

DELL' ORIGINE
E DELLE REGOLE
DELLA MUSICA

COLLA STORIA DEL SUO PROGRESSO,
DECADENZA, E RINNOVAZIONE.

O P E R A

DI D. ANTONIO EXIMENO

FRA I PASTORI ARCADI ARISTOSSENO MEGA REO

D E D I C A T A

ALL' AUGUSTA REAL PRINCIPESSA

MARIA ANTONIA VALBURGA

DI BAVIERA

ELETTRICE VEDOVA DI SASSONIA

FRA LE PASTORELLE ARCADI

ERMELINDA TALEA.



IN ROMA MDCCLXXIV.

NELLA STAMPERIA DI MICHEL' ANGELO BARBIELLINI
NEL PALAZZO MASSIMI.

CON FACOLTÀ DE' SUPERIORI.

b. 15952228

DEUS NOBIS HÆC OTIA FECIT.

Virg. Eclog. I.



ALTEZZA REALE



Ostumavano gli Scrittori dello scorso secolo nel dedicare le Opere a' gran Principi implorare la loro protezione, quasi che l' autorità de' Principi valevole fosse a cancellare i difetti delle opere d' ingegno, o a difenderle contro agli affalti

Fran. Arnaudius Catalano inv. & delin.

Giovan. Brunetti incis. in Roma 1774.

assalti della critica collo strepito delle armi, Per tenermi lontano da sì triviale e stravagante costume, non uscrò con Voi sì fatto stile, tutt'occhè siete quella grande Sovrana destrissima in maneggiare le armi da difendere, o combattere le opere dell'ingegno. La vostra Protezione, ALTEZZA REALE, mi farà ad ogni altro riguardo sommamente cara ed onorevole; ma per quanto riguarda la sorte di quest'Opera, non la imploro; se ella non si può sostenere per se stessa, cada; che la sua caduta non mi recherà altra pena, che il non aver potuto anch'io concorrere ad inalzare colla perpetuità di quest'Opera un perenne monumento della mia venerazione alle vostre sorprendenti virtù. Allevata coll'educazione degna del Trono Imperiale, in cui nasceste, Voi sola smentite la volgare accusa contro al vostro sesso: le vostre singolari doti ci dimostrano, che la debolezza di spirito,
di

di cui vien quello comunemente incolpato, non è già un effetto fisico del sesso; ma solo una conseguenza morale dell'educazione: ed Aristotele, che ne' gli scritti più che ne' costumi fu giurato inimico delle femine, farebbesi certamente vergognato di filosofare così, se Voi conosciuta aveste. I vostri Sovrani Genitori esenti affatto dal volgar pregiudizio sopra l'educazion delle femine, vi diedero tutto il campo di coltivare lo spirito collo studio delle scienze, e delle arti di gusto: e Voi senza punto mancare a' doveri d'una savia Sovrana, siete così perfettamente giunta a possederle, che i più abili Professori sono costretti a riguardarvi come un portento certamente raro del vostro sesso. I vostri Nazionali sono giunti, è vero, in questo secolo a sentire il gusto della favella italiana, per fare poi sentire ne' loro componimenti di Musica la soavità della medesima; ma il signoreggiare

la lingua italiana fino al segno di divenir Poetessa , ed accrescere con diversi Drammi la gloria della nostra Arcadia, questo è un vanto a Voi solo riserbato, e di cui a Voi sola farà per sempre debitrice la nazione tedesca. Le altre nostre Pastorelle scherzano bensì colla lira cantando qualche lieta ed amorosa canzonetta; Voi però come Real Pastorella, e Principessa nelle nostre campagne fate queste risuonare, come per ischerzo, col plettro tragico; ed anche in questi scherzi vi fate rispettar ed ammirare non solo per la vastità del vostro genio, ma per la grandezza ancora del vostro cuore: nel Dramma della Talestri, che à per argomento l'innata inimicizia delle Amazzoni cogli uomini, dopo la critica più ingegnosa della tirannica prepotenza, che intendono esercitare gli uomini sopra le femine, ci perdonate generosamente, e riunite in pacifica concordia i due sessi. Il gran

Mc-

Metafasio à avuto l'immortal gloria di stimolare co' suoi Drammi il genio de' Professori di Musica; ma Voi non avete sofferto, che altro genio esprimesse colla Musica i nobili sentimenti de' vostri Drammi; Voi stessa gli avete vestiti della Musica; Voi stessa gli avete cantati colle vostre Cognate nel privato teatro della vostra Corte; Voi stessa ne avete più volte accompagnate le Arie sul cembalo: e siccome ci avete e colla Musica, e colla Poesia espressi divinamente i sentimenti eroici delle Amazzoni, potreste ancora col vostro pennello farci vedere sott'occhio le loro sanguinose battaglie, e le vittorie riportate degli uomini. Or permettetemi, ALTEZZA REALE, che mi lagni con Essa Voi della troppo grande umiliazione, che date al nostro sesso: le virtù, che divise fra gli uomini li rendono intolleranti e superbi, in Voi sola si trovano riunite, ed accompagnate di quella ingenua modestia, e mac-

stosa

stosa affabilità, con cui vi faceste amare da' Cittadini Romani, allorchè gli onoraste della vostra presenza. Oh quali giorni faranno questi sempre gloriosi negli annali di Roma! Segnò questa con bianca pietra il giorno, in cui nel passato secolo entrò nelle sue mura la Sovrana Protettrice delle arti Cristina di Svezia; ed ora hanno con pari segno di felice evento i Cittadini Romani segnato il lieto giorno di questo secolo, in cui videro, non già solo l'Amante e la Protettrice, ma la Sovrana Maestra di tutte le arti di genio passeggiare per le loro strade, or esaminando con erudita curiosità le memorie di Roma pagana, ora bagnando di tenere divote lagrime i monumenti di Roma Cristiana. Io non ardirei, ALTEZZA REALE, presentarmi a Voi con questo meschino Libro di Musica, sì per non offendere colla picciolezza dell'ossequio la Maestà del Trono, sì per non espormi alla cen-
sura

sura del vostro gran sapere. Ma la benignità, con cui siete solita ad accogliere gli amanti delle belle arti, mi dà il coraggio di umilmente offerirvi questo pegno, qualunque egli sia, della meraviglia, che hanno in me cagionato le vostre rare virtù, e del profondissimo rispetto, con cui passo a rassegnarmi

Di V. A. R:

Umilissimo, ossequiosissimo, ed obligatissimo Servitore
Antonio Eximeno,

I M P R I M A T U R ,

Si videbitur Rmo Patri Sacri Palatii Apostolici Magistro .

D. Jordanus Patriarch. Antioch. Vicegerens .

A P P R O V A Z I O N I .

LA nuova teoria sopra l' origine della Musica ingegnosamente ritrovata , chiaramente esposta , e con precetti congiunti alla pratica sodamente comprovata , contenuta nell' Opera presente , non solamente degna la rende del suo valoroso Autore ; ma eziandio apre una più facile , e regolata strada a tutti que' Genii , che o di professione , o per semplice piacere vogliano applicarsi alla nobile del pari , che dilettevole cognizione , ed esercizio della Musica . L' erudizione , poi di cui l' Opera medesima va copiosamente , ed opportunamente fornita , può giustamente eccitare la lodevole curiosità di chi voglia istruirsi dell' indole , del genio , delle vicende delle diverse più , e meno colte Nazioni del Mondo . Per questi titoli , ed altri molti , che potrà agevolmente dappertutto rilevare il diligente Lettore , (non vi essendo dall' altra parte cosa , che ripugni alla nostra santa Cattolica Religione , nè alle regole del buon costume) , reputo il presente Libro degno della pubblica luce a comune vantaggio della Italiana Letteratura , ed a meritato onore del suo degnissimo Autore .

Dal Convento di S. Marcello il dì primo Gennajo 1773.

*F. Gregorio Maria Clementi dell' Ordine de' Servi di Maria
Reggente di Studio .*

Nella

Nella lettura del Libro intitolato = *Dell' Origine , e delle regole della Musica &c.* = non ho incontrato cosa veruna che possa repugnare , non che alla santa Cattolica Fede , neppure ai buoni costumi : ho bensì ammirato in esso maravigliosamente eseguito il precetto del gran Bacone di Verulamio , *non doversi , cioè , la Natura guardare da lungi come da un' alta torre occupandoci in vane speculazioni , ma essere necessario discendere , ed accostarsi a' particolari osservandoli con iscrupolosa esattezza .* In fatti ha il dotto , e profondo Autore con fino discernimento , e con ottima connessione di discorso così felicemente sviluppate le semplici maniere della Natura operante a nostro sollievo nell' innocentissimo piacere della Musica dai molteplici intrichi di un inveterato sistema in quest' arte , che viene aperta una più facile e piana via ai compositori , acciò più francamente per essa passeggiando possano dilettarci colla forza e l'energia della viva loro imaginazione . Lo reputo perciò degnissimo di comparire alla pubblica luce per beneficio comune .

Di Casa questo dì 15. Febbrajo 1773.

Enrico Turner .

I M P R I M A T U R .

Fr. Thomas Augustinus Ricchinius Ordin. Prædicat. Sacri Palatii Apostolici Magister .

Noi

NOi sottoscritti specialmente deputati avendo riveduta l'Opera intitolata *Dell'origine, e delle regole della Musica &c.* del Signor D. Antonio Eximeno fra gli Arcadi Aristosseno Megarèo, dedicata alla Real Pastorella Ermelinda Talèa, giudichiamo, che l'Autore nell'impressione di essa possa servirsi del Nome Pastorale, e dell'Insegna d'Arcadia.

Rivisco Smirnese uno de' XII. Colleghi
Roricio Messenio uno de' XII. Colleghi
Filillo Liparèo uno de' XII. Colleghi
Mesindo Latmio uno de' XII. Colleghi

Attesa la sudetta relazione si dà licenza di pubblicare l'indicata Opera col Nome Arcadico, e con l'Insegna del Nostro Comune. Dato in Collegio d'Arcadia alla Neomenia di Antesterione stante Olimpiade DCXXXVIII. Anno I. Dalla Ristorazione d'Arcadia Olimpiade XXI. Anno IV.

Nivildo Amarinzio Custode Generale d'Arcadia

Solindo Cirrèo sotto Custode

Loco ✱ Sigilli.

PRE-

P R E F A Z I O N E .



UNA combinazione, di circostanze delle quali non posso istruire il Lettore senza scrivere un lungo romanzo, mi fecero quattro anni sono volgere uno sguardo alla Musica, il di cui studio presupporsi dovermi riuscire tanto più facile, quanto che mi trovava abbastanza fornito de' principj della Matematica, da' quali si suppone comunemente derivare la Musica. Restai in breve convinto colla propria sperienza, che alla pratica della Musica nulla giova la teorica della Matematica, e se io conservassi le prime lezioni di contrappunto, che feci sulle regole, che intende ricavare da' numeri il P. Kirkerò, avrei il documento più decisivo della presente questione, ed il più a proposito per far turare gli orecchi agli uomini, o per far ridere i sassi. E sebben già mi spuntasse allora il sospetto, che nulla assolutamente si confà la Matematica colla Musica, pure rigettai come vano tal pensiero sul riflesso, che la teorica al manco della Musica farebbe una parte della Matematica, come parecchie altre cose,

A

fe, che questa scienza contiene così inutili alla pratica delle arti, come le sottigliezze della Scuola aristotelica. Seguitai però ad esercitarmi dall' un canto nel contrappunto sotto alla viva voce del Maestro, e dall' altro a formarmi da me stesso una teorica matematica della Musica. E dopo d'aver faticato immensamente per vedere qualche lume tra le folte tenebre del Trattato dell'armonia del Signor Tartini, colla sua sestupla armonica e colle tre armonie di Prima, Quarta, e Quinta, di che si compone la Scala, mi formai una picciola teorica, la quale, come interviene a ciascuno Scrittore, mi pareva qualche cosa di buono. Ma in mezzo a questa teorica, ed al quotidiano esercizio di comporre, io stava in sulla pratica del tutto al buio. Mi lodava il Maestro molte lezioni, anzi mi dicea spesso, che non comprendeva come avendo io così poca pratica, facessi così bene modulare le parti, particolarmente i Bassi. Ma tutto questo andava fatto a tastoni, e mi disperava che oggi mi lodasse una lezione, dimane me ne riprovassè un' altra, restando io sempre digiuno del perchè. S' accrebbe la mia disperazione colla lettura degli stessi Autori di pratica, ne' quali non trovai che un ammasso di regole di Canto fermo, che m' avvidi tosto essere fallaci e false, mentrechè tutto di le vedeva trasgredite nelle più belle composizioni.

ni. A che serve, dicea io a me stesso, la regola di non far saltar una voce di Quinta falsa, quando questo salto riesce tante volte gratissimo all' orecchie? Perchè mi s' impone la legge di preparare ogni dissonanza, quando tutto di si usa la Settima, e la Quinta falsa senza questa preparazione? Perchè à da essere in uno Scolaro un peccato irremissibile il far una Quinta con moto retto, mentrechè io la trovo così fatta nelle composizioni de' più celebri Maestri? E qual regola generale mi si dà per trasportare la modulazione da un Tono ad un altro? Per intendere queste cose, mi dicevano tutti; v' abbisogna una lunga pratica di cantare o sonare. Dio buono! ripigliava io fra di me, che razza di arte è questa? Io comprendo, che in nessun' arte s'acquista la facilità, nè si perfeziona il gusto senza la pratica. Ma senza questa s' intendono benissimo i principj dell' arte. Io non ò fatto mai da Architetto, nondimeno conosco perchè una fabbrica è soda e bella. Io non sono capace di comporre un' altra Eneide, con tutto ciò so rendere qualche ragione delle sue bellezze. Possibile che la Musica sia un' arte sfornita di veri principj, o di regole generali ed infallibili, e che vi si debba tutto imparare a forza di braccia, o come impara un cane a far la sentinella, o a portar il lume in bocca avanti al padrone? Disperato per queste cose

cofe mandai con Dio (per non dire altra cofa) la Musica, e fletti più d'un anno fenza penfarvi, e fenza neppur voler sentirne parlare . Pure mi fenitiva di quando in quando fpinto interiormente dalla Natura a fare qualche ricerca fopra queft' arte divina , che colle fottigliezze de' teorici , e coll' inconfequenze de' pratici era divenuta un miftero , oppiuttofto un vero caos . Egli è più che vero , che il cafo più che lo ftudio ci fa nafcere le riflèffioni più certe . Stava io la mattina delle Pentecofte nella Baſica di S. Pietro mentre fi cantava il *Veni Sancte Spiritus* meſſo divinamente in Musica dal Sig. Niccolò Jomelli , ed unitamente col Muſico andava io fra di me recitando quelle parole con quella energia , con che le avrei recitate al popolo per commoverlo a divozione , quando m' avvidi che la mia voce faceva una modulazione , benchè ofcura , ma fomigliantiffima a quella del Muſico . Niuno può figurarſi di qual vivo lume circa la Musica mi feniffi allora inveſtito , mi parve ufcire da una foſca grotta all' aria aperta di mezzo giorno . Dunque la Musica , diſſi fra di me , non è che una profodia per dar al linguaggio grazia ed eſpreſſione . E qual correlazione à la profodia colla Matematica ? Queſta ſemplice riflèſſione m' iſpirò quel coraggio , che dà ad ognuno la pura verità conoſciuta , e ripreſi di bel nuovo lo ſtudio della Musica .

Io

Io non avea per anche letto circa di eſſa che il confuſo Trattato del Signor Tartini con alcuni Autori di pratica . Ma ſapea per altro avere ſcritto circa la medefima con fondamenti preſi dalla Matematica e dalla Fifica alcuni valent' uomini , che io non avea avuto l' occaſione di leggere . Fra i quali i più rinomati erano il Signor Eulero ed il Signor Rameau col ſuo interprete il Signor d' Alambert . Il grido , che ſi ſono meritato queſti Autori nella repubblica letteraria , mi faceva tremare , e ſoſpettare che il mio pensiero di ridur la Musica ad una pura profodia era egualmente vano che ſemplice . Pure queſto pensiero avea fatto in me tanta impreſſione , che m' accinſi coraggioſamente ad eſaminar detti Autori . Fortunatamente col lungo ſtudio della Matematica mi trovava io già munito di alcune riflèſſioni circa la falſa evidenza di queſta ſcienza , o piuttosto circa l' abuſo fattoſi in queſto ſecolo delle verità ipotetiche della Geometria per dar apparenza di verità dimoſtrate a certi preſuppoſti parte incerti , parte falſiſſimi . Per queſto le formole algebraiche , colle quali il Signor Eulero fa della Musica un nuovo trattato di Algebra , non mi ſpaventarono ; anzi queſto trattato fu per me il teſtimonio più autentico de' miei ſoſpetti contra la Matematica , vedendo un Geometra tanto celebre ſervirſi di quella per fondar una nuova

teo-

teorica di Musica in pure illusioni della fantasia . Più pensiero mi diede il Sig. Rameau , il quale essendo stato nella Musica eccellente pratico, ed avendo scritto in una nazione dove le femine stesse sono infarinate di Fisica e di Matematica , par che per ricavar da queste scienze i principj di quell' arte non dovesse così facilmente abbagliarsi. In fatti il Signor Rameau dà per la pratica alcune regole utilissime , e sebbene la sua teorica per quel che riguarda la Matematica è egualmente vana che quella del Signor Eulero , pure per quel che riguarda la Fisica sorprende a prima vista , e quasi persuade che effettivamente la Natura produce ne' suoni delle corde certi fenomeni col fine d' insegnare agli uomini , quai suoni debbano metter insieme per ottenere l' armonia . Più apparenza di vera à questa parte della teorica del Signor Rameau nel picciolo trattato del Signor d' Alambert intitolato *Elemens de la Musique* , dove questo gran Filosofo e Matematico , ripurgando la teorica del Signor Rameau de' supposti falsi e contradizioni palpabili dell' Autore , la riduce ad una serie di proposizioni chiare e concise , che hanno fatta la teorica di Musica del Signor Rameau degna di paragonarsi colla teorica di Fisica del Neuton. Ma alla fine m' avvidi che le ultime proposizioni di quella distruggono le prime , e che tra il fenomeno fisico, che le serve

serve di fondamento , e le regole di armonia non v' interviene che un concorso casuale simile a tant' altri , co' quali s' abbagliano spesso volte i Filosofi , facendo di due cose , che concorrono casualmente insieme , l' una causa dell' altra . Eccomi dunque posto nello stretto di dichiarar mal fondati , e pieni d' illusioni e fallacie tutti i libri che sulla teorica della Musica si sono scritti dopo Pitagora infino a' tempi nostri . Qual impressione potea io figurarmi far potesse questa dichiarazione nel Pubblico , pel quale à tanta forza il pregiudizio dell' autorità ? Massimamente dovendo io far man bassa con tutti i difficili intrecci di calcoli , numeri , e proporzioni , co' quali è stata imbrogliata la Musica , mentre il comun degli uomini suppone più presto vere le cose che non comprende , che le facili e chiare . Questa riflessione m' avrebbe certo trattenuto di publicar in altre materie le mie idee ; ma riguardando la teorica della Musica come cosa di poco momento , e di niuna conseguenza per il Pubblico , stabilii di combattere nel lib. 1. della prima Parte l' antichissimo e general pregiudizio , che la Musica sia una parte della Matematica .

Fatto questo passo era mio carico dimostrare nel lib. 2. che la Musica procede da quelle modificazioni del linguaggio , che lo rendono efficace per dilet-

dilettare l'orecchie, e commuovere gli animi. Queste modificazioni consistono nell'accento e nella quantità delle sillabe, le quali a niun Filosofo è venuto mai in pensiero doverfi regolare per regole di Matematica. Quante più osservazioni ò fatto sul comun parlar degli uomini, ed in particolare delle femine, tanto sono rimasto più convinto di questa verità. Spesse fiate mi sono messo a parlare sul cembalo, e notando le variazioni della mia voce le ò poi trovate nelle corde di quello strumento. Sopra tutto non esitai punto dell'identità della Musica colla prosodia, quando esaminando le prosodie delle lingue più coltivate, quali furono già la greca e la latina, vidi che le regole sugli accenti tendono generalmente a far nel comun parlare una serie di cadenze musicali, e che tutta la varietà di tempi e di note, che usa la Musica, sono altrettanti piedi della poesia greca e latina, e siccome queste cose hanno una comune origine col linguaggio, dalla medesima debbono unitamente procedere il linguaggio la prosodia e la Musica. Potea io dispensarmi d'entrar ad investigare questa comun origine, lasciando in libertà di ciascuno l'abbracciare l'opinione, che stimasse più verisimile, circa l'origine del linguaggio. Ma oltrechè allora la prima sorgente della Musica sarebbe rimasta confusa e dubbiosa, non avrei potuto
spie-

spiegare in che consista il gusto ed il genio, nè perchè la Musica si sia tanto avvantaggiata senza vera teorica, ed anche senza vere regole di pratica. Per questo determinai dimostrare come, e perchè l'uomo parla. Ed eccomi di bel nuovo nell'impegno di superar un altro volgar pregiudizio. Comunemente si confonde nell'uomo il vero principio delle sue operazioni colla riflessione che le regola, o accompagna. Si dice ch'egli impara colla ragione a parlare, perciocchè quando parla ragiona. E non ostante che l'uomo à moltissime operazioni comuni colla bestia, si suppongono tali operazioni nella bestia procedere dall'istinto, nell'uomo dalla ragione. Questo pare a me grandissimo errore. L'uomo e la bestia mangiano per uno stesso principio; ma l'uomo accompagna spesso questa operazione colla riflessione, e la bestia no, ed in questo consiste la differenza tra l'uomo e la bestia. L'uomo non può colla ragione imparare a dar agli organi del suo corpo i movimenti convenienti per ciascuna operazione. Egualmente è impossibile all'uomo comprendere come si dee adoprare colla bocca e colla lingua per articular le parole, che alla bestia conoscere quai nervi deve tirare per portar il cibo in bocca, masticarlo, e mandarlo giù. Queste operazioni in ogni
B for-

forte di viventi debbono procedere da un comun istinto , o sia da una impressione innata che dia loro quasi fatti i movimenti degli organi , conducenti al mantenimento della vita , ed alle operazioni proprie di ciascuna specie . Senza questa impressione innata non si possono intendere certe naturali inclinazioni dell' uomo che fin dalla più tenera età cominciano a svilupparfi , impossibili per altro d'acquistarsi cogli ammaestramenti , o colla riflessione . Da questa impressione innata o istinto rilevo il linguaggio con tutte le modificazioni che lo rendono dilettevole : senza lasciar l' uomo per questo d' essere superior alla bestia , non solo per causa della riflessione , ma pur perciocchè coll' istinto porta egli da natura impresso il sentimento di umanità che è la sorgente della virtù , alla quale non si estende l' istinto della bestia .

In queste investigazioni parlo co' Filosofi e colle persone istruite , dalle quali , giacchè fan professione di dar audienza alla ragione , posso sperare abbiano le mie opinioni qualche buona accoglienza . Ma che non devo io temere dicendo nel lib. 3. che i Maestri di Cappella non hanno neppur una sola regola di contrappunto che non sia o falsa , o mal intesa? In fatti essendo stata la Musica senza vera teorica , dev' essere stata di necessità sfornita di vere regole di
pra-

pratica . E potrebbe di ciò avvedersene ciascheduno riflettendo che le regole comuni di contrappunto sono cariche di eccezioni , delle quali sono esenti le vere e fondamentali regole delle arti ispirate dalla Natura . Sono bensì soggette ad eccezioni le leggi inventate dagli uomini , i quali non potendo comprendere colla mente tutte le circostanze che possono occorrere nella pratica delle loro leggi , non possono far queste universali ed infallibili . Ma ogni volta che la Natura à stabilito che l' equilibrio consista nella proporzione reciproca de' pesi colle loro distanze dall' appoggio , gli Architetti non possono metter eccezione a questa regola . Tali dovrebbero esser le regole fondamentali di armonia , giacchè l' armonia ci vien ispirata dalla Natura . Si dovrebbero ancora ricavar immediatamente queste regole dagli accenti della favella ; ma siccome questi accenti si proferiscono così rapidamente , ed ancorchè si notino , non si possono poi dimostrar sulla carta , m' è stato d' uopo , senza perdere di mira l' identità della Musica colle modificazioni del linguaggio , prendere per base delle regole di pratica due sperimenti triviali , l' uno sulle differenze della voce umana , l' altro sulla maniera come gli uomini per puro istinto di natura si accordano per cantar insieme , e da questi due fatti sperimentali deduco una serie di proposi-

zioni semplicissime , le quali sono altrettante regole senza eccezione di armonia o di contrappunto . Io sono per credere che i giovani Professori di Musica , avendo ancora la mente flessibile alla ragione , mi resteranno forse obbligati di queste regole . Ma che non diranno quei gran Maestri di contrappunto ne' quali si sono già coll' età invecchiati i pregiudizj , e che parlando misteriosamente dell' arte della Musica , si fanno rispettar come oracoli per questo appunto perchè non si comprende quel che dicono ?

Troveranno costoro molto più da cicalare nel lib.4. con quelle piccole lezioni di contrappunto , che ò stimato conveniente aggiungere alle regole per dimostrar cogli effetti la loro verità , giacchè queste regole m'hanno messo in istato di comporre qualche cosa , e far qualche mutazione di Tono , che non potei giammai arrivar a fare colle loro rancide regole di Canto fermo . Si troverà senza dubbio ne' detti esempli questa dissonanza mal preparata , quella mal risolta , una parte che non canta bene , l' altra che salta troppo , il tutto insieme cattivo , e misero me , se nell' angolo di qualche battuta mi sono scappate due Quinte ! In somma si concluderà essere stato io un temerario volendo mettere bocca e mani nella pratica , non essendo stato mai veduto alla testa d' un coro scacciare le mosche dalla Chiesa . Ma
come

come posso io prevenir queste critiche delle quali neppur costoro vanno esenti ? Poichè qual Maestro di Musica mette giammai al pubblico una composizione la quale non sia criticata da tutti gli altri ? Ed è che trovandosi tutti egualmente sforniti di vere regole , ognuno si forma quelle che secondo le circostanze stima più a proposito per far credere agl' incanti , che la sua testa è un pozzo pieno di contrappunto . Tuttavia converrà avvertire che gli esempli del lib. 4. vanno fondati nelle regole del lib. 3 , onde per trovar errori in quegli esempli bisogna dimostrare false queste regole . Ma che giovano queste avvertenze ? Il più savio avviso per costoro sarà di non leggere questo trattato , dal quale non ricaveranno altro frutto che inquietarsi inutilmente . Io parlo , per quel che riguarda la teorica , co' Filosofi ; per quel che riguarda la pratica , co' giovani amanti della Musica .

Dal principio , che la Musica consiste nelle modificazioni del linguaggio , si deduce che quelle Nazioni saranno più atte ad esercitare la Musica , le quali parlino un linguaggio più grato all' orecchie . Questo mi sono proposto dimostrare nella seconda Parte , ricavando dalla varia indole delle lingue le cause della coltivazione , e della decadenza della Musica . Vero è , avere tutte le arti di gusto qualche connessione
fione

sione tra di loro, di forte che di rado se ne coltiva una senza coltivare le altre; e per questo verso il gusto della Musica va di qualche modo connesso col gusto della Pittura, Architettura, e Scultura. Non dimeno veggiam oggigiorno nell' Europa aver molte Nazioni perfezionate tutte le arti eccettochè la Musica; e sebbene hanno gusto per questa, sono costrette ad usare e studiare la Musica italiana, ciocchè si dimostrerà procedere dall' indole de' rispettivi linguaggj. Siccome i Greci, i Romani, ed i Barbari sono Nazioni già morte, parlo de' loro costumi colla libertà, che si conviene a un Filosofo. Ed ancorchè parlando con egual libertà delle Nazioni vive, le lascerei in fine eguagliate, ed in perfetto equilibrio tra il bene ed il male, pure è soppressa molte riflessioni che m' erano già scappate sulla carta, considerando che i pregiudizj nazionali hanno più forza che non si crede. Tuttavia se le persone sensate non trovano degno di riprensione il mio giudizio sulle Nazioni, qualor meritasse quest' Opera d' essere ristampata, forse v' aggiungerei su questo punto ed anche sopra la Musica alcune cose che per ora è stimato conveniente tralasciare.

Per dar alle materie un ordine più naturale, è alquanto alterato l' ordine de' libri, di che secondo il Prospetto dell' Opera dovea questa comporsi. Ed è
come

come separato dalla medesima il Dizionario della Musica dandogl' il titolo d' *Introduzione*, per contenervisi cose di pochissimo interesse pe' Lettori. E l' avrei del tutto tralasciato se scriveffi in altra materia. Ma essendo la Musica non solo nella teorica e pratica, ma ne' vocaboli ancora un caos confusissimo, sono stato costretto a premettere i significati delle parole che devo usare nell' Opera. Con tutto ciò si farà credibile, avermi costato questo Dizionario quasi egual fatica che il rimanente dell' Opera, a chiunque comprenda il senso di quella sentenza di Orazio: *Difficile est proprie communia dicere*. Ma eccomi con questa sentenza in un altro imbarazzo, qual è scrivere, essendo io Oltramontano, in italiano. Questo imbarazzo è stata la principal cagione che à trattenuta la pubblicazione di quest' Opera per più d' un anno. Non che fin dal principio non abbia io scritto con franchezza con quel italiano che imparai di buon' ora col conversar co' Romani e colla lettura di alcuni libri. Ma le diverse e contrarie opinioni, che è inteso sulla maniera di bene scrivere italiano, m' hanno fatto studiare per imitar lo stile ora di questo Autore or di quell' altro. Finalmente vedendo che anche in questa frivola materia non potea appigliarmi ad un partito senza contrastare col pregiudizio d' un altro, mi sono abbandonato nelle
brac-

braccia della Natura, e scritto di bel nuovo tutta l'Opera copiando al naturale i miei pensieri, persuaso che lo scrivere altrimenti è un' affettazione ridicola indegna d' un Filosofo . Per questo è divenuta l'Opera più ristretta che non era prima , non ostante che ampliando con noiose parafrasi l' idee che vi si contengono , avrei potuto formare due o tre volumi ; ma io desidero trovare ne' libri più pensieri che parole .



I N-

T A V O L A

DE' LIBRI, CAPITOLI, ED ARTICOLI
DI TUTTA L' OPERA

I N T R O D U Z I O N E

A R T I C O L O P R I M O .

- T** Ermini matematici . pag. 22.
 Proprietà de' numeri . Potenze e radici . Algebra . Divisori
 d' un numero . Minimo comun moltiplice . Proporzione aritme-
 tica . Proporzione geometrica . Proporzione armonica .
- ARTICOLO SECONDO: Sistemi moderni di corde musicali pag. 27.
 Suono musicale . Tensione delle corde . Ragione de' suoni . Vi-
 brazioni delle corde . Scala comune . Solfeggio moderno . Scala
 numerica . Temperamento . Intervalli pratici . Intervalli nu-
 merici . Scala stesa . Intervalli composti . Rivolti . Corde acci-
 dentali .
- ARTICOLO TERZO: Sistemi antichi di corde musicali pag. 34.
 Tetracordo diatonico . Sistema massimo . Tetracordo cromatico .
 Tetracordo enarmonico . Sistema di Guidone . Solfeggio di Gui-
 done .
- ARTICOLO QUARTO: Caratteri musicali pag. 40.
 Righe musicali . Chiavi . Note musicali . Battuta . Tempi mu-
 sicali . Modificazioni del Tempo . Pause . Legature e sincopi .
 Terzini e Sestini . Appoggiature . Vocalizzazione . Note antiche .
- ARTICOLO QUINTO: Modi. 47.
 Canto fermo, e Canto figurato antico . Modi diatonici . Moderno siste-
 ma

C

ma

ma di corde . Modi moderni con diesis . Modi con b molli . Circolo de' Modi con diesis . Circolo de' Modi con b molli . Numero de' Modi maggiori . Modi minori . Accidenti in chiave . Il quadro . Intervalli superflui , e diminuiti . Alcuni vocaboli antichi .

ARTICOLO SESTO: *Vocaboli del Contrappunto* 54.
Contrappunto . Armonia . Armonia rivoltata . Accordo . Basso fondamentale . Consonanza , e dissonanza . Preparazione , e risoluzione . Note sensibili . Cadenze . Periodi musicali . Mutazioni di Modo . Movimenti relativi delle voci . Motivo . Melodia .

P A R T E P R I M A

DELL' ORIGINE , E DELLE REGOLE
DELLA MUSICA

LIBRO PRIMO

Delle antiche , e moderne opinioni circa l' origine
della Musica . pag. 61.

C A P I T O L O P R I M O :

DELL' antiche opinioni circa la Musica 62.
Artic. I. Opinione di Pitagora . II. Opinione di altri Filosofi . III. Opinione di Galileo . IV. Fondamento della comun opinione circa la connessione della Musica co' numeri .

CAPITOLO SECONDO: *Che la Musica non à correlazione colla*
Matematica 68

Artic. I. Ragioni matematiche . II. Inutilità de' numeri musicali . III. Si prova altrimenti l' istesso . IV. Inutilità delle propo-

porzioni musicali . V. Natural disconvenienza della Musica co' numeri .

CAPITOLO TERZO: *Della teorica del Sig. Eulero* 75
Artic. I. Teorica del Sig. Eulero . II. Errori di teorica . III. Errori di pratica IV. Riflessione sulla Matematica .

CAPITOLO QUARTO: *Della teorica del Sig. Tartini* 84.
Artic. I. Natura dell' Armonia secondo il Sig. Tartini II. Prove matematiche fallaci dell' Autore . III. Conseguenze musicali del medesimo .

CAPITOLO QUINTO: *Della teorica del Sig. Rameau* 91
Artic. I. Origine dell' Armonia secondo il Sig. Rameau . II. Basso fondamentale rifiutato III. Falsa origine dell' Armonia di Terza minore . IV. Falsa Origine della Scala . V. Altri difetti di questa teorica .

LIBRO SECONDO

Dell' Origine della Musica . pag. 103.

CAPITOLO PRIMO: *Che la Musica sia un vero linguaggio* 104.
Art. I. Natura della Musica . II. Origine , e natura delle regole della Musica .

CAPITOLO SECONDO: *Dell' Istinto* 108
Art. I. Che cosa sia istinto . II. Istinto delle bestie . III. Istinto dell' uomo . IV. Uso ed abuso della riflessione . V. Origine delle arti . VI. Arti di genio . VII. Opinione d' un Moderno .

CAPITOLO TERZO: *Dell' origine e natura delle lingue* 124.
Art. I. Origine del linguaggio . II. Copia delle lingue . III. Analogia , e trasposizione delle lingue . IV. Soavità delle lingue .

CAPITOLO QUARTO: *Dell' origine de' tempi musicali* 136
Art. I. Oggetto comune della Musica colla Profodia . II. Natu-

ra de' tempi musicali. III. Tempi perfetti, ed imperfetti. IV. Tempi musicali meno usati. V. Quantità delle sillabe nel canto.
CAPITOLO QUINTO: Dell' origine de' toni musicali 145
Art. I. Accenti della favella. II. Differenza tra la voce cantante e la favellante. III. Differenza tra il canto e la recita. IV. Origine della Musica.

LIBRO TERZO

Delle regole della Musica pag. 161.

CAPITOLO PRIMO: De' principj fondamentali della Musica 163
Art. I. Sperimenti musicali. II. Armonie di Terze maggiore, e di Terza minore. III. Consonanze, e dissonanze semplici. IV. Analogia de' suoni in Ottava. V. Consonanze, e dissonanze composte. VI. Accordi di più voci. VII. Modo. VIII. Melodia. IX. Armonia equitemporanea. X. Armonie primarie del Modo maggiore. XI. Armonie secondarie del Modo maggiore. XII. Natura del Modo minore. XIII. Armonie del Modo minore. XIV. Rivolti dell' Armonia perfetta. XV. Principj inalterabili dell' armonia.

CAPITOLO SECONDO: Degli accordi di ssonanti 185
Art. I. Falso regole sulle dissonanze. II. Risoluzione d' ogni sorte di dissonanze. III. Dissonanza caratteristica del Modo maggiore. IV. Preparazione delle dissonanze. V. Accordo di Settima. VI. Accordo di Quinta e Sesta. VII. Accordi di Quinta falsa, e di Quinta superflua del Modo minore. VIII. Accordi della Quarta, e della Quinta del Modo minore. IX. Accordo di Settima diminuita. X. Accordo di Sesta superflua. XI. Accordi di Nona, e d' Undecima. XII. Ricapitolazione.

CAPITOLO TERZO: Del Basso fondamentale 208
Art. I.

Art. I. Natura del Basso fondamentale II. Basso fondamentale determinativo del Modo III. Basso fondamentale atto a modulare nel Modo. IV. Movimenti irregolari del Basso fondamentale.
CAPITOLO QUARTO: Delle mutazioni del Modo 215
Art. I. Regola generale per mutar di Modo. II. Mutazioni regolari di Modo alla Quarta, ed alla Quinta del Modo maggiore. III. Mutazioni regolari a' Modi minori analoghi col maggiore. IV. Modi analoghi col Modo minore V. Mutazione di Modo irregolari. VI. Genere cromatico, ed enarmonico.

CAPITOLO QUINTO: Della modulazione 227
Art. I. Principio fondamentale della modulazione. II. Modulazione d' una voce entro i limiti d' un Modo. IV. Mutazione di corde. V. Eleganza dell' armonia equitemporanea.

CAPITOLO SESTO: Dell' accompagnamento 239
Art. I. Sull' accompagnamento della Scala. II. Numeri organici.

CAPITOLO SETTIMO: Del Genere diatonico 245
Art. I. Natura de' Modi diatonici. II. Scale de' Modi del Canto fermo. III. Vera idea del Canto fermo.

CAPITOLO OTTAVO: Verificazione della teorica 253
Art. I. Composizione del Palestrina II. Composizione del Nannini. III. Composizione del Clari. IV. Composizione del Pergolesi. V. Composizione del Corelli. VI. Composizione della Real Pastorella Ermelinda Talea.

LIBRO QUARTO

Del metodo di studiare il contrappunto. pag. 272.

CAPITOLO PRIMO: Delle repliche, ed imitazioni de' Soggetti 276.

Art. I. Che cosa sia replica . II. Regole per le repliche . III. Rovesci , e variazioni .

CAPITOLO SECONDO : *Lezioni a due voci* 282

Art. I. Lezioni di nota contra nota . II. Lezioni di due note contra una . III. Lezioni di quattro note contra una . IV. Contrappunto florido .

CAPITOLO TERZO : *Del contrappunto a tre , ed a quattro voci .* 294

Art. I. Lezione di nota contra nota a tre . II. Lezioni di due , e di quattro note contra una . III. Lezioni di contrappunto florido a tre . IV. Lezione di nota contra nota a quattro . V. Lezione di due note contra una a quattro . VI. Contrappunto florido a quattro .

CAPITOLO QUARTO : *Del contrappunto doppio* 302

Art. I. Che sia contrappunto doppio . II. Contrappunto doppio in Ottava . III. Contrappunto doppio in Decima . IV. Contrappunto doppio in Duodecima . V. Esempio .

CAPITOLO QUINTO : *Della Fuga* 307

Art. I. Cosa sia Fuga . II. Regole per le Fughe . III. Avvertimenti . IV. Esempio ,

CAPITOLO SESTO : *Alcuni avvertimenti generali .* 311

Art. I. Sul conoscimento proprio . II. Sull' esercizio del canto . III. Sullo stile . IV. Sull' udito . V. Conclusione .

PARTE SECONDA

DEL PROGRESSO , DECADENZA , E RINNOVAZIONE
DELLA MUSICA . pag. 317.

LIBRO PRIMO

Del progresso della Musica . 320.

CAP. PRIMO . **D**ell' origine , costumi , e linguaggio de' Greci . 325.
Art. I.

Art. I. Origine de' Greci . II. Prima coltura de' Greci . III. Carattere de' Greci . IV. Governo de' Greci .

CAPITOLO SECONDO : *Della Musica de' Greci* 330

Art. I. Inclinatione de' Greci alla Musica . II. Progresso della Musica tra i Greci . III. Opinione del Sig. Burette rifiutata . IV. Gusto della Musica greca . V. Contrappunto de' Greci . VI. Note musicali de' Greci . VII. Opinione del P. Martini rifiutata . VIII. Difficoltà del Sig. Abate Metastasio sciolta .

CAPITOLO TERZO : *Della teorica musicale de' Greci* 355

Art. I. Elementi musicali de' Greci . II. Origine del sistema massimo de' Greci . III. Tetracordi cromatico , ed enarmonico .

CAPITOLO QUARTO : *De' Modi musicali antichi* 363

Art. I. Confusione della parola Modo . II. Diversi significati della parola Modo . III. Modi de' Filosofi . IV. Natura de' Modi nazionali . V. Natura de' Modi filosofici .

CAPITOLO QUINTO : *Del carattere , lingua , e Musica degli antichi Romani* 370

Art. I. Carattere romano . II. Indole del primitivo linguaggio latino . III. Total coltura del latino . IV. Musica de' Romani . V. Ruina dell' Imperio romano , e delle arti .

LIBRO SECONDO

Della Decadenza della Musica . pag. 380.

CAP. PRIMO . *Del linguaggio , e della Musica de' Barbari .* 381.

Art. I. Origine delle nazioni venute in Europa . II. Linguaggio de' Barbari . III. Origine delle lingue vive dell' Europa . IV. Canto de' Barbari .

CAPITOLO SECONDO : *Dello stato della Musica dopo la venuta de' Barbari* 389

Art. I.

Art. I. Perdita de' Tempi musicali . II. Opinione del P. Martini rifiutata circa il canto ecclesiastico . III. Vera origine , e natura del canto ecclesiastico . IV. Canto della Liturgia . V. Musica lavorata della Chiesa .

CAPITOLO TERZO: Dell'origine del contrappunto artificioso 397

Art. I. Gusto gotico . II. Origine del contrappunto artificioso : III. Progresso del contrappunto gotico .

LIBRO TERZO

Della rinnovazione della Musica . pag.403.

CAP. PRIMO . Dello stato presente delle lingue europee . 406.

Art. I. Buon gusto comune a tutte le lingue . II. Lingua italiana . III. Lingua francese . IV. Lingua spagnuola . V. Le altre lingue dell' Europa .

CAPITOLO SECONDO: Della poesia volgare , e del teatro moderno 417.

Art. I. Metro , e rima della poesia volgare . II. Poesia italiana . III. Poesia francese . IV. Poesia spagnuola . V. Teatro spagnuolo . VI. Teatro francese . VII. Teatro italiano .

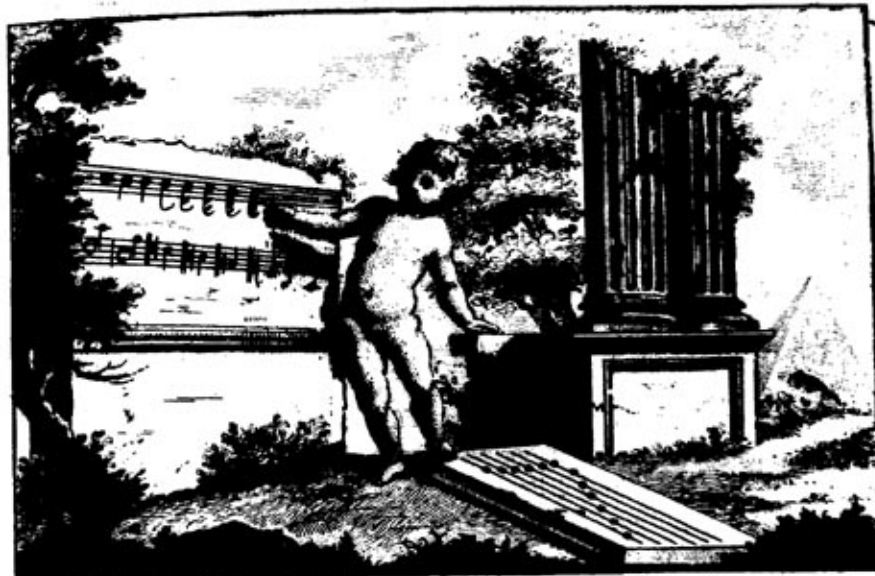
CAPITOLO TERZO: Del progresso della Musica sin a' tempi nostri

Art. I. Invenzione delle note musicali . II. Coltura della Musica nel secolo XVI . III. Progresso della Musica strumentata . IV. Progresso dell' espressione . V. Teatro in Musica . VI. Decadenza della Musica .

CAPITOLO QUARTO: Del gusto popolare per la Musica delle nazioni europee 445

Art. I. Gusto della nazione italiana . II. Gusto della nazione spagnuola . III. Gusto della nazione francese . IV. Gusto della nazione inglese . V. Gusto della nazione tedesca . VI. Canzoni popolari . VII. Conclusione .

IN-



Multa renascentur quae jam cecidere. Hor. Art. poet. Franc. Arnaudias inv. et delin. Joan. Brunetti inc.

INTRODUZIONE

DIZIONARIO DI MUSICA.



Riponendomi io di fradicare l' antichissimo errore che suppone derivare la Musica dalle proporzioni della Matematica , sono in conseguenza costretto a premettere la spiegazione di alcuni vocaboli matematici necessarj per far l'accennata rifiutazione. Vero è che per mettere il Lettore a portata di comprendere i fondamenti della Musica immaginati da' Signori Eulero e Tartini, bisognerebbe innanzi istruirlo nella Geometria e nell' Algebra ; ma non è stimato conveniente impegnarlo in questa fatica solo per fargli intendere gl' altrui errori . Chiunque abbia qualche lume della volgar Aritmetica , coll' ajuto de' termini matematici qui spiegati vedrà benissimo in generale che la scienza de' numeri armonici inventata da Pitagora , e coltivata infino a' tempi nostri , è una pura fallacia . Quelli però , i quali sono affatto sprovvisti d' ogni pratica su' numeri , potranno tralasciare il seguente articolo co' capitoli ne' quali si dimostra la niuna connessione della Musica co' numeri , giacchè senza queste notizie comprenderanno facilmente la vera teorica e pratica della Musica .

D

I. Ter-

Termini Matematici .

I. **N**umero intero è l' aggregato di molte unità. Egli può sommarfi con un altro numero, sottrarsi dal medesimo, moltiplicarsi, o partirsi, che sono le quattro volgari operazioni dell' Aritmetica. Il numero rotto addita. L' unità divisa in parti eguali, delle quali il rotto n' esprime un certo numero. Per esempio $\frac{2}{3}$ (che si legge due terzi) significa due terzi delle tre eguali in che si considera divisa una qualunque cosa cioè l'unità. $\frac{4}{5}$ vuol dire quattro quinti, o sia quattro delle cinque parti eguali in che si suppone divisa l' istessa unità. Per ciò il numero che sta sotto la riga si chiama denominatore, quello che sta di sopra numeratore del rotto. I rotti si sommano, si sottraggono, si moltiplicano, e si partono, come costa dalla volgar Aritmetica (1). Il numero primo non à divisore alcuno eccettochè l' unità. Onde il numero composto oltre all' unità à qualche divisore; però 1, 2, 3, 5, 7, &c. sono numeri primi. 4, 6, 8, 10, &c. composti, poichè il 4 si parte per 2; il 6 per 2 e per 3; il 8 per 2 e per 4. &c. Il numero pari è divisibile per 2, cioè

(1) Il segno algebrico della somma è questo (+), che si legge più. Il segno della sottrazione è quell' altro (-), che si legge meno. Il segno della moltiplicazione è (.), e la divisione s' accenna con un rotto. L' egualità si significa con due righe (=). $4 + 3 = 7$ vuol dire 4 più 3 è equal 7. $10 \div 5 = 2$ vuol dire 10 meno 5 è equal 5. $6 \cdot 3 = 18$ vuol dire 6 moltiplicato per 3 è equal 18. $\frac{12}{3} = 4$ significa 12 diviso per 3 è equal 4. Ciò supposto: somma de' numeri rotti: $\frac{2}{3} + \frac{3}{5} = \frac{10}{15} + \frac{9}{15} = \frac{19}{15} = 1\frac{4}{15}$. Cioè i rotti da sommare, senza discapito del loro valore, si trasformano in altri d' uno stesso denominatore, cioè si fa moltiplicando il numeratore di ciascun rotto per il denominatore dell' altro, ed i loro denominatori tra di loro; poi si sommano i numeratori, come si vede nell' esempio, nel quale la somma di $\frac{2}{3}$ e $\frac{3}{5}$ è $\frac{19}{15}$, cioè $1\frac{4}{15}$. Sottrazione de' rotti: $\frac{6}{8} - \frac{1}{2} = \frac{3}{4} - \frac{2}{4} = \frac{1}{4}$. Si fa come prima la riduzione de' rotti ad un comun denominatore, e poi si sottrae l' un numeratore dall' altro.

Moltiplicazione de' rotti: $\frac{2}{3} \cdot \frac{3}{5} = \frac{2}{5}$. Si moltiplicano i numeratori tra di loro, e tra di loro i denominatori.

Partizione de' rotti: $\frac{4}{3} \div \frac{2}{3} = \frac{4}{3} \cdot \frac{3}{2} = 2$. Il numeratore 4 del dividendo si moltiplica per il denominatore 3 del divisore, ed il denominatore di quello per il numeratore di questo.

la sua metà è un numero intero. Per tanto il numero dispari non è divisibile per 2. 2, 4, 6, 8, 10 &c. sono numeri pari; 1, 3, 5, 7, 9 &c. sono numeri dispari.

II. Quando un numero si moltiplica per se stesso si chiama radice, ed il prodotto che ne diviene potenza. Moltiplicando 2 per 2 ne divien 4, che è potenza del 2, ed il 2 radice di 4. In particolare se la moltiplicazione si fa una sola volta, il prodotto si chiama potenza seconda, o quadrato, e la radice quadrata. Se la moltiplicazione si fa due volte, la potenza si chiama terza, o cubo, e la radice cubica, o terza. Se la moltiplicazione si fa tre volte, la potenza è quarta, e la radice pure quarta &c. Così 4 è il quadrato di 2, 8 il cubo, 16 la terza potenza; e l' istesso 2 relativamente al 4 è radice quadrata, relativamente all' 8 radice cubica; relativamente al 16 radice quarta. La potenza si accenna alle volte colla radice segnandole di sopra un picciol numero che si chiama esponente; v. g. 3^2 significa la seconda potenza di 3, che è 9; 3^3 la terza, che è 27; 3^4 la quarta, che è 81 &c.

III. L' Algebra rappresenta i numeri colle lettere dell' Alfabeto, per esempio in vece di 2 si scrive a, in vece di 3, b &c. Nessuna lettera però esprime segnatamente numero alcuno determinato, lo stesso 2 or si rappresenta coll' a, or colla b, or colla c ad arbitrio del calcolatore. E qualor si trova una lettera v. g. m, il di cui valore non è stato dianzi determinato, s' intende uno qualunque siasi numero. In conseguenza di ciò a^2 farà la seconda potenza di a; e se a significa 3, a^2 farà 9, a^3 farà la terza potenza di a, a^4 la quarta, a^m farà qualunque potenza d' un numero qualunque a. $2m$ un numero qualunque m duplicato, o sia qualunque numero pari; $2m+1$ qualunque numero dispari (2).

IV. Un numero si chiama moltiplice rispetto a' suoi divisori; il 6 è moltiplice di 2 e di 3, 12 di 2 di 3 di 4 e di 6. Generalmente ogni numero è moltiplice de' fattori che colla moltiplicazione lo producono; il 18, che è prodotto o del 3 col 6, o del 9 con 2, è moltiplice di 3, 6, 9, e 2. Così ancora il prodotto

D 2

dotto

(2) I numeri rappresentati con lettere hanno pure il loro calcolo.

Somma di quantità letterali: $a+b$, cioè a più b.

Sottrazione: $a-b$, cioè a meno b.

Moltiplicazione: ab , cioè a moltiplicato per b.

Partizione: $\frac{a}{b}$, cioè a diviso per b.

Sia $a = 7$, $b = 5$; farà $a+b = 12$, $a-b = 2$, $ab = 35$, $\frac{a}{b} = \frac{7}{5} = 1\frac{2}{5}$.

Sia $a = 5$, $m = 2$, farà $am = 10$; $2m = 4$, $2m+1 = 5$.

dotto letterale ab è moltiplice de' fattori a, b : ond' è che i numeri composti sono moltiplici de' loro componenti, i numeri primi sono solamente moltiplici dell' unità. I moltiplici prendono la denominazione dal numero delle volte che contengono il divisore; il 6 è *duplo* di 3, e *triplo* di 2; il 12 è *duplo* di 6, *triplo* di 4, *quadruplo* di 3, e *sestuplo* di 2. I divisori si chiamano *sum-moltiplici*, e prendono la denominazione dal numero delle volte che si contengono esattamente nel dividendo, aggiuntavi innanzi la particola *su*, però il 2 è *suadduplo* di 4, *sutriplo* di 6, *suquadruplo* di 8.

Divisori d' un numero V. Si trovano tutti i divisori d' un numero composto in questa guisa: Si parta il numero proposto per il numero primo più picciolo per cui si possa partire, si faccia poi lo stesso col quoziente, e lo stesso col nuovo quoziente, fin tanto che si giunga ad un quoziente che sia pur numero primo; tutti questi divisori coll' ultimo quoziente sono i divisori primi del numero proposto; e moltiplicando i medesimi a due a due, a tre a tre, a quattro a quattro fin' alla combinazione di tutti, ne diveranno i divisori composti (3).

Minimo comun moltiplice. VI. Il numero composto si chiama *comun moltiplice* di tutti i divisori che lo partono. Il 12 è comun moltiplice di 2, 3, 4, e 6; ma rispetto al 6 e 4 è *minimo comun moltiplice*, perchè non vi è altro numero più picciolo di lui, che si possa partire per 4 e per 6; rispetto al 2 e 4 non è minimo comun moltiplice, perchè 8 più picciolo di 12 si può partire per 2 e per 4. Per trovare il minimo comun moltiplice di due o più numeri proposti, si trovino prima i loro divisori primi o semplici, e tralasciando quelli dell' uno che si ritrovano tra i divisori dell' altro, gli altri si moltiplichino tra di loro, ed il prodotto sarà il minimo comun moltiplice ricercato (4).

Proporzio- ne aritme- tica. VII. Due numeri o sono eguali, o l' uno è maggiore, o minore dell' altro. Questa relazione di due numeri si chiama *ragione aritmetica*, e la differenza tra due

(3) Siano da ritrovarsi tutti i divisori di 60. Il più picciol numero primo che lo parte è 2, ed il quoziente è 30, il quale pure si può partire per 2, ed il quoziente è 15, il 15 non si può partire per 2, ma si ben per 3, ed il quoziente è 5 che è numero primo, dunque i divisori primi di 60 sono 2, 3, 5; moltiplicandoli due a due ne divengono 4, 6, 10, 15, moltiplicandoli tre a tre, 12, 20, 30; e moltiplicandoli tutti insieme ne divien il 60, del quale sono in conseguenza divisori parte semplici parte composti 2, 3, 4, 5, 6, 10, 12, 15, 20, 30.

(4) Sia da ritrovarsi il minimo comun moltiplice di 18 e 15. i divisori semplici del primo sono 2, 3, 3, quelli del secondo 3, 5, de' quali tralasciato il 3 che si trova già tra i divisori di 18, si moltiplichino gli altri 2, 3, 3, 5 tra di loro, ed il prodot. to 90 sarà il minimo comun moltiplice di 18 e 15.

due numeri è la misura della loro ragione aritmetica (5). Così il 2 è la misura della ragione aritmetica di 5 con 3, o di 3 con 5; 4 di 7 con 3; nel qual paragone il numero che si nomina prima si chiama *antecedente* della ragione, l' altro *consegvente*. Or perchè 4 è maggiore che 2, la ragione aritmetica di 7 con 3 è pure maggiore che l' altra di 5 con 3; ma siccome la differenza tra 9 e 7 è eguale colla differenza tra 5 e 3, la ragione aritmetica di 9 con 7 sarà eguale colla ragione aritmetica di 5 con 3. Due ragioni aritmetiche eguali formano la *proporzione aritmetica*, che si scrive così $\div 5:3::9:7$, e si chiama questa *proporzione discreta*; ma qualor uno stesso numero serve di consegvente alla prima ragione e di antecedente alla seconda, la proporzione si chiama *continua* come $\div 7:4:1$. Nella discreta la somma de' numeri estremi è egual alla somma de' numeri medj, come si vede in $\div 5:3::9:7$, dove la somma di 5 e 7 è egual alla somma di 3 e 9. Nella continua la somma de' numeri estremi è egual al doppio del numero medio, come in $\div 7:4:1$, dove la somma di 7 e 1 è egual al doppio di 4. Indi si deduce la regola di trovar un numero proporzionale aritmetico con altri due o tre proposti. Sia da ritrovare un terzo aritmetico continuo con 4 e 9; dal doppio di 9 si sottragga il 4, ed il residuo 14 sarà il numero ricercato, sicchè $\div 4:9:14$ sarà una proporzione aritmetica continua. Si debba ritrovare un quarto aritmetico con 5, 8, e 10; dalla somma del secondo e del terzo, che è 18, si sottragga il 5, e sarà la proporzione aritmetica discreta $\div 5:8::10:13$. Una serie di numeri in proporzione aritmetica continua si chiama *progressione aritmetica*. Tal è la serie de' numeri dispari $\div 1:3:5:7:9:11$ &c. nella quale tra ogni numero e l' immediato vi è costantemente la commun differenza 2.

VIII. Paragonando due numeri per determinare quante volte l' uno si contiene nell' altro, la relazione di questi numeri così paragonati si chiama *ragione geometrica*, e qualor si dice assolutamente *ragione* s' intende la *geometrica*. E siccome la partizione ci dichiara di quante volte un numero contiene un altro, se si parte l' antecedente d' una ragione geometrica per il suo consegvente, il quoziente sarà la misura di quella ragione. Il 2, che è il quoziente di 8 partito per 4, è la misura della ragione di 8 con 4; ed il medesimo 2 misura pur la ragione di 6 con 3. Queste ragioni eguali costituiscono la proporzione geometrica, che si scrive $8:4=6:3$, la quale si chiama *proporzione discreta*; quest' altra $\div 8:4:2$ sarà *continua*, perchè il numero medio serve di con-

(5) La relazione è un' idea metafisica, che però non è vera misura; ma la nostra immaginativa ce la rappresenta misurabile, e così la sottopone al calcolo.

seguinte alla prima ragione, e di antecedente alla seconda. Nella proporzione discreta il prodotto de' numeri estremi è egual al prodotto de' numeri medi, così nell' esempio di sopra il prodotto di 8 con 3 è egual al prodotto di 4 con 6. Nella continua il prodotto de' numeri estremi è egual al quadrato del numero medio, come nell' esempio di sopra il prodotto di 8 con 2 è egual al quadrato di 4. Quindi è che dovendosi ritrovare un quarto proporzionale con tre altri numeri v. g. 3, 9, 4, il prodotto 36 del secondo col terzo si parta per il primo 3, ed il quoziente 12 sarà il numero ricercato, e la proporzione discreta 3: 9=4: 12. Per trovare un terzo proporzionale con altri due numeri v. g. 2, 6, il quadrato del secondo, che è 36, si parta per il primo 2, e farà la proporzione continua $\frac{36}{2}$: 2: 6: 18. Di due o più ragioni se ne forma una composta moltiplicando tra di loro gli antecedenti, e tra di loro i conseguenti; così delle due ragioni 3: 2 e 4: 5 si forma la composta 12: 10. Quando si compongono due ragioni eguali, la composta si chiama *duplicata* di qualunque delle due componenti; fatta delle due ragioni eguali 2: 1 e 2: 1 la composta 4: 1, questa è duplicata di 2: 1. Se si compongono tre ragioni eguali, la composta si chiama *triplicata*; se quattro, *quadruplicata* &c. così la ragione triplicata di 2: 1 farà 8: 1; la quadruplicata 16: 1 &c. Una ragione si riduce a più semplice espressione partendo i suoi numeri per un comun divisore; la ragione 12: 6 si riduce a 2: 1 dividendo l' uno e l' altro numero per 6; 8: 6 si riduce a 4: 3 dividendo l' uno e l' altro numero per 2. Se un numero contiene un altro una volta e di più una metà del medesimo, si dice avere quello con questo ragione o proporzione *sesquialtera*, tal è la ragione di 3 con 2, perchè il 3 contiene il 2 una volta e di più 1 che è la metà di 2. Se un numero contiene un altro una volta e di più una terza parte del medesimo, la loro ragione si chiama *sesquiterza*; tal è la ragione di 4 con 3. Così ancora la ragione di 5 con 4 si chiama *sesquiquarta*; 6: 5 *sesquiquinta*; 7: 6 *sesquisesta* &c. e di queste ragioni, che generalmente si chiamano *superparticolari*, hanno fatto grand' uso gli Scrittori di Musica.

Proporzio- IX. La proporzione armonica consiste in tre numeri, il primo de' quali à col
ne armoni- terzo l' istessa ragione, che la differenza tra il primo ed il secondo colla diffe-
ca. renza tra il secondo ed il terzo, v. g. 6: 4: 3 sono armonicamente proporzio-
nali perchè il 6 à col 3 l' istessa ragione dupla che 2, differenza tra il primo ed
il secondo, con 1, differenza tra il secondo ed il terzo. Così pur sono armonicamente
proporzionali 12: 8: 6. Per trovar un terzo armonico con altri due numeri,
il prodotto di entrambi si parte per il doppio del primo, tolto innanzi
da questo doppio il secondo. Si debba trovar un terzo armonico con 6 e 4; 24
pro-

prodotto de' tali numeri si parta per 3, che è il doppio di 6 meno 4; il quoziente 3 sarà il numero ricercato, e la proporzione armonica 6: 4: 3. Per trovar un medio armonico tra due altri numeri il doppio loro prodotto si parta per la somma de' medesimi. Così per trovar un medio armonico tra 6 e 3, il doppio loro prodotto 36 si parta per 9, e farà la proporzione armonica 6: 4: 3. Chiunque sappia il calcolo de' rotti troverà facilmente che la serie, $1: \frac{1}{2}: \frac{1}{3}: \frac{1}{4}: \frac{1}{5}: \frac{1}{6}$ &c. è una progressione armonica, perciocchè in ogni tre termini consecutivi vi è una proporzione armonica. Più facilmente si vede la medesima progressione ne' numeri 60: 30: 20: 15: 12: 10, ne' quali 60: 30: 20 è una proporzione armonica, 30: 20: 15 un' altra, 15: 12: 20 un' altra.

I I.

Sistemi moderni di Corde musicali.

I. IL suono musicale si chiama volgarmente *tono*; e sebben questa parola ^{Proprietà de' numeri.} è usatissima nella Musica, è per altro la più soggetta a equivoco, mentre ora si prende in un significato, ora in un altro. Prendendola per suono musicale si divide in *grave* ed *acuto*, cioè in basso ed alto, che sono proprietà puramente relative, poichè un medesimo suono è grave, ed acuto rispetto a diversi suoni. Quanto più sottile una corda più corta e più tesa, altrettanto più acuto è il suo suono. Però il tono, o sia il calibro del suono d' una corda si suppone proporzionale con quelle proprietà della medesima, Due corde della stessa materia e d' egual grossezza lunghezza e tensione rendono i suoni egualmente gravi, o acuti, che si chiamano *unisoni*. Se sono eguali la grossezza e la tensione, ma l' una corda è nella lunghezza doppia dell' altra, il suono della più lunga farà doppiamente più grave che il suono della più corta. E restando invariabile la tensione d' una corda, la bassezza del suo suono è proporzionale colla lunghezza della medesima; come al contrario se la lunghezza è invariabile, il tono varia colla grossezza della corda, e di due corde d' egual lunghezza la più grossa rende il suono più grave. Or una corda tanto più pesa, quanto che è più lunga e più grossa; e poichè supposta invariabile la tensione, il suono è proporzionale colla grossezza e lunghezza insieme, farà pure proporzionale col peso intrinseco della corda. Di due corde egualmente tese la più pesante renderà il suono più grave; se l' una pesa un' oncia e l' altra mezza, questa sarà più acuta di quella nella ragione di 2 a 1.

II. La

Tensione delle corde. II. La tensione procede dalla forza con cui è tirata la corda, la qual forza si concepisce a guisa d' un peso attaccato all' estremità della corda. Questa tensione non è proporzionale con detta forza o peso attaccato; ma si ben colla sua radice quadrata. Sia una corda tirata da una forza equivalente a 4 libbre, ed un' altra da un' altra forza equivalente ad una libra: siccome la radice quadrata di 4 è 2, e la radice di 1 è 1, la tensione della prima corda non farà che doppia della tensione dell' altra. E poichè l' acutezza del suono d' una corda cresce a proporzione della tensione, farà detta acutezza proporzionale colla radice quadrata della forza o peso, che causa la tensione; di modo che se una corda è tirata con una forza equivalente a 3 libbre, per duplicar la sua tensione e l' acutezza del suono bisogna tirarla con una forza equivalente a 12 libbre; e per triplicarle v' abbisogna un' altra forza equivalente a 27 libbre (1). Or si noti che la tensione modifica il suono diversamente che la lunghezza e grossezza, o che il peso intrinseco della corda; crescendo questo peso, il suono è più grave, ed in conseguenza meno acuto; al contrario crescendo la tensione, il suono è più acuto, ed in conseguenza meno grave: per ciò si dice che la bassezza d' un suono è in ragione diretta del peso della corda, ed in ragione inversa della tensione; al contrario l' acutezza è in ragione diretta della tensione, ed in ragione inversa del peso della corda. Quando si dice assolutamente che un suono è ad un altro come 3 a 1, l' espressione resta equivoca; se il paragone si fa con riguardo alla bassezza de' suoni, il suono, che corrisponde al numero maggiore, è il più grave; ma se il paragone si fa con riguardo all' acutezza, il suono, che corrisponde al numero maggiore, è il più acuto. Per togliere questo equivoco noi useremo d' aver riguardo all' acutezza, sicchè dicendo i suoni 1: 2, s' intenderà che 2 rappresenta il suono più acuto, e 1 il più grave.

Ragione de' suoni. III. Se si suppone che in due corde tutto è diverso, il loro peso intrinseco e la tensione, allora i suoni faranno in ragione diretta delle tensioni ed inversa de' pesi. Siano due corde A e B, quella d' un' oncia e tirata con una forza di 12 libbre, questa di 6 oncie e tirata con una forza di 48 libbre; queste forze debbono ridursi alla stessa misura co' pesi intrinseci delle corde, e poichè questi sono stati proposti in oncie, la forza che causa la tensione di A si ridurrà a 144 oncie, l' altra che causa la tensione di B a 576. Le tensioni sono come le radici quadrate delle forze tiranti, dunque la tensione di A farà alla ten-

(1) Costa dall'Algebra essere $\sqrt{3} : \sqrt{12} = 1/3 : 2/3 = 1:2$; come ancora $\sqrt{3} : \sqrt{27} = \sqrt{3} : 3\sqrt{3} = 1:3$.

sione di B come 12 a 24, o come 1 a 2. Ora il suono di A è al suono di B per ragion de' pesi intrinseci come 1 a 6, e per ragion delle tensioni in ragione inversa di 1 a 2 cioè come 2 a 1, e componendo le due ragioni 1: 6 e 2: 1, farà il suono di A al suono di B come 2 a 6 o come 1 a 3, vale a dire che il suono di B farà triplamente più acuto che il suono di A.

IV. E' ancora proporzionale l' acutezza del suono colle vibrazioni della corda. Quanto questa è più acuta tanto più velocemente vibra, sicchè se una corda in un secondo di tempo fa mille vibrazioni, un' altra triplamente più acuta ne farà nello stesso tempo tre mila; un' altra però doppiamente più grave ne farà solamente cinquecento. Laonde calcolando quante vibrazioni dovrebbe far in un determinato tempo una corda d' un certo peso e tesa con una forza determinata, il tono di questa corda sarebbe un tono fisso ed invariabile, se le circostanze della maggior o minor elasticità della corda, e del legno su cui si tende, della forza che la percuote, e dell' aria più o meno umida, non l' alterassero (2).

V. Gli otto successivi tasti lunghi del cembalo o dell' organo, cominciando dal notato colla lettera C, rendono gli otto toni successivamente l' uno più acuto dell' altro, pe' quali ascende e discende la voce umana con molta facilità, e formano la comune Scala, che è oggigiorno il sistema fondamentale della Musica. Queste otto corde infin da' tempi di S. Gregorio Magno si segnano colle sette prime lettere dell' Alfabeto A: B: C: D: E: F: G: a; ma l' ordine delle lettere corrispondenti a' suoni costituenti la suddetta Scala è C: D: E: F: G: A: B: c. L' ottava corda porta l' istesso carattere che la prima a cagione della somiglianza de' loro suoni, come sarà altrove dichiarato. Guidone Aretino nel secolo XI stabilì il metodo d' intonar la Scala colle sei sillabe *Ut: Re: Mi:*

E

Mi:

(2) Il Signor Eulero nel suo Trattato di Musica calcola che una corda lunga un piede e mezzo con un centesimo di piede, pesante sei grani con un quinto di grano, e tesa con un peso di sei libbre deve far in un secondo 392 vibrazioni. Ecco la formula generale di cui egli si serve per determinare le vibrazioni di qualunque corda. Sia la lunghezza della corda = a, ed abbia il suo peso col peso che la rende tesa, la ragione di 1 a n: sia ancora il diametro del circolo alla circonferenza come 113 a 355, e la lunghezza d' un pendolo che faccia una vibrazione ad ogni secondo siam b. Sarà il numero delle vibrazioni della corda in un secondo = $\frac{113}{113} \sqrt{\frac{bn}{a}}$. Sia il peso della corda = 6 $\frac{1}{3}$ grani, la forza che la tira = 6 libbre = 46080 grani: sarà n: 1 = 40680: 6 $\frac{1}{3}$ = 7432: 1. Sia b = 3166 millesimi di piede, a = 1510; dunque la corda a in un secondo farà vibrazioni $\frac{113}{113} \sqrt{\frac{3166 \cdot 40680}{1510}} = \frac{113}{113} \cdot 392 = 390$ prossimamente.

Mi : Fa : Sol : La, e prendendosi occasione dal *Sol : Fa* fu poi chiamata questa intonazione *solfeggio*. E perchè attesa la dottrina dell'Autore, che farà in appresso dichiarata, la *C* s'intonava or col *Sol*, ora col *Fa*, ora coll' *Ut*, fu per ciò chiamata *C-sol-fa-ut*. Egualmente la corda *D* ora s'intonava col *La*, ora col *Sol*, ora col *Re*, e però fu detta *D-la-sol-re*. Indi derivarono i sette volgari nomi delle corde della Scala

C-sol-fa-ut : D-la-sol-re : E-la-mi : F-fa-ut : G-sol-re-ut : A-la-mi-re : B-mi.

Solfeggio
moderno.

VI. Scaduto il sistema di Guidone gli Oltramontani aggiunsero per il solfeggio la sillaba *Si*, affine di distinguere ed intonare la settima corda, per cui nel solfeggio di Guidone si ripigliava qualcuna delle sillabe già intonate. Anzi i Francesi hanno quasi abbandonato i nomi di *C-sol-fa-ut*, *D-la-sol-re* &c. sostituendo in vece loro le sillabe *Ut : Re : Mi : Fa : Sol : La : Si*, di forte che lo stesso significa nel linguaggio d'un Francese la corda *Sol*, che nel linguaggio d'un Italiano *G-sol-re-ut*. In Italia è oramai frequentissimo il metodo di solfeggiare colle sette surriferite sillabe, mutato solamente l' *Ut* in *Do*; sebene alcuni per affettar antichità condannano l'uso del *Si*, quasi che il saper di Musica consista in sì fatte bagattelle. Il metodo francese di nominare le corde colle sillabe del solfeggio è comodissimo, sì perchè con poche sillabe si esprimono molte corde, come ancora perchè chiunque abbia imparato a cantare con quelle sillabe, vedendole poi scritte, gli si risvegliano nell'immaginativa le sensazioni de' corrispondenti suoni. Però farà questo metodo adoperato più volte in quest'Opera dicendosi *la corda Do* in vece di *C-sol-fa-ut*, *Re* in vece di *D-la-sol-re* &c.

Scala nu-
merica.

VII. Molte sono state le opinioni circa le proporzioni tra le corde della Scala; ma oggigiorno la Scala numerica più comune è la seguente:

Do : Re : Mi : Fa : Sol : La : Si : do

24: 27: 30: 32: 36: 40: 45: 48

Tal è la Scala numerica del Signor Rameau: nella medesima si trasforma quella del Signor Tartini dando il numero maggiore al suono più acuto (3), e la

(3) Il Signor Tartini attribuendo a' numeri maggiori i suoni più gravi forma la Scala numerica:

180: 160: 144: 135: 120: 108: 96: 90.

Dalla prima alla seconda corda vi è la ragione $180:160=18:16=9:8$, che rivoltata, per dar al suono più grave il numero minore, è $8:9$. L'istessa che $24:27$. Così si troverà che tutta la Scala del Signor Tartini concorda con quella del Signor Rameau.

la stessa ci vien raccomandata dal R. P. Francesco Jaquier nel tom. 2. del commento della Filosofia del Neuton. Dalla prima alla seconda corda vi è la ragione $24:27$, che ridotta a espressione più semplice è la sesquioctava $8:9$ (4). Dalla seconda alla terza vi è la ragione $27:30$ egual alla sesquinona $9:10$. E dalla terza alla quarta $30:32=15:16$. Tra la quarta e la quinta ritorna la sesquioctava, tra la quinta e la sesta la sesquinona, tra la sesta e la settima la sesquioctava, e tra la settima e l'ottava la sesquidecimaquinta. Sicchè tutta la Scala numerica si forma di tre specie di gradi, quelli della prima specie in ragione sesquioctava furono chiamati da' Greci *Toni maggiori*, gli altri in ragione sesquinona *Toni minori*, e quelli due tra la terza e la quarta corda, e tra la settima e l'ottava *Semitoni*; ed eccovi un altro significato della parola *Tono*.

VIII. La Scala pratica stabilita di sopra non si compone che di due specie di gradi cioè Tono e Semitono; il Tono della Scala pratica è un mezzo tra i due Toni l'uno maggiore l'altro minore della Scala numerica, ed il Semitono di questa discorda ancora dal Semitono di quella, sicchè solamente i due numeri estremi $24:48$ corrispondono esattamente alle due corde estreme della Scala pratica. Per dedurre la Scala pratica dalla numerica si prendono diversi temperamenti secondo le diverse opinioni degli Autori; chi vuole che le ragioni della Scala numerica siano alterate in una maniera, chi in un'altra. Ma tutte queste opinioni e temperamenti non hanno verun sodo fondamento, che come si dimostrerà nel libro primo i numeri sono affatto impertinenti alla Musica.

IX. Paragonando nella Scala pratica una corda con altra si deducono diverse combinazioni di due corde, che si chiamano volgarmente *intervalli*. Da ogni corda all'immediata vi è una *Seconda*, che si divide in *maggiore* e *minore*. La maggiore è il grado detto ancora *Tono*, la minore è il *Semitono*. *Terza* è l'intervallo che comprende tre corde conseguenti della Scala come *Do : Mi*, o *Re : Fa*, quello comprende le tre corde *Do : Re : Mi*, questo *Re : Mi : Fa*. Si divide la *Terza* in *maggiore* e *minore*, la prima si compone di due Toni come *Do : Mi*, *Fa : La*, *Sol : Si*, la seconda d'un Tono con un Semitono come *Re : Fa*, *Mi : Sol*, *La : do*.

E 2

Quar-

(4) La ragione $8:9$ dovrebbe dirsi piuttosto *sesquioctava*; ma siccome per l'espressione de' suoni tanto è rapportare al numero maggiore il suono più grave quanto il più acuto, perciò non si fa distinzione tra le ragioni sesquioctava e *sesquioctava*, *dupla* e *duppla* &c.

Quarta è l'intervallo che comprende quattro corde consecutive della Scala come *Do: Fa, Re: Sol, Mi: La, Fa: Si*. La *Quarta naturale* si compone di due Toni con un Semitono come *Do: Fa*. La *Quarta maggiore*, che pur si chiama *Tritono*, si compone di tre Toni come *Fa: Si*.

Quinta è l'intervallo che comprende cinque corde della Scala. La *Quinta naturale* costa di tre Toni con un Semitono come *Do: Sol, Re: La*. La *Quinta falsa* di due Toni con due Semitoni; ma per formar questo intervallo bisogna, come poi si vedrà, continuare la Scala.

Sesta è l'intervallo che comprende sei corde della Scala, e si divide pure in *maggiore e minore*. La *Sesta maggiore* si compone di quattro Toni con un Semitono come *Do: La, Re: Si*. La *minore* di tre Toni con due Semitoni come *Mi: Do*.

Settima è l'intervallo che comprende sette corde della Scala, ed è *maggiore* se si compone di cinque Toni con un Semitono, e *minore* se si compone di quattro Toni con due Semitoni.

Finalmente l'**Ottava** è l'intervallo che abbraccia tutta la Scala, cioè *Do: do*.

Intervalli
o numerici.

X. Se le corde della Scala fossero accordate secondo le proporzioni della Scala numerica, vi si ritroverebbero tre forti di Terze, l'una maggiore composta d'un Tono maggiore e d'un altro minore, come *Do: Mi* nella ragione $24:30 = 4:5$ che è la *sesquiquarta*; l'altra minore composta d'un Tono maggiore con un Semitono, come *La: Do* nella ragione $40:48 = 5:6$ che è la *sesquiquinta*; e la terza pure minore composta d'un Tono minore con un Semitono, come *Re: Fa* nella ragione $27:32$, la qual Terza minore si differenzia dall'altra colla stessa differenza che il Tono maggiore dal minore, che è un picciolo intervallo nella ragione $80:81$ detto volgarmente *Comma*. Manca dunque un Comma alla Terza minore *Re: Fa* per eguagliare l'altra *La: Do*: per questo la prima può chiamarsi Terza minore *mancauta*. Vi si troverebbero ancora due forti di Quinte, l'una composta di due Toni maggiori e d'un altro minore con un Semitono, come *Do: Sol* nella ragione $24:36 = 2:3$ che è la *sesquialtera*. L'altra composta di due Toni minori e d'un altro maggiore con un Semitono, cui mancherebbe per conseguenza un Comma per eguagliare l'altra, tal farebbe la Quinta *Re: La* nella ragione $27:40$. Oltretutto la *Quarta naturale Do: Fa* corrisponderebbe alla ragione *sesquiterza* $24:32 = 3:4$. Il *Tritono* alla ragione $32:45$. La *Sesta maggiore Do: La* alla ragione $24:40 = 3:5$. La *minore Mi: Do* a $30:48 = 5:8$. La *Settima maggiore*
Do:

Do: Si a $8:15$; e la minore a $9:16$. Delle quali ragioni le principali sono la dupla propria dell'Ottava, la *sesquialtera* della Quinta, la *sesquiterza* della Quarta, la *sesquiquarta* della Terza maggiore, e la *sesquiquinta* della Terza minore.

XI. Dopo d'aver intonato le otto corde successive della Scala, inoltrandosi più la voce o verso il grave o verso l'acuto, replica l'istessa Scala con toni o più gravi o più acuti, e la Scala così stesa è

Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: do: re: mi: fa: sol: la: si: do: re: mi: fa &c.

I gradi e gl'intervalli della seconda Ottava *do: do* sono del tutto simili a' gradi ed intervalli della prima *Do: do*; *do: re* è una Seconda, *do: mi* una Terza &c. Dopo la seconda Ottava se ne può replicar un'altra, e dopo questa un'altra, finchè la forza della voce lo permetta. I cembali costano per lo più di quattro Ottave.

XII. Paragonando le corde dell'Ottava grave con quelle dell'Ottava acuta nascono molti intervalli non compresi in una sola Ottava. *Do: do, Re: re, Mi: mi &c.* sono altrettante Ottave. *Si: fa* è la Quinta falsa accennata nel num. 9, composta di due Toni e di due Semitoni. *Do: re* è una Nona composta d'una Ottava con una Seconda. *Do: mi* una Decima, *Do: fa* una Undecima, *Do: sol* una Duodecima &c. i quali intervalli sono rispettivamente composti dell'Ottava *Do: do* e degl'intervalli semplici di Terza, Quarta, Quinta &c. Paragonando ancora le corde della prima Ottava con quelle della terza, ne risulta la *Decimaquinta Do: do* composta di due Ottave, la *Decimasesta* di due Ottave e d'una Seconda, la *Decimasettima* di due Ottave e d'una Terza. Generalmente ad ogni intervallo semplice si possono aggiungere una, due, o più Ottave.

XIII. Supposto un intervallo semplice v. g. la Terza *Do: Mi*, se la voce grave cresce verso l'acuto d'un' Ottava restando ferma l'altra voce, ne diviene la Sesta *Mi: do*, che però si chiama *riavvolgimento* o *ria* *riavolto* della Terza. E guardando attentamente la Scala stesa si scorge che dalla Seconda maggiore rivoltata ne diviene la Settima minore, e dalla Settima minore la Seconda maggiore; dalla Terza maggiore la Sesta minore, e dalla Sesta minore la Terza maggiore; dalla Terza minore la Sesta maggiore, e dalla Sesta maggiore la Terza minore; dalla Quarta la Quinta, e dalla Quinta la Quarta; dal Tritono la Quinta falsa, e dalla Quinta falsa il Tritono. In generale ciò che manca a ciaschedun intervallo per compire l'Ottava è per appunto il suo rivolto. v. g. la Settima minore e la Seconda maggiore compongono l'Ottava, però

però dall'una rivoltata ne diviene scambievolmente l'altra. Per rivoltare la ragione numerica d'un intervallo, basta prendere il numero corrispondente all'Ottava della voce che si muta per formare il rivolto: così rivoltando la Terza *Do: Mi* ne divien la Sesta *Mi: do*, e poichè la ragione della Terza *Do: Mi* è 4: 5, e 4 forma con 8 la ragione dupla dell'Ottava, farà 5: 8 la ragione della Sesta *Mi: do*.

Corde ac.
cidentali.

XIV. Oltre alle otto corde della Scala fin qui spiegate, che si chiamano *naturali*, ve ne sono altre cinque dette *accidentali*, le quali dividono i cinque Toni della stessa Scala ciascuno in due Semitoni. Tra le corde *Do: Re* si consideri una corda media che divida quel Tono in due intervalli eguali o Semitoni. L'istesso dee figurarsi tra le corde *Re: Mi, Fa: Sol, Sol: La, e La: Si*. Ciascuna di queste corde accidentali à due rispetti, l'uno colla corda grave, l'altro coll'acuta del Tono che divide, col primo rispetto si chiama *diefis* e si addita con questo segno (*), col secondo *bmolle*, e si segna così (b); di modo che *Do** significa che in vece di *Do* naturale s'intoni la corda media accidentale tra *Do* e *Re* più acuta che *Do* d'un Semitono, e *Re^b* significa che in vece di *Re* naturale s'intoni quella stessa corda accidentale più grave che *Re* d'un Semitono; dove si vede che una stessa corda accidentale e *diefis* e *bmolle*, *diefis* rispetto alla corda grave del Tono che divide, *bmolle* rispetto alla corda acuta dello stesso Tono. Dunque la Scala pratica divisa colle cinque corde accidentali in dodici Semitoni farà la seguente:

	Do*	Re*	Fa*	Sol*	La*	
Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si Do
	Re ^b	Mi ^b	Sol ^b	La ^b	Si ^b	

Colle quali tredici corde si compone tutta la moderna Musica (5).

III.

Sistemi antichi di corde musicali.

I. Greci presero per sistema fondamentale della Musica il *Tetracordo*, che da *tetra* (che vuol dir *quattro*) significa un sistema di quattro corde costituenti la Quarta. Dalla prima alla seconda v'era un Semitono, dalla seconda alla terza un Tono, ed un altro Tono dalla terza alla quarta; per questo

(5) Le corde con *bmolle* si chiamano *Re^b D-la-fa*, *Mi^b E-la-fa*, *La^b A-la-fa*, *Si^b B-fa*, *Sol^b* non à nome in pratica. I tasti corti del cembalo contengono le cinque corde accidentali, il tasto corto tra *C* e *D* è *C sol-fa-us* con *diefis* ed unitamente *D-la-fa*.

questo si chiamò detto *Tetracordo diatonico* quasi che la voce vi si conduce per Toni, ed egli quasi corrisponde alle quattro corde della nostra Scala *Si: Do: Re: Mi*, o *Mi: Fa: Sol: La*, e anche per ciò la nostra Scala si chiama *diatonica*. Erano d'accordo i Greci intorno alla ragione tra le corde estreme del *Tetracordo*, che uniformemente stabilirono dover essere la *sesquiterza* 3: 4 che corrisponde alla *Quarta*; ma circa il Tono ed il Semitono intermedj si dividevano in diverse opinioni. Archita Tarentino propose il *Tetracordo diatonico* $\frac{27}{24} \cdot \frac{7}{3} \cdot \frac{3}{2} = \frac{1}{2}$, dove il primo rotto significa un Semitono nella ragione 27: 28, il secondo un Tono maggiore nella ragione 7: 8, ed il terzo un Tono minore nella ragione 8: 9, le quali ragioni composte insieme formano la *sesquiterza* 3: 4. Aristosseno celebre Musico e Filosofo rigettò la maniera d'esprimere gl'intervalli con ragioni geometriche, e volle piuttosto s'adoperassero le aritmetiche. Egli considerava la *Quarta* o il *Tetracordo* a guisa d'una lunghezza divisa in parti eguali, delle quali n'attribuiva un certo numero a ciaschedun intervallo. Secondo questa idea il suo *Tetracordo diatonico* era $6 + 9 + 15 = 30$, cioè considerando l'intervallo della *Quarta* diviso in 30 parti eguali, al Semitono ne dava sei, nove al Tono minore, e quindici al maggiore. Eratostene, tolta la differenza tra il Tono maggiore ed il minore, fece sì tutti i Toni della stessa ragione *sesquiottava*, volendo che il *Tetracordo diatonico* fusse $\frac{243}{216} \cdot \frac{3}{2} \cdot \frac{2}{3} = \frac{1}{2}$. Didimo ristabilì la suddetta differenza; egli accrebbe il Semitono d'Eratostene d'un Comma tolto all'uno de' due Toni, e così ne divenne il *Tetracordo* $\frac{15}{16} \cdot \frac{9}{10} \cdot \frac{2}{3} = \frac{1}{2}$ il quale contien per appunto gl'intervalli della moderna Scala numerica. Tolommeo approvò tutti i furriferiti *Tetracordi* chiamando *toniaco* quello d'Archita, *Diatono* quello d'Eratostene, ed *intenso* quello di Didimo, e n'aggiunse ancora due altri del suo, cioè il *molle* $\frac{20}{21} \cdot \frac{2}{10} \cdot \frac{7}{3} = \frac{1}{2}$, e l'*equabile* $\frac{11}{12} \cdot \frac{10}{11} \cdot \frac{9}{10} = \frac{1}{2}$. Or niuno si figurò, che questa diversità di *Tetracordi* alterasse punto la pratica della Musica; erano quelle pure speculazioni, dalle quali non ne veniva alla Musica nè vantaggio nè disavvantaggio alcuno.

II. Di molti *Tetracordi* uniti formarono i Greci altri sistemi di corde più stesi. Primieramente misero insieme due *Tetracordi*:

Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: La.

E notando che in questo sistema la Quinta *Si: Fa* è falsa, e che vi manca un Tono per compire l'Ottava, v'aggiunsero una corda fuor de' *Tetracordi* chiamata perciò *proslambanomenos* o *aggiunta*, distante della corda *Si* un Tono verso il grave, onde ne nacque la loro Scala

(La)

Sistema
massimo.

(La): Si: Do: Re: Mi: Fa Sol: La

A: B: C: D: E: F: G: a,

che replicata diede il sistema chiamato *massimo* composto di quattro Tetracordi

(La): Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: la: (lib): si: do: re: mi: fa: sol: la

Il primo di questi Tetracordi si chiamò *hipaton* o *principale*, il secondo *meson* o *medio*, il terzo *diazugmenon* o *disgiunto*, ed il quarto *hiperboleon* o *eccellente*.Il terzo si chiamò *disgiunto* perchè effettivamente resta separato dal secondo con quel Tono *la: si*; ma siccome conviene molte volte modulare per tre Tetracordi congiunti, o al manco congiungere il secondo col terzo, frappofero tra *la* e *si* una corda accidentale *si^b*, onde ne venisse il Tetracordo *la: si^b: do: re* detto *Synemenon* o di *congiunzione*, giacchè serviva a congiungere il terzo Tetracordo col secondo. Egli per altro fu stimato Tetracordo accidentale o fuor del sistema naturale de' quattro primi Tetracordi, e dalla corda *Si^b* aggiunta per formarlo derivano le nostre corde accidentali con *bmolle*.

Tetracordo cromatico.

III. Il Tetracordo cromatico si conteneva come il diatonico fra gli estremi d'una Quarta; ma gl' intervalli medj erano diversi. Dalla prima alla seconda corda vi era un Semitono, un altro dalla seconda alla terza, e da questa alla quarta una Terza minore, v. g. *Mi: Fa: Fa[♯]: La*. Questo Tetracordo non s' adoperava senza il diatonico; anzi procedeva da questo, frapposta una corda accidentale tra la seconda e la terza del medesimo v. g. *Mi: Fa: (Fa[♯]): Sol: La*, la qual corda accidentale serviva a formar un altro Tetracordo diatonico più eccellente o acuto *Fa[♯]: Sol: La: Si*. Per distinguere detta corda accidentale dalle diatoniche, le si dava qualche colore: però il Tetracordo che ne risultava fu detto *cromatico*, o *colorato*, e dalla medesima corda si ripete l' origine delle nostre corde con *diefis*. Circa le ragioni numeriche del Tetracordo cromatico v'erano, come circa il diatonico, diverse opinioni. Archita inventò il Tetracordo cromatico $\frac{27}{27} \cdot \frac{22}{27} \cdot \frac{27}{27} = \frac{1}{4}$. Aristofeno ne trovò due, l'uno $4 \uparrow 4 \uparrow 22 = 30$, l'altro $6 \uparrow 6 \uparrow 18 = 30$. Erastostene uno $\frac{12}{12} \cdot \frac{11}{12} \cdot \frac{1}{6} = \frac{1}{4}$. Quello di Didimo $\frac{11}{16} \cdot \frac{24}{21} \cdot \frac{1}{6} = \frac{1}{4}$ è il più conforme colla nostra Scala numerica, poichè il primo Semitono è il nostro Semitono diatonico, il secondo il compimento del primo per formar un Tono minore, il terzo intervallo è una Terza minore giusta. Tolommeo inventò pure due Tetracordi cromatici cioè $\frac{27}{27} \cdot \frac{14}{18} \cdot \frac{1}{6} = \frac{1}{4}$, e $\frac{21}{22} \cdot \frac{11}{12} \cdot \frac{6}{7} = \frac{1}{4}$. Il secondo Semitono di questo Tetracordo fu detto *Diefis cromatica*: anche al dì d' oggi la modulazione per due Semitoni *Mi: Fa: Fa[♯]: Sol* si chiama *passaggio cromatico*.

Tetracordo Enarmonico.

IV. La delicatezza de' Cantori greci giunse a dividere il Semitono in due parti

parti pressochè eguali, la qual divisione dopo la decadenza della Musica non è stata mai considerata come parte essenziale del canto; anzi secondo il testimonio di Plutarco nel Libro della Musica gli stessi Greci la tralasciarono per la gran difficoltà d' eseguirla. Si consideri il Semitono *Mi: Fa*, o *Si: Do* diviso in due parti quasi eguali con una corda intermedia segnata con questo segno (x), e s'aggiunga a queste tre corde la quarta del Tetracordo diatonico: ne diverrà un nuovo Tetracordo *Mi: MiX: Fa: La*, o *Si: SiX: Do: Mi* composto di due quarti di Tono e d' una Terza maggiore, chiamato da' Greci *Enarmonico* o *Serrato*, perchè tal era la modulazione per quei delicatissimi quarti di Tono. Ogni Filosofo dava a queste corde diverse proporzioni; quelle di Didimo $\frac{21}{24} \cdot \frac{11}{11} \cdot \frac{6}{5} = \frac{1}{4}$ sono le più adattate a' nostri intervalli numerici, poichè le due prime ragioni costituiscono per appunto il Semitono 15: 16. Sopra tutto è da notare che tutti i tre generi, cioè diatonico, cromatico, ed enarmonico, si contenevano in sei corde *Mi: MiX: Fa: Fa[♯]: Sol: La*; ed il canto sempre si fondava principalmente nelle quattro diatoniche *Mi: Fa: Sol: La*.

V. La venuta de' Barbari in Europa fu la rovina di tutte le arti, tra le quali la Musica non cominciò a coltivarfi infino al secolo XI. Allora un Monaco Benedettino di Arezzo, chiamato Guidone, restitui, e si propose ancora di perfezionare il sistema teorico de' Greci. Egli stimò con esso loro doverfi porre per fondamento della Musica il Tetracordo diatonico; ma s' avvide che la modulazione riesciva di diverso gusto secondo il sito in che si mette il Semitono: quando questo è il primo intervallo del Tetracordo come in *Si: Do: Re: Mi*, la modulazione è più dolce e languida; più vigorosa però se il Semitono stà nella parte acuta come in *Sol: La: Si: Do*; e d' un temperamento medio quando il Semitono stà nel mezzo, come in *La: Si: Do: Re*. Questa riflessione forse lo indusse a prendere per sistema fondamentale compito l' Esacordo, o Sesta maggiore *Sol: La: Si: Do: Re: Mi*, ove si trovano tutte tre le furriferite specie di Tetracordi (1). Il sistema massimo de' Greci, come costa dal num. 2, cominciava nella corda *A*, che noi diciamo *A-la-mi-re*, e siccome l' Esacordo di Guidone comincia dalla corda *G*, che noi diciamo *G-sol-re-ut*, si vede che questo Monaco aggiunse un'altra corda sotto alla *Proslambanomenos*

Sistema di Guidone.

F

La

(1) E' stato espresso l' Esacordo colle sillabe del solfeggio moderno, che corrisponde alle sei corde *G-sol-re-ut*, *A-la-mi-re*, *B-mi*, *C-sol-fa-ut*, *D-la-sol-re*, *E-la-mi*, o secondo Guidone *G-us*, *A-re*, *B-mi*, *C-fa-ut*, *D-sol-re*, *E-la-mi*.

La de' Greci, lasciando intatte tutte le altre. Egli segnò questa nuova corda colla *G* greca o gamma, che poi si trasformò nella *G* latina.

La corda accidentale del Tetracordo Synemenon fu ancora da lui segnata con una *b* tonda, la seguente, in cui comincia il Tetracordo disgiunto, con una *b* quadra, sicché il sistema massimo de' Greci espresso co' caratteri latini e colla correzione di Guidone è questo:

G: A: B: C: D: E: F: g: a: b: c: d: e: f: gg: aa.

Da questo sistema ricavò il suddetto Monaco tre Esacordi del tutto simili, il primo fondato nella corda *G* nel quale la *B* è quadra:

G: A: *b*: C: D: E.

Il secondo fondato nella corda *F* nel quale la *b* è tonda:

F: g: a: b: c: d.

Il terzo nella corda *C* ove non si trova la *b* nè quadra nè tonda

C: D: E: f: g: a.

E siccome da *A* si passa alla *b* quadra per un Tono, ed alla *b* tonda per un Semitono, chiamò il primo Tetracordo di *b* quadra o duro, il secondo di *bmolle*, il terzo di *natura*, che sono le tre *Proprietà* del canto antico, il quale talor si diceva fatto nella *Proprietà di natura*, talor nella *Proprietà di bmolle*, o di *b* quadra, secondo il Tetracordo per cui si modulava.

VI. Il canto sempre è stato imparato sulle corde che rispettivamente sono state stimate fondamentali: per questo ora si solfeggia sull' Ottava, i Greci solfeggiavano sul Tetracordo, e Guidone dovette da buon Filosofo disporre il suo solfeggio sull' Esacordo. Egli prese a questo fine le sei sillabe qui notate dell' Inno di S. Giambatista:

Ut queant laxis *RE*sonare fibris
*Mi*ra gestorum *FA*muli tuorum
*SOL*ve pollutum *LAB*ii reatum,

colla mira di formar l' intonazione delle cinque vocali contenute in quelle sei sillabe: e volle che la corda fondamentale di ciascuna delle tre *Proprietà* del canto s' intonasse colla sillaba *Ut*, le altre successivamente colle seguenti *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*: indi è che la corda *G* in *b* quadra era *Ut*, in *Natura Sol*, in *bmolle Re*, onde deriva il nome di questa corda *G-sol-re-ut*. Vedasi nell' aggiunta nota la disposizione de' tre Esacordi colla rispettiva intonazione di

ciascu-

ciascuna corda (2). In questa disposizione si vede che gli Esacordi d'una stessa *Proprietà* sono separati l'un dall'altro con una Terza, di modo che in arrivando alla corda acuta d'un Esacordo non può continuarsi di grado senza passar ad un altro Esacordo. Per far queste mutazioni di Esacordo prescrive Guidone che ascendendo si entrasse sempre nel nuovo Esacordo per la sua corda *Re*, e discendendo per la sua corda *La*, nella qual regola si fonda il metodo antico di solfeggiare, che è stato a di nostri criticato per non conoscersi il suo fondamento. Con questa sola regola obbligò Guidone i Cantori a non passare di salto dalla *Proprietà di b* quadra a quella di *bmolle*, nè da *bmolle* a *b* quadra senza passar per la *Proprietà di natura*; e li lasciò in libertà di passar da *natura* indifferentemente a *b* quadra, o a *bmolle*, ciò che nel linguaggio moderno vuol dire, che dal Tono di *G-sol-re-ut* non si deve passare a quello di *F-fa-ut*, nè da *F-fa-ut* a *G-sol-re-ut* senza frapporre l' Armonia di *C-sol-fa-ut*; ma che da *C-sol-fa-ut* si può indifferentemente passare o far cadenza in *G-sol-re-ut*, o in *F-fa-ut*. In questa regola, come si scorderà dal libro 3, si contiene la sostanza delle regole fondamentali dell' Armonia: onde per il solo metodo di solfeggiare merita Guidone il titolo di Riformatore della Musica, che gli vien dato da quei medesimi Autori, che rigettano il suo solfeggio; nominatamente dal P. Sacchi nel suo frivolo Trattato del numero e delle misure delle corde armoniche. Egli riprova detto solfeggio per due ragioni, l'una per aver Guidone lasciato la Settima della Scala senza sillaba, l' altra per non aver obbligato i solfeg-

F 2

gianti

(2)	Bquadro	Natura	Bmol
e . . .	la	mi	
d . . .	sol	re	la
e . . .	fa	ut	sol
b . . .	mi		
b . . .			fa
a . . .	re	la	mi
g . . .	ut	sol	re
F . . .		Fa	Ut
E . . .	La	Mi	
D . . .	Sol	Re	
C . . .	Fa	Ut	
B . . .	Mi		
A . . .	Re		
G . . .	Ut		

gianti ad applicare sempre la sillaba *Ut* alla prima e fondamentale corda della Scala. Da questa critica si scorge che il mentovato Autore loda e critica Guidone alla cieca, mentre lo critica su quelle medesime cose, per le quali merita la lode ch'egli li dà. Il sistema fondamentale di Guidone era l'Efaccordo o la Sesta: dunque il suo solfeggio non dovea costar che di sei sillabe; quella che il P. Sacchi chiama Settima, s'apparteneva già ad un altro Efaccordo, ed era o Quarta dell'Efaccordo di *bmolle*, o Terza dell'Efaccordo di *bquadro*, e però nel caso primo dovea intonarsi col *Fa*, nel secondo col *Mi*: ed il darle una sillaba distinta sarebbe stato per Guidone uno sproposito, quale sarebbe oggi giorno volere introdurre una nuova sillaba per intonare la Nona. Oltracciò se Guidone non pose per sistema fondamentale la Scala di otto corde, come poteva obbligar i solfeggianti ad applicar la sillaba *Ut* alla corda fondamentale di questa Scala? Egli bensì dovea obbligarli, come li obbligò, ad applicarla costantemente alla prima e fondamentale corda del suo sistema, che era l'Efaccordo. Il P. Sacchi suppone in Guidone le medesime idee della Musica ch'egli à; ma per parlar degli Antichi, bisogna lasciar da banda le proprie idee, e concepire le antiche. Non pretendo per questo dichiararmi sostenitore dell'antico metodo di solfeggiare, che oltrechè queste sono cose di pochissimo momento, il moderno sistema dell'Ottava è più naturale e più atto a spiegare la teorica della Musica. Quello che mi sono proposto si è manifestare i pregi del solfeggio di Guidone, che ora si sente lodare, ora criticare, l'uno e l'altro senza fondamento.

I V.

Caratteri Musicali.

Righe mu-
scali. I. LA Musica non sarebbe giunta a gran perfezione senza una specie di algebra per iscriverla, cioè senza un sistema di segni e di caratteri musicali, co' quali si comprendano al primo sguardo molti suoni da eseguirsi in pochissimo tempo. Egli è naturalissimo il rappresentare le corde con righe, come si usa oggigiorno; e si crede questa ancora invenzione di Guidone, il quale aggiungeva alle righe le lettere caratteristiche delle corde, e poi notava con un punto quelle che successivamente dovevano intonarsi, come si vede nella figura 1. matematica. In questa maniera di scrivere la Musica v'erano due imperfezioni, l'una che i punti non esprimevano il tempo da trattenerli in ciascheduna corda, ed a questo difetto si rimediò colle note poi inventate

tate di diverso valore: l'altra che per esprimere otto corde v'abbisognavano otto righe difficili da contare al primo sguardo, e questa difficoltà cresceva estendendosi il canto a più d'una Ottava, e forse per occorrere a questa difficoltà aggiungeva Guidone alle righe le lettere caratteristiche delle corde. Ma alla fine si pensò a rappresentare le corde non solamente colle righe, ma cogli spazj ancora compresi tra riga e riga: così nel breve spazio di cinque righe vi sono nove corde facili da distinguere con uno sguardo. E perchè l'ordine delle corde è invariabile, basta notare una riga con una delle lettere musicali, perchè si comprenda il significato di tutte le altre e degli spazj intermedj. Nell'esemp. 1. music. dell'Introd. perchè la terza riga è G o *G-sol-re-ut*, il seguente spazio verso l'acuto farà *A-la-mi-re*, la seguente riga *b-mi*, il seguente spazio *C-sol-fa-ut* &c. il primo spazio verso il grave dopo G farà F, la seguente riga E, il seguente spazio D &c. Quando la modulazione si estende oltre alle nove corde comprese nelle cinque righe, si accresce idealmente il numero di queste, accennandole con piccioli tagli. Nell'esemp. citat. perchè la quinta riga è *D-la-sol-re*, il primo seguente taglio farà *F-fa-ut*, e lo spazio tra questo taglio e la quinta riga *E-la-mi*: il secondo taglio farà *A-la-mi-re*, e lo spazio tra il primo ed il secondo *G-sol-re-ut*. Parimente essendo la prima riga *C-sol-fa-ut*, il primo taglio verso il grave farà *A-la-mi-re*; e lo spazio tra questo taglio e la prima riga *b-mi* &c.

Chiavi: II. Quella lettera aggiunta ad una riga per determinar il significato delle altre si chiama *Chiave*; e sebbene qualunque lettera musicale posta in qualunque riga sarebbe vera chiave, nondimeno per facilitare la pratica è stato ancora fissato il numero delle chiavi. Mentrechè fu in uso il sistema di Guidone servivano di tali le tre lettere fondamentali de'tre Efaccordi, G, C, F, che ancora si usano in pratica: così in vista della chiave si conosceva in qual Proprietà stava il canto, se in *bquadro*, in *natura*, o in *bmolle*. Non avevano queste chiavi riga fissa, come si può osservare ne' libri corali, i quali si scrivono ancora sul sistema di Guidone, e però non contengono che quattro righe, che cogli spazj intermedj abbracciano l'estensione dell'Efaccordo. Oggigiorno, siccome il sistema fondamentale della Musica è l'Ottava di *C-sol-fa-ut*, il *C-sol-fa-ut* è la chiave universale, della quale se ne formano sette particolari corrispondenti alle sette voci umane, che la Natura à formato atte al canto, dette volgarmente *Basso*, *Baritono*, *Tenore*, *Contralto*, *Mezzosoprano*, *Soprano*, e *Canto*. Ciascuna delle voci, tra le corde che può intonare, ne à una media che l'è più connaturale, e facile d'intonare, e queste sette corde medie vanno successivamente

vamente crescendo d'una Terza alternativamente maggiore e minore. Il Baritono à la sua corda media una Terza sopra quella del Basso, il Tenore una Terza sopra quella del Baritono, e così successivamente. La corda media di ciascuna voce si fa corrispondere alla riga di mezzo, ed indi si rileva in qual riga à ciascuna voce il *C-sol-fa-ut* che è la chiave universale. Primieramente al Contralto, che è la voce media tra le sette, si dà per corda media il *C-sol-fa-ut* chiave universale, e da questo presupposto derivano le altre sei chiavi particolari. Il Tenore à la sua corda media una Terza sotto a quella del Contralto, che però sarà *A-la-mi-re*, e dovendo questa corda corrispondere alla riga di mezzo, il *C-sol-fa-ut* del Tenore starà nella quarta riga. Il Baritono à la sua corda media due Terze sotto a quella del Contralto, che però sarà *F-fa-ut*, e dovendo questa corda corrispondere alla riga di mezzo, il *C-sol-fa-ut* del Baritono starà nella quinta riga. Così si rileva che il *C-sol-fa-ut* del Basso deve stare nel primo taglio acuto, quello del Canto nel primo taglio grave, quello del Soprano nella prima riga, e nella seconda quello del Mezzosoprano; ma per evitare l'uso de' tagli, al Basso si dà per chiave il *F-fa-ut* nella quarta riga, ed al Canto il *G-sol-re-ut* nella seconda: anche al Baritono per la sua analogia col Basso si dà per chiave il *F-fa-ut* nella terza riga; ma queste sono chiavi di pura sostituzione, che non mutano il sito corrispondente del *C-sol-fa-ut* chiave universale. Vedasi l'esemp. 2. dal quale si scorge che se tutte le sette voci cominciando dal Basso intonano successivamente le loro rispettive corde medie, formano una serie di Terze; ma se tutte unitamente intonano il *C-sol-fa-ut* chiave universale, si mettono tutte in Unifono, e però bisogna che il Basso alzi la voce sopra la sua corda media una Settima, il Baritono una Quinta, il Tenore una Terza, il Mezzosoprano bisogna che l'abbassi una Terza, il Soprano una Quinta, il Canto una Settima (1). La chiave di *G-sol-re-ut* nella prima riga, usata da alcuni Francesi,

(1) Vedansi nell'esempio 2 le figure delle chiavi. La figura 2 matematica è una tavola fatta da un mio amico dilettante di Musica per conoscere che corda rappresenti qualunque riga o spazio in ciascuna delle sette chiavi. Si vede prima nella Scala R S che numero corrisponde a ciascuna riga o spazio; poi si cerca questo numero nelle caselle di sopra incontro a ciascuna chiave, e nella casella corrispondente della prima riga si vede la lettera musicale propria della tal riga o spazio. Così la terza riga nella Scala R S porta il numero 5, questo incontro alla chiave di Canto è di sopra la lettera B, incontro alla chiave di Basso la lettera D: dunque la terza riga in chiave di Canto è *B-mi*, in chiave di Basso *D-la-sol-re*.

cesi, benchè per l'esecuzione della Musica è l'istesso che le altre, guasta però la bella corrispondenza che hanno le sette chiavi italiane colle sette voci naturali.

III. Il punto non poteva esprimere il tempo da trattenere la voce in ciascuna corda: però si cominciò a modificare il punto or d'una maniera, or d'un'altra per accennare la durata dell'intonazione. Finalmente furono fissati undeci caratteri o note, Massima, Lunga, Breve, Semibreve, Minima, Semiminima, Croma, Semicroma, Biscroma, Fusa, Semifusa, quali si veggono collo stesso ordine nell'esemp. 3. music. Il tempo, che si trattiene la voce in ogni nota, si chiama *valore* della medesima, e giusta l'ordine che hanno nell'esemp. il valore di ognuna è regolarmente duplo del valore della susseguente. La Lunga vale mezza Massima o due Brevi, la Breve mezza Lunga o due Semibrevi, la Semibreve mezza Breve, o due Minime &c. Onde se la voce nella Semibreve si trattiene un secondo di tempo, nella Breve dovrà trattenersene due, nella Lunga quattro, nella Massima otto, nella Minima mezzo secondo, nella Semiminima un quarto di secondo, nella Croma un ottavo &c.

IV. Ognun vede che per dar alle note i suddetti valori è d'uopo fissare l'assoluta durata di una, e per questa proporzionalmente determinare la durata dell'altre. Ma siccome la durata della nota scelta per norma può essere o più lenta, o più veloce, ogni volta che si canta, si determina colla *battuta* la sua durata. Il Condottiere del coro batte continuamente la mano in giù ed in su, passandosi egual tempo tra l'un battere in giù ed il seguente, e questo tempo si chiama *battuta*: egli ordinariamente è il valore o misura della Semibreve: per tanto la Breve vale due battute, la Lunga quattro, la Massima otto, la Minima mezza, la Semiminima un quarto di battuta, la Croma un ottavo &c. Segnansi la battuta con linee verticali che dividono le cinque righe in caselle, dentro d'ognuna delle quali si scrivono le note da cantarsi in ogni battuta, e vi si possono mettere tutte quelle che attecchi i loro valori sommate insieme formano il valor d'una Semibreve. Due Minime equivalgono ad una Semibreve, due Semiminime ad una Minima: dunque quattro Semiminime equivalgono a due Minime o ad una Semibreve, e possono in conseguenza mettersi in una battuta o quattro Semiminime, o due Minime, o una Minima con due Semiminime. Egualmente perchè due Crome equivalgono ad una Semiminima, si possono mettere in una battuta otto Crome, o una Minima con quattro Crome, o quattro Crome

Note musicali.

Battuta.

con due Semiminime. Vedasi l' esemp. 4. La Massima e la Lunga non si usano nella Musica, che si scrive segnando le battute. Si noti però che ne' Recitativi si adopra una battuta chiamata *discretiva*, che il Cantante allarga o restringe secondo l' espressione della parola.

Tempi musicali.

V. La parola generica *tempo*, che si convien alla battuta ed al valor d' ogni nota, si contrae a significare le particelle di tempo in che si divide la battuta. Se questa si divide in due o quattro parti eguali, il Tempo si chiama *perfetto*, se in tre, *imperfetto*. Per dividere la battuta in due parti, si batte la mano una volta in giù ed una in su; per dividerla in quattro parti, si batte la mano due volte in giù e due in su; e per dividerla in tre, due volte in giù ed una in su. Quando si batte in giù, si dice assolutamente *battere*, quando in su *levare*, e queste si stimano le due parti più sensibili della battuta. La battuta divisa in due parti si chiama Tempo perfetto *alla breve*, o *a cappella* per usarsi comunemente nel canto ecclesiastico, e si accenna con una C tagliata scritta presso alla chiave (esemp. 5. num. 1.). Qualche volta con questo Tempo, in vece di quattro Semiminime per battuta, se ne mettono solamente due, segnando presso alla chiave i numeri 2 che significano come in vece di quattro Semiminime se n' adoprano solamente due, e ciò serve ad accennare una battuta più veloce. All' incontro quando si richiede un Tempo a cappella più posato, si usano quattro Minime o due Semibrevis per battuta, segnando presso alla chiave 3: allora la Semibreve non vale che mezza battuta, e la Breve una. La battuta divisa in quattro parti si chiama Tempo *ordinario*, e si accenna con una C presso alla chiave (esemp. cit. num. 2.). Il Tempo imperfetto, che generalmente si chiama *Tripola*, divide la battuta in parti dispari, ed in conseguenza muta il natural valor delle note. La prima specie di tripola è 3 (esemp. cit. n. 3.), che divide la battuta in tre parti, ed in ognuna si canta una Minima: la Minima dunque, che nel Tempo perfetto vale mezza battuta, in questa tripola vale un terzo di battuta. La seconda tripola è 4, la terza 5 (esemp. cit. n. 4. e 5.): nell' una e nell' altra si divide la battuta in tre parti eguali, ed in ciascuna si canta nella prima una Semiminima, nella seconda una Croma. Vi è un altro Tempo che dovrebbe dirsi *composto*, perchè si compone del perfetto e dell' imperfetto, e ne sono di tre specie. Nel primo che si segna 3 (esemp. cit. n. 6.) la battuta si divide in due parti; ma cantandosi in ciascuna tre Semiminime, le note formano in ogni mezza battuta la tripola 4. Nel secondo 2 (esemp. cit. n. 7.) la battuta si divide pure in due parti; ma le

note

note in ogni mezza battuta formano la tripola 4. Nel terzo 2 (esemp. cit. n. 8.) la battuta si divide in quattro parti; ma cantandosi in ciascuna parte tre Crome, le note in ogni quarto di battuta vi formano la Tripola 3. Finalmente vi è un' altra specie di Tempo che dovrebbe chiamarsi *doppia tripola*, e si segna 2 (esemp. cit. n. 9.), nel quale la battuta si divide in tre parti, ed in ciascuna cantandosi tre Crome, si forma la tripola 4. Sono adunque nove i Tempi musicali, due perfetti, tre imperfetti, tre composti ed un imperfetto doppio.

V. Siccome il Compositore non può far la battuta ogni volta che il suo componimento si eseguisce, conviene che nella stessa carta additi che specie di battuta desidera; ed ad un tal fine si mette avanti alla chiave qualcuna dell' espressioni *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*. Nel *Largo* la battuta è lentissima, e talora dall' un battere all' altro passano due o tre secondi. L' *Adagio* non è così lento come il *Largo*: L' *Andante* richiede per così dire un trotto vivace. L' *Allegro* un galoppo a mezza briglia. Il *Presto* a briglia sciolta. Variano ancora queste battute colla natura della composizione. L' *Allegro* d' una Sinfonia è più veloce che l' allegro d' un Concerto. L' *Adagio* d' un' Aria talora è più lento che il *Largo* d' un Trio. Vi sono altre avvertenze da mettere nel principio d' una composizione riguardanti l' espressione unitamente col Tempo. *Grave* è una modificazione dell' *Adagio*, che domanda una battuta posata. *Maeſtoſo* è un' altra modificazione dell' *Adagio*, che richiede una battuta distintamente spartita. *Vivace* è una modificazione del *Presto* o dell' *Allegro*. Ma siccome non si può dar un elemento fisso per determinar le diverse forti di battuta, non si può acquistar su questo punto l' idea conveniente senza una lunga pratica: un abile Professore di Musica in vista delle prime note d' una composizione comprende il genere di battuta che le compete.

Modificazioni del Tempo.

VI. Cantando molte voci insieme, ora tace l' una per una battuta, ora l' altra per più o meno tempo, e queste pause devono significarsi con segni corrispondenti alle note che in quel tempo potrebbero cantarsi. Vi è dunque pausa di Massima, che si significa con due righe verticali traversanti due spazj (esemp. 6. num. 1.), e qualor la voce trova questo segno, dee fermarsi e non cantare per otto battute. Così ancora il num. 2 dello stesso esemp. è pausa di Lunga o di quattro battute: 3 di Breve: 4 di Semibreve: 5 di Minima: 6 di Semiminima, o sia d' un quarto di battuta: 7 di Croma o d' un ottavo di battuta: 8 è un respiro d' un sedicesimo di battuta: 9 un mezzo respiro.

Pause.

G

I fe-

I segni accumulati nel num. 10 significano la pausa di 15 battute; ma cotale pause si significano più chiaramente con un numero. Le pause mutano a tenore delle note: il num. 6, che nel Tempo perfetto è pausa d' un quarto di battuta, nella tripola $\frac{3}{4}$ è d' un terzo, e così degli altri segni.

Legature e Sincopi.

VII. Le note generalmente s'intonano staccate l'una dall'altra, singolarmente nel battere e nel levare; ma questa legge si trasgredisce colle *legature*, *sincopi*, e *punti*. Nell'esem. 7. num. 1 la Semiminima, con cui comincia la seconda battuta, non dee staccarsi dalla Minima, con cui finisce la prima; la voce vi si tien salda senza ripigliare fiato tutto il tempo che durano quelle due note. Chiamasi questo *legatura*, che si segna con quella linea curva che unisce le due note. Se una nota si lega per due o più battute, si chiama *nota tenuta*, come si vede nel num. 4 dell'esem. citat. Qualunque nota posta fra due altre d' inferior valore, come una Minima fra due Semiminime (num. 3.), si chiama *sincope*, ed è una specie di legatura fatta in mezzo della battuta, singolarmente quando si fa nel levare. Un punto presso ad una nota (num. 2.) slunga questa la metà del suo natural valore: se dopo la Minima puntata dell'esem. si scrivesse nella stessa riga una Semiminima, questa equivalerebbe al punto; ma s'intonarebbe staccata dalla Minima, mentre il punto non è che un prolungamento di quella. Quella linea curva con un punto dentro (num. 5.) si chiama *pausa comune*, e significa che quella nota si slunga, e si abbellisce a volontà del cantante senza riguardo a battuta.

Terzini e Sestini.

VIII. Si chiamano *Terzini* tre Crome cantate in vece di due, o di una Semiminima. Nell'esem. 8. num. 1) atteso il Tempo segnato nella chiave, si dovrebbero cantar in ogni mezza battuta due Crome solamente; ma se ne cantano tre, quasi accorciando un tantino il valore di ciascuna. Sono adunque i Terzini picciole tripole intromesse in una parte della battuta, e però si possono far di tutte le maniere come si fa una tripola. Nel num. 2 vi sono due *Sestini*, e vi si cantano sei Semicrome in vece di quattro, cioè equiva- le alla tripola $\frac{3}{4}$, o $\frac{6}{8}$. Hanno pure luogo i Terzini e Sestini nel Tempo imperfetto (esem. 9.), ed allora vien a formarli la doppia tripola $\frac{3}{4}$.

Appoggiature.

IX. Le *appoggiature* sono note che si toccano così leggermente, che non contano per formar la battuta. Quella picciola Croma della terza battuta dell'esem. 9 è un' appoggiatura, che si tocca leggermente per rendere più vaga la seguente nota. Tuttavia vi sono alcune appoggiature che fanno parte della battuta; ma per conoscerle bisogna intendere l'artificio della composizione.

X. Vo-

X. *Vocalizzazione* è la modulazione fatta con una sola vocale per una, due, o più battute. Oggigiorno non costuma vocalizzarsi se non la *a*. Vocalizzazione.

XI. Prima del secolo XVI il Tempo musicale non si regolava colla battuta, ma precisamente colle note, le quali erano di cinque specie, Massima, Lunga, Breve, Semibreve, e Minima, il valor delle quali dipendeva da tre modificazioni dette *Tempo*, *Modo*, e *Prolazione*. Il *Tempo* riguardava solamente la Breve, e si divideva in *perfetto* ed *imperfetto*. Nel Tempo perfetto la Breve valeva tre Semibreve, e due solamente nell'imperfetto: quello si segnava con un circolo, (esem. 10. num. 1.) questo con mezzo circolo (num. 2.); di maniera che la Breve e la Semibreve avevano nel Tempo imperfetto antico il rispettivo valore che hanno adesso nel Tempo perfetto; ed al contrario nel Tempo imperfetto moderno hanno il rispettivo valore che avevano nel Tempo perfetto antico. Il *Modo* riguardava il valore della Massima e della Lunga, ed era o maggiore, o minore, e l'uno e l'altro si suddivideva in perfetto ed imperfetto. Il *Modo* maggiore perfetto faceva la Massima del valore di tre Lunghe; l'imperfetto di due: il primo si segnava con tre pause di Lunga (num. 3), il secondo con due (num. 4). Il *Modo* minore perfetto faceva la Lunga equivalente a tre Breve, l'imperfetto a due, e segnava quello come nel num. 5, questo come nel 6. Finalmente la *Prolazione* perfetta faceva la Breve di tre Minime, l'imperfetta di due: quella si segnava come nel num. 7, questa come nell' 8. Per dar ad intendere che la durata delle note fosse veloce, si tagliavano i segni del Tempo, e della Prolazione come nel num. 9. Onde siccome per esercitar la Musica si richiede al presente un' idea pratica delle diverse battute, era allora necessario aver un' idea simile dei diversi valori delle note, dalle quali ne divenivano immediatamente gli stessi Tempi usati al presente: In vece del nostro Tempo perfetto si adoprava il Tempo, Modo, o Prolazione imperfetta; e la perfetta in vece nella nostra tripola. La Massima e la Lunga servivano per un *Adagio*, le altre per un *Andante* o *Allegro*, aggiungendosi ancora i tagli del Tempo, e della Prolazione per additare maggior velocità.

V.

Modi.

I. Quando si cominciarono a usar note diverse di figura e di valore, si Canto fermo e figurato antico. fer-

G 2

serviva de' punti, i quali erano come note d' egual valore. Quello però si chiamò *Canto figurato*, questo *Canto fermo*. E siccome la diversità de' Tempi e di tripole musicali sia proceduta dalla diversità delle note, il Tempo del Canto fermo era così uniforme come le note, o come si dice oggigiorno, di semplice battere e levare, o a cappella; e questa uniformità di Tempo e di note fu il primo distintivo del Canto fermo.

Modi Dia-
tonici.

II. Così il Canto figurato come il fermo si facevano sul sistema di corde disposto da Guidone, dal qual sistema, oltre a' tre Esacordi maggiori e fondamentali di *G-sol-re-ut*, *C-sol-fa-ut*, e *F-fa-ut*, se ne ricavano altri tre secondarj di *D-la-sol-re*, *E-la-mi*, e *A-la-mi-re* formati con corde, parte di *natura*, e parte di *bmolle*, o di *b quadro*. L' Esacordo di *D-la-sol-re* costava di tre corde di *natura* *Re: Mi: Fa*, e tre di *bmolle* *Re: Mi: Fa* (1). Quello d' *E-la-mi* di tre corde di *natura* *Mi: Fa: Sol*, e tre di *b quadro* *Re: Mi: Fa*. E quello di *A-la-mi-re* di tre corde di *b quadro* *Re: Mi: Fa*, e tre di *natura* *Re: Mi: Fa*. Questi Esacordi secondarj hanno, come ognun ben vede, la Sesta e la Terza minori, da' quali intervalli ricava la modulazione certe vaghezze, che non può ricavare da' tre Esacordi maggiori. Però per formar un Canto, talora si prendeva per Esacordo fondamentale uno de' tre primarj con Terza e Sesta maggiori; talora uno de' secondarj con Terza e Sesta minori; e questa è l'origine de' Modi (detti volgarmente *Toni*) del Genere diatonico. Un sistema di corde, sulle quali si potesse formar un canto, fu detto *Tono*, accennandosi con questo nome la corda fondamentale del sistema; che pur si chiamò *Modo* con espressione più conforme col linguaggio musicale de' Greci, e più atta a tor via l' equivoco che ne nasce da' diversi significati della parola *Tono*. Sono adunque sei i Modi del Canto diatonico, fondati nelle sei corde dell' Esacordo di *natura* C, D, E, F, G, A: i tre primarj C, F, G, a cagione della Terza e Sesta maggiori, furono detti *Modi maggiori*, gli altri tre *Modi minori*. Sopra di *E-mi*, che non s' appartiene all' Esacordo di *natura*, e che è falsa la Quinta, non si formò *Modo*. Questa semplicissima origine de' Modi diatonici è divenuta poi confusa colla distinzione de' Modi *autentici* e *plagali*. Di ciascuno de' suddetti sei Modi se ne sono formati due, l' uno chiamato *autentico* o *principale*, in cui si suppone che la modulazione va a toccar la Quinta acuta del *Modo*: l' altro *plagale*, o *servile*, in cui la modulazione va a toccar l' istessa Quinta grave, (esemp. 11.) Poi furono distinti i Modi co' nomi di *primo*, *secondo*, *terzo* &c. *D-la-sol-re*
au-

(1) Vedasi la nota 1. dell' Art. 3.

autentico si stima comunemente il primo *Modo*, *D-la-sol-re* plagale il secondo, *E-la-mi* autentico il terzo, *E-la-mi* plagale il quarto &c. Secondo questa distinzione i Modi devono essere dodici, sei autentici e sei plagali; ma alcuni, escludendo *C-sol-fa-ut* dal Genere diatonico, li riducono a dieci. Queste opinioni, egualmente che la distinzione de' Modi autentici e plagali, con quell'ordine di primo, secondo, terzo &c. sono cose del tutto arbitrarie, che ad altro non servono oggigiorno che a confondere la mente degli Scolari, ed empiri e libri di cose di niuna sostanza.

III. Dopo il secolo XVI s' avvidero i Professori di Musica che nell' Esacordo non v'erano tutte le corde necessarie per comporre in un *Modo*, massimamente dovendo cantar insieme molte voci. Allora fu tralasciato il sistema di Guidone, e sostituita in sua vece l' Ottava. Ed essendo stato ancora osservato che coll' Ottava di *C-sol-fa-ut* si compone la più perfetta armonia, fu ella scelta per modello de' Modi più perfetti; e così di venne sistema fondamentale la Scala

Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: do.

Nondimeno la soavità degli Esacordi di Terza e Sesta minori non si stimò degna d' essere mandata in disuso. Però fu preso per sistema secondario la Scala d' *A-la-mi-re*

La: Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: la

che à minori i suddetti intervalli, e che per tanto fu chiamata *Modo minore*, e quella di *C-sol-fa-ut*, *Modo maggiore*.

IV. Per variare i sistemi delle corde senza perdere i vantaggi del *Modo* di *C-sol-fa-ut*, si trasporta questo a qualunque corda per mezzo degli accidenti di diesis o bmolle. Per esempio l' Ottava di *G-sol-re-ut*, qual si rileva dagli Esacordi di Guidone, è questa

Sol: La: Si: Do: Re: Mi: Fa: sol,

nella quale tutti gl' intervalli relativi alla fondamentale *Sol* sono simili con quelli dell' Ottava di *C-sol-fa-ut*, eccettuata la Settima che in *C-sol-fa-ut* è maggiore, e minore in *G-sol-re-ut*: diasi però a detta Settima una diesis, e sarà l' Ottava di *G-sol-re-ut* del tutto simile con quella di *C-sol-fa-ut*

Sol: La: Si: Do: Re: Mi: Fa[♯]: sol.

Questa Scala dunque è quella di *C-sol-fa-ut* trasportata alla sua Quinta *G-sol-re-ut*: in conseguenza l' istessa armonia si può ricavar dall' una che dall' altra, ed il *Modo* di *G-sol-re-ut* con quella diesis nella Settima è egualmente perfetto

Moderno
sistema di
corde.

Modi mo-
dorni con
diesis.

fetto che il Modo di *C-sol-fa-ut*. La suddetta trasportazione è stata fatta aggiungendo una diesis a *F-fa-ut* Quarta di *C-sol-fa-ut*, e della stessa maniera, cioè dando una diesis alla Quarta di *G-sol-re-ut*, si trasporterà la Scala di questo Modo alla sua Quinta *D-la-sol-re*, e ne diverrà il Modo di *D-la-sol-re* del tutto simile co' due precedenti

Re: Mi. Fa*: Sol: La: Si: Do*: Re.

Di questo modo si trasporta di Quinta in Quinta il sistema fondamentale, o sia la Scala di *C-sol-fa-ut*, aggiungendo per ogni trasportazione una diesis alla Quarta del Modo che si lascia o Settima del seguente. Vedansi sul fine nella Tavola de' Modi tra H L sei Scale o Modi simili tra di loro procedenti dal Modo di *C-sol-fa-ut*. Questo non à accidente alcuno, *G-sol-re-ut* à una diesis, *D-la-sol-re* due, *A-la-mi-re* tre, *E-la-mi* quattro, *B-mi* cinque.

Modi con
b molli.

IV. Dal sistema di Guidone si ricava un' altra Ottava simile con quella di *C-sol-fa-ut*, cioè

Fa: Sol: La: Sib: Do. Re: Mi: Fa

che è il Modo di *F-fa-ut*, il quale costa dalle stesse corde che *C-sol-fa-ut*, eccettuato il Si Settima di *C-sol-fa-ut*, il quale in *F-fa-ut* à un b molle: sicchè facendo minore la Settima di *C-sol-fa-ut*, la sua Scala vien trasportata alla sua Quarta *F-fa-ut*. Egualmente facendo minore la Settima di *F-fa-ut*, la stessa Scala verrà trasportata alla Quarta di *F-fa-ut* che è *E-fa*, e farà il nuovo Modo

Sib: Do: Re: Mib: Fa: Sol: La: sib

Colla stessa regola di far minore con un b molle la Settima di *B-fa* ne diverrà il Modo della sua Quarta *E-la-fa*

Mib: Fa: Sol: La^b: Sib: Do: Re: mib.

E facendo minore la Settima di *E-la-fa*, ne diverrà il Modo di *A-la-fa*

La^b: Sib: Do: Reb: Mib: Fa: Sol: la^b

Finalmente da *A-la-fa* ne diverrà della stessa maniera il Modo di *D-la-fa*

Re^b: Mib: Fa: Sol^b: La^b: Sib: Do: reb.

Vedansi nella Tavola de' Modi tra Q e N cinque Scale con b molli procedenti da *C-sol-fa-ut*. *F-fa-ut* à una corda con b molle *B-fa* due, *E-la-fa* tre, *A-la-fa* quattro, *D-la-fa* cinque.

Circolo de'
modi con
diesis.

V. La trasportazione della Scala di *C-sol-fa-ut* di Quinta in Quinta fu traslasciata nel num. 3 in *B-mi*; ma si potrà continuare colla stessa legge di aggiungere una diesis alla Quarta del Modo che si lascia; o Settima del seguente.

guente. Or la Quinta di *B-mi* è *Fa**; e la Quarta *E-la-mi*, dunque la Scala di *B-mi* trasportata alla sua Quinta farà

Fa*: Sol*: La*: Si: Do*: Re*: Mi*: fa*

Fa

Si osservi che distando *Mi* da *Mi** un Semitono, e *Mi* da *Fa* pure un Semitono, la corda *Mi** farà una stessa con *Fa*, che fu la prima tolta nel num. 3 per far la prima trasportazione di *C-sol-fa-ut* a *G-sol-re-ut*. Continuando colla stessa legge la trasportazione alla Quinta di *Fa**, farà il Modo di *Do** o *C-sol-fa-ut* con diesis

Do*: Re*: Mi*: Fa*: Sol*: La*: Si*: do*

Fa

Do

Dove *Si** per la ragione già detta è una stessa corda con *Do*, che fu la seconda tolta nel num. 3 per far la seconda trasportazione a *D-la-sol-re*. Continuando ancora la trasportazione di Quinta in Quinta, il nuovo Modo farà *Sol** o *G-sol-re-ut* con diesis, la di cui Settima minore *Fa**, dovendosi secondo la regola far maggiore, converrà mettere sopra di *Fa* due diesis: ma in vece della seconda mettono i Pratici questo segno (x) che chiamano *diesis enarmonica*; sebben non à che far niente coll'antica diesis armonica (z). Sarà dunque il Modo di *Sol**

Sol*: La*: Si*: Do*: Re*: Mi*: Fa*: Sol*

Do

Fa Sol

E poichè ciascuna delle due diesis poste sopra di *Fa* inalza il tono d'un Semitono, le due insieme lo alzeranno d'un Tono, vale a dir che *Fa** è *Sol*, che fu la terza corda tolta nel num. 3 per far la terza trasportazione ad *A-lami-re*. Finalmente continuando l' istessa trasportazione di Quinta in Quinta coll' istessa legge di aggiungere una diesis enarmonica alla Settima della nuova Scala o Quarta della precedente, si riprodurranno successivamente le corde naturali di *C-sol-fa-ut* collo stesso ordine con cui sono state levate nel num. 3, ed in arrivando al Modo o Scala di *Si** si riprodurrà il primo e fondamentale Modo di *C-sol-fa-ut*

Si*: Do*: Re*: Mi*: Fa*: Sol*: La*: Si*

Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: do

Come

(1) La moderna diesis enarmonica inalza il tono della voce d'un mezzo Tono, e l'antica non lo inalza che d'un quarto di Tono, come costa dall'artic. 3. num. 4.

Come si vede nella Tavola de' Modi da *H* a *S*. L'onde i Modi con diesis formano un circolo che comincia e finisce in *C-sol-fa-ut*.

Circolo de' Modi con bmolli.

VI. Igual circolo di Modi si forma trasportando di Quarta in Quarta la Scala di *C-sol-fa-ut* colla legge del num. 4 di far minore con un bmolle la Settima di ciascun Modo, raddoppiando, quando sarà d'uopo, il bmolle con questo segno (*b*), come si raddoppiò nel numero antecedente la diesis: ed in arrivando al Modo di *R^b* si riprodurrà *C-sol-fa-ut*, come si vede nella Tavola de' Modi da *Q* a *P*.

Numero de' Modi maggiori.

VII. I Modi fin qui stabiliti si chiamano *maggiori*, perchè hanno, come *C-sol-fa-ut*, la Terza colla Sesta ed anche la Seconda colla Settima maggiori. Ma paragonando quelli di diesis con quelli di bmolle, si vede che il Modo di *Fa[×]* con sei diesis costa delle medesime corde che il Modo di *Sol^b* con sei bmolli: dunque i due surriferiti circoli de' Modi in arrivando dall'una e dall'altra parte a sei accidenti s' incontrano. Di più il Modo di *Do[×]* costa delle stesse corde che *R^b*, *Do^b* delle stesse che il Modo *Si*; *Sol[×]* delle stesse che *La^b*, talchè ogni Modo formato colle diesis è l'istesso che il Modo con bmolli che gli stà a fronte, nella Tavola: onde benchè i Modi maggiori siano nell'apparenza venticinque, veramente non sono che dodici, i quali formano un perfetto circolo, qual si vede nella fig. 3 matem. Dall'una parte si forma questo circolo saltando di Quinta in Quinta, dall'altra saltando di Quarta in Quarta: e questi sono i dodici Modi maggiori di minor numero di accidenti, e però gli usati nella pratica. Il Modo diametralmente opposto a *C-sol-fa-ut*, che è il Modo della Quarta maggiore *Fa[×]* o *G^b*, si usa indifferentemente o con sei diesis, o con sei bmolli.

Modi minori.

VII. Il Modo minore d' *A-la-mi-re* stabilito nel num. 3 costa delle medesime corde che il Modo maggiore della sua Terza minore *C sol fa-ut*; e nella stessa guisa da' dodici Modi maggiori se ne formano altrettanti minori. Il Modo minore di *B-mi* costa delle medesime corde che il maggiore di *D-la-sol-re*, il minore di *C-sol-fa-ut* delle medesime che il maggiore di *E-la-fa*, il minore di *D-la-sol-re* delle medesime che il maggiore di *F-fa-ut* &c.

Accidenti in chiave.

VIII. Gli accidenti propri di ciascun Modo si notano nella scrittura musicale presso alla chiave. E per saper quelli che si convengono ad un determinato Modo, se questo è maggiore, si salti cominciando da *C-sol-fa-ut* di Quinta in Quinta, o di Quarta in Quarta, finchè si arrivi al tal Modo; e questo avrà tanti accidenti, quanti salti si siano fatti: se i salti sono di Quin-

ta,

ta, gli accidenti saranno diesis; se i salti sono di Quarta, gli accidenti saranno bmolli. Ma siccome in pratica non si usano i Modi con più di sei accidenti, se al sesto salto di Quinta non è ancora comparso il Modo, si salti allora di Quarta; ed al contrario se il Modo non si è trovato al sesto salto di Quarta, si salti poi di Quinta. Per determinar gli accidenti proprj d' un Modo minore, si trovino per l' antecedente regola quelli che si convengono al Modo maggiore della sua Terza.

b quadro.

IX. Il *b* quadro, come costa dall'artic. 3, era anticamente una corda caratteristica dell'Efaccordo di *G-sol-re-ut*; ma al presente è un puro segno per togliere gli accidenti. Se un canto è stato trasportato da *C-sol-fa-ut* al Modo di *G-sol-re-ut*, si farà messa una diesis in *F-fa-ut*: e per ritornar al Modo di *C-sol-fa-ut* v'abbisognerà togliere quella diesis, cioèchè si fa mettendo nella riga o spazio, che rappresenta *F-fa-ut*, il segno (*b*) somigliante all' antico *b* quadro. In somma con questo segno posto in qualunque riga o spazio si significa, doverli intonar naturale la corda intonata prima con diesis o bmolle.

X. Dall' uso degli accidenti derivano alcuni intervalli, che sebben sostanzialmente si contengono nell'artic. 2, si chiamano *parte superflui*, *parte diminuiti*, perchè cogli accidenti che portano non s' appartengono a Modo alcuno particolarmente maggiore. *Seconda superflua* è una Seconda maggiore accresciuta con una diesis nella corda acuta, o con un bmolle nella grave. L'intervallo del num. 1 dell'esemp. 12 tra *F* naturale e *G[×]* è nella Scala pratica una vera Terza minore; ma si chiama *Seconda superflua* perciocchè quell'intervallo con quell' accidente non deriva dal sistema di Modo alcuno. Rivoltando la Seconda superflua ne diviene la *Settima diminuita* (num. 2), che veramente è una Sesta maggiore. *Terza diminuita* è una Terza minore propria di qualche Modo, alterata però con una diesis nella corda grave, o con un bmolle nell'acuta. Tal è l'intervallo del num. 3 dell'esemp. cit. *B-mi* e *D-la-fa* formano una vera Seconda maggiore; ma perchè quelle due corde non si trovano nel sistema di Modo alcuno, si chiama il loro intervallo *Terza diminuita*, che rivoltata ci dà la Sesta superflua del num. 4. Così ancora e per l'istessa ragione si chiama *Quarta diminuita* l'intervallo (num. 5.) tra *G[×]* e *C*; e rivoltandolo ne divien la *Quinta superflua* (num. 6.).

Intervalli superflui e diminuiti.

XI. Ancorchè colla costituzione de' suddetti Modi si sia mutato il sistema fondamentale della Musica, contuttociò si sono ritenuti gli antichi vocaboli di *Canto fermo*, e *figurato*, *Genere diatonico*, *cromatico*, e anche *enarmonico*, con ciascuno de' quali chi vuole s' intenda una cosa, chi un'altra; ma queste sono cose che solamente servono ad ostentare scienza di parole, e parlar

Alcuni vocaboli antichi.

misteriosamente di cose che non contengono nè verità, nè sostanza alcuna. Quei vocaboli sono relativi a certi sistemi arbitrari di Musica, che non si usano più; onde rigorosamente parlando oggigiorno non vi è nè Canto fermo, nè figurato, nè Genere diatonico, nè cromatico, nè enarmonico. Tuttavia per non lasciar questi vocaboli senza qualche significato, per *Genere diatonico* intendo una composizione fatta con qualcuno de' sei Modi, che nel num. 2 & 6 chiamato *diatonici*, con Tempo a cappella, con poca varietà di note, e con alcune altre circostanze che saranno altrove dichiarate. Per *Canto figurato* intendo una composizione fatta con qualcuno de' Modi moderni di sopra spiegati, e con quella varietà di Tempi e di note, che si usa nella Musica teatrale, e di camera. Se si fa un Canto con note tutte d' egual valore, sarà egli un vero *Canto fermo*. Se si vuol chiamare *Genere cromatico* quello che usa delle corde con diesis o bmolle, non contradico; ma sibbene non lodo il confondere vieppiù quei vocaboli con altri più confusi di *Genere temperato*, *Genere misto di diatonico e cromatico*, a' quali non si dà chiaro e preciso significato.

VI.

Vocaboli del Contrappunto.

I. La parola *Contrappunto* è un avanzo del tempo in cui la Musica si scriveva con punti. Il canto di due o più voci si scriveva mettendo un punto contra un altro: però la parte che fa armonia con un'altra, si chiamò e si chiama ancora *Contrappunto*. E quantunque i punti sono divenuti in disuso, nondimeno è rimasto quel vocabolo per significare l' arte di comporre in Musica.

II. *Armonia* generalmente significa una combinazione di suoni gradevoli all' udito. Se con questi suoni si forma il canto d'una sola voce, l'armonia è *successiva*, ed è *equitemporanea* se quei suoni si mettono insieme; benchè col nome assoluto di *Armonia* s' intende comunemente l' equitemporanea. Particolarmente significa *armonia* la combinazione di quattro corde costituenti la Terza, Quinta, ed Ottava; benchè in questo senso le si suole aggiungere l' epitetto di *perfetta*; così l' Armonia perfetta di *C-sol-fa-ut* sono le quattro corde *Do: Mi: Sol: do*. L' Ottava, come si proverà altrove, si può tralasciar senza discapito dell' Armonia perfetta; questa dunque consiste essenzialmente nella Terza e Quinta. Or si rifletta, che la Scala comune

Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: do,

supponendo il *Re* trasportato alla sua Ottava acuta, si compone di tre Armonie perfette di Terza maggiore;

Armonia della Prima *Do: Mi: Sol.*

Armonia della Quinta *Sol: Si: Re*

Armonia della Quarta *Fa: La: do.*

E combinando in un'altra maniera le medesime corde, ne divengono altre tre Armonie di Terza minore:

Armonia della Seconda *Re: Fa: La*

Armonia della Terza *Mi: Sol: Si*

Armonia della Sesta *La: Do: Mi.*

Solamente la Settima è priva di Armonia perchè è falsa la sua Quinta *Si: Fa*.

III. Poichè l' Armonia perfetta è un composto di due intervalli, Terza e Quinta, rivoltandoli secondo il num. 13 dell' artic. 2, l' Armonia s' intenderà pure rivoltata, ed il primo suo rivolto sarà *Mi: Sol: do* di Terza e Sesta, l'altro *Sol: do: mi* di Quarta e Sesta, dell' uso de' quai rivolti si ragionerà altrove.

IV. Qualsiviasi combinazione di corde armoniche si chiama *Accordo*. L' Armonia perfetta è l' accordo più perfetto, che si dice ancora *accordo del Modo*, perchè la Prima d' un Modo si accompagna sempre coll' Armonia perfetta. Se la base dell' Armonia d' un accordo è la Quinta del Modo, si dice *accordo di Quinta*, se detta base è la Quarta, l' accordo è di *Quarta*. Prendono ancora nome gli accordi da qualche intervallo che non costituisce l' Armonia perfetta, come l' accordo *Sol: Si: Re: Fa*, che per causa della Settima *Sol: Fa* si chiama *accordo di Settima*. In questa guisa si trovano, massime negli Scrittori francesi, i nomi di *accordo di Quinta falsa*, di *Settima diminuita*, di *Sesta superflua*, e cent' altri che noi tralascieremo di usare, per isfuggire il vizio pur troppo comune di rendere confuse le scienze colla molteplicità di parole inutili.

IV. Si chiama generalmente *Basso* il suono più grave d' un accordo, quantunque non sempre sia Basso fondamentale. Il nome di Basso fondamentale è stato inventato dal celebre Signor Rameau Professore francese di Musica; e sebbene l' origine e le regole da lui stabilite circa questo Basso faranno in quest' Opera rifiutate, nondimeno s' è ritenuto il nome per distinguere la corda di ciaschedun accordo più atta a reggere l' Armonia perfetta, ed a determinare il Modo. E siccome questa corda non si mette sempre nella parte più grave d' una composizione, il Basso di questa, per distinguerlo dal fondamentale, si potrà chiamar *Basso sensibile*. Per esempio dal Modo di *C-sol-fa-ut* si rileva l' accordo di Quinta *Sol: Si: Re: Fa*, il di cui Basso fondamentale è la corda *Sol*, sì perchè è la base dell' Armonia perfetta *Sol: Si: Re* contenuta in quell' accordo, come perchè la Quinta, come si vedrà in appresso, è la corda più atta dopo la Prima a determinare il Modo. Ma se un tal accordo si mette in una com-

posizione facendo sonar al Basso la Settima del Modo, che è *S*, ed ad una voce acuta la Quinta *Sol*, il *S* si farà Basso sensibile; ma non sarà fondamentale, non solo perchè essendo falsa la sua Quinta *Si: Fa* è privo di Armonia perfetta, ma più ancora perchè la Settima non è corda così atta come la Quinta a determinare il Modo: il *Sol*, ancorchè si metta nell'acuto, sempre è il Basso fondamentale di quell'accordo. Egualmente se nel Basso d'una composizione si mette la Seconda *Re*, farà questa Basso sensibile; ma il fondamentale sempre farà *Sol*, non solo perchè la Seconda non è così atta come la Quinta a determinare il Modo, ma pur ancora perchè se a *Re* si dà l'Armonia perfetta *Re: Fa: La*, lasciando le altre corde *Sol: Si: Fa*, l'Armonia dell'accordo si guasta. Vi sono alcuni accordi che contengono due Armonie perfette come *Re: Fa: La: Do*, dove *Re: Fa: La* è un'Armonia perfetta, *Fa: La: Do* un'altra. In si fatti accordi, poichè vi sono due corde *Re* e *Fa* atte a reggere la Terza e Quinta, potrà l'una e l'altra essere Basso fondamentale, purchè l'una e l'altra sia egualmente atta a determinare il Modo; altrimenti dovrà prendersi per Basso fondamentale quella delle due che secondo le circostanze farà più atta al suddetto fine.

Consonanza, e dissonanza.

V. La *consonanza* è stata fin ora definita un intervallo grato, e la *dissonanza* un altro dispiacevole all'udito. E' a ciascuno manifesta l'insufficienza di tal definizione, mentre un senso senza regolamento della ragione divien arbitro della natura d'una cosa. *Consonanza* è un intervallo costitutivo dell'Armonia perfetta, o si trovi questa coll'ordine di corde costituenti la Terza e Quinta, o si trovi rivoltata in Terza e Sesta, o in Quarta e Sesta. Onde *dissonanza* sarà un intervallo inetto a costituire l'Armonia perfetta. Indi è che le consonanze rigorosamente parlando sono sette: Ottava, Quinta, Quarta, Terza, e Sesta, l'una e l'altra maggiore, o minore; l'*Unifono* è piuttosto *equifonanza* che consonanza. Tuttavia la Quarta è più volte vera dissonanza; ed anche quando è consonanza di rado si usa come tale per le ragioni che si diranno altrove. Le vere dissonanze, che si rilevano dal sistema d'un Modo, sono la Seconda, la Settima, la Quinta falsa, ed il Tritono, niuno de' quali intervalli può di modo alcuno costituire l'Armonia perfetta.

Preparazione e risoluzione.

VI. La corda, che in un accordo forma dissonanza, non suol introdursi ex abrupto. Nell'esemp. 13 quel *F-fa-ut* della seconda battuta, Settima del Basso sensibile, trovasi nella precedente battuta formando una Sesta, ed il trovarsi la corda dissonante formando consonanza nell'accordo precedente si chiama *preparazione* della dissonanza. La voce che nella seconda battuta fa detta dissonanza passa nel seguente accordo a formar la Terza, ed il passare la voce che era dissonante ad essere consonante, si dice *risoluzione* della dissonanza, sicchè quella Settima si trova preparata colla Sesta, e risolta nella Terza.

VII. Si

VII. Si chiamano *note sensibili* quelle che più distintamente feriscono l'orecchio, ed è uso determinar queste note per la battuta, il di cui battere e levare si suppongono le parti più sensibili. Secondo questo supposto (che sarà altrove esaminato) le note sensibili sono quelle che si ritrovano nel battere, o nel levare, e quelle ancora che saltano; pure la nota del levare non è sensibile, qualor in una battuta di quattro note la seconda salta, e le due seguenti si muovono di grado con essa seconda. Le note che non sono sensibili si chiamano *note di passaggio*. Nella prima battuta dell'esemp. 14 la prima Semiminima e la terza sono note sensibili, la seconda e la quarta note di passaggio. Nella terza battuta la prima e la seconda Semiminima sono sensibili, la terza, ancorchè stia nel levare, è nota di passaggio. Nelle due seguenti battute tutte sono note sensibili perchè in tutte si salta.

Cadenze.

VIII. *Cadenza* significa il riposo che fa la voce in qualsiasi corda: onde appena vi è in una composizione battuta alcuna senza qualche specie di cadenza. Tuttavia le vere cadenze sono solamente due, l'una *perfetta* quando il Basso fondamentale dalla Quinta cade nella Prima del Modo (esemp. 15); l'altra *imperfetta* qualor il Basso fondamentale dalla Quarta cade nel Modo (esemp. 16). Nella cadenza perfetta, mentre il Basso fondamentale si muove del suddetto modo, le parti acute possono far qualcuno de' movimenti che si veggono nell'esemp. 15, i quali, quando si riferiscono ad un Basso fondamentale che cade di Quinta, hanno pure forza di cadenza. Quando il Basso fondamentale cade di Terza (esemp. 17), o si muove di grado verso l'acuto (esemp. 18), la cantilena non fa vera cadenza; con tutto ciò il Sig. Rameau chiama la prima cadenza *interrotta*, la seconda *rotta*, la quale vien chiamata con più proprietà dagl'Italiani *cadenza falsa*, o *finza*.

IX. Colle cadenze si formano i *periodi musicali*, come nel discorso co'punti e colle virgole. Colla cadenza perfetta si termina un periodo come con un punto. Per tanto potrà chiamarsi *periodo musicale* la modulazione contenuta tra due cadenze. Cogli altri movimenti del Basso fondamentale la modulazione fa un senso ora più perfetto, ora meno, come si noterà altrove.

Periodi musicali.

X. La modulazione si trasporta più volte da un Modo ad un altro, ciò che si chiama *mutar di modo*. Per far sensibili queste mutazioni si richiede far cadenza perfetta nel nuovo Modo, che portando seco qualche corda nuova, questa insieme col Basso fondamentale esclude il Modo antico, e dichiara il nuovo. Nell'esemp. 19 dal Modo di *C-sol-fa-ut* si passa a quello di *G-sol-re-ut*, perchè primieramente il Basso fondamentale cade nell'ultima battuta con cadenza perfetta in *G-sol-re-ut*, ed oltracciò quel *F-fa-ut* con diesis, che non s'appartien al Modo di *C-sol-fa-ut*, esclude questo Modo, e dichiara quello di *G-sol-re-ut* come apparisce dalla Tavola de' Modi.

Mutazioni di Modo.

XI.

Movimen-
ti relativi.

XI. Nell'armonia equitemporanea si à gran riguardo al movimento relativo delle voci, che si divide in *contrario*, *retto*, ed *obliquo*. Qualor due voci si muovono l'una verso il grave l'altra verso l'acuto, il loro moto relativo si chiama *contrario*. Se la voce grave si muove verso il grave, e l'acuta verso l'acuto, il moto contrario è *divergente*. Qualor la grave si muove verso l'acuto, e l'acuta verso il grave il moto contrario è *convergente*. Se due voci si muovono unitamente verso il grave, o verso l'acuto, il loro moto relativo è *retto*. E se l'una si muove mentre l'altra stà ferma, il loro moto è *obliquo*. Così nell'esemp. 20 dalla prima alla seconda battuta il moto delle voci è contrario convergente, dalla seconda alla terza contrario divergente, dalla terza alla quarta retto, dalla quarta alla quinta obliquo.

Motivo.

XII. Siccome nel discorso si prende per argomento una proposizione, alla quale si rapportano le altre, egualmente nella Musica si suol prendere una picciola modulazione di una, due, o tre battute come *Soggetto* o *Motivo*, al quale si riferisca tutta la composizione; e qualora questa divien così fatta, che in tutte le sue parti chiaramente si rapporta al *Motivo* proposto nel principio, si dirà che è fatta con *Unità di Motivo*.

Melodia.

XIII. La soavità che produce nell'animo la Musica si chiama *melodia*, e particolarmente si chiama così la grata sensazione che ne divien dalla modulazione d'una sola voce. La melodia altra è *naturale*, altra *espressiva*. La melodia naturale è il piacere inseparabile dalle corde musicali, qualor si adoprano secondo le regole fondamentali della Musica. La espressiva è la forza di certe modulazioni per risvegliare nell'animo qualche determinato affetto. Dalla pittura si può prendere esempio di questa distinzione di melodie. I colori dell'arco baleno non esprimono immagine alcuna; eppure la loro unione diletta la vista. Somigliante a questo è il diletto che ne divien dalla melodia naturale, della quale si gode principalmente nella Musica che si chiama *Cappella*, o fatta secondo il gusto del Genere diatonico. Se de' colori si forma una bellezza, questa, oltre al diletto inseparabile dall'unione de' be' colori, diletta vieppiù coll'espressione di quella determinata immagine: e tal è il piacere che ne divien dalla melodia espressiva di qualche determinato affetto. In somma una composizione fatta precisamente secondo le regole fondamentali della Musica è un discorso talvolta elegante; ma che non commuove nè persuade; la Musica espressiva è un discorso eloquente, che trionfa degli animi degli Ascoltanti.

FINE DELL' INTRODUZIONE.

PARTE



*Ignis est ollis vigor et coelestis origo. Virg. Æn. lib. 6.
Joan. Brunetti inc.*

PARTE PRIMA

DELL' ORIGINE E DELLE REGOLE

DELLA MUSICA.



A semplicità è il carattere che più fa risplendere le opere della Natura sopra quelle dell'arte. La Natura con una semplicissima legge regola e muove il cielo coll' infinite stelle che l'adornano, nascendo da questo uniforme moto l'alternativa de' tempi colla continua rinnovazione del Tutto; ma l'artefice più ingegnoso per dar moto all'indice d'un orologio, à bisogno d'uno studiato ammasso di picciole rote, che neppur basta senza l'ajuto della mano a mantener quel moto lungo tempo. Ora i Filosofi che non hanno avuto riguardo alla
sem-

semplicità delle opere della Natura , hanno più volte misurato col proprio ingegno le forze di essa , volendo che la Natura abbia operato com' egli lo avrebbero consigliato ad operare . Particolarmente negli scritti degli antichi Astronomi appare il mondo una macchina quasi fabbricata da uomo , cui fosse stata data della materia e del moto per costruir un Mondo a genio suo . Questa semplicità tanto conforme al genio della Natura , si deve ancora prendere per guida nel investigare l' origine della Musica , la quale non è che un piacere preparatoci dalla Natura per addolcire i fastidj della vita . I suoni musicali, percuotendo il timpano dell' orecchio, muovono i nervi che vanno a terminar nel cervello , e così ci risvegliano certe sensazioni grate , come interviene in tutti gli altri piaceri de' sensi . Ma i Filosofi per ispiegare quelli dell' udito , hanno fatto pompa della più sublime Matematica , imbrogliando la Musica con ragioni , proporzioni , calcoli , e sperimenti , quasi che si trattasse di formar una nuova Astronomia . Sarà dunque il nostro assunto ridur la Musica ad una semplicità quanto convenevole alla Natura, altrettanto giovevole alla pratica, provando essere la Musica un puro linguaggio, che à però i fondamenti quasi comuni con quelli del parlare . E siccome la Matematica è inutile per ispiegar il piacere che ci dà un Oratore eloquente , egualmente si dimostrerà aver i Filosofi inutilmente tentato di spiegare con ragioni matematiche il piacere che dà all'animo l' armonia .



Aerias tentasse domos
Franc. Armandus inv. et del.

Nos quoque tibi prodest
Mor. lib. 1. ad 23.
Jean Brancati scul.

LIBRO I.

Dell' antiche e moderne opinioni circa l' origine della Musica .



A gran riputazione , che in ogni sorte di arti e di scienze si acquistarono i Greci , fece sì che ne' secoli di barbarie s' abbracciassero quasi alla cieca le loro opinioni , e quegli si tenesse per più dotto, che più lunghi commenti scriveva per schiarire , oppiuttosto confondere gli scritti de'

Greci . Egual sorte con questa à avuto la Musica, che i Greci presupposero doverfi spiegare con numeri , e di questo presupposto non si è dubitato mai più . Ora però che i Filosofi si prendono la libertà di giudicar d' ogni cosa , voglio anch' io esaminare con qual fondamento si crede la Musica parte della Matematica . E siccome l' illustre fama de' Signori Eulero , Tartini , e Rameau , che hanno scritto a di nostri sopra la Musica , potrebbe dar alla comun opinione il peso che da se non à , faranno le loro teoriche distintamente esaminate .

C A P. I.

Dell'antiche opinioni circa la Musica.

I.

Opinione
di Pitago-
ra.

NE' più remoti tempi della Grecia era già presso a quella nazione in grande stima la Musica, che si praticava senz' altra teorica che saper sonare uno strumento, e con esso condur con buona grazia la voce. Pitagora fu il primo Filosofo che volle far della Musica una scienza. Egli viaggiò per l' Asia, ed apprese da' Filosofi orientali la trasmigrazione delle anime con molte superstizioni, per le quali si faceva già a quei tempi, come si fa pur oggigiorno, grand' uso de' numeri, talchè se questo uso non è un natural effetto della fantasia umana, dobbiam dire averlo Pitagora dall' India trapiantato in Europa. Egli si diede ad investigare le proprietà de' numeri, presupponendo la Natura operare per virtù di essi. Co' numeri spiegava Pitagora le perfezioni della prima Causa, e da' numeri voleva pigliasse l' anima umana la forza d' agire. Vero è che non restando più al mondo gli scritti di questo Filosofo, è da credere aver Porfirio cogli altri Filosofi Alessandrini, che diedero forma di scienza alle più volgari superstizioni, imputato a Pitagora molte cose, che non fece nè disse. Pure sappiamo da' Greci aver egli fatto per trattar della Natura uso de' numeri, a guisa di quei moderni Matematici che vogliono tutto spiegare per geometria e per calcoli. I concertati movimenti de' Pianeti non si possono certo comprendere senza numeri; ma questi, che sono puramente un mezzo per comprendere colla fantasia detti movimenti, furono presi da Pitagora come causa de' medesimi, quasi che la Natura nel formare il Mondo si sia regolata per le perfezioni de' numeri che misurano le distanze e movimenti de' Pianeti. E perchè tra i suoi

ni musicali regna un concerto di qualche modo simile a quel de' Pianeti, attribui ancora Pitagora a' numeri il piacere della Musica.

Diede a tal opinione tutta la forza uno di quei sperimenti equivoci, che fanno traveder a' Filosofi le cause di molti effetti. Colpito Pitagora dell' armonia di quattro martelli battuti sull' incudine d' un Ferrajo, li fece pesare, e trovòli nelle proporzioni doppia, sesquialtera, e sesquiterza, colle quali trovò ancora doverli misurare le quattro corde fondamentali della Musica, Prima, Ottava, Quinta, e Quarta, che erano unisone con quei martelli (1). Così concluse essere quelle tre proporzioni la base fondamentale della Musica. E per la convenienza che credeva regnare tra di essa e le stelle, ricercò poi in queste le medesime proporzioni. Se Pitagora fu il gran Filosofo che si suppone, egli non potè avere la fantasia così fregolata, come ci danno ad intendere i suoi seguaci. Tolommeo parlando da Pitagorico dice, che dalla Terra alla Luna vi è l' intervallo d' un Tono, dalla Luna a Mercurio un Semitono, un' altro da Mercurio a Venere, e da Venere al Sole un Tono con un Semitono: onde dal Sole alla Terra, conclude, vi è una Quinta, ed una Quarta dalla Luna al Sole (2). In somma erano così persuasi i Pitagorici essere stato il Mondo fabbricato con regole di Musica, che sembrava loro sentire colle proprie orecchie l' armonia de' Cieli.

L' impressione di maraviglia che fa la vista delle stelle nell' immaginativa umana, fece nascere tra i più antichi abitatori della Terra l' opinione che le operazioni dell' uomo hanno certa dipendenza dalle stelle. Da tal opinione derivò quell' altra degli Stoici,

1 2

che

(1) Ancorchè il fatto de' martelli sia tenuto per favola, non può dubitarsi aver Pitagora scoperto le proporzioni delle quattro corde fondamentali della Musica.

(2) Si possono vedere queste ed altre simili stravaganze se riamente raccolte nell' Istituzioni armoniche del Zarlino, Part. I. cap. 6

che supponeva l' anima umana essere una scintilla del divino fuoco che risplende in quelle , la quale nella morte dell' uomo tornasse a riunirsi col suo principio . Quindi ancora derivò il culto degli uomini trasformati in astri colla vana scienza dell' Astrologia , che è una conseguenza immediata dell' Idolatria . Persuaso Pitagora di sì fatta correlazione dell' uomo colle stelle , avendo già trovato queste concertate colla Musica , presuppose che la Musica , l' uomo , e le stelle andassero in tutto di concerto . L' anima , dicevano i Pitagorici , è uno strumento di Musica accordato in Unifono colle quattro corde fondamentali ; che perciò al sentir queste si diletta e commuove , come si muovono le corde d'uno strumento quando se ne toccano altre accordate con esso loro all'Unifono . L' intelletto , aggiungevano , si compone , come l' Ottava , di sette intervalli , cioè mente , cogitazione , immaginazione , memoria , opinione , ragione , e scienza ; e la parte sensitiva si compone , come la Quinta , di quattro intervalli , che sono vedere , udire , odorare , e gustare . Pare incredibile aver giammai così filosofato uomini ragionevoli ; eppure anche a di nostri ci vengono queste cose seriamente raccontate da alcuni Scrittori , che pare ci vogliano dare ad intendere contenervisi qualche cosa di vero .

I I.

Opinione
di altri Fi-
losofi ,

Platone , Aristotele , e gli altri Filosofi greci , benchè per trattar della Musica facessero uso de' numeri , non presupposero in questi le virtù che attribuì loro Pitagora . Siccome l' Architettura , Pittura , Scultura ed altre arti contengono certe misure o ragioni di numeri , credettero pur l' armonia fondata in simili ragioni . Indi derivò quella diversità di opinioni spiegata nell' Introduzione di quest' Opera circa le misure delle corde del Tetracordo , le quali ognuno voleva si misurassero secondo quelle ragioni , ch' egli stimava più atte a produrre la più perfetta armonia . Ma dalla pratica si com-
pren-

prende , quanto siano inutili tali ricerche per ridurre a perfezione la Musica : i Professori di questa senza diversità di opinioni convengono sull' accordatura degli strumenti , perciocchè si lasciano regolare dall' istinto , che come si vedrà nel libro seguente è il regolatore di tutti i piaceri . Parimente non ostante le varie opinioni circa il temperamento degli intervalli del cembalo , gli accordatori di esso si regolano solamente col giudizio dell' udito ; e io credo aver così fatto ancora i Musici greci . Ma i Filosofi regolandosi con sottili speculazioni , chi voleva si accordasse il Tetracordo in un modo , chi in un altro . Solamente Aristosseno rifiutava per misurare le corde la ragione geometrica , sostituendovi l' aritmetica , come fu detto nell' artic. 3. dell' Introduzione .

Dopo la decadenza dell' Imperio Romano niun Filosofo ebbe il coraggio di dubitare delle opinioni de' Greci . Erano queste presso al mondo altrettante verità ; però si davano a comentarle anche quelli che ignoravano la lingua greca : e le traduzioni di Aristotele , Galeno , ed altri Greci , che servirono di fondamento alle nostre scuole , furono fatte immediatamente dall' arabo (3) . Così la Musica camminando di pari passo colle altre scienze ed arti , non già restò come ce la trasmisero i Greci , ma pur andiede infino a Galileo di male in peggio . Boezio comentando i Greci avviluppòla in una selva di numeri , che la fanno comparire a prima vista un' arte di far cabale . E sulle pedate di Boezio n' hanno poi ragionato gli altri Scrittori , aggiungendovi le stravaganze pitagoriche , che saranno un perpetuo testimonio della sregolatezza della fantasia umana .

III. Ga-

(3) Per vedere di quanto siano debitorie le nostre scuole a' Filosofi Arabi , si legga la *Biblioteca Arabico-hispana* del Signor D. Michele Casiri Maronita , Biblioteca del Re Cattolico ; dove ci dà un ragguglio de' manuscritti arabi della Biblioteca dello Scuriale . Ivi si vede come i nostri Antenati pigliarono dagli Arabi molte opinioni colla norma di trattare le scienze . La divisione della Teologia in Espositiva , Dogmatica , Scolastica , e Morale vi si vede già usata da' più antichi Comentatori dell' Alcorano .

III.

Opinione
di Galileo.

Galileo, che dopo Lucrezio fu il primo ad investigare l'equilibrio della materia e del moto, rivolse ancora uno sguardo alla Musica; ma il suo ingegno non lo salvò dell'errore proprio degli uomini dotti, che è volere tutto spiegare pe' principj, de' quali sono o seguaci, o inventori. Egli scoprì le leggi de' movimenti de' corpi, e con queste leggi volle spiegare la causa del piacere che ci dà la Musica. Il suono, dice Galileo, si forma delle vibrazioni de' corpi sonori, che facendo tremare l'aria giungono per tal mezzo a ferire il timpano dell'orecchio. Quando si suonano due corde l'una più acuta dell'altra, l'orecchio si sente alternativamente ferito dalle vibrazioni ora dell'una ora dell'altra corda, e si diletta di sentirle spesso unite; e quanto più spesso accade questa riunione, tanto maggior è il piacere dell'udito. La velocità di queste vibrazioni è proporzionale colla gravità o acutezza de' suoni, e per conseguenza colla misura delle corde; onde da queste misure, conclude, si può ricavar il grado di soavità di ciaschedun intervallo. v. g. perchè i suoni dell'Ottava sono in ragione dupla, mentre la corda grave fa una vibrazione, l'acuta ne fa due, ed ogni seconda vibrazione acuta ferisce l'orecchio insieme con ciascuna delle gravi, e perchè non può immaginarsi una riunione di diverse vibrazioni più frequente di questa, l'Ottava è la consonanza più perfetta. La Quinta si fonda nella ragione sesquialtera 2: 3, però ogni seconda vibrazione grave s'unisce con ogni terza acuta, e perchè questa è l'unione più frequente dopo quella dell'Ottava, la Quinta è la seconda consonanza della Musica. Qualor la riunione di vibrazioni tarda troppo, l'intervallo diventa dissonante, come la Seconda fondata nella ragione 8: 9, che disagrada all'orecchio, perchè le vibrazioni delle due corde non concorrono finchè la grave n'è fatto otto e nove l'acuta.

IV. Per

IV.

Per dir il vero, non è maraviglia aver Galileo cogli altri Filosofi presupposta la Musica parte della Matematica, mentre la esperienza c'insegna l'Ottava, la Quinta, e l'altre consonanze riuscire grate all'orecchie determinando le loro corde con certe ragioni numeriche. Per qual ragione l'equilibrio s'appartien alla Matematica, se non perchè egli manca, qualor i pesi non sono reciprocamente proporzionali colle rispettive loro distanze dal punto d'appoggio? Or se gl'intervalli della Musica si determinano, come l'equilibrio, per ragioni numeriche, e questo e quella faranno egualmente parte della Matematica. E benchè gli Antichi non usarono per trattar della Musica che delle ragioni di numero a numero, i moderni v'aggiungono le tre proporzioni, armonica, aritmetica, e geometrica. L'Armonia, dicono, di Terza maggiore chiaramente si fonda nella proporzione armonica:

Do: Mi: Sol
15: 12: 10.

Quella di Terza minore nell'aritmetica:

La: Do: Mi
6: 5: 4

E le quattro corde fondamentali contengono la geometrica:

Do: Fa: Sol: Do
12: 9= 8: 6 (4)

composta anch'essa dell'armonica 12: 8: 6, e dell'aritmetica 12: 9: 6. Or qual sarà, se questa non è dimostrazione che la Musica si fonda nelle tre proporzioni? Tuttavia queste ragioni, come or ora vedremo, mi sembrano fallacissime.

CAP. II.

(4) 12: 9: 6 è proporzione armonica, perciocchè $12 \cdot 6 = 15 \cdot 12 = 18 \cdot 10 = 3 \cdot 2$. L'altra 6: 5: 4 è proporzione aritmetica perchè $6 - 5 = 5 - 4 = 1$. Finalmente 12: 9: 6 è, come si vede, proporzione geometrica. Vedasi l'Introduzione Artic. 1.

C A P. I I.

Che la Musica non à correlazione
colla Matematica.

I.

Ragioni
matemati-
che . **L**A mente umana , perchè si serve d'un organo materiale, qual è la fantasia , tutto concepisce a guisa di corpo ; e sebben si sforza di separare colla riflessione Dio dalla materia , contuttociò la fantasia ce lo rappresenta come composto di parti . Or di quanti errori non è forgente questo vizio della mente ? Tutti gli Antichi presuppusero Dio materiale ; e gli stessi Filosofi cristiani stentaron a dire che gli spiriti non hanno corpo . E siccome le parole sono state ritrovate , come si dirà nel lib. seguente , per esprimere l' immagini della fantasia , il linguaggio , talor anche contro la nostra intenzione , ci conferma negli errori procedenti da quella . Particolarmente essendo i numeri il mezzo per distinguere le parti de' corpi , e venendoci ogni cosa rappresentata a guisa di corpo , di qualsivoglia cosa si tratti , si fa uso de' numeri . Degli spiriti si dice avere l' uno più gradi di perfezione che l' altro ; e sopra la Religione quanti Filosofi non hanno fatto de' numeri misterj ineffabili ? Onde se l' uso de' numeri bastasse a rapportar un oggetto alla Matematica , farebbero anche gli spiriti oggetto di questa scienza .

Convien adunque distinguere due sorti di ragioni numeriche ; l' una potrà dirsi *accidentale* , l' altra *essenziale* . Se per condurre ad effetto una cosa bisogna regolarli da qualche determinata ragione numerica , questa sarà essenziale alla tal cosa : tal è l' equilibrio , al quale è essenziale la proporzione reciproca ; e la fabbrica d' una casa , la di cui spartizione necessariamente si fonda in un calcolo numeri-

merico . In conseguenza sarà accidentale quella ragione numerica , che o proceda da vizio della fantasia , o benchè non sia immaginaria , non serve di norma per condurre ad effetto l' oggetto in cui si ritrova . Paragonando tra loro le proposizioni d' un discorso , dal numero delle parole si possono ricavar molte ragioni e proporzioni , che però saranno accidentali al discorso ; la di cui forza di persuadere non dipende dal numero delle parole , siccome in un metallo , ancorchè si trovano insieme peso e colore , il colore nulla giova per determinare il peso . Or la Matematica non tratta che delle ragioni numeriche essenziali alle cose , poichè il voler , per esempio , dar a conoscere l' energia d' un discorso per il numero delle parole , farebbe l' istesso che voler determinare il peso de' metalli per il loro colore . Le corde della Musica possono certamente misurarsi , e con queste misure formarli molte ragioni ; quello però che io intendo dimostrare si è , che tali ragioni sono accidentali all' armonia , o che per ottenere questa non bisogna regolarli da quelle .

I I.

Le cose che per disposizione di Natura sono fondate in ragione e proporzione , sono anche soggette a qualche legge uniforme di numeri . La discesa de' corpi gravi si fa costantemente secondo la legge de' numeri dispari 1, 3, 5, 7, &c. L' attrazione sminuisce secondo il quadrato della distanza . I quadrati de' tempi periodici de' Pianeti sono proporzionali co' cubi delle loro distanze dal Sole . E l' equilibrio del moto , che è l' anima della Natura , si riduce ad una formola semplicissima . Onde se la Natura avesse fondata l' armonia in ragione e proporzione , i numeri musicali procederebbono secondo qualche legge . Ora i numeri della Scala , che è la base fondamentale della Musica , cioè 24: 27: 30: 32: 36: 40: 45: 48, crescono senza legge alcuna . Sono egualmente esenti di legge le tre ragioni

gioni $\frac{1}{2}$: $\frac{2}{10}$: $\frac{11}{10}$ delle quali si forma tutta la Scala . Ed è sopra tutto fregolatifima la serie di ragioni rappresentante tutti gl' intervalli naturali , che usa la Musica , cioè

Semit. Tono. Tono. Terza. Terza. Quart. Triton. Quint. Sesta. Sesta. Setti. Setti. Ottav.

$$\frac{11}{10} \cdot \frac{9}{8} \cdot \frac{8}{7} \cdot \frac{5}{4} \cdot \frac{4}{3} \cdot \frac{3}{2} \cdot \frac{11}{8} \cdot \frac{5}{4} \cdot \frac{4}{3} \cdot \frac{3}{2} \cdot \frac{5}{4} \cdot \frac{4}{3} \cdot \frac{1}{2}$$

Vero è che nelle ragioni delle cinque più perfette consonanze , Ottava , Quinta , Quarta , Terza maggiore , e minore , $\frac{2}{1}$: $\frac{3}{2}$: $\frac{4}{3}$: $\frac{5}{4}$: $\frac{6}{5}$, appare la legge di crescere gli antecedenti e conseguenti d' una unità . Ma perchè restano fuor di questa legge le due Seste ? Perchè non si deducono dalla medesima le dissonanze , che sono parte essenziale della Musica ? Perchè questa non si serve delle ragioni $\frac{6}{5}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{11}{8}$, ed infinite altre che derivano dalla stessa legge ? Ed eccovi svanita la causa del piacere della Musica , inventata da Galileo : secondo questa causa un intervallo fatto giusta la ragione $\frac{6}{7}$ dovrebbe riuscir grato quasi al pari della Terza minore ; eppure la Musica non usa di tal intervallo . Olttracciò nella Scala vi è una Quinta con una Terza , mancanti l' una e l' altra d' un Comma , quella è *Re : La* procedente dalla ragione 27 : 40 , questa *Re : Fa* la di cui ragione è 27 : 32 : sicchè le loro vibrazioni acute non concorrono colle gravi che dopo averne fatto la corda grave 27 , e l'acuta nella Quinta 40 , nella Terza 32 , onde tali intervalli , se fosse vera la ragione di Galileo , dovrebbero essere più dissonanti che la Seconda procedente dalla ragione $\frac{2}{3}$, o $\frac{3}{5}$; e poichè la sperienza ci dimostra il contrario , la riunione delle vibrazioni non è la causa del piacere musicale .

I I I.

Si prova al
trimenzi lo
stello .
Gratuitamente ò io presupposto ne ll' articolo antecedente misu-
rarsi le corde della Musica colle ragioni ivi accennate , mentrechè
in

in pratica , non vi è intervallo alcuno , eccetta l' Ottava , fondate in quelle ragioni ; di modo che per ridurre a pratica gl' intervalli , bisogna guastar le ragioni che insegna la teorica ; e qual sciocchezza non è questa , supporre la Musica fondata in certe ragioni , che bisogna guastare per ridurre la Musica ad esecuzione ? Almeno insegnasse la Matematica a far questo guastamento ; ma dopo un grand' apparato di ragioni matematiche , ciascun le guasta per la pratica a modo suo . I Francesi hanno fatto per il temperamento del cembalo difusissimi calcoli ; ma tutti egualmente capricciosi che inutili , poichè in fine l' istinto senza riguardo a' numeri c' insegna ad accordar gli strumenti , come c' insegna a metter insieme le lettere per formar le parole . E questa alterazione delle ragioni matematiche convince ancora la falsità della teorica di Galileo , poichè mancando le ragioni de' numeri da lui presupposte , deve pur mancare il concorso di vibrazioni che secondo lui rende gl' intervalli dilettevoli : per conseguenza tutti gl' intervalli del cembalo , eccettuata l' Ottava , dovrebbero dispiacere all' udito .

Nè si dica che la differenza degl' intervalli pratici da' teorici è quasi insensibile , e però non doverfi negare che la pratica si fonda nelle ragioni teoriche , siccome i piccioli errori che si commettono nella pratica dell' Architettura , non bastano a dire che l' Architettura non si fonda nelle ragioni teoriche di quest' arte . Primieramente gl' intervalli della Musica sono stati determinati dalla Natura , e nelle cose che la Natura à fondato ne' numeri , non v' à luogo il poco più o meno : per poco che la ragion reciproca de' pesi differisca dalla ragione delle distanze dal punto d' appoggio , se non vi supplisce lo strofinamento de' corpi , manca affatto l' equilibrio : egualmente dovrebbe mancar la soavità della Quinta , per poco che differisse dalla ragion sesquialtera , se in tal ragione l' avesse la Natura fondata , come si offendono l' orecchie delicate , per poco che la Quinta differisca dalla ragione che usa la pratica . Olttracciò gli errori ,

rori, che commette l'uomo nelle opere fondate ne' numeri sono imperfezioni ch'egli procura sfuggire, e quell'opera riesce più perfetta, che più si avvicina alle ragioni teoriche. Ma i mancamenti degl' intervalli pratici della Musica non possono riputarfi imperfezioni, mentre sono di tal sorte necessarj, che un cembalo accordato secondo le ragioni teoriche farebbe inutile per cantar e sonare. E qual sciocchezza, torno a dire, non è questa, supporre la Natura aver fondato la Musica in certe ragioni, che dalla stessa Natura, siam costretti a guastare, qualor vogliam cantare o sonare?

I V.

Inutilità
delle pro-
porzioni.

Le proporzioni sono egualmente inutili che le ragioni per fondare la Musica. Primieramente la proporzione armonica 15: 12: 10 dell' Armonia maggiore, e l' aritmetica 6:5:4 della minore presuppongono, che al suono più grave corrisponde il numero maggiore, la qual ipotesi, come costa dall' artic. 2 dell' Introduzione, è arbitraria, e mutandola, cioè dando il numero maggiore al suono più acuto, la proporzione aritmetica, che nell' altra ipotesi era propria dell' Armonia minore, corrisponde alla maggiore:

Do: Mi: Sol
4: 5: 6.

E la proporzione armonica, che prima era propria dell' Armonia maggiore, corrisponde alla minore:

La: Do: Mi
10: 12: 15

E poichè le proporzioni si cambiano, restano immutabili le Armonie.

monie, niuna di queste dipende da qualunque di quelle. Olttracciò l' Armonia più perfetta consiste nella Terza, Quinta, ed Ottava; ma aggiungendo il numero corrispondente all' Ottava, l' una e l' altra proporzione dell' Armonia maggiore svaniscono:

Do. Mi: Sol: do
15: 12: 10: 7 $\frac{5}{2}$
4: 5: 6: 8

Dove nè 7 $\frac{5}{2}$ nè 8 sono proporzionali cogli altri numeri; e se la proporzione fosse causa dell' Armonia, l' Ottava, che perfeziona questa, non dovrebbe distruggere quella. Parimente se la Terza maggiore colla Quinta si rivoltano in Terza e Sesta, l' Armonia si conserva, e si distrugge l' una e l' altra proporzione:

Mi: Sol: do
12: 10: 7 $\frac{5}{2}$
5: 6: 8

ciò che sarebbe impossibile, se la proporzione fosse essenziale all' Armonia, siccome tostochè manca la proporzione de' pesi colle distanze dall' appoggio, manca l' equilibrio. Al contrario, stante detta proporzione, l' equilibrio non può mancare; ma stante la proporzione de' suoni, manca spesso volte l' Armonia, come nelle tre corde di grado *Do: Re: Mi*, che formano la proporzione armonica 90: 80: 72, e sono dissonantissime: dunque ne l' Armonia à correlazione colla proporzione, nè la proporzione coll' Armonia. I numeri musicali non sono che una conseguenza necessaria dell' estensione delle corde, che casualmente ora formano proporzione, ora no, come tra le parole d' un discorso talora vi è una ragione, talora un' altra; e siccome queste ragioni sono accidentali all'

all'energia del discorso, così le ragioni e proporzioni delle corde sono accidentali all'Armonia.

V.

Natural
disconvenienza
della Musica
co' numeri.

I Filosofi si sono circa la Musica abbagliati con un principio certissimo di Metafisica, cioè che lo spirito si diletta del bell'ordine, che risulta dall'esatta ragione e proporzione, e trovandosi questa in alcune corde musicali, indi par che debba derivare il piacere dell'Armonia. Ma non hanno considerato questi Filosofi, che ancorchè lo spirito si compiace dell'ordine risultante dalla proporzione, non sono però tutti i sensi atti a causar nello spirito ogni sorte di piaceri. Egli gode della proporzione per la vista aiutata dal tatto; l'udito, l'odorato, ed il gusto sono inetti ad un tal fine, perciocchè lo spirito per questi sensi non può acquistare idea della proporzione, nè goder per conseguenza dell'ordine da essa risultante. Dall'intima connessione, che à la nostra macchina col Tutto, ne diviene che la proporzione diletta la vista, certi cibi il palato, e certi suoni l'udito. Tra i condimenti de' cibi, come tra le corde della Musica, vi è qualche ragione di numeri, perchè sono corpi stessi; ma nè i cibi nè le corde pigliano da tali ragioni la forza di dilettere. I piaceri del gusto e dell'udito consistono precisamente nell'impressioni: quelle che di qualche modo rassettano la macchina, e ci assicurano vieppiù del proprio essere sono dilettevoli; al contrario quelle che di qualche modo guastano la macchina, sono dispieevoli; ed allora si saprà perchè tali impressioni sono dilettevoli tali no, quando si sappia la connessione meccanica della nostra macchina con tutti i corpi che la circondano.

Ma eccovi la maniera come la fantasia à delusi i Filosofi: le corde musicali, perchè sono corpi stessi, sono capaci di proporzione, e la fantasia applica a' suoni ovvero all'impressioni provenienti dalle corde, l'estensione di queste; però si dice che tra due suoni si

con-

contiene un *intervallo*, che questo suono è *doppio* di quello, che la voce cantando *cammina per gradi*, ed altre locuzioni simili, che presuppongono nell'impressioni dell'udito l'estensione delle corde, ovvero che fra il suono più grave della Musica ed il più acuto vi sia una estensione; ed a questa estensione immaginaria applichiamo i numeri, che si convengono alla vera estensione delle corde. Figuriamoci un uomo privo da nascita di vista e di tatto; esso non s'avviserebbe mai di dire che un suono è doppio d'un altro. Sono adunque tutte quelle locuzioni erronee; e sebbene siamo costretti ad usarle, perchè il linguaggio esprime l'idee della fantasia, dovremo almeno riformarle colla riflessione, come riformiamo l'estensione che la fantasia attribuisce a Dio. Onde l'insegnar a dilettere l'udito per le proporzioni delle corde è l'istesso che insegnar a convincere l'intelletto per il numero delle parole, e l'istesso ancora che voler condire i cibi per regole di geometria.

C A P. I I I.

Della teorica del Signor Eulero.

I.

Un Filosofo nel trattar della Musica s'è lasciato così trasportare dall'illusioni matematiche, come il Signor Eulero nel libro intitolato: *Tentamen novae Theoriae Musicae*. Egli prende per causa universale d'ogni piacere la comprensione dell'ordine, o sia della relazione del tutto colle parti, e di queste tra di loro: onde la soavità de' suoni musicali è secondo lui tanto maggiore, quanto più facile riesca alla mente paragonare i suoni, e comprendere le mutue loro relazioni. Or la ragione più semplice e facile da comprenderli è l'eguale, e dopo questa la dupla: dunque l'Unifono, che

pro-

Teorica
del Signor
Eulero.

procede dalla prima dovrà rapportarsi al primo grado di soavità, e l' Ottava, che deriva dalla seconda, al secondo. E giacchè le ragioni di questi due intervalli, cioè 1: 1, 1: 2, ci manifestano il grado di soavità col conseguente, che è un numero primo, ogni altra ragione dell' unità con un numero primo si rapporterà al grado di soavità significato dal conseguente; 1: 3 al terzo grado, 1: 5 al quinto &c. Componendo la ragione eguale colla dupla ne divien l' istessa dupla, e la soavità dell' Unifono cala d' un grado (1): dunque componendo qualunque altra ragione colla dupla, la soavità di quella calerà pure d' un grado: 1.º componendo la dupla 1: 2 con se stessa, la duplicata 1: 4 corrisponderà al terzo grado: la triplicata 1: 8 al quarto: generalmente 1: 2ⁿ corrisponderà al grado n+1 di soavità. 2.º Componendo colla dupla 1: 2 la ragione 1: 3, perchè questa corrisponde al terzo grado, la composta 1: 6 corrisponderà al quarto. Generalmente postochè sia p numero primo, la ragione 1: 2^p corrisponderà al grado p+1, 1: 2^{2p} al grado p+2, in somma 1: 2^{np} al grado p+n di soavità (2). E perchè i gradi di soavità

$$1, p, n+1, p+n$$

delle quattro ragioni 1: 1, 1: p, 1: 2ⁿ, 1: 2ⁿp formano una proporzione aritmetica (3), farà la

Prima regola generale: il grado di soavità della ragione dell' unità con un numero composto è quarto aritmetico coll' unità e co' gradi delle ragioni componenti. Sia p il grado di soavità di I: P, e q di I: Q: il grado della composta I: PQ farà p+q-1 quarto aritmetico con 1, p, q. E se questa ragione si compone ancora con I: R, il di cui grado

(1) L' Unifono corrisponde al primo grado di soavità; e componendo la sua ragione 1: 1 colla dupla 1: 2, ne divien la ragione 1: 2 dell' Ottava, che corrisponde al secondo grado; cala dunque d' un grado la soavità dell' Unifono.

(2) V. g. la ragione 1: 12 = 1: 2³. 3 si troverà nel grado 3+1=4, cioè nel grado quinto di soavità.

(3) 1, p, n+1, p+n è una proporzione aritmetica, poichè la differenza p-1 è eguale alla differenza p+n-1=p-1

grado di soavità sia r, il grado della composta I: PQR farà p+q r-2 quarto aritmetico con 1, r, p+q-1 (4).

Con egual facilità paragona la mente i numeri, o formino questi una serie di ragioni v. g. 1: 2: 3: 5, o una ragione composta 1: 30: dunque il grado di soavità di questa ragione e di quella serie farà l' istesso; e perchè la ragione 1: 30 secondo la regola antecedente corrisponde al grado ottavo, al medesimo si rapporterà la serie 1: 2: 3: 5. Se in una simil serie si replica un numero v. g. 1: 2: 3: 3: 5, il numero replicato nè aumenta nè sminuisce la difficoltà del paragone di ciascun numero cogli altri: dunque l' istesso farà il grado di soavità della serie 1: 2: 3: 3: 5, che della serie 1: 2: 3: 5. Generalmente per determinar il grado di soavità d' una serie che comincia dall' unità, si prenderanno i suoi numeri primi senza replicarne alcuno, da questi si formerà una ragione composta, ed il grado di soavità di questa ragione farà pure il grado della serie. Il prodotto di tali numeri primi senza replicarne alcuno è minimo comun multiplice de' numeri della serie, o cominci questa dall' unità, o da qualsivoglia altro numero primo (5); e poichè da tal prodotto si ricava il grado di soavità della serie, farà la

Seconda regola generale: l' esponente di soavità di qualunque siafì aggregato di numeri è il loro minimo comun multiplice. v. g. Il minimo comun multiplice de' numeri 4: 5: 6, che esprimono l' Armonia di Terza maggiore, è 60: questo farà dunque l' esponente da cui si dee ricavare il grado di soavità di detta Armonia: e poichè il grado di soavità della ragione 1: 60 è per la regola prima 2+2+3+5-3=9 (6);

L

L' Ar-

(4) Il quarto aritmetico de' tre numeri 1, r, p+q-1 si trova sommando il secondo col terzo, e dalla somma sottraendo il primo; farà dunque r+p+q-1-1=r+p+q-2. Introd. art. 1.

(5) Vedasi l' Introd. art. 1. num. 6.

(6) Il 60 è numero composto di 2, 2, 3, 5; dunque per la regola prima il grado di soavità della ragione 1: 60, farà 2+2+3+5-3=9. In questa forma da ogni esponente di soavità si ricava il grado della medesima.

l' Armonia di Terza maggiore confisterà nel nono grado di soavità .

Il rimanente della teorica del Sig. Eulero sono applicazioni delle due suddette regole generali a' casi particolari v.g. l'esponente di soavità d' una o molte modulazioni equitemporanee è il minimo comun moltiplice de' numeri rappresentanti tutte quelle corde . La modulazione *Do: Mi: Sol* corrisponde allo stesso grado di soavità che l' Armonia equitemporanea *Do: Mi: Sol*. Se due voci cantano insieme , l'una per le corde *Mi: Sol*, l' altra per *Do: Si*, i numeri delle quattro corde *Si: Do: Mi: Sol* sono 15: 16: 20: 24, il di cui minimo comun moltiplice è 240, onde si ricava il grado di soavità $2+2+2+2+3+5-5=11$: dunque la modulazione di quelle due voci per quelle quattro corde confisterà nel grado undecimo di soavità . Chiamma egli ancora *Genere musicale* l' Ottava divisa in intervalli colle corde corrispondenti a' divisori dispari d' uno qualsiasi numero , e prende per esponente generale di tutti i generi $2^m \cdot A$, comprendendo in A tutti i divisori dispari . Sia $A=1$: farà l' esponente del Genere 2^m , cioè il 2 colle sue potenze: onde non deriva che una serie infinita di Ottave :

Do: Do: Do: do &c.

1: 2: 4: 8 &c.

Sia $A=3$; farà l' esponente del Genere $2^m \cdot 3$: onde ne diviene un' Ottava divisa dalla Quinta :

Do: Sol: do

2: 3: 4

In questa guisa forma il Signor Eulero molti altri Generi musicali .

II. Si

I I.

Si noti come il Sig. Eulero presuppone e ciò che è stato il nostro fondamento per dimostrare nel cap. 2, che la Musica non à correlazione colla Matematica, cioè che supposta questa correlazione i numeri musicali debbono contenersi in qualche legge o formola generale: però si propone di ridurli tutti al minimo comun moltiplice come universal esponente di soavità . Ma il primo fallo di questo celebre Autore confiste nel dividere la *soavità*, che è un' impressione dell'udito, in gradi, ed attribuirle l' estensione che è propria delle corde . Vuol egli ancora che la soavità sia eguale o proporzionale colla facilità di paragonare i suoni, e comprendere le loro ragioni . Ma oltrechè questo principio resta rifiutato nell' ultimo articolo del cap. antecedente, consistendo la soavità nella facilità di comprendere, questa facilità dovrà pure figurarsi divisa in gradi, che è un' altra illusione della fantasia . La *facilità* è una parola che sebben si usa nel parlar ordinario, non à preciso significato: in conseguenza è inutile per trattar accuratamente le scienze, e più ancora per figurarsela divisa in gradi .

Supposti questi errori della fantasia colloca il Sig. Eulero la ragione 1: 1 nel primo grado, 1: 2 nel secondo grado di soavità, e da queste due ragioni deduce per induzione la conseguenza generale, che la ragion d' ogni numero primo coll' unità dee rapportarsi al grado di soavità significato dal tal numero . Per argomentar per induzione bifogna che la conseguenza si veda verificata in qualsivoglia esempio particolare: così il Neuton ricavò per induzione la formola generale delle potenze, che si vede verificata in qualsivoglia potenza di qualsiasi numero; ma siccome i gradi di soavità sono affatto immaginari, la conseguenza del Sig. Eulero non può vedersi verificata in esempi particolari . Tuttavia applicando la sua forma di argomentare ad una materia veramente matematica, vi si

Errori di
teorica.

L 2

fo-

scopre la fallacia dell'argomento. L' induzione del Sig. Eulero è questa: le ragioni 1: 1, e 1: 2 corrispondono ciascuna al grado di soavità accennato dal numero primo che è conseguente: dunque ogni altra ragione dell'unità con un numero primo dovrà rapportarsi al grado di soavità accennato dal numero primo che è conseguente. Ecco un raziocinio simile: le ragioni sudduplicate di 1: 3, 1: 5, 1: 7, che hanno per conseguente un numero dispari, sono irrazionali: dunque la ragion sudduplicata d'ogni altra ragione dell'unità con un numero dispari sarà pure irrazionale; la qual conseguenza è falsissima, poichè la ragione sudduplicata di 1: 9, che è per conseguente un numero dispari, è 1: 3, ed è razionale.

La seconda regola del Sig. Eulero è per fondamento, che con egual facilità paragona la mente i numeri moltiplicati insieme, che ordinati in serie: onde la ragione 1: 12 avrà l'istesso esponente di soavità che la serie 1: 2: 2: 3; ma l'esponente, o minimo comune moltiplice di questa serie è 6, onde si ricava il grado di soavità $2+3-1=4$: dunque la ragione 1: 12 sarà nel quarto grado di soavità: ma l'istessa ragione 1: 12 = 1: 2².3 s'appartien per la regola prima al grado $2+4=5$: dunque una stessa ragione per la prima regola s'appartien a un grado di soavità, per la seconda ad un altro. Questa contraddizione procede perchè dalla serie 1: 2: 2: 3 toglie il Sig. Eulero il 2 replicato, che non toglie dalla ragione composta 1: 2.2.3, ciò che non concorda col supposto che con egual facilità paragoni la mente i numeri ordinati in serie, che messi insieme in una ragione composta: se il numero replicato aumenta la difficoltà del paragone nella ragione composta, l'aumenterà eziandio nella serie; o se non l'aumenta nella serie, neppur l'aumenterà nella ragione composta.

Tutta questa teorica è per fondamento che qualunque ragione composta colla dupla cala d'un grado di soavità, ciò che applicato alla Musica vuol dire, che se ad un intervallo semplice s'aggiun-

ginnge l'Ottava, il composto starà un grado sotto del semplice: per questo si vede nella Tavola posta nel fine dell'Opera, che l'Unifono s'appartien al grado primo, l'Ottava al secondo, la Decimaquinta al terzo: la Quarta al quinto, e l'Undecima, composta dell'Ottava e della Quarta, al sesto: la Terza minore all'ottavo, e la Decima minore, composta di questa Terza e dell'Ottava, al nono. Ma tale regola falla in altri intervalli, come si vede nella stessa Tavola, poichè la Quinta s'appartien al grado quarto, e la Duodecima, composta della Quinta e dell'Ottava, al terzo: la Terza maggiore al settimo, e la Decima maggiore al sesto, sicchè ne' due ultimi intervalli l'Ottava aumenta la soavità; in quei primi la sminuisce. Questa contraddizione procede perchè la ragione 5: 12 della Decima minore, composta della dupla 1:2, e della sesquiquinta 5:6, non si può ridur a minor espressione, però l'esponente di soavità di 5:12 risulta maggiore che l'esponente della pura sesquiquinta 5:6. Ma la ragione 4: 10 della Decima maggiore, composta della dupla 1:2 e della sesquiquarta 4:5, si può ridur a 2:5, e però l'esponente di soavità di 2:5 divien minore che l'esponente della semplice sesquiquarta. Ma questo per appunto convince che la soavità calcolata dal Sig. Eulero non è la soavità della Musica, poichè se l'Ottava congiunta con altro intervallo sminuisse per causa della ragione dupla la soavità di esso, in qualunque intervallo composto dell'Ottava dovrebbe intervenir l'istesso, possa o non possa la sua ragione ridursi a minor espressione.

I I I

Se il primo e supremo grado di soavità è proprio dell'Unifono, questo sarà l'intervallo più soave e dilettevole della Musica; eppure la pratica lo sfugge spesse volte perchè dà all'udito pochissimo piacere. E se il piacere dipende dalla semplicità delle ragioni, per-

Errori di
pratica.

perchè il Sig. Eulero rigetta il primo Genere musicale composto d'una serie di Ottave, dicendo che è troppo semplice? Anzi la semplicità dovrebbe farlo il Genere più dilettevole. Soggiunge bensì doverfi aver riguardo non solo alla semplicità, ma altresì alla varietà. Questo presupposto è certissimo, che negli oggetti de' sensi piace assai la varietà; ma tal presupposto distrugge il fondamento della sua teorica; poichè la varietà, consistendo nella molteplicità di cose diverse, contiene ragioni più composte, e però più difficili da comprenderfi; ed in conseguenza dovrebbe, di qualunque modo si ritrovasse, sminuire il piacere.

Vero è che un oggetto composto di tante cose diverse che l'una confonda l'immagine dell'altra, più tosto dispiace che diletta; ma questo per l'appunto convince che il piacere o la soavità dipende da un certo temperamento della semplicità colla varietà, che il nostro intelletto non può determinare con calcoli; ma bensì lo deve imparare immediatamente dalla Natura. Questa c' insegna, come si dirà nel lib. 3, che l'accordo più soave e dilettevole della Musica consiste nella Terza, Quinta, ed Ottava, che il Sig. Eulero colloca nel grado nono di soavità; e quel ch'è peggio, nello stesso grado si trova la Settima, che è dissonanza: e la Seconda, che è dissonanza più ingrata che la Settima, si trova insieme colla Terza minore nell'ottavo grado: vale a dire, che la Seconda è più soave della Terza, Quinta, ed Ottava, ed egualmente soave colla Terza minore. Or che teorica di Musica è mai questa, dalla quale derivano conseguenze da far ridere i Pratici?

Una discordanza così palpabile dalla pratica non potea nascondersi al sagace ingegno dell'Autore, che però in fine di tutti i calcoli soggiunge, non bastare i gradi di soavità per distinguere le consonanze dalle dissonanze, ovvero gl'intervalli dilettevoli da' dispiacevoli, che per ciò bisogna aver riguardo a *tutta la forma della composizione*. Questa pare a me una tacita protesta dell'Autore, che

che la soavità da lui calcolata non s'appartien alla Musica; tanto più che egli non ispiega mai, cosa intenda con quella *forma di composizione*; di forte che ci fa quasi sospettare, aver egli voluto con quell'oscuro velo coprire tutti i difetti della sua teorica. Quella *forma della composizione* altro non può essere che l'aggregato di circostanze, come il Modo, la cantilena, il soggetto &c. Così non vi è dubbio poter un intervallo di sua natura consonante diventar dispiacevole, qual farebbe la Terza minore *Do: Mi^b* intromessa senza preparazione in un periodo fatto in *A-la-mi-re* con Terza maggiore. Ciò però non toglie la difficoltà, poichè nella Tavola de' gradi di soavità si prendono gl'intervalli ad uno ad uno senza correlazione con composizione alcuna, e presi in questo modo ognuno fa nell'orecchio una determinata impressione più o meno grata o soave, come sonando ad una ad una tutte le Terze minori, tutte sono egualmente grate; sebbene tutte possono riuscir disgustose in certe composizioni. Or chi mai dirà che sonando da per se la Terza minore, e da per se la Seconda, sono entrambe egualmente soavi o dilettevoli? o che la Seconda fa nell'orecchio un'impressione più soave, che la Terza, Quinta, ed Ottava?

I V.

Questa teorica ci fa comprendere che la Matematica non è, Riflessione sulla Matematica. come volgarmente si crede, un deposito di verità infallibili. Il trattato di Musica del Sig. Eulero va fondato nel calcolo più esatto, ed è pieno di quelle formole matematiche, che si rispettano come sorgenti d'infinite verità; eppure tutto è una pura fallacia. L'oggetto della Matematica è quell'idea dell'estensione quasi innata alla nostra fantasia, la quale applichiamo infino a Dio stesso: però le dimostrazioni matematiche sono soltanto vere rispetto a questa estensione immaginaria, che forse non è conforme colla ve-

ra estensione de' corpi. Alcune dimostrazioni presuppongono la linea formata di punti indivisibili; altre la suppongono formata di parti divisibili in infinito; e due proprietà così contrarie non possono convenire alla vera estensione de' corpi. La Matematica dunque si verifica solamente in quelle cose, nelle quali l'estensione immaginaria si conforma colla vera; nelle altre falla; e la nostra maggior ignoranza si è non poter precisamente determinare, in quali proprietà si conforma l'estensione immaginaria colla vera. Sopra tutto falla la Matematica, qualor vien applicata ad oggetti che si suppongono stessi per puro vizio della fantasia, come è stata fin ora attribuita a' suoni l'estensione delle corde, e come si suppone dal Signor Eulero stesa e divisibile in gradi la soavità. E quel che fa più maraviglia, alcuni Scrittori presuppongono certi oggetti senza estensione; e poi attribuiscono loro le proprietà di essa, come mi rammenta aver inteso spiegar le perfezioni degli spiriti con proporzioni numeriche. In somma l'immagine dell'estensione, di cui la fantasia si serve per rappresentarci ogni cosa, è forgente d'infiniti errori nella Matematica, nella Fisica, e nella Metafisica.

C A P. I V.

Della Teorica del Signor Tartini.

I.

^{Natura dell'Armonia.} **I**L Sig. Giuseppe Tartini dopo d'aver ritrovate le più belle maniere di sonare il violino, volle ancor essere inventore d'una nuova teorica di Musica. Fu egli uomo dotato di mente profonda, e ricercatore di cose troppo arcane. Ma non avendo avuto che un lume superficiale di Matematica e di Filosofia, si abusò de' vocaboli

bolli di queste scienze per iscrivere un *Trattato dell'Armonia*, che niuno à potuto finora intendere, e credo che neppur l'Autore intendesse se stesso. Per quel che dice in una parte, bisogna indovinare ciò che forse vuol dire in un'altra; nè ciò basta, che molte volte si rompe il filo, che sembrava servir di guida in questo laberinto; restando il Lettore col dubbio, se l'Autore raziocina, o vaneggia. E primieramente ancorchè suppone l'Armonia composta di più suoni, questi nondimeno, dice, integrano una vera unità, sicchè l'Armonia, secondo il suo sentimento, vien ad essere moltiplice ne' suoni, ed una nell'essenza. Intraprende poi dimostrare la verità d'un sì fatto mistero per Metafisica, Fisica, e Matematica. Tralascio i suoi discorsi metafisici sopra l'unità in generale, sopra l'essenza, e la molteplicità, con altre tali parole, colle quali se altri più avveduti Filosofi hanno vaneggiato, ognun può figurarsi, qual caos d'illusioni si formi il Sig. Tartini.

Eccovi le prove di Fisica della sua Unità armonica 1. Sonando una corda musicale, risuonano nell'aria due altri suoni, cioè la Duodecima e la Decimasettima del suono principale. E giacchè la Natura da una sola corda ricava tre suoni, l'Armonia, conclude l'Autore, benchè sia trina ne' suoni, è una perfetta unità. Così potrebbe ancora concludere, che tutta la schiatta degli uomini è una vera unità, mentrechè tutti procedono da un suol uomo. 2. Sonando insieme i sei flauti dell'organo espressi nell'esempio 1. musicale del Libro 1, i quali formano la *sestupla* armonica di Ottava, Quinta, Quarta, Terza maggiore, e minore, non si sente, dice il Sig. Tartini, che un suono, benchè pieno di armonia. Io credo che l'Autore, prima che scrivesse di Musica, vi distinguesse al manco la Terza e Quinta, come le distinguono i Pratici, che non hanno scritto di teorica. 3. Intonando due voci uno qualsiasi intervallo, si sente nell'aria un terzo suono, che secondo

M

l'Autore

l'Autore è il Basso fondamentale di quell'intervallo (1), quasi che la Natura, dice egli, v'aggiunga il suono che manca per integrar l'Unità. La conseguenza è falsissima, poichè sonandosi la Quinta, o la Terza maggiore, il terzo suono replica il suono più grave; e per compir l'Armonia dovrebbe far sentire nel primo caso la Terza, nel secondo la Quinta. Ma che la Natura non ci mostri in tal fenomeno regola alcuna di Armonia, si convince dallo stesso Sig. Tartini, mentre dice, che se i terzi suoni fossero più sensibili, non potrebbe usarsi dell'Armonia di Terza minore, a cagione del gran contrasto di dissonanze, che ne nascerebbe. E come mai è verisimile, che la Natura guasti co' terzi suoni un'Armonia formata da lei medesima? Molto meno è credibile, che l'istessa Natura, colla mira d'insegnarci l'Armonia, produca unitamente due fenomeni distruttivi dell'Armonia, poichè sonandosi la Terza minore *Mi: Sol*, (esem. 3.) la Natura, secondo il primo fenomeno, produce la Duodecima colla Decimasettima di *Mi*, e di *Sol*; e secondo il fenomeno terzo produce unitamente il terzo suono *Do*: or l'aggregato delle corde *Do: Mi: Sol: Re: Sol[♯]: Si* è il più contrario all'Armonia, che immaginar si possa.

I I.

Più concludenti prove dell'Unità armonica si figura l'Autore Prove matematiche. ricavare dalla Matematica. Si risolve, dice, l'unità nella serie de' primi cinque rotti:

$$1: \frac{1}{2} : \frac{1}{3} : \frac{1}{4} : \frac{1}{5} ,$$

che è una progressione armonica esprimente i suoni della *Sestupla*.

Tal

(1) Vedansi nell'esem. 2. alcuni terzi suoni ritrovati dal Signor Tartini. Comunemente si crede egli inventore di questo fenomeno; ma il Signor d'Alambert asserisce averlo proposto il Signor Romieu all'Accademia di Montpellier un anno prima d'averlo pubblicato il Signor Tartini.

Tal serie, conclude, dall'un canto integra l'unità, e dall'altro l'Armonia: dunque l'Armonia è vera unità. Bella dimostrazione! Se i rotti si continuassero in infinito, la serie sarebbe certo eguale all'unità; ma dovendo restarsi in $\frac{1}{5}$, per non oltrepassare i limiti della *Sestupla*, o l'Autore comprende nella serie l'unità, che è primo termine, o la esclude: se la comprende, i cinque rotti coll'unità sono più di questa: se la esclude, i cinque rotti senza l'unità sono meno di essa: dov'è dunque la presupposta unità?

Più singolari sono le dimostrazioni geometriche. La Geometria, dice il Sig. Tartini, è stata creata dalla Natura per rappresentare i fenomeni fisici con linee rette, e curve. La linea retta, soggiunge, fatta figura diventa quadrato, e la curva circolo: dunque ogni fenomeno fisico dee rappresentarsi col circolo e col quadrato: e poichè l'Armonia è un fenomeno fisico, dovrà rappresentarsi con dette figure. Oltretutto il terzo suono vien generato da una corda, che è linea retta, la quale fatta figura diventa quadrato, e si forma in un volume di aria di figura sferica, che ridotta a piano si trasforma in circolo: dunque il terzo suono colla sua Armonia dovrà rappresentarsi col circolo e col quadrato. Vuole ancora, che il quadrato sia circoscritto al circolo, e lo dimostra così: una corda musicale tesa da un peso è una linea retta comune al diametro del circolo, ed al quadrato circoscritto, e le vibrazioni di tal corda sono curve, e per tanto circoli; ma non potendo determinarsi a qual delle due figure si appartenga quella retta, se al circolo, o al quadrato circoscritto, dovrà prendersi l'uno e l'altro per ispiegar l'Armonia procedente dalla corda tesa da un peso. Io non comprendo, come il Sig. Rousseau nel suo Dizionario di Musica supponga nascondersi in questi avviluppamenti di linee rette, curve, circoli, e quadrati qualche verità profonda. Io per me confesso che quando, senza guardar al titolo, aprii il libro del Signor Tartini, mi parve un libro di Negromanzia.

Con simili raziocinj e con molti calcoli incomprendibili giugne l'Autore a stabilire, che il circolo è la natural forgente della Musica, ovvero l'Unità armonica da lui ricercata; e lo conferma con quest'altra dimostrazione: il quadrato del seno FG (fig. 4. matem.) è medio armonico tra i rettangoli fatti del raggio AC come base comune, e de' frammenti AF, FB: (2) dunque la circonferenza del circolo è limite d'infiniti medj armonici: dunque il circolo è armonico. Con simile dimostrazione piuttosto dovrebbe concludere, che il circolo è geometrico, giacchè essendo ogni seno medio geometrico tra i corrispondenti frammenti del diametro, la circonferenza del circolo è limite d'infiniti medj geometrici. Si fa l'Autore questa difficoltà; ma lascia al Lettore la briga di trovar la soluzione, e seguita a dimostrare per Algebra che il circolo è armonico. Postochè, dice, sia x una linea infinita, i tre termini $1: 2: x$ formano una proporzione armonica (3): e poichè $1: 2$ sono il raggio ed il diametro, questo duplo di quello, farà il terzo armonico x la circonferenza. Ecco però una dimostrazione simile: $\# 1: 2: 4$ è una proporzione geometrica: e poichè $1: 2$ sono il raggio ed il diametro, farà il terzo geometrico 4 la circonferenza. Eccone ancora un'altra: $\div 1: 2: 3$ è una proporzione aritmetica: e poichè $1: 2$ sono il raggio ed il diametro, farà il terzo aritmetico 3 la circonferenza. Con questa sorte di dimostrazioni si può dimostrare, che la circonferenza del circolo è qualsivoglia cosa.

Ma

(2) Prova l'Autore questa proposizione con un gergo di numeri, del quale non si vede nè il principio, nè il fine. Eccola però brevemente dimostrata: Sia $AB = 2a$, $AF = x$: farà $FG^2 = 2ax - x^2$; il rettangolo di AC e d'AF farà ax ; ed il rettangolo di AC e di FB farà $a(2a-x)$; e poichè $2a^2 - ax : ax = 2a^2 - 2ax + x^2 : ax - x^2$ $2ax : x$, farà $2ax - x^2 = FG^2$ medio armonico tra $2a^2 - ax$, ed ax .

(3) Si protesta l'Autore non sapere, come si dimostra per Algebra, che $1: 2: x$ sia una proporzione armonica. In vero a un Professore di Musica è lecito scrivere con tali proteste. Ecco la dimostrazione: Se $1: 2: x$ è una proporzione armonica, farà $1: x = 2: 1-x$; dunque $1-x = 2x$, e $1 = 3x$ dunque $x = \frac{1}{3} = 33$

Ma il più duro intoppo si è, che essendo la linea infinita x la circonferenza, questa avrà col diametro ragione infinita, che è una proposizione distruttiva di tutta la Geometria; ma l'Autore se n' esce con dissinvoltura da tal imbarazzo, dicendo che la Geometria può dimostrare l'uno e l'altro, cioè che la circonferenza del circolo è finita, ed infinita. Per sola questa proposizione l'ombra di Archimede chiederà eterna vendetta contra il Sig. Tartini.

Per intromettere nel circolo la *Sestupla* si divide, dice l'Autore, il diametro in parti proporzionali colla serie armonica de' rotti, cioè sia AB (fig. 5. mat.) = 1 , $AC = \frac{1}{2}$, $AG = \frac{1}{3}$ $AE = \frac{1}{4}$, $AL = \frac{1}{5}$, $AN = \frac{1}{6}$. I complementi di questi frammenti saranno $CB = \frac{1}{2}$, $GB = \frac{1}{3}$, $EB = \frac{1}{4}$, $LB = \frac{1}{5}$, $NB = \frac{1}{6}$. I seni CD , GF , EH , LM , NP sono altrettanti medj geometrici tra i rispettivi frammenti del diametro: farà dunque $CD^2 = \frac{1}{4}$, $GF^2 = \frac{1}{9}$, $EH^2 = \frac{1}{16}$, $LM^2 = \frac{1}{25}$, $NP^2 = \frac{1}{36}$. E formando le tre serie

$$\begin{array}{l} 0: \frac{1}{4}: \frac{1}{9}: \frac{1}{16}: \frac{1}{25}: \frac{1}{36}, \\ 1: \frac{1}{2}: \frac{1}{3}: \frac{1}{4}: \frac{1}{5}: \frac{1}{6}, \\ 0: \frac{1}{2}: \frac{1}{3}: \frac{1}{4}: \frac{1}{5}: \frac{1}{6}, \end{array}$$

ricava indi tutta la Musica.

I I I.

Si mettano le tre suddette serie in note musicali, come si veggono nell'esem. 4, dando secondo il supposto dell'Autore il numero maggiore il suono più grave. Confe-
guenze mu-
sicali.

La prima serie dà le note ascendenti... *D*: *Re*: *Fa*: *Sol*: *Si*.

La seconda dà la *Sestupla*... *D*: *D*: *Sol*: *do*: *mi*: *sol*.

La terza le note discendenti... *D*: *Sol*: *Fa*: *Mi*: *Mi*.

Dalla prima, dice il Sig. Tartini, derivano le dissonanze colla loro

pre-

preparazione e risoluzione. Dalla seconda l'Armonia di Terza maggiore. Dalla terza il Basso fondamentale coll'Armonia di Terza minore. Nella seconda certamente si contengono le tre corde *Do: Mi: Sol*, che formano l'Armonia perfetta; dovrebbe però l'Autore provare essere necessaria tutta la *Sestupla* per compire l'Armonia. E se quelle sei corde integrano l'Armonia perchè corrispondono alla serie armonica de' rotti $1: \frac{2}{3}: \frac{4}{5} &c.$ che integrano l'unità, per qual ragione le corde corrispondenti a' rotti $\frac{2}{3}: \frac{4}{5}: \frac{6}{7} &c.$ che s'appartengono alla medesima serie, ed integrano l'unità, non integrano l'Armonia? Nella terza serie trovansi certamente le corde fondamentali d'un Modo, cioè Prima, Quarta, e Quinta; ma per qual proprietà del circolo il Basso fondamentale va matematicamente legato coll'Armonia di Terza minore *Do: Mi^b: Sol*, e con quella corda *Mi*, che non s'appartiene nè al Basso fondamentale, nè all'Armonia di Terza minore? Finalmente mettendo sotto alle note della prima serie il Basso *Do*, ne nascono le quattro dissonanze *Do: re, Do: fa, Do: sol[♯], Do: si^b*, che secondo l'Autore sono Nona, Undecima, Duodecima superflua, e Decimaquarta. La semplice Seconda, dice, la Quarta, la Quinta superflua, e la Settima non sono vere dissonanze, come neppur il Tritono, nè la Quinta falsa. Tuttavia l'istesso Autore nelle sue Sonate prepara e risolve detti intervalli come vere dissonanze. Dopo il caos degli accennati principj comincia a vedersi qualche lume. Primieramente dell'Armonie delle tre corde fondamentali *Do: Mi: Sol, Sol: Si: Re, Fa: La: do*, trasportando queste corde dentro i limiti dell'Ottava *Do: do*, forma la Scala *Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: do*, circa la quale, egualmente che circa l'accompagnamento, ed altre materie di pratica fa egli utilissime riflessioni, dalle quali si scorge, che il Signor Tartini avrebbe potuto illustrar la teorica, come illustrò la pratica, se la Matematica e la Metafisica non avessero sconcertata la sua fantasia.

C A P. V.

Della Teorica del Signor Rameau.

I.

IL Signor Rameau (1) che è stato, per così dire, Maestro di Musica di tutta la Francia, è stato ancora il primo Maestro di Cap.^{Origine dell'Armo. nia} ella, che non abbia insegnato la pratica del contrappunto quasi a tastoni, e con regole per la maggior parte fallaci. Solamente nel terzo e quarto libro del suo *Trattato dell'Armonia* si contengono regole utilissime di pratica sconosciute a tutti gli Antichi. E sebben errò, al mio parere, nell'origine, e nelle regole del Basso fondamentale, è nondimeno degno di somma lode per aver dato a conoscere il vero ed unico regolatore dell'armonia. In somma il Signor Rameau sarebbe stato perfetto Maestro dell'arte sua, se non avesse scritto il *nuovo sistema di Musica teorica*, colla *dimostrazione del principio dell'Armonia*. L'impegno di sostenere la sua nuova teorica l'obbligò poi a scrivere molte altre cose di pochissimo valore, che per separarle dalle utili, il Signor d'Alambert si propose di ridurre a miglior forma le scoperte del Signor Rameau nel Libro intitolato: *Elemens de la Musique*, nel quale comparisce il Signor Rameau più Filosofo che ne' suoi propri scritti. E siccome i principali errori del Signor Rameau sono stati già rifiutati dagli stessi Francesi, sarà il Libro del Signor d'Alambert il primario soggetto di questo capitolo.

Prende il Signor d'Alambert col Signor Rameau come sperimento

(1) Il Signor Rameau scrisse prima del Signor Tartini; ma è ragionato prima di questo, per lasciar a dietro le cose più discordanti dalla ragione.

mento fondamentale della Musica la risonanza di Duodecima e Decimasettima maggiore, che fa sentire nell'aria qualsivoglia corda. Il suono di questa vien chiamato da' detti Autori *generatore*, gli altri due *generati*. E conciossiachè i suoni in Ottava non sono sostanzialmente diversi, sottraendo un' Ottava dalla Duodecima, e due dalla Decimasettima, rimane la perfetta Armonia di Terza maggiore e Quinta. Per vedere se tale fenomeno può servir di fondamento alla Musica, bisogna esaminare un'altro, che il Sig. Sauveur fece veder all'Accademia di Parigi nell'anno 1701. Sia AB (fig. 6. mat.) una corda musicale tesa sopra uno strumento, e si consideri divisa in qualunque numero di parti eguali v. g. in quattro. Nel primo punto D della divisione si sottoponga un ponticello, o altro qualsivoglia ostacolo: e poichè AD è con tutta la corda la ragione 1: 4, farà con essa la Decimaquinta; DB la Quarta; ed i due frammenti fra di loro la Duodecima. Così effettivamente interviene, qualor l'ostacolo impedisce la comunicazione del moto vibratorio dell'un frammento coll'altro. Ma se la corda non preme che leggermente in sull'ostacolo, di modo che il moto vibratorio possa dall'un frammento passar all'altro, allora entrambi frammenti rendono il medesimo suono, che è il corrispondente al più picciolo; e supposto che sia AD un quarto, entrambi frammenti faranno con tutta la corda la Decimaquinta. Fu confermato ancora questo fatto colla vista: posto un pezzolino di carta sopra ciascun punto della divisione D, E, F, ed altro pezzolino nel mezzo di ciascun frammento AD, DE, EF, FB, col leggier ostacolo in D, sonando il frammento AD cascarono i pezzolini posti nel mezzo de' frammenti, restando immobili quelli che erano positi ne' punti della divisione. Onde si conchiuse, che la vibrazione totale si divideva da se stessa in parti eguali, servendo di punti d'appoggio i punti D, E, F. Se il leggier ostacolo si mette a due o più parti summultipli v. g. a tre ottavi di tutta la corda, niuno de'

due

due frammenti rende il suono corrispondente all'altro; ma bensì il suono si divide da se stesso, come se l'ostacolo stasse ad una parte summultipla, sicchè supponendo essere AD tre ottavi di tutta la corda, l'uno e l'altro frammento rende il suono corrispondente ad un ottavo, che è una Vigesima seconda sopra il suono della corda.

Il suddetto sperimento dimostra, che le vibrazioni sonore hanno la natural proprietà di dividersi da lor medesime in parti eguali, altrimenti il frammento più lungo DB non potrebbe rendere il suono corrispondente al più picciolo AD. Particolarmente dato che sia AD tre ottavi di tutta la corda, non potrebbe il suo suono essere il corrispondente ad un ottavo, se la sua vibrazione non si dividesse da se stessa in tre parti eguali. Con questa proprietà (la di cui causa tocca investigar a' Fisici) si spiega facilmente un altro fenomeno, che il Sig. Rameau chiama *fremito* delle corde. Sia la fig. 7. mat. un aggregato di corde summultipli della fondamentale AB accordate con esso lei secondo le loro rispettive lunghezze; e supponendo CD un terzo di AB, EF un quinto, GH un sesto, farà CD con AB una Duodecima, EF una Decimasettima, GH una Decimaseconda. Sonando forte AB, le altre corde *fremono*, cioè tremano e risuonano: e tanto più sensibile riesce questo fremito, quanto che le corde più si avvicinano all'eguaglianza, di modo che una corda in Ottava o in Unifono con AB fremo più d'ogni altra. Non solamente le corde, ma ogni corpo composto di fibre sonore fremo di questa sorte, e mi rammenta aver io inteso risonare i vetri della finestra in Unifono col *F-fa-ut* d'un violoncello. Il fremito delle corde della fig. 7 procede senza dubbio perchè le corde summultipli rinforzano le vibrazioni eguali, in cui si dividono quelle della corda AB. E siccome queste perdono del vigore a tenore che in più picciole parti si dividono, però riesce più sensibile il fremito delle summultipli più grandi.

Dalla stessa natural proprietà di dividersi in parti eguali le vi-

N

bra-

brazioni fonore deriva ancora a mio parere la risonanza della Duodecima e Decimasettima. Le vibrazioni d'una corda, a tenore che rallentano, si dividono primieramente in due parti eguali, che dovrebbero far sentire l'Ottava, come effettivamente afferma il Sig. Rameau averla sentita; e se non si sente, n'è certamente causa la somiglianza de' suoni in Ottava. Dividendosi poi le stesse vibrazioni in tre, cinque, e più parti eguali, fanno sentire la Duodecima e la Decimasettima, questa perchè à colla fondamentale la ragione suquintupla, quella la suttripla: e dovrebbero anche sentirsi altri suoni summultipli del fondamentale, se le vibrazioni non perdessero successivamente del vigore. Con tutto ciò il Sig. de Bethizy (2) afferma sul testimonio del Sig. Rameau sentirsi tre altri suoni, 1°. l'Ottava della Duodecima, 2°. un suono, che egli chiama *suono perduto*, 3°. la tripla Ottava del suono fondamentale. Il suono fondamentale à coll' Ottava della Duodecima la ragione sestupla, e colla tripla Ottava la ragione ottupla: dunque questi due suoni procedono dalla divisione delle vibrazioni in sei, ed in otto parti eguali. Quel suono *perduto* si trova, secondo il Sig. Bethizy, tra la Vigesima e la Vigesima prima, e corrisponde per l'appunto alla divisione delle vibrazioni in sette parti eguali; ma egli lo chiama *perduto*, quantunque risuoni come gli altri, perchè non forma Armonia.

Questo suono perduto unitamente col fenomeno del Sig. Sauvour dovrebbe aver fatto conoscere a' Filosofi francesi, che la risonanza delle corde è un fenomeno fisico insufficiente per fondarvi la Musica. Perchè in niuno di quei fenomeni risuona mai la Terza e Quinta, che formano Armonia al pari della Duodecima e Decimasettima? La ragione è chiarissima: la Terza e Quinta non sono sum-

(2) Exposition de la theorie & de la pratique de la Musique Part. 2. cap. 2. artic. 1.

summultipli della fondamentale, però non le può produrre la divisione delle vibrazioni in parti eguali. Al contrario si nella pura risonanza come nel fenomeno del Sig. Sauvour si sente il suono corrispondente a $\frac{1}{7}$ ancorchè non forma Armonia, solo perchè è summultiplice del fondamentale. Laonde siccome il concorso della proporzione coll' Armonia si provò nel cap. 2 essere fondamento fallace per fondarvi la Musica, perciocchè talora concorre l'una coll'altra, talora nò, farà egualmente fallace il concorso dell' Armonia colla risonanza, giacchè risuonano molti suoni, che non formano Armonia, ed altri, che la formano, non risuonano. Il concorso casuale di due effetti è sorgente d' infiniti errori massimamente nel popolo, il quale vedendo concorrere insieme due cose, facilmente suppone che l'una abbia connessione coll'altra.

Prendendo la risonanza della Duodecima e Decimasettima, come sperimento fondamentale della Musica, bisogna in conseguenza asserire, come asseriscono gli Autori francesi, che l'armonia equitemporanea è il primario scopo della Musica, e che da quella quasi secondariamente procede la melodia, ovvero il canto d'una sola voce; di modo che la modulazione più grata sarebbe saltar cantando da una corda alla sua Duodecima, ed indi alla Decimasettima. Il far l'armonia equitemporanea primario scopo della Musica si oppone al comun sentimento di tutti gli uomini; i quali in tanto adoprano la Musica, in quanto serve ad esprimere colla modulazione le passioni dell'animo, e per ciò non vi è assolutamente bisogno di suoni equitemporanei. Più falso ancora è il supposto, che la modulazione più grata consista in tre corde, per le quali niuna voce può facilmente modulare; non è certo la Natura così tiranna verso di noi, che ci mostri da lontano piaceri impraticabili (3).

N 2

Dalla

(3) Il suono fondamentale colla Duodecima e Decimasettima formano la proporzione aritmetica 1: 3: 5, della quale si serve il Signor Rameau per far molti ragion-

I I.

Basso fon-
damentale.

Dalla risonanza ricavano gli Autori francesi la modulazione del Basso fondamentale. Il Basso fondamentale, dicono, dee naturalmente seguire il filo della generazione de' suoni, passando da ogni corda alla Terza o Quinta, e più presto a questa, che è intervallo più perfetto di quella; sicchè la serie di Quinte *Do: Sol: Re: La: Mi: &c.* è la più naturale modulazione di detto Basso (4). Ma il Basso fondamentale, come si dimostrerà nel lib. 3, s' indirizza principalmente a determinare il Modo in cui si canta, e quella serie di Quinte niun Modo determina. Particolarmente dando a ciascuna di quelle corde la Terza maggiore, come richiede il fenomeno della risonanza, ne divien una serie di accordi senza legame alcuno, e fuor d' ogni Modo. Vero è che il Sig. d'Alambert, quando altrimenti non può concordar la teorica colla pratica, sostituisce quasi alla sfuggita la Terza minore per la maggiore, ma consistendo l' Armonia nella risonanza, la Terza minore, che mai risuona, non può formar Armonia.

Conferma il Sig. Rameau dover il Basso fondamentale da *Sol* passare alla Quinta *Re*, perciocchè sonando *Sol*, l' orecchio si sente colla risonanza colpito di *Re*, ed in conseguenza desidera passar all' Armonia di *Re* piuttosto che ritornar a *Do*, di cui non à, mentre si suona *Sol*, impressione alcuna. Da sì fatto raziocinio si conclude, che la cadenza perfetta da *Sol* in *Do* è contraria al fenomeno della risonanza, ed al desiderio dell' udito; e che cosa si può dire

giornamenti fallaci, e confermare il comun errore, che suppone la Musica parte della Matematica. Il Signor d'Alambert nel discorso preliminare riprova l' abuso, che si fa nella Musica delle proporzioni; e l' istesso avrebbe detto della Fisica, e delle ragioni numeriche, se il credito del Signor Rameau non l' avesse abbagliato.

(4) Tratta di ciò il Signor Rameau nel cap. 4 del nuovo sistema di Musica teorica; e lo spiega il Signor d'Alambert nel cap. 2 del lib. 1.

dire più contraria di questa alla comune sperienza? Soggiunge bensì il Sig. Rameau, che stando il canto per finire, da *Sol* si ricade in *Do* per riposarsi nel suono generatore. Ma mentre si suona *Sol*, non vi è impressione alcuna, che determini il canto a finire. Anzi la risonanza di *Sol*, come dice l' Autore, fa desiderare l' Armonia di *Re*, questa quella di *La*, quest' altra quella di *Mi*, di forte che secondando il desiderio dell' udito, il canto non finirà mai. Molto meno concorda colla risonanza ciò che nell' artic. 43 dice il Sig. d' Alambert, che l' udito, ricevuta l' impressione d' un Modo, desidera tornar al medesimo. Onde sonando l' Armonia di *Sol*, l' udito dall' un canto desidera passar all' Armonia di *Re*, dall' altro ritornar a *Do*. Questi due celebri Autori si trovano spesso in contraddizione, talora l' uno coll' altro, talora ognun con se stesso. Finalmente tanto il Sig. Rameau quanto il Sig. d' Alambert vietano severamente condurre il Basso fondamentale dalla Quarta *Fa* alla Quinta *Sol*, perciocchè niuna delle due è generatrice dell' altra. Ma nel libro 3 si proverà essere la modulazione *Fa: Sol: Do* propriissima del Basso fondamentale.

I I I.

Siccome dalla risonanza non si deduce che l' Armonia di Terza maggiore, prende il Sig. Rameau per secondo sperimento fondamentale il fremito delle corde, per ricavare indi l' Armonia di Terza minore. Si accordino due corde *La^b Fa* (esem. 5.) sotto alla fondamentale *Do*, l' una in Duodecima, l' altra in Decima-settima con esso lei. Sonando la fondamentale *Do*, le corde *La^b* e *Fa* fremono, dice il Sig. Rameau, senza risonare, il qual fremito, soggiunge, ci mostra certa natural connessione di *Do* con *La^b* e *Fa*. Si trasporti *La^b* sopra *Fa*, e ne diverrà l' Armonia di Terza minore *Fa: La^b: Do*, che si potrà applicar a qualsivoglia

Origine
dell' Armo-
nia di Ter-
za minore.

glia altra corda, v. g. a *Do*, e formar l' Armonia di Terza minore *Do: M.^b: Sol*. Non piace al Sig. d' Alambert un' origine così capricciosa dell' Armonia minore. In fatti non si comprende, che fenomeno musicale possa essere quel fremito senza suono. S' egli è il tremore impresso dalla corda *Do* in *La^b* e *Fa*, tal fenomeno è una meccanica comunicazione del moto, che non à connessione veruna coll' armonia, come non l' à il tremore, che imprimono le corde d' un Contrabasso nelle mura d' una casa. Oltracciò perchè la corda *Do* genera la risonanza di *Mi* e *Sol*, ancorchè *Do* si trasporti sopra *Mi*, nell' accordo *Mi: Sol: do* rimane sempre per fondamentale *Do*: dunque essendo *Do* generatrice del fremito di *La^b* e *Fa*, ancorchè *Do* si trasporti sopra *Fa*, nell' accordo *Fa: La^b: do* farà sempre fondamentale *Do*, che è grandissimo assurdo.

Il Sig. d' Alambert, tralasciando quel fremito, si propone di ricavar dalla risonanza l' Armonia di Terza minore. Nell' Armonia, dice, di Terza maggiore *Do: Mi: Sol*, perchè *Mi: Sol* è Terza minore, il *Mi* non fa risonare *Sol*: si sostituisca però in luogo di *Mi* altra corda, che unitamente con *Do* faccia risonare *Sol*: farà tal corda *M.^b*, o sia la Terza minore di *Do*: così essendo *Mi^b: Sol* Terza maggiore, *Mi^b* unitamente con *Do* farà risonare *Sol*. Quest' origine della Terza minore distrugge il fondamento di tutta la teorica francese, secondo la quale il Basso fondamentale d' un accordo è la corda generatrice dell' Armonia in esso contenuta; ma essendo *Do: Mi^b* Terza minore, *Do* non genera nè fa risonare *Mi^b*: dunque *Do* non potrà essere fondamentale di *Mi^b*, vale a dir che l' Armonia di Terza minore non à veruna fondamentale. Il Sig. Rameau prevede benissimo essere necessario, oltre alla risonanza, un secondo sperimento, da cui ricavare l' Armonia di Terza minore: certo non gli riuscì di ben fondarla nel fremito delle corde; ma il Sig. d' Alambert, volendo rapportar tutto alla risonanza della Terza maggiore, lascia la metà della Musica senza fondamento.

IV. L'Ar-

I V.

L' Armonia di Terza maggiore o minore è la parte caratteristica del Modo, che però si divide in maggiore e minore. L' estensione del Modo maggiore, dice il Sig. d' Alambert nel cap. 4 del lib. 1, abbraccia tre fondamentali distanti l' una dall' altra una Quinta co' loro rispettivi suoni generati, e la seconda di quelle fondamentali dà nome al Modo. v. g. *Fa: Do: Sol* è il Basso fondamentale del Modo *Do*, ed aggiungendovi le rispettive Terze e Quinte, *Fa: La: do, Do: Mi: Sol, Sol: Si: Re*, l' aggregato di queste corde è l' estensione del Modo *Do* (esem. 6.). E poichè secondo il Sig. d' Alambert la trasportazione d' un suono alla sua Ottava non muta la sostanza dell' Armonia, dalle corde del Modo *Do*, fatte le convenienti trasportazioni, ne diverrà la Scala *Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: do* (esem. 7.). E giacchè la trasportazione d' un suono alla sua Ottava non muta punto la sostanza dell' armonia, a ciascuna delle corde dell' esempio 7 dovrà darfi il medesimo Basso, che à nell' esempio 6.

Così par doverfi argomentare dal cap. 4 del Sig. d' Alambert; ma nel 6 si distrugge ciò che sembra dedurfi dal 4. In questo dice che le corde del Modo *Do*, procedono dal Basso *Fa: Do: Sol*, e nell' altro che la Scala dello stesso Modo non procede precisamente dal Basso *Fa: Do: Sol*. Or che cosa è questa Scala se non che le corde del Modo *Do*, trasportate alcune alle rispettive Ottave? il che non mutando secondo lui la sostanza dell' armonia, neppur dovrà mutare il Basso fondamentale. Bisogna, soggiunge, alle due Quinte *Fa: Do: Sol* aggiungerne un' altra *Re*, e dal Basso *Fa: Do: Sol: Re* dedurre la Scala, come si vede nell' esim. 8, dove la corda *La* non à più il Basso *Fa*, che secondo il cap. 4 le compete: vale a dire, che la corda *La* generata secondo il cap. 4 da *Fa*, nel cap. 6, senza farvi mutazione sostanziale, non è più generata da *Fa*. E per qual

ra-

ragione il cap. 6 contraddice al 4? La ragione, che il Sig. d'Alambert artifiziosamente sfugge di dare, si è, perchè se alla corda *La* della Scala si dà il Basso, che secondo il cap. 4 la genera, ne vien in quello il moto di grado *Fa: Sol*, proibito nel cap. 3. Ma eccovi la bella concatenazione di questa teorica: il cap. 4 è conseguenza immediata del 3; eppure se alla corda *La* si dà il Basso, che secondo il cap. 4 le compete, si distrugge il cap. 3.

Supponendo il Sig. d'Alambert, che tre corde distanti l'una dall'altra una Quinta sono il Basso fondamentale del Modo della corda del medio, le tre corde *Do: Sol: Re* del Basso della Scala (esem. 8) costituiranno il Basso fondamentale del modo della Quinta *Sol*. Indi conclude che la Scala parte stà in un Modo, parte in un altro, ovvero che in arrivando a *Sol* si passa al Modo della Quinta: però replica la Quinta *Sol*, supponendo farsi ivi certo riposo per mutar di Modo. Generalmente, dice, qualor si fanno tre Toni successivi, come da *Fa*, a *Si*, si muta di Modo. Questa dottrina si oppone tanto al comun sentimento de' Pratici, che l'istesso Signor d'Alambert nel cap. 13 procura di ridurre tutta la Scala al Modo, in cui essa comincia, dicendo rimanere tutta in detto Modo, qualor al Basso *Re* (esem. 8) si dà l'accompagnamento di Terza minore con Settima, e soggiunge che per passar assolutamente al Modo della Quinta, bisogna far maggiore la Terza di *Re*. Questa dottrina del cap. 13 è certissima, ed in conseguenza è falsa quella del cap. 6, che a nessun Pratico è venuto mai in pensiero, mutarsi di Modo, qualor facendo la Scala si arriva alla Quinta. Anzi i tre Toni successivi da *Fa* a *Si* sono così propii del Modo, in cui la Scala comincia, che se per evitarli, la Settima si facesse minore, allora per appunto si muterebbe di Modo. Il riposo, che il Signor d'Alambert suppone nella Quinta, è un artificio ricercato per dar tempo al Basso di sfuggire il moto di grado *Fa: Sol*, che senza quel riposo farebbe necessariamente.

Non

Non parlo della Scala del Modo minore, la quale componendosi, secondo il comun sentimento, di tre Armonie di Terza minore, *Re: Fa: La, La: Do: Mi, Mi: Sol: Si*, non à fondamento alcuno nella risonanza, che costantemente dà la Terza maggiore. E le ragioni immaginate dal Signor Rameau per ispiegare, perchè nella Scala ascendente del Modo minore la Sesta e la Settima sono maggiori, e minori nella discendente, sono così frivole, che l'istesso Signor d'Alambert sinceramente confessa, essere in questa parte difettuosa la teorica, ch'egli spiega.

V.

Finalmente a tenore che il Signor d'Alambert si avvicina alla pratica, distrugge artifiziosamente quanto resta stabilito ne' primi capitoli. Nel cap. 12 accorda finalmente al Basso il moto di grado *Do: Re*; e benchè soggiunge doverfi dar a *Re* Terza minore con Settima, ciò però non toglie che il Basso v'interrompa il filo della generazione de' suoni, che fu ne' primi capitoli l'unico fondamento per negarli il moto *Fa: Sol*. Vero è che questa contraddizione vien palliata con chiamare l'accordo *Re: Fa: La: Do* accordo di doppio uso, cioè detto accordo vien ad essere l'accordo di Quarta *Fa: La: Do. re* rivoltato: però ancorchè il Basso da *Do* passi a *Re*, si può ancora supporre in *Fa* con movimento conforme alla generazione de' suoni. Per dir il vero, io non intendo questo doppio uso dell'accordo di Quarta. Sonandosi l'accordo di Quarta, o il Basso fondamentale si trova in *Re*, o in *Fa*, o unitamente in *Re* ed in *Fa*? Se si trova unitamente in *Re* ed in *Fa*, passando indi, come è naturale, alla Quinta *Sol*, farà due movimenti di grado, l'uno da *Do* a *Re*, l'altro da *Fa* a *Sol*, vale a dire, che per palliare un moto di grado, gli verranno attribuiti due. Se farà solamente in *Re*, farà il moto di grado *Do: Re*; se in *Fa*, farà il moto di grado *Fa: Sol*, e giam-

e giammai si falva la presupposta generazione de' suoni. Quell' accordo contiene certamente due Armonie perfette, *Re: Fa: La*, e *Fa: La: Do*; ed in conseguenza à due corde di Basso fondamentale, cioè *Re e Fa*; ma in ogni caso particolare si deve determinare qual corda di quelle due è Basso, e non lasciare questo ambiguo e dubbioso, come fa il Signor d'Alambert, per non contravenir apertamente al cap. 3.

Ma neppur quest' ambiguità si sostiene lungamente, che alla fine nel cap. 13 vien apertamente concesso al Basso ciò che gli vien apertamente negato nel cap. 3. Dice il Sig. d'Alambert nel cap. 13, che dopo il generatore *Do* può indifferentemente succedere o l' accordo *Re: Fa*: La: Do*, o *Re: Fa: La: Do*, passando poi nell' uno e nell'altro caso a *Sol*. Or che differenza vi è tra la successione di accordi dell'esemp. 9 e quella dell'esem. 10? Nell'uno e nell'altro caso il Basso dalla Quarta v' alla Quinta, ed indi alla Prima del Modo: perchè dunque nel cap. 3 si proibisce l'esempio 10, e nel 13 si concede il 9? In somma il Signor Rameau non avrebbe certo dato così utili regole per la pratica, se con queste regole non avesse distrutta la sua teorica.



*Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat.
Franc. Arnauldus inu. et delin. Non Art. pos. Jean Brunetti inc.*

LIBRO II.

DELL' ORIGINE DELLA MUSICA.



E le corde fondamentali della Musica, l'Armonia di Terza e Quinta, e la Scala doveffero ricavarsi da proporzioni, o da osservazioni di Fisica, solamente le userebbero le nazioni capaci di tali conoscimenti; e quantunque gli uomini fossero da Natura portati a cantare, i sistemi di corde musicali sarebbero tanti, quante sono le nazioni. Siccome perchè tutti gli uomini procurano per istinto di natura ripararsi dall' intemperie dell'aria, i fondamenti dell' Architettura sono comuni a tutte le nazioni; ma dipendendo la misura delle colonne e

O 2

d'altri

d'altri ornamenti da certe proporzioni e riflessioni, ogni nazione à la sua peculiar maniera di fabbricare. Il gusto della Musica varia certo coll'indole e diversa educazione delle nazioni; ma tutte, come si vedrà nella seconda Parte di quest'Opera, usano le medesime corde, la medesima Armonia, e la stessa Scala: bisogna dunque che l'Uomo porti nel proprio essere l'origine della Musica, che come si dimostrerà in questo Libro, procede insieme col linguaggio dall'istinto.

C A P. I.

Che la Musica sia un vero linguaggio.

I.

Natura della Musica. **I**L parlare consiste nel modificar il fiato coll'organo della voce proprio del soggetto che parla, per manifestare così i sentimenti dell'animo: onde a' soggetti privi o di bocca o di fiato no si attribuisce il parlare, che con una locuzione metaforica procedente dal vizio della fantasia spiegato nel cap. 2. del lib. antec. Bisogna però nella favella distinguere le parole da' toni della voce: quelle s'indirizzano alla mente degli ascoltanti per far loro comprendere le proprie idee: questi vanno direttamente all'animo per imprimere in esso gli affetti convenienti all'idee. E siccome l'idee e gli affetti hanno una comun'origine nell'immaginativa, le parole o l'idee senza i toni commuovono indirettamente l'animo; ed i toni senza le parole risvegliano indirettamente l'idee. Così sperimentiamo che concepita l'idea d'un oggetto amabile, si risveglia subito l'affezione dell'amore; e qualor per puro effetto del sangue si commuove qualche passione, tosto si risveglia nell'immaginativa l'idea dell'oggetto, che l'ha cagionata altre volte. Or nel parlare, benchè

chè gli uomini non si presiliano se non se manifestare le proprie idee, e questo sia secondo la loro intenzione lo scopo del parlare, tuttavia senza riflettervi attaccano direttamente l'animo co' diversi toni della voce, chi più, chi meno, secondo l'attitudine del proprio organo, e l'affetto che lo muove a parlare.

Dalla suddetta natura della favella chiaramente si scorge essere la Musica un vero linguaggio. Nel canto delle parole la Musica adorna queste di varietà di toni per far nell'animo più viva impressione. Nella modulazione senza parole pure si propone l'istesso, cioè commuovere l'animo co' toni della voce: e per la natural concatenazione degli affetti colle idee la Musica supplisce alle parole, massime negli oggetti che fanno nell'animo viva impressione: così un concerto di strumenti ci mette innanzi una tempesta, una zuffa, un tremuoto, una passione d'ira, o di amore, e come potrebbe far un Oratore eloquente, c'intenerisce, rincora, contrista, e rallegra. Aggiunge ancora la Musica alle parole certa forza di significare; che da per se stesse non hanno. V. g. la parola *amore* significa solamente certa inclinazione dell'animo verso un oggetto che piace; ma l'amore varia colle condizioni delle persone: la femina generalmente ama più teneramente che l'uomo, e perch'è debole di spirito, ama con amore timido e geloso; al contrario dell'uomo, che se non è di animo femminile, ama con amore più nobile. Per quanto si rappresenti forte l'amore d'Enea verso Didone, non si convien ad un tanto Capitano la tenerezza, che nel giovinetto Artasserse non è disdicevole. E sebbene l'espressione *io vi amo* da se non significa che quella general inclinazione dell'animo, pure la Musica fa significar a quelle parole qualunque forte di amore; però altrimenti deve cantarle una femina gelosa, altrimenti un uomo di spirito nobile. Enea le canterà con un tono di voce sodo e sostenuto; Artasserse con una melodia tenera e dolce; Didone con una modulazione affannata.

Indi si fa palpabile l'errore degli Autori francesi, che per dedurre la Musica dalla risonanza delle corde, presuppongono la melodia essere quasi effetto secondario dell'Armonia, ovvero che l'oggetto primario della Musica sia l'Armonia equitemporanea di Terza e Quinta. Questo, come ognuno ben vede, è un presupposto falso nato da un falso principio. Il primo scopo della Musica è l'istesso che lo scopo del parlare, cioè l'esprimere colla voce i sentimenti e gli affetti dell'animo; però ci diletta il canto senza l'armonia, purchè sia espressivo di qualche affetto. Per il contrario il più armonioso concerto di strumenti, che nulla esprime o significa, è una Musica vana, somigliante a' deliri d'un infermo. Piuttosto deve chiamarsi oggetto secondario della Musica l'armonia equitemporanea, la quale precisamente s'indirizza ad aumentar il piacere della melodia, e rinforzare vieppiù l'espressione.

I L.

Origine e natura, e regole della Musica. I Greci, che parlarono la lingua più coltivata dell'Europa, ebbero una parte della Gramatica chiamata *Profodia*, la quale insegnava a regolar i tempi ed i toni delle sillabe per parlare con buona maniera. E benchè le nostre lingue per la nostra barbarie sono sprovvolute di tal teorica, pure ciascuna à la sua natural profodia, o peculiar maniera di variare i tempi ed i toni della voce. Ed essendo anche questo l'oggetto della Musica, avrà questa una comun origine colla profodia. Or qual sciocchezza non sarebbe il dire, che per parlare con buona maniera bisogna misurare le distanze de' Pianetti, e secondo queste misure ordinare poi i toni della voce? Oppure che i toni del parlare si contengono in una formola algebrica, o nelle proprietà del circolo? ovvero che ci vengono dalla Natura mostrati in qualche fenomeno di Fisica? Le regole di profodia sono come quelle della Retorica, le quali non hanno avuto fuor dell'

dell'onomo fondamento nè origine. I primi Oratori usarono col puro istinto di natura esprimere un'idea o un affetto con certa combinazione di parole, che essendo piaciuta, si propose poi come esemplare o come regola per coltivare negli Oratori il buon gusto, che la ispirò a' primi. Così pure formarono i Greci le regole di profodia, cioè notando e riducendo ad osservazioni generali i tempi ed i toni della voce, che per puro istinto di natura si adopravano nella più ornata maniera di parlare. E di questa sorte ancora si dedurranno nel lib. 3 le regole della Musica.

Le regole della Musica non sono assolutamente necessarie per cantare o per comporre, come sono necessarie le regole di Geometria per risolvere un problema. Ciò procede perchè la pratica della Geometria consiste nell'applicazione meccanica delle regole; ma la pratica della Musica precisamente dipende dall'esercizio d'una facoltà dell'uomo, che à in se stessa tutta la virtù necessaria per esprimere co' convenienti toni della voce, o favellando o cantando, qualunque siasi affetto dell'animo: le regole solamente sono osservazioni o riflessioni sopra i toni; e la mancanza di vere riflessioni non è assoluto impedimento per le operazioni dell'uomo procedenti da puro istinto. In fatti bisognerebbe dar alle fiamme quasi tutte le composizioni di Musica, se fosse stata necessaria ne' loro Autori la scienza delle vere regole. Per la detta ragione ancora mentre si risolve un problema geometrico, conviene tener la mente rivolta alle regole; altrimenti non possono applicarsi a' casi particolari. Ma per comporre in Musica, bisogna abbandonarsi nelle braccia della Natura, e lasciarsi condurre dalle sensazioni, che risveglia il soggetto da mettere in Musica. Anzi dal pensare alle regole mentre si compone, ne divien comunemente una composizione puerile ed infusa. Ed eccovi la ragione perchè i Maestri di Cappella troppo contrappuntisti sono il più delle volte pessimi Compositori.

Non

Non per questo le regole della Musica sono inutili. Certo è ritrovarsi alcuni, pe' quali non solo le regole della Musica, ma quelle ancora della Logica e dell' Eloquenza sono inutili. Ma questi sono talenti rari. Generalmente le facoltà dell' uomo sono simili ad un terreno inculto, che da se non produce che frutti silvestri. Le regole della Musica ci appianano la strada, ci spogliano de' vizj, ci mettono ad un tratto avanti a gli occhi ciò che è dato per natura all' uomo di poter fare, e che senza le regole, come tutto di ci mostra la sperienza, non si acquista senza un lungo e fastidioso esercizio. In somma le regole della Musica ci risvegliano le naturali sensazioni, che fecero cantar i primi abitatori della Terra. Ravvivate queste sensazioni, le regole divengono quasi inutili.

C A P. I I.

Dell' istinto.

I.

Che cosa sia istinto. **L**A Musica ed il linguaggio, come costa dal cap. antec. procedono da una medesima origine, che secondo il mio parere è l' istinto umano. Ma lasciando la cosa in questi termini generali, potrebbe dirsi aver io rifiutate le altrui opinioni, per sostituirvi una parola presso al comun degli uomini vaga e confusa, e mal intesa da molti Filosofi. Per isfuggire dunque questa critica, ò stabilito di far nel presente capitolo una breve digressione per ispiegare ciò che si deve intendere colla parola *istinto*.

Il Mondo non sarebbe opera d' un Autore sapientissimo, se tutte le sue parti non fossero tra di loro connesse cospirando unitamente alla perfezione del Tutto. Se l' uomo fosse, come se lo figura-

gurarono molti Filosofi, un essere posto sopra la superficie della Terra precisamente per godere del Mondo, o egli non sarebbe parte del Tutto, o farebbe una parte superflua, e l' uno e l' altro repugna alla sapienza dell' Autore della Natura. Or per giudicare sì del Tutto come delle parti noi non abbiamo che tre mezzi, cioè la sperienza acquistata pe' sensi, la propria coscienza, e l' analogia. Quando altri ride, o piange, non si manifesta al di fuori che il moto degli organi co' suoni, che sono un effetto meccanico di quel moto: ma siccome la coscienza mi convince, che in sì fatte operazioni io sento interiormente qualche affezione, e che questo sentire non è trasportarsi da un luogo ad un altro, argomentando per analogia attribuisco agli altri uomini l' istesso principio di sensazione, che in me sperimento. E se quest' analogia basta per supporre tutti gli uomini sensitivi, dee pur bastare per supporre sensitive le bestie, nelle quali ci fa veder la sperienza le medesime operazioni, che nell' uomo procedono da un principio di sensazione.

Qual sia la natura fisica di questo principio non fa al nostro proposito investigarlo. Quello che la sperienza unitamente coll' analogia mi sembra dimostrare si è, che le operazioni di detto principio non sono state dall' Autore della Natura abbandonate al caso, come tacitamente presuppongono i Filosofi, che non ammettono altro determinativo delle operazioni degli animali, se non le impressioni de' sensi esteriori. Per quanto siano implicate le circostanze, che determinano un corpo a muoversi, il suo moto si riduce alla semplicissima legge dell' equilibrio: onde se non vogliam far torto alla sapienza dell' Autore della Natura, le sensazioni degli animali devono pur rapportarsi ad una legge o scopo invariabile, nel quale ultimamente si risolvano le loro operazioni. Voglio dire, che quando l' uomo o la bestia ferita d' una sensazione di dolore, strilla, questo grido non è effetto immediato di quella sensazione; ma bensì di certa legge o determinazione intrinseca all' essere d' ogni anima-

le di usar degli organi mosso dall' interesse di conservare la vita. Or l' interesse della propria conservazione è anch' esso una sensazione di piacere di vivere, la quale non si può acquistare pe' sensi esteriori, che niun oggetto particolare ci può infondere l' interesse o piacere di conservare noi stessi. Egli è dunque una sensazione innata impressa originalmente dall' Autore della Natura. E tal sensazione è ciò che io chiamo *istinto*; la di cui natura ed effetti si vedranno più distintamente ne' seguenti articoli.

I I.

Istinto delle bestie.

Le sensazioni sono senza dubbio conoscimenti. Il conoscimento, che io ò de' colori, consiste nelle sensazioni avute de' medesimi. Le sensazioni lasciano nel cervello certe impressioni materiali, che messe in agitazione ci rinnovano il conoscimento dell' oggetto, che le produsse. Se l' impressione del cervello è così penetrante e ben distinta, che qualor si rinnova, ci dà a ravvisare chiaramente l' oggetto colla sensazione causata dalla sua presenza, tal impressione si chiama *immagine* o *idea* dell' oggetto, e l' aggregato di queste idee è l' *immaginativa* o *fantasia*. Bisogna però distinguere il conoscimento, che seco porta ogni sensazione, dalla riflessione. La riflessione consiste nel mettere a confronto l' idee, e conoscere per qual verso sono simili, per quale dissimili. Or essendo stato provato nell' artic. antec. che la bestia sente, ella in conseguenza conosce, ed à immaginativa; ma non ci dà sicuro indizio di riflessione, poichè tutte le sue operazioni, come or ora vedremo, si rapportano facilmente all' istinto di sopra stabilito.

Figuriamoci una bestia già fatta e ben organizzata; ma che non abbia ancora fatto movimento alcuno, ne' ricevuta veruna impressione: e sia la prima impressione una gagliarda puntura. La bestia immediatamente si darà alla fuga strillando; e quest' uso degli

orga-

organi non può attribuirsi nè alla speriienza, nè alla riflessione: egli è dunque puro effetto dell' istinto. Cioè tutte le sensazioni sono o dilettevoli, o dispiaevoli: dilettevoli sono quelle, che quasi raffettando la macchina, ravvivano l' innato piacere di vivere; dispiaevoli sono le contrarie, che guastando di qualche modo la macchina, sminuiscono quel piacere. Or l' intima struttura della bestia è tale, che da ogni scossa de' nervi fatta con ciascuna sensazione risulta negli organi il movimento conducente ad assicurar il piacere di vivere, siccome da qualunque percossa fatta sopra un corpo ne divien un movimento tendente all' equilibrio.

Non è però l' uso degli organi cieco e macchinale, come suppongono i Filosofi, che hanno fatto le bestie pure macchine. Primieramente la sensazione v. g. di dolore è anch' essa nella bestia un conoscimento del proprio bisogno; e la scossa de' nervi che la fa strillare e fuggire, fa nella sua immaginativa una seconda impressione, che le dà un conoscimento pratico dell' uso della propria macchina. Quindi è che la bestia non à bisogno di studiare anticipatamente come si dee prevalere de' membri e degli organi ne' bisogni; ogni particolar sensazione le dà colla scossa de' nervi e del cervello il conoscimento pratico di quello che le convien fare. Nell' odore dell' erba medicinale presente il cane il sollievo, e questo piacere lo muove a mangiarla senza riflessione, ma con conoscimento del sollievo. Le sospensioni, che hanno fatto credere a molti Filosofi che la bestia raziocina e delibera, sono fluttuamenti di diverse sensazioni, tra le quali resta la bestia come indecisa, a guisa d' una bilance, che caricata di pesi pressochè eguali si muove alternativamente in giù ed in su; colla differenza però che la bestia conosce le sue diverse sensazioni, ed in fine senza deliberare vien determinata ad operare da quella, che colle replicate scosse de' nervi o degli spiriti animali acquista più vigore.

Gli scavamenti delle formiche, l' architettura de' castori, la

tela del ragnuolo, il favo delle api, e cent' altri maravigliosi artifizj delle bestie procedono dal medesimo principio unitamente colla particolar organizzazione di ciascuna specie. V. g. l' intima struttura della formica è tale che l' impressione dell' aria cagiona nella sua immaginativa una tal sensazione di dispiacere, che si sente determinata a scavare la terra per assicurar il piacere di vivere. E siccome l' organizzazione di tutte le formiche è sostanzialmente l' istessa, sono del pari uniformi le sensazioni ed i conoscimenti, ed in conseguenza i loro scavamenti.

I I I.

Istinto dell' uomo.

L' umana facoltà di riflettere si ricava, come quella di sentire, per pura analogia. I Filosofi, che hanno attribuito alla bestia la facoltà di conoscere, hanno stimato doverle in conseguenza concedere la memoria. Ma secondo il mio parere la memoria è il primario distintivo dell' uomo. La coscienza convince ognuno, che molte idee, che gli si risvegliano, non sono nuove. Questo conoscimento, che si chiama *memoria*, non è una sensazione acquistata pe' sensi esteriori; è bensì una riflessione sopra le proprie idee, della quale non ci danno indizio le bestie, come neppur gli uomini muti, ne' quali supponiamo la memoria solo perchè nella forma e nell' esterne operazioni sono simili a noi. Dalla parola e dal discorso si ricava con più sicura analogia che la riflessione è comune a tutti gli uomini. La propria coscienza mi convince, che quando io discorro, rifletto sopra le mie idee, conosco la loro somiglianza e dissomiglianza, e manifesto al di fuori colla parola queste riflessioni. Onde sentendo discorrere gli altri uomini, suppongo in essi il medesimo principio di riflessione, che in me sperimento.

La facoltà di riflettere sopra le proprie idee non si estende a conoscere senza lo studio e la sperienza la meccanica struttura degli orga-

organi, nè l' uso che secondo i bisogni possiam far de' medesimi. Onde l' uso degli organi, che non suppone sperienza alcuna, si dee ripetere da altra facoltà. To stochè nasce un bambino, sà usare della bocca, della lingua, e delle labbra per succhiare il latte, senz' avere per anche potuto acquistare colla sperienza tal uso degli organi. La prima volta che vien colpito un fanciullo di qualche repentina impressione di spavento, di gioja, o di dolore, prorompe in certi atti, sulla di cui connessione con quella impressione non à potuto ancora far riflessione alcuna. Si suppone comunemente, che le lingue s' imparano colla sperienza, ovvero sentendole parlare. Ma tale sperienza sarebbe insufficiente, se l' uomo non avesse in se stesso qualche determinativo innato per usar dell' organo della voce adattatamente al fine di manifestare le idee, ed articolare le parole che sente. L' uomo non à un determinativo innato per fabbricare v. g. un orologio, e però non basta per fabbricarlo il vederlo: bisogna inoltre avere un' idea distinta di tutte le parti, e de' movimenti, che ciascuna deve fare, per ben regolare l' indice. Egualmente se un fanciullo non avesse un determinativo innato, che senza previo conoscimento li desse quasi fatti i movimenti dell' organo della voce, gli abbisognerebbe prima di parlare acquistar un' idea teorica di tali movimenti; altrimenti li farebbe così impossibile articolare le parole, com' è impossibile fabbricar un orologio con solo veder la mostra ed il moto dell' indice. Eccovi dunque nell' uomo quel medesimo istinto, o sensazione innata, che lo muove ad usar degli organi senza previo conoscimento di quel che fa: il qual principio opera diversamente secondo le particolari impressioni degli oggetti; sempre però tende al fine di goder della vita. Il vantaggio dell' uomo sopra la bestia si è, che riflettendo quello sopra le proprie idee, le sue sensazioni e conoscimenti vengono più distinti, ed in conseguenza più efficaci per metter in esercizio l' istinto. Tuttavia opera più volte l' uomo per puro impulso di esso. Allo

scro-

scroscio d'una fabbrica che crolla e rovina, tuttochè lo spavento li toglie l'uso della riflessione, si tira in dietro, e si ripara con più prontezza che se operasse con riflessione.

Non per questo l'istinto colpisce infallibilmente nello scopo di suggerire i mezzi più convenienti per conservare la vita. La sua legge si è di operare secondo l'impressione più viva di piacere, o di dolore; e gli oggetti non fanno sempre questa impressione per quel verso, che più conduce alla conservazione del nostro essere. Un cibo avvelenato non muove l'istinto del cane, che coll'odore grato che lo tradisce. E benchè l'uomo, potendo acquistar colla riflessione più impressioni e conoscimenti che il cane sull'istesso cibo, può astenersi da mangiarlo, con tutto ciò la riflessione lo tradisce forse più volte che non l'istinto il cane: co' falsi pregiudizj, che ci fanno fare spesso l'impressioni vivissime, si persuade l'uomo essere vantaggioso alla vita un piacere, che svanito è sorgente di molti mali.

Non vi è animale alcuno, che non si senta con piacere portato a convivere di qualche modo con altri della sua specie. Questa inclinazione è un principio di amore de' suoi somiglianti, che sviluppato nell'uomo è la sorgente della virtù (1). A prima vista pare che l'uomo sia in contraddizione con se stesso, mentrechè dall'un canto è geloso del proprio interesse; e dall'altro sacrifica alle volte il proprio interesse per occorrere a' bisogni altrui. La riflessione ci persuade convenire al proprio vantaggio la morte d'uno scelerato; con tutto ciò ad onta della riflessione e del proprio vantaggio il castigo di quell'infelice ci fa pietà. Pure questi sentimenti contrarj procedono da un medesimo principio. Nell'amor proprio o del proprio vantaggio è innestato l'amore di tutta la specie, onde egualmente è connatural all'uomo il piacere del proprio van-

(1) Intendo qui per virtù quei sentimenti ed atti che riguardano il bene altrui.

taggio, che l'orrore del male altrui. Poste a confronto queste due sensazioni, se l'orrore del male altrui fa impressione più viva che il piacere del proprio vantaggio, l'uomo è virtuoso. Se il piacere del proprio vantaggio fa impressione più viva che l'orrore del male altrui, l'uomo è scellerato. Ed in quella Repubblica sono giuste le leggi, ed i Cittadini felici, nella quale niun particolare è la vittima del vantaggio dell'altro.

I V.

Il vivere consiste nell'esercizio delle facoltà proprie di cia-^{Uso ed a-}scun animale. Ond'è che l'uomo anche nel puro esercizio di riflet-^{bufo dell'a-}tere sente il piacere di vivere, e di esercitare la sua più nobile facoltà. Molti conoscimenti non portano seco altro piacere di quello, che è inseparabile dall'esercizio delle proprie facoltà. Tali sono i conoscimenti teorici, che compongono le scienze speculative. I conoscimenti pratici riguardanti le arti e la morale, siccome hanno per oggetto le operazioni esterne, ci danno a presentire i piaceri e dispiaceri, che tali operazioni sono atte a recarci. Hanno ancora i conoscimenti teorici per fondamento e primario oggetto qualche sensazione acquistata pe' sensi, che replicata più volte perde coll'assuefazione il senso di novità, senza il quale i piaceri e dispiaceri sono debolissimi e quasi nulli, e la corrispondente idea diventa un'idea teorica. Tal è l'idea dell'estensione proveniente dal continuo esercizio del tatto. Però l'idea dell'estensione, benchè non sia innata, è la più connaturale all'immaginativa dell'uomo.

Riflettendo sull'idea dell'estensione si forma la scienza più evidente, che è la Matematica, la quale si risolve in due principj, l'uno che il tutto è maggior della parte; l'altro che due cose sono eguali qualor posta l'una sopra l'altra si aggiustano perfettamente. Queste verità sembrano a prima vista principj innati della ragione,

e an-

e anche per ciò si chiamano *affiomi*; ma in verità non sono che induzioni fatte sopra l'idea dell'estensione. L'immaginativa vede quelle due proprietà verificate in ogni corpo, e la riflessione le prende senza esitare per principj universali. La differenza tra gli assiomi matematici e le proposizioni dimostrabili è questa: gli assiomi sono induzioni formate immediatamente sopra l'estensione di qualsivoglia corpo. Le proposizioni dimostrabili contengono verità, che l'immaginativa non vede verificate in ogni particolar estensione, e però v'abbisogna dimostrare la lor connessione cogli assiomi, ovvero colle proprietà d'ogni estensione. Or se gli assiomi matematici sono pure induzioni, in vano si ricercano altri principj universali ed innati della ragione. E siccome l'uomo non riflette immediatamente sugli oggetti, ma bensì sopra le proprie impressioni, s'inganna spesso volte, attribuendo agli oggetti le proprietà delle impressioni, ed a queste le proprietà degli oggetti. Così abbiám veduto nel lib. antec. come i più avveduti Filosofi hanno attribuito a' suoni l'estensione e proporzioni delle corde. L'istessa Matematica, che è un'analisi dell'idea più chiara dell'uomo, dimostra alcune cose, le quali non sappiamo, se si convengono o no alla vera estensione de' corpi. E se così interviene alla Matematica, che si dovrà pensar d'altre scienze? Sono infiniti i fantasmi, che l'immaginativa ci fa prendere per veri oggetti. L'impressioni de' sensi sono state per molti secoli supposte qualità aderenti a gli oggetti. L'essenza d'ogni cosa, dicono ancora molti Filosofi, si compone di genere e differenza: quello è un universale comune con cose di diversa specie: la differenza è un universale più ristretto, che vien in fine determinato dall'individuo, che è il concreto di tutti i predicamenti, il di cui astratto è l'individuazione. Queste analisi e composizioni metafisiche di astratti, concreti, universali, generi, e differenze, benchè possano giovare ad ispiegar alcune induzioni, sono in verità illusioni della fantasia, che mal u-

fate

fate da Platone, ed adornate da Aristotele con parole speciose hanno per molti secoli ritardato il progresso della mente umana.

Piuttosto è l'uomo capace di veri assiomi riguardo alla morale, che originalmente si fonda nella sensazione innata di umanità, o amore di tutta la specie umana. Riflettendo l'uomo su quella sensazione si forma i due veri assiomi fondamentali della morale, l'uno ch'egli dee procurarsi la maggior felicità; l'altro che dee fare i suoi somiglianti partecipi della medesima. Queste verità non possono dimostrarsi, perciocchè non hanno altro fondamento che la chiara e viva impressione imbevuta nel nostro essere. Si applicano però con veri o falsi giudizj a' casi particolari; ed in questa applicazione si commettono facilmente molti errori, parte per mancanza di veri conoscimenti, parte per la vivacità di certe sensazioni, che tolgono l'uso della riflessione. Addurrò solo in esempio l'origine dell'Idolatria. L'impressione di spavento, che fanno nell'uomo i fenomeni naturali contrarj alla sua conservazione, li fece ricercar la causa de' medesimi per allontanarla da se. Ma l'ignoranza delle leggi della Natura unitamente colla sperienza del modo come si governa l'umana società, distribuita in populi, tribu, e famiglie, li fece immaginare che la Natura si governi nella stessa forma con diversi Esseri invisibili presidenti chi dell'aria, chi del mare, chi della terra. E secondo che l'immaginativa de' popoli, determinata coll'impressioni del governo e dell'educazione potea figurarsi una potenza più o meno ristretta, così moltiplicava o sminuiva gli Esseri invisibili: i quali essendo stati inventati per analogia cogli uomini, furono al pari di essi supposti materiali, e capaci delle passioni proprie degli uomini prepotenti, quali sono l'ira, la superbia, la vendetta. Ed attribuendo alle passioni di queste immaginate Divinità i suddetti effetti della Natura, non si risparmiò il sangue umano per placarle. Così l'istinto, che c'ispira i sentimenti di umanità, regolato

co' giudizj falsi conduce l'uomo ad essere inumano . Onde per acquistar la vera virtù, è necessario che l'immaginativa non si sia viziata con qualche particolar impressione, e che la mente sia ben fornita d' idee per non lasciarsi deludere da' fantasmi, e poter applicare secondo il merito degli oggetti i sentimenti innati di proprio interesse e di umanità .

V.

Origine delle arti.

L'immaginativa dell'uomo è infinitamente più capace di varie impressioni che non è l'immaginativa di qualsivisa sorte di bestie . E questa varietà cresce vieppiù colla riflessione, che combinando le impressioni semplici, ne forma infinite altre composte e quasi nuove . Per questa ragione l'uomo è così vario nelle sue operazioni particolarmente nell'esercizio delle arti . La diversità di edifizj, che è capace l'uomo di fabbricare, è un indizio della fecondità della sua immaginativa. Al contrario la bestia ridotta ad un picciol numero d' idee semplici adattate alla sua organizzazione, e che non può combinare nè alterare colla riflessione, non varia giammai gli artifizj proprii della sua specie : dello stesso numero di giunchi fabbrica la rondinella oggigiorno il nido che lo fabbricò mille anni addietro .

Le arti umane possono dividersi in tre classi : l'una è di quelle che riguardano i nostri comodi e bisogni, come la Macchinaria, la Botanica, la Medicina. L'altra comprende le arti di genio, come la Pittura, la Poesia, la Musica . Finalmente l'Architettura, e le arti chiamate volgarmente meccaniche, adornando col buon gusto le opere riguardanti i comodi della vita, possono chiamarsi miste . In ogni sorte di arti à grandissimo influsso l'istinto, senza il quale giova poco la riflessione . Un macchinista di rado giugne con raziocinj teorici ad inventar una macchina : s'egli è di fantasia vivace, e tenace delle impressioni già ricevute, alla vista v. g. d'un peso da condursi a qualche luogo gli si risvegliano le impressioni, che

che hanno correlazione col suo intento, e senza riflettere alle leggi generali dell'equilibrio inventa la bramata macchina . Non è gran tempo che fu la meraviglia di Roma il famoso Zabaglia macchinista di S. Pietro . Egli seppe introdurre la gran guglia di Campo marzo per una porta così stretta, che il calcolo matematico dava quasi impossibile l'intrapresa : inventò le semplicissime macchine da condursi per le volte della gran Chiesa di S. Pietro : e fece più volte arrossire i più valenti Architetti e Matematici . Egli però non sapea, cosa volesse dire proporzione nè equilibrio, nè rendere ragione alcuna delle sue semplicissime invenzioni . Questa sorte d'ingegni arricchiscono le arti di nuove scoperte, delle quali poi ne fa pompa la Matematica, adornandole di figure e di calcoli . Ma gli uomini, gloriosi de' loro inutili raziocinj, sogliono attribuir al caso così fatte invenzioni, e mandando in eterno oblio i loro Autori, conservano scrupolosamente la storia di quante bagatelle fecero e dissero i Filosofi, da' quali abbiain appresa l'arte di guastare e dissipare lo spirito .

Più riguardo ancora dovrebbe averci all'istinto nella Medicina, essendo certissimo aver la Natura dato all'uomo, in grado più perfetto che alla bestia, il discernimento de' pascoli nocivi e giovevoli alla salute . E non ostante che l'educazione guasta comunemente l'istinto, pure le voglie di certi ammalati, che i Medici chiamano capriccj, sono state più volte la loro salute . Ma per nostra sventura, e per il prurito di raziocinare, i Medici si diedero dal bel principio a fondare la guarigione del corpo umano in teoriche fantastiche e micidiali : solo il sistema de' quattro umori colle quattro qualità, inventato da Galeno per contrafare i quattro elementi d'Aristotele, à fotterrato più gente che il ferro e la polvere .

V I.

Essendo l'uomo parte del Tutto, le sue sensazioni devono ave-

Arti di genio.

Q

re

re certa natural corrispondenza con ciaschedun oggetto ; sebbene colla combinazione di tante e sì diverse sensazioni , e co' giudizj falsi si possa alterare quella , che secondo la legge generale della Natura è propria d'un oggetto . A cagion d'esempio : la vista d'un uomo afflitto dee produrre nel nostro animo una simile sensazione di pena ; ma se l' animo è preoccupato della sensazione di vendetta , la pena del nemico piuttosto consola che dispiace . Or le arti di genio si propongono d' imitar la Natura ; onde il loro buon gusto consiste nella conformità degli oggetti inventati cogli oggetti naturali . Questa conformità conosciuta risveglia nell' animo certo piacere , che si chiama *sensò di buon gusto* ; e chi lo à , sente a vista degli oggetti inventati le medesime sensazioni , che si convengono agli oggetti naturali . L' espressioni della Zenobia del Metastasio sono di buon gusto , perciocchè sono le più adattate alle circostanze d'una giovane innocente ed afflitta ; e chi non piange con Zenobia , non à sensò di buon gusto . La naturalezza d' un oggetto è così invariabile come le leggi della Natura : ond' è che il buon gusto non è soggetto a variazioni ; il buon gusto dell' Eloquenza , della Poesia , della Pittura , della Scultura , della Musica è oggigiorno l' istesso che fu già mille anni a dietro .

Al contrario il mal gusto si fonda nella stravaganza , ovvero nella disconvenienza degli oggetti inventati cogli oggetti naturali . E quella persona o nazione si dirà che à sensò di mal gusto , che o per causa dell'educazione , o dell' organizzazione , si compiace colla stravaganza . Le circostanze , che possono nella nostra immaginativa guastare la naturalezza d' un oggetto , sono infinite : però il mal gusto è sommamente variabile . Per esempio gli affettamenti femminili par che abbiano per principio fondamentale il guastare di qualunque modo si sia la proporzione del corpo umano ; e siccome questo guastamento si può fare d' infinite maniere , le mode delle femine sono così mutabili come i loro capriccj . Alcuni

Scrit-

Scrittori stimano il buon gusto un sentimento relativo a ciascun secolo o nazione , di modo che l' Architettura gotica , dicono , si dee egualmente stimare di buon gusto rispetto a' secoli passati , che la ionica e dorica rispetto a' Greci . Ma questo è pensar delle opere che devono imitar la Natura , come pensano le femine del belletto e della cuffia .

Dal fin qui detto si scorge che il senso di buon gusto è un istinto , che unitamente coll' estro costituisce il genio . L' estro consiste nella vivacità della fantasia per ravvivare e combinare le immagini degli oggetti . Un Musico di genio , che nel dramma della Didone mette in Musica il congedo d' Enea , si rappresenta al vivo l' interior combattimento d' Enea tra la virtù e la tenerezza , coll' amore disperato di Didone . Queste immagini lo commuovono come se toccasse con mano quegli oggetti , ed ora raffrena con Enea le lagrime , ora piange con Didone . La commozione dell' animo e della fantasia gli risveglia le sensazioni de' toni della voce più atti ad esprimere quegli affetti , e così compone di buon gusto . Ma se avendo l' immaginativa vivace e feconda , o per vizio naturale , o acquistato , non sente i convenienti affetti ; o seppur sentendoli , gli mancano le sensazioni de' toni per esprimerli , benchè possa dirsi che à dell' estro , comporrà di mal gusto : e tutto di si veggono disegni , pitture , poemi , e componimenti in Musica pieni d' invenzione , e di fuoco ; ma privi di naturalezza e di buon gusto . Taluni per il contrario hanno gusto senza estro ; cioè a vista degli oggetti ben espressi sentono le più convenienti sensazioni ; ma non hanno l' immaginativa feconda per inventare . Questi , benchè siano poco atti per esercitare le arti di genio , sono con tutto ciò attissimi per darne giudizio : ed io preferirò sempre per giudice d' una Musica un uomo culto e di buon gusto , ancorchè non conosca il valor delle note , ad un Maestro di cappella , che abbia la testa piena di contrappunto e di pregiudizj .

VII. Io

V I I.

Opinione
d' un mo-
derno.

Io non posso tralasciar questo capitolo senza far una parola sull'opinione d' un moderno erudito (2), che à fatto una bellissima analisi delle operazioni degli animali. Egli si figura un uomo, che chiama *statua*, ben organizzato, senz' avere però ricevuta ancora impressione alcuna: e cominciando per fargli sentir un odore, esamina l' effetto, che farà in lui questa prima sensazione. Passa poi a fargli sentir altri odori; ed in questa guisa mettendo successivamente in esercizio gli altri sensi, diventa finalmente la statua un uomo atto ad ogni sorte di operazioni. Or pretende l' Autore, che se la prima sensazione è di dolore, la statua sentirà bensì il dolore; ma non avendo ancora conoscimento del piacere, non lo desidererà, nè si muoverà per procacciarselo. A me pare, che ad ognuno si renderà inverisimile, che avendo la statua tutti gli organi pronti a qualunque movimento, rimanga immobile e come vera statua nell'atto di ricevere una gagliarda puntura. Il senso comune costringe l'Autore a presupporre ciò che sembra per altro di voler negare. Egli dall' un canto pretende che tutte le facoltà dell' uomo si formino colle sensazioni de' sensi esteriori, e che non si acquisti l'uso degli organi, se non che colla speranza e colla riflessione; ma da un altro canto chiama *segni naturali* del dolore le grida e contorsioni, con cui lo vogliamo scacciare. Or perchè questi sono segni naturali del dolore, se non perchè naturalmente risultano presupposta la pura sensazione del dolore? Io convengo che non avendo

(2) Il Signor di Condillac membro dell'Accademia francese, e di quella di Berlino; le di cui opere mi capitano fra le mani, quando la mia era già sotto al torchio. Con tutto ciò è stimato dover aggiungere il presente articolo per non lasciar nel suo vigore contra l' istinto da me stabilito l'opinione d' un Autore così riguardevole. La statua accennata è il fondamento del *trattato delle sensazioni*; e degli stessi principj si prevale l'Autore nel *trattato degli animali*, e nell' *origine de' conoscimenti umani*.

vedo la statua idea di piacere alcuno determinato, non potrà desiderarlo; ma per desiderar di scacciare il dolore, non v'abbisogna fissar la mente in un determinato piacere. La sensazione di dolore è unitamente sensazione o conoscimento del bisogno di scacciarlo, e ciò basta perchè si metta in esercizio l' istinto, e suggerisca l'uso degli organi conveniente ad un tal fine; o parlando coll' Autore, basta ciò perchè la statua da lui supposta dia i segni naturali del dolore, de' quali non à avuto anticipatamente idea alcuna.

In conseguenza de' suoi principj dice l'Autore, che l' istinto è un abito di usar degli organi acquistato colla speranza e colla riflessione. Tal pretende che sia ancora l' istinto della bestia, alla quale dà le medesime facoltà che all'uomo (3). Una bestia, dice, non si dà alla fuga a vista d'una fiera sua nemica, se non perchè à inteso anticipatamente gli strilli di altre della sua specie divorate o perseguitate da simil fiera: e da questa speranza ricava per riflessione doverfi mettere in salvo a vista di quel pericolo (4). Troppo lungo discorso v'abbisognerebbe per dimostrare le false conseguenze, che da tali presupposti si deducono. Niuno, credo, si persuaderà, che una pecora, se non à veduto anticipatamente divorata o perseguitata una sua compagna; guardi con indifferenza un lupo. Vorrei solo mi dicesse l'Autore, qual uso della riflessione à fatto il pulcino dentro dell' ovo, per saper equilibrarsi e camminare tosto che lo rompe.

Sopra tutto mi par che l'Autore non sostenga bene i suoi principj. Nel trattato del linguaggio si figura due fanciulli abbandonati in

(3) *La reflexion veille à la naissance des habitudes, à leurs progrès; mais à mesure qu'elle les forme, elle les abandonne à elles-mêmes, & c'est alors que l'animal rouche, voit, marche &c. sans avoir besoin de réfléchir sur ce qu'il fait. Traité des animaux chap. I. Or l'instinct n'est que cette habitude privée de réflexion. À la vérité c'est en réfléchissant que les bêtes l'acquiescent. Traité des anim. cha. 5.*

(4) *Essai sur l'orig. des connoiss. hum. cap. 4. art. 39.*

in una selva, e che l'uno privo di qualche oggetto, che il bisogno li fa desiderare, non solo strilla, ma fa altresì colla testa, colle braccia, e con tutto il corpo gli sforzi possibili per ottenerlo. L'altro a questo spettacolo fissa la vista nello stesso oggetto, e pena vedendo penare il compagno. Allora si sente interiormente spinto a soccorrerlo, ed ubbidisce a questo impulso. Così per solo istinto, conclude, questi due uomini si chiedono, e si porgono scambievolmente aiuto. Dico, seguita, per solo istinto, perciocchè la riflessione non può ancora aver parte in tali operazioni (5). Questo istinto, che l'Autore suppone nel trattato del linguaggio, mi par l'istesso che l'istinto da noi stabilito nel presente capitolo. In fatti lo spettacolo, che l'Autore ci dà a ravvivare, è pieno di atti, movimenti, impulsi, e determinazioni, sulle quali non hanno potuto ancora quei fanciulli fare studio, né riflessione alcuna. Ma tal istinto è del tutto diverso dall'istinto che l'Autore stabilisce nel trattato delle sensazioni, ed in quello degli animali (6).

C A P. I I I.

Dell'origine e natura delle lingue.

I.

Origine del
linguaggio.

L'Autore, di cui abbiám ragionato nel fine del cap. antecedente, pretende che il linguaggio sia stato inventato dagli uomini collo studio e colla riflessione prendendo norma dalle grida, e dagli atteggiamenti del corpo, co' quali si manifesta qualche inter-

na

(5) *Ainsi, par le seul instinct, ces hommes se demandoient, et se prenoient des secours. Je dis par le seul instinct, car la reflexion n'y pouvoit encore avoir part. Essai sur l'orig. des connoissances humain. part. 2. sect. 1. chap. 1.*

(6) Il surriferito testimonio mi par che non si accordi con quelli della nota 3.

na passione (1). Chiama egli questi atteggiamenti *linguaggio di azione*, composto di segni naturali. Il vero linguaggio, secondo lui, è un aggregato di segni arbitrarj formati colle inflessioni della voce, ed inventato per analogia col linguaggio di azione. Tal origine del vero linguaggio mi pare che lasci le facoltà dell'uomo imperfette. Cogli atteggiamenti del corpo non possono manifestarsi che l'idee semplici di oggetti assai sensibili e presenti. L'idee composte, le riflessioni, i raziocinj, gli atti della memoria hanno, secondo l'Autore, bisogno di segni arbitrarj ed artificiosi. Ma essendo egualmente naturale all'uomo il riflettere, confrontare l'idee, raziocinare, e rammentarsi, quanto il sentire gli oggetti presenti; perchè il linguaggio necessario per ispiegare quelle operazioni della mente non sarà egualmente naturale che il linguaggio di azione? Io credo che la diversità delle lingue unitamente colla speranza di non parlare ognuno se non la lingua che sente parlare, sia stato il principal fondamento che à obbligato i Filosofi a supporre il linguaggio o immediatamente insegnato all'uomo da Dio, o inventato da quello con ricercate analogie. Ma con egual fondamento potrebbe dirsi che il nutrirsì è una invenzione artificiosa, giacchè ciascuno mangia a uso del paese, ed ogni nazione usa diversa sorte di vitto. Ecco però l'origine, che mi par più verisimile, del linguaggio.

La bestia, tostochè riceve un' impressione da manifestarsi colla voce, forma questa senza previo ammaestramento. La sua intima struttura è tale, che i nervi commossi dalla sensazione muovono ancora quelli della voce (2). Or l'uso e lo scopo della voce è uno stesso nell'uomo e nella bestia. L'uno e l'altra si propongono di manifestare l'interne impressioni. Ma siccome la bestia è ridotta ad

R

un

(1) Tratta di ciò l'Autore nella seconda Parte dell' *essai sur l'orig. des connoissances*.

(2) Vedasi cap. antec. artic. 2.

un picciol numero di sensazioni semplici, che non paragona tra di loro, le sue voci sono poche e semplicissime. Al contrario l'uomo, dovendo manifestare una infinità d'idee composte, co' paragoni delle medesime, à bisogno d'una quasi infinita varietà di voci, le quali formano ciò che si chiama *linguaggio*. L'uomo dunque, qualor ritrova in circostanze di parlare, parla per istinto; cioè l'istinto li suggerisce le inflessioni della voce più adattate alle sue circostanze, per manifestare l'idea che brama manifestare. Senza questo influsso dell'istinto, come si notò nel cap. antecedente, v'abbisognarebbe, per articolare una parola, avere un'idea esatta della struttura e de' movimenti dell'organo della voce, com'è necessario, per fabbricar un orologio, sapere la struttura ed i movimenti delle ruote. E poichè il canto è una parte del linguaggio, per quanto l'uomo abbia perfezionata la Musica colla riflessione, egli cominciò a cantare come cantano gli uccelli, vale a dir per puro istinto.

L'Autore dell'articolo *Langue* dell'Enciclopedia francese si fa una difficoltà, che lo costringe ad abbracciar l'opinione, che il linguaggio sia stato insegnato all'uomo immediatamente da Dio. Se l'uomo, dice, tostochè cominciò ad esistere, cominciò da se stesso a parlare, tal linguaggio dovrebbe essere comune a tutti gli uomini, e tal linguaggio non vi è. Se cominciò ad esistere senza parlare, non dovette mai più parlare, mentrechè la speriencia c'insegna ne' fordi di nascita, e negli uomini allevati nelle selve, che non si parla, se non si sente parlare. Oltracciò gli uomini non poterono unirsi in società senza parlare; e non poterono accordarsi sul significato delle parole senza trovarsi già uniti in società, di forte che il linguaggio par che supponga la società, e la società il linguaggio. Il supporre aver Dio formato l'uomo coll'organo per parlare; ma senza poter da se stesso formar originalmente le parole, è attribuir all'Autore della Natura il mancamento, che commetterebbe un

Arte-

Artefice, il quale fabbricasse un orivòlo colle ruote necessarie per il movimento dell'indice; ma senza la conveniente molla perchè le ruote coll'indice si muovessero da lor medesime. O come se Dio avesse formato l'uomo colla facoltà di pensare, tale però che non potesse l'uomo esercitarla senza imparar la maniera di formar i pensieri.

Per sciogliere la suddetta difficoltà convien presupporre, che l'istinto non si sviluppa se non che determinato dalle impressioni particolari, e dalle circostanze, in cui ciascuno si ritrova. Il nutrirsi è un istinto; eppure senza la sensazione di appetito niun animale si muove a mangiare: e secondo che quella sensazione è più o meno viva, l'istinto opera con più o meno forza. Un uomo affettato non bada alla qualità dell'aqua che beve. Se la sete è più mite, l'istesso istinto rifiuta l'aqua torbida. E se affatto è privo di sete, non beve in maniera alcuna. D'un modo simile si sviluppa l'uso dell'organo della voce. Le sensazioni violente ci fanno formar le grida, che il Signor de Condillac ehiamia *segni naturali*. Ma non sono meno naturali le voci articolate, che esprimono altre sensazioni più miti, e l'idee composte. Bisogna però per formarle che l'immaginativa si secondi d'idee, e presenta il piacere di comunicarle, come bisogna per mangiare che l'immaginativa presenta il piacere del cibo, nel qual presentimento consiste ciò che si chiama *appetito*. Un uomo allevato fuor del commercio degli altri uomini, oltre ch'è scarsissimo d'idee, non può presentire il piacere di comunicarle. Tali sono i fordi di nascita, e gli uomini cresciuti nelle selve, che però non parlano lingua alcuna. Onde si rileva essere stata inutile la prova, che si dice aver fatto un Re d'Egitto di far allevare un bambino rinchiuso in una stanza senza comunicazione con altri, per osservare qual lingua avrebbe egli parlato per istinto di natura. Tal bambino, non avendo con chi comunicare i pensieri, non dovette parlar lingua alcuna. Se le circostanze, che

determinano l'uomo a parlare, fossero in tutti le medesime, tutti parlerebbero la medesima lingua, come tutti danno le medesime grida per manifestare una sensazione semplice di dolore. Ma variando in ciascuna nazione le accennate circostanze, ogni nazione parla la sua lingua. Gli Ottentoti, abitatori del Capo di Buona Speranza in Africa, che è la nazione più rozza che si conosca, appena articolano le parole; il loro linguaggio, simile in tutto a' loro costumi, è il più analogo con quello delle bestie. Sopra tutto un fanciullo allevato in una nazione già formata, siccome acquista l'idee per mezzo del linguaggio patrio, col medesimo si sente spinto dall'istinto a manifestarle. Dal fin qui detto si scorge, che l'origine del linguaggio non suppone che la società di due persone ben organizzate, atte a generarne altre, e poste in circostanze di poter fecondare l'immaginativa d'idee. Tali ci rappresenta la Scrittura sacra Adamo ed Eva, i quali senz'ammaestramento di Dio misero in esercizio, secondo le circostanze, la facoltà di reggersi in piede, camminare, ed equilibrarsi; ed egualmente a tenore che acquistavano nuove idee, l'amor reciproco li spingeva ad inventar parole per comunicarsele, accordandosi sul loro significato col mostrare colle mani l'oggetto, o con altri atteggiamenti. Così dice l'istessa Scrittura aver Adamo imposto i convenienti nomi alle bestie, a tenore che gli si facevano innanzi. In questa guisa potè formarsi il linguaggio d'una famiglia, e crescere a poco a poco fino a formar il linguaggio d'una nazione.

I I.

Copia delle lingue. Costuma generalmente la Natura adoprare pochi principj, fecondissimi per altro di diversi effetti: e questa sua indole risplende maravigliosamente nelle lingue, i di cui elementi universali sono le vocali *a, e, i, o, u*. E sebbene gli affetti di pena, allegrezza, affanno, e piacere hanno diversi gradi da manifestarsi con diverse paro-

parole, nondimeno perchè la sostanza di tali affetti è comune a tutti gli uomini, vi è ancora per esprimerli il linguaggio delle interjezioni *Ab, Eb, Ib, Ob, Ub* comune a tutte le lingue, composto delle pure vocali diversamente aspirate secondo la natura dell'affetto. Dopo tali affetti la prima e più naturale idea dell'uomo è il conoscimento e l'affetto de' genitori: però le parole significative di *Padre* sono ne' linguaggi primitivi somigliantissime, *Padre* in ebreo è *Ab*, in caldeo *Abba*, in greco *Pappa*, in egizio *Ama*, in siriano *Amin*, nelle isole Antille *Baba*, tra i Barbari Ottentoti *Ob*. E benchè nelle nostre lingue abbia questa parola alquanto degenerato, con tutto ciò sembra ancora l'istinto volerla ridurre alla primitiva semplicità, poichè i nostri fanciulli per assai lungo tempo non ravvisano i genitori, che co' nomi di *tata* e *mamma* usati già da' fanciulli Romani, come ne fa fede quel distico di Marziale contra la vecchia Afra, la quale volea comparir giovenetta chiamando i genitori *mamma*, e *tata* (3).

Nel rimanente la maggior o minor copia d'una lingua dipende dalla maggior o minor copia d'idee della nazione che la parla. Non già che ad ogni idea corrisponda una parola diversa, che più volte con una sola parola manifestiamo diverse idee, come *piede*, che ora significa il piede degli animali, ora il piede d'un verso, ora il piede del tavolino. L'esatta corrispondenza consiste tra l'idee di ciascuna nazione ed i significati delle parole che usa; di modo che ogni semplice idea si manifesta con una parola, o propria della tal idea, o trasportata da un'altra. Supponiamo che gli Arabi non abbiano idea di quella specie di attrazione, che i Filosofi chiamano *electricità*: in vano si ricercherà nella lingua loro parola che la esprima. Ma se gli Arabi acquistano questa idea, o adatteranno la parola

(3) *Mammas atque Tatas habet Afra; sed ipsa Tatarum Dicit & Matrum maxima Mamma potest.*

rola europea all' indole del loro linguaggio, e la lingua farà arricchita d'una nuova parola; o le applicheranno metaforicamente qualche antica parola araba, e la lingua farà arricchita d'un nuovo significato. Generalmente ogni lingua è un indizio infallibile della copia o scarsità d'idee, e della maniera di pensare della nazione, che la usa. Le nazioni libere, acquistando di continuo nuove idee, arricchiscono pure la lingua di nuove frasi e parole. Al contrario le nazioni schiave e superstiziose, siccome hanno in odio la novità de' pensieri, odiano del pari le nuove parole: e le Accademie di lingua, che si prefissano di fissare lo stato delle lingue vive, sono il maggior ostacolo per il progresso della mente umana. Per questo i Greci, inventori delle Accademie, non pensarono mai a formarne una per tirannizzare la lingua; ognuno scriveva colla lingua della sua provincia, e se un Dorico affettava di scrivere ateniese, era schernito dal Pubblico. La lingua francese non sarebbe oggi giorno la più ricca di parole e di frasi per ispiegare con precisione ogni sorte d'idee, se i Filosofi del principio del secolo avessero fatto gran conto dell'Accademia della lingua. Al contrario i Cinesi e gli Arabi, i più superstiziosi in materia di lingua, e che fanno pompa della distinzione tra il linguaggio del popolo e la lingua de' dotti, quasi non hanno acquistato in migliaia di anni una nuova idea (4).

I I I

Analogia e
trasposizioni.

L'uomo, quando parla, afferma o nega di continuo; le quali affermazioni e negazioni sono altrettanti indizj delle sue riflessioni. Ma la bestia, siccome non riflette, nulla nega o afferma colle sue voci. Il soggetto, di cui l'uomo afferma o nega qualche pro-

(4) La lingua araba, essendosi formata dalle rovine di tutte le lingue orientali, è copiosissima; ma non è oggi più copiosa di quel ch'era quando Maometto scrisse l'Alcorano.

prietà, regolarmente si presenta il primo alla mente, e tra il soggetto e la proprietà s'interpone l'idea del verbo, che serve ad affermare o negare: e queste tre idee, soggetto, verbo, e proprietà, formano la sostanza d'ogni proposizione. Quando si ragiona, l'immaginativa quasi che tesse l'idee coll'ordine suddetto, prima il soggetto, indi il verbo, e poi la proprietà; ed il labbro copia e mostra al di fuori le medesime idee, talora collo stesso ordine, talora con ordine inverso. Se si dice: *la Musica è un sollievo dello spirito*, l'ordine delle parole è analogo con quello delle idee, poichè la Musica, che è il soggetto della proposizione, si presenta la prima al nell'immaginativa come nella favella. Dicendosi però: *gran sollievo dello spirito è la Musica*, l'istinto impronta l'idee nel labbro come l'incisore nel rame, cioè con ordine contrario di quello che hanno nella mente, poichè prima di proferirsi il *sollievo*, che è la prima parola, la mente s'è già fissata nella *Musica*, che è l'ultima. Questa trasposizione di parole è proprietà quasi essenziale di molte lingue, che però si chiamano *traspositive*, quali furono la greca e la latina. Altre di rado si dipartono dall'ordine delle idee; e per questa conformità colle idee si chiamano *lingue analoghe*, come fu già l'ebraica. Le lingue vive dell'Europa sono sostanzialmente analoghe; sebbene in parecchie circostanze comportano la trasposizione, particolarmente l'italiana e la spagnuola, che più d'ogni altra conservano l'indole della latina (5).

O la lingua sia analoga o traspositiva, acciocchè il discorso non divenga confuso, si dee distintamente accennare, qual'è il soggetto, ed in conseguenza l'ordine delle idee. Onde per trasportare il

fog-

(5) Il Signor de Condillac pretende che l'idea del soggetto può essere egualmente la prima che la ultima. Ma rappresentando ogni proposizione qualche azione o passione, par che l'immaginativa debba prima fissarsi nel soggetto che agisce o patisce. Che che sia di ciò il Sig. de Condillac non nega, che l'idee hanno certo ordine naturale, che vien spesso alterato dalle parole; ciò che basta al nostro intento.

foggetto fuor del suo naturale luogo, fa di mestiere, che dalla parola stessa si scorga esser ella significativa della prima idea, ancorchè si proferisca la ultima. Ad un tal fine servono nella lingua greca e latina le terminazioni de' casi e delle persone. V. g. per per affermar la vittoria, che i Romani riportarono da' Galli, non si può dire in volgare se non che: *i Romani batterono i Galli*; se il foggetto si trasporta al fine dicendo: *i Galli batterono i Romani* si dice tutto il contrario. Ma in latino si possono disporre le parole coll' ordine che si voglia: *Romani vicere Gallos: Gallos vicere Romani: Gallos Romani vicerunt: vicere Gallos Romani*: dalla diversa terminazione de' casi sempre si scorge, essere i Romani il foggetto, di cui si asserisce la vittoria.

Le nazioni di estro fervido e di fantasia vivace non contente di manifestare semplicemente i pensieri, li vogliono altresì abbellire, e quasi dipingerli colla parola; e però sono generalmente portate per la soprabbondanza e trasposizione delle parole. Ma i Popoli di fantasia sedata, non aspirando che a dir le cose come le pensano, sono piuttosto amanti della precisione, e dell' esatta conformità delle parole colle idee. Quindi è che i Tedeschi e gl' Inglese sono generalmente sinceri, amanti della verità, e di poche parole. Ma le nazioni di fantasia vivace, e di più gusto per gli oggetti sensibili che per la verità, parlano più che non pensano; e ne' racconti loro bisogna per lo più supporre, che al manco le circostanze sono pennellate dell' estro nazionale. I Greci, dotati generalmente di estro divino per le arti, erano nello scrivere e conversare naturalmente menzogneri. Ed essendo in fine i Romani divenuti alquanto Greci, Cicerone, benchè negli scritti filosofici sia sempre Filosofo, cioè esatto e preciso, ne' discorsi però al popolo usa di molti pensamenti falsi adornati con gran copia di parole e di figure. Siccome le trasposizioni di parole sono abbellimenti inventati dall' estro, devono, acciocchè riescano eleganti, regularsi col buon gusto. Per
ciò

ciò le nazioni barbare, prive e di gusto e di estro, parlano comunemente lingue analoghe: e da sì fatte nazioni, quando divennero Signore dell' Europa, fu intronessa da per tutto l' analogia.

Non si creda però, che il parlare una nazione lingua analoga sia sicuro indizio di barbarie; che primieramente dappoichè il mondo s'è diviso in Imperj, l' introdursi una lingua in un paese dipende più dalle circostanze politiche che dalle naturali. Così l' Italia e la Spagna, contra la natural inclinazione de' nazionali, abbracciarono per l' influsso de' Conquistatori barbari la loquela analoga; e per questo natural contrasto dell' analogia del linguaggio col genio nazionale gli Scrittori italiani e gli spagnuoli hanno usato molte trasposizioni contrarie all' indole dell' una e dell' altra lingua. Olttracciò l' uno e l' altro genere di linguaggio si può condurre al più alto grado di buon gusto. In una lingua analoga, se si parla con eleganza, lo spirito si diletta di veder una copia al naturale degli altrui pensieri; in una lingua traspositiva si compiace in una copia degli stessi pensieri fatta con libertà di genio; nella prima ci dà sommo piacere la bella e natural semplicità; nella seconda la vaga fertilità dell' estro; e per darne un esempio, un discorso elegante fatto con una lingua analoga è un ritratto del Tiziano; fatto con una lingua traspositiva è un quadro di Rafaele.

I V.

L' ordine delle parole, o sia egli analogo, o traspositivo, è come il disegno, la pronunzia è il colorito della favella; e la bellezza di questo colorito consiste principalmente nell' articolazione, e nell' accento e quantità delle sillabe. L' articolazione è la inflessione che si dà alla voce per formar le lettere e le parole; la qual inflessione talora è più grata e soave all' orecchio, talora meno. Le vocali si proferiscono con una semplice apertura di labbra, e

però sono le più facili ad articolarsi come si convien alle lettere, che sono gli elementi di tutte le lingue. La *a* è la più chiara e sincera, ed in conseguenza la più usata nelle vocalizzazioni del canto, e la prima che articolano i bambini. La *i* è un non so che di delicato ed acuto. La *e* partecipa della schiettezza della *a* e dell'acutezza della *i*. La *o* è la più sonora, e la più somigliante al tono della voce con che si canta. La *u* è la più oscura delle vocali, e per così dire la più malinconica, tal che se cantando si vocalizzasse la *u*, metterebbe senza dubbio timore a' fanciulli. Nel dittongo quassichè si liquefanno due o più vocali per formare un suono più molle e vago; per questa causa la lingua greca, che fu sommamente dolce, ne fu abbondantissima; e scarsa la latina, che era più sorda della greca.

Le consonanti servono a modificare le vocali, e renderle più o meno soavi. Le consonanti che si formano colle labbra, come *m*, *b*, *p*, sono di lor natura più soavi. Quelle per la di cui formazione la lingua urta contro a' denti o contro al palato, come *r*, *t*, sono più aspre. Quelle finalmente, che si formano colla gola, sono barbare. L'italiano ed il francese hanno solamente tre sillabe di questa specie, cioè *ga*, *go*, *gu*, e sono le più soffribili; ma la pronunzia spagnuola delle sillabe *gi*, *ge*, *ja*, *je*, *ji*, *jo*, *ju*, *xa*, *xe*, *xi*, *xo*, *xu*, è un avanzo del gorgoglio africano. Dall'unione delle lettere risulta la maggiore o minor soavità della parola, che diviene più soave e flessibile, quanto sono più le vocali che la compongono; e questa proprietà rende la lingua italiana così atta al canto. Qualor le sillabe si formano di tre o quattro consonanti accozzate insieme con una vocale, come intervien spesso alle lingue settentrionali, la parola riesce asprissima. Olttracciò ciascuna nazione à la sua peculiar maniera di temperare la voce per articolare una medesima lettera: il Francese tritola le sillabe per addolcire la nativa durezza della lingua, e però le sillabe divengono alquanto confuse. Lo Spa-

Spagnuolo le distingue benissimo; ma le calca troppo. L'Italiano le esprime e distingue con somma dolcezza. A queste proprietà s'aggiunge la quantità coll'accento; ma derivando da queste due modificazioni la Musica, se ne tratterà ne' seguenti capitoli.

Finalmente nell'articolazione delle parole l'istinto si ritempera colle proprietà dell'oggetto, colla lingua da cui deriva ciascuna parola, e coll'indole della nazione che deve usarla; che sono le tre circostanze, dalle quali principalmente dipende la diversità delle lingue. Primieramente l'istinto, se le altre circostanze glie lo permettono, procura esprimere colle inflessioni della voce le qualità dell'oggetto. L'aspra articolazione della parola *ferro* esprime la ruvidezza del metallo significato: e nella parola *aria* par che il fiato svanisca fra le labbra. Di tali bellezze sono alquanto scarse le nostre lingue, perciocchè l'istinto, accomodandosi eziandio alle circostanze del mezzo che serve ad acquistare l'idea, trasporta le parole da una lingua ad un'altra; e siccome ciascuna nazione modifica diversamente le stesse lettere, lo stesso ammasso di lettere, o sia l'istessa parola trasportata da una lingua ad un'altra perde la grazia e la forza che aveva nella prima. Soprattutto nell'indole di ciascuna lingua si ravvisa chiaramente l'indole della nazione che la parla. I Greci, che erano di costumi molli, parlavano una lingua dolcissima piena di vaghezza e di armonia. Gli antichi Romani, che erano di animo franco, nobile, e brioso, usavano del pari una lingua schietta, nervosa, e signorile. I durissimi intrecci di consonanti delle lingue settentrionali sono chiaro indizio della dura complessione di quei Popoli. E la soavità della lingua italiana è un contraffegno dell'avidità de' nazionali per ogni sorte di piaceri.

C A P. I V.

Dell' Origine de' tempi musicali :

I.

Oggetto
comune
della Mu-
sica colla
profodia.

SE gli Scrittori , che hanno ricercato nella Matematica l' origine della Musica , avessero riflettuto al significato della parola *Profodia* , avrebbero in essa ravvisato quello per appunto che ricercavano . *Profodia* o *Pros-ode* è parola greca , che significa *ad cantum* , e *regole di profodia* vuol dire *regole di canto* . Tratta la profodia , come si notò nel cap. 1. , della quantità delle sillabe , e degli accenti . Quando la voce si trattiene più in una sillaba che in un' altra , quella si dice essere di lunga quantità , questa di breve . Si dice ancora che l' accento d' una sillaba è *acuto* , quello d' un' altra *grave* , qualor nella prima si alza il tono della voce più che nella seconda . Or l' oggetto della profodia si è dividere in parti il tempo della favella , determinare la quantità delle sillabe , e disporre di tal modo gli accenti , che la locuzione riesca armoniosa , ed atta a far negli animi la conveniente impressione , che è per appunto l' oggetto della Musica , come resta dichiarato nel cap. 1.

Ebbero gli antichi Gramatici qualche barlume di questa connessione della Musica colla profodia , come si scorge da' testimonj addotti da Gerardo Vossio nel libro sopra la Gramatica . Secondo questi testimonj supponevano gli Antichi contenersi nella profodia i semi della Musica . Teage pitagorico diceva , non poter sussistere la Musica spogliata degli accenti della profodia . Marciano Capella chiama questa seminario della Musica . Ed i Latini concordemente chiamano l' accento *cantilena* , *apice* , *suono* , *tono della voce* . Ma
o sia

o sia che i Gramatici non si sono curati della dolcezza della Musica , o che i Musici sono stati poco versati nelle sottigliezze della Gramatica , la conformità della Musica colla profodia è rimasta in termini generali ; e questa trascuraggine à dato luogo a' Matematici di porre la Musica sotto la loro ispezione . Onde se ci riesce provare , che i tempi musicali traggono origine dall' antica profodia , come pur che si contengono in essa molte regole sopra gli accenti conformi colle regole del canto , i Gramatici riacquisteranno il diritto sopra la Musica , che è stato loro usurpato da' Matematici .

I I.

Per dimostrare come i tempi musicali furono già usati da' Greci nel parlare , conviene rinnovar l'idea , che di detti tempi s' è data nell' artic. 4 dell' Introduzione . Il tempo musicale consiste essenzialmente nel valor delle note ; la battuta non è che una specie di orologio inventato per misurar quel valore . E sebbene il canto , modulando alternativamente in giù ed in su , ed appoggiandosi a note di diverso valore , à il suo intrinseco battere e levare ; pure il battere e levare intrinseco del canto non è soggetto a misura alcuna , nè corrisponde al battere e levare della mano ; anzi frequentissimamente la modulazione si riposa in giù nel levare della mano , e nel battere di questa la modulazione va in su . Nelle due prime battute dell' esemp. 1 del lib. 2 la modulazione non batte mai in giù : quelle otto Semiminime possono cominciare in principio o metà di battuta , cantarfi con qualunque tempo , e sempre faranno il medesimo effetto . Nella terza battuta il battere della mano concorre bensì col battere del canto ; ma il battere del canto dura tutta la battuta della mano . Nella quarta il canto batte in giù nel secondo quarto , e nel levare della mano il canto nè batte in giù nè in su . Nella quinta e sesta il battere e levare del canto concorrono col
Natura de' tempi musicali .

col battere e levare della mano . Egualmente la diversità de' tempi perfetto ed imperfetto dipende precisamente dal valor delle note : un medesimo canto farà il medesimo effetto , o si misuri con battuta di tempo perfetto , o di tempo imperfetto , come si vede negli esemp. 2. e 3. Anzi , atteso il rispettivo valor delle note , il canto va tessendo diversi tempi : una parte della modulazione si fa con tempo ordinario , l' altra con tempo a cappella , questa con una tripla , quella con un' altra . Vero è che oggigiorno un Musico si trova confuso , qualor gli manca il regolamento della battuta ; ma questo dipende dalla pratica di misurare con quella il valor delle note . Prima del Secolo XVI , quando si pigliava pratica immediatamente sul valor delle note , era inutile la battuta ; ed il figurarsi questa intrinseca al canto è un pregiudizio , che confonde la natura col costume inveterato ; e che fece già nascere tra gli antichi Professori di Musica la ridicola questione , se il canto deve finire nel battere o nel levar della mano , quasi ch'è il moto della mano abbia qualche intrinseca connessione col canto .

La suddetta verità si conferma considerando , che il tempo di sua natura consiste nel continuo ed uniforme flusso delle nostre idee . Egli non à una parte , che per qualche proprietà sensibile si distingue da un' altra . Onde prescindendo dalle note il battere e levare sono cose del tutto immaginarie . In fatti lasciando da banda le cose sensibili , che accadono successivamente nel tempo , questo non si può dividere che immaginariamente ; però la sua divisione è così difficile , ed à bisogno d' essere ajutata con qualche segno sensibile , quali sono l' orologio e la battuta . Ciò non ostante i Greci , che erano di fantasia perspicacissima , non solo cantando , ma favellando ancora , dividevano il tempo in parti picciolissime di diversa ragione ; per questo nella loquela loro si distingueva appuntino la quantità d' ogni sillaba , ciocchè è divenuto quasi impossibile dopo la venuta de' Barbari in Europa . Noi sappiamo speculativamente che la prima sillaba di *dona* è lunga ; ma la nostra voce non giugne

a di-

a dividere la sua prolazione in due parti sensibili diseguali , e per il nostro orecchio l' istesso è far lunga in un verso latino la prima sillaba di *dona* , che breve .

Dalla delicatezza de' Greci nel dar ad ogni sillaba quantità sensibile derivò l' armonia della lor poesia . Il metro greco non consisteva , come il nostro , nel numero materiale delle sillabe : ognuna dovea avere la sua determinata quantità , come l' hanno le note della Musica : e colla combinazione di diverse quantità si formavano i piedi , i quali erano altrettante specie di tempi musicali . Per misurare i piedi usavano i Greci del ritmo , che significa *numero* o *misura* , e se lo figuravano diviso in due parti , l' una chiamata *thesis* , o *abbassamento* , l' altra *arsis* , o *elevazione* : onde questa misura corrisponde per l' appunto alla battuta musicale composta di battere e levare . Il ritmo preso per questa misura composta di parti eguali di tempo non era che una misura immaginaria , qual è la nostra battuta ; i tempi musicali risultavano immediatamente dalle sillabe de' piedi . Ma siccome noi attribuiamo alla battuta i tempi , che veramente consistono nelle note , egualmente i Greci costumavano attribuire al ritmo o misura immaginaria , la divisione del tempo , che risultava dalle sillabe . Ed in questa divisione consisteva il vero ritmo , che si divideva in *eguale* , *duplo* , *sesquialtero* , e *sesquiterzo* .

I I I.

Nel ritmo eguale il piede divideva il tempo in parti eguali ^{Tempi per-} come lo dividono le note d' egual valore nel tempo musicale per- ^{fetti ed im-} perfetto . Due sillabe lunghe formavano lo Spondeo (esemp. 4. n. 1.) e due brevi il Pirrichio (n. 2) , che erano due tempi musicali a cappella l' uno più veloce dell' altro . L' Anapesto (n. 3) ed il Dattilo (n. 4) si componevano di tre sillabe , l' una di valore doppio di

cia-

ciascuna delle altre due, come pur si usa nel tempo musicale perfetto. Il Lesbio (n. 5) si componeva delle stesse tre sillabe, ma la lunga s'interponeva fra le due brevi, e ne risultava la modificazione di tempo, che si fa nella Musica con una sincope. Per il Proceleumatico (n. 6) si mettevano insieme quattro sillabe brevi, e per il Dipondeo (n. 7) quattro lunghe, e l'uno e l'altro corrispondono a due tempi musicali ordinarj l'uno più veloce dell'altro.

Nel ritmo duplo il piede bisillabo costava di due sillabe, l'una lunga e l'altra breve. Se la lunga precedeva la breve, il piede era Coreo (esemp. 5. n. 1); e Jambo, se la breve precedeva la lunga (n. 2). Questo ritmo corrisponde al tempo musicale imperfetto, nel quale si suppone, che il tempo tra l'un battere ed il seguente si divide con due note l'una doppia dell'altra. Acciocchè questo tempo sia sensibile, bisogna che la parte dupla sia contenuta tra due sudduple; altrimenti il tempo è piuttosto perfetto. Nell'esemp. 6, ancorchè si batta colla mano il tempo imperfetto, il tempo del canto è veramente perfetto o ordinario, perciocchè le due Semiminime, che si succedono, formano un tempo eguale al tempo della Minima. Ma nell'esemp. 7 il tempo intrinseco al canto è imperfetto o di tripola, perciocchè ogni Semiminima si contiene tra due Minime; e quantunque quella modulazione si scrivesse senza notare le battute nè il tempo, chiunque desse a quelle note il corrispondente valore farebbe una perfetta tripola. Formavansi ancora col ritmo duplo i piedi Tribaco (esemp. 5. n. 3.) e Molosso (n. 4.) di tre sillabe, brevi nel primo, e lunghe nel secondo, i quali piedi corrispondono alle tripole musicali $\frac{3}{4}$ e $\frac{3}{8}$. Per far sensibile tal genere di tripola, che divide il tempo in tre parti eguali, bisogna che le tre parti eguali siano contenute tra parti di diversa ragione: però ancorchè l'esempio 8 sia scritto con tempo di tripola, veramente il tempo di quella modulazione è ordinario, o diviso in parti eguali, come si vede nell'esemp. 9. Generalmente queste tripole non
sono

sono intrinseche al canto, quando non si alternano con tempi perfetti; ma alternandosi con questi, ancorchè non si noti il tempo, riesce la tripola: così benchè l'esemp. 3 si scriva senza notar le battute, come si vede nell'esemp. 10, diverranno sensibili le tripole A, B, C, purchè si dia alle note il corrispondente valore, perciocchè le tre Crome di A, e C e le sei di B sono contenute tra Minime e Semiminime, che dividono il tempo in due parti eguali, come è proprio del tempo perfetto. Da questa alternazione di tempi perfetti ed imperfetti risultano i tempi composti di perfetto e d'imperfetto $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, e la doppia tripola $\frac{3}{4}$. Così le sei Crome B dell'esemp. 10, contenute tra due Semiminime d'una parte e due dell'altra, fanno sensibilissima la tripola $\frac{3}{4}$. Si formavano eziandio collo stesso ritmo i piedi Dicoreo (esemp. 5. n. 5.), Dijambo (n. 6.), Coriambo (n. 7.), Antipasto (n. 8.) co' due Jonici (n. 9. e 10.) Ne' due primi la divisione del tempo in due parti, l'una doppia dell'altra, è assai sensibile; ed un verso tutto composto di piedi Dicorei o Dijambi formava il tempo dell'esemp. 7. Ma un verso fatto tutto di piedi Jonici veramente si apparteneva al ritmo eguale o tempo perfetto.

I V.

Avevano i Greci nella loro lingua, oltre alla sillaba lunga e la breve, un'altra di quantità media, che poi fu chiamata da' Latini *indifferente*. Ne fa di ciò testimonio il Vossio nel cap. 12 del libro sopra la Gramatica, dicendo che la sillaba indifferente è di di sua natura d'un tempo e mezzo, e si faceva breve, qualor per licenza si dispreggiava quel mezzo; e lunga, qualor quel mezzo si reputava intero. Un piede dunque fatto di due sillabe l'una breve e l'altra media, divideva il tempo in due parti colla ragione 1: $1\frac{1}{2}$, che è la sesquialtera 2: 3; e da sì fatto piede risultava il ritmo

T

Tempi
musicali
meu
facti.

se-

sesquialtero . Ma la difficoltà di dividere il tempo in due parti di quella ragione fece sì , che di rado si adoprassero piedi bisillabi proprii di questo ritmo ; e se ve n'era alcuno , si reputava Pirrichio , Jambo , o Coreo . Indi è che la nostra Musica non à due note per dividere il tempo in due parti , l'una sesquialtera dell'altra . Con tutto ciò dividevano i Greci il tempo con questa ragione con piedi di tre sillabe . Tali erano i due Peonici (esemp. 11. n. 1. e 2) di tre brevi con una lunga , il Cretico (n. 3) ed il Rhodio (n. 5) di due lunghe con una breve , ed il Bacchico (n. 4) di due brevi con una lunga . Noi ancora facciamo questa divisione di tempo colla tripola $\frac{6}{4}$, qualor tra tre Crome d'una parte e tre dell'altra s'interpone una Semiminima , come si vede nell'esemp. 12 , dove dalla prima alla seconda battuta si fa la pura tripola $\frac{6}{4}$; dalla seconda alla terza , dalla terza alla quarta , e dalla quarta alla quinta si fa l'istessa tripola dividendo il tempo in ragione sesquialtera .

Con un piede di due sillabe , l'una lunga e l'altra media , dovea dividerli il tempo in due parti nella ragione 2: $1\frac{1}{2}$, che è la sesquiterza 4: 3 ; nella qual divisione consisteva il ritmo sesquiterzo , che dice Plutarco essere stato tralasciato per la difficoltà d'eseguirlo ; come neppur à la nostra Musica due note per dividere il tempo con questa ragione . Ma la difficoltà accennata da Plutarco si deve intendere relativamente a' piedi bisillabi ; che con piedi di quattro sillabe tanto i Greci quanto i Latini usarono di questo ritmo , come si vede nell'esemp; 13 , che è un piede Epitrito . E la nostra Musica ancora l'eseguiva colle appoggiature , che precedono la divisione del tempo in tre parti eguali , come si può notare nell'addotto esempio .

Nella poesia greca non v'era verso alcuno da misurarsi tutto col ritmo sesquialtero , o col sesquiterzo ; onde questi due ritmi solo si usavano framezchiati coll'eguale , e col duplo , che erano i tempi fondamentali della poesia ; ed a tenore di ciò i tempi fondamentali della

della Musica sono il perfetto e l'imperfetto . E siccome i ritmi furono ispirati dall'istinto senz'altro fondamento che il piacere di sentire il tempo della favella spartito con quelle varie e regulate divisioni , dalla medesima origine sono derivati i tempi musicali .

V.

La barbarie susseguita nell'Europa alla venuta de' Barbari guastò la delicatezza del parlare , e la vulgar poesia si ridusse ad un metro consistente più del numero delle sillabe che nella lor qualità . Quantità delle sillabe nel canto. Dappoichè la Musica è stata arricchita di varietà di note , ed à rinnovati nel canto i ritmi de' Greci , la quantità delle sillabe è divenuta in quello più sensibile che nell'ordinaria favella . Il Signor Tartini asserisce che le sillabe poste nel battere o nel levare per natural effetto della battuta sono lunghe . Ma la battuta , come costa dall'artico. 1 , è una divisione immaginaria del tempo , che però non può produrre nel canto effetto alcuno . Quello che io stimo verissimo si è , che le sillabe poste nel battere o levare intrinseco al canto (1) riescono quasi sempre lunghe , perciocchè tali modificazioni del tempo non si fanno senza qualche rincalzamento della voce , che fa di più durata la sillaba che vi si canta . E benchè la nostra Musica faccia spesso questi rincalzamenti nel principio e metà della battuta della mano , ciò non basta a dare per regola generale , che il battere o levare rende lunga una sillaba .

La sillaba si fa lunga nell'atto d'intonarla . Tosto però che è stata proferita , si può tener salda , replicare , o vocalizzare per quanto tempo si voglia , senza guastar la quantità datale nel formarla . Nè dobbiam figurarci che la differenza tra la lunga e la breve consista precisamente nella ragione dupla : questa ragione è

T 2

stata

(1) Vedasi nell'artico. 1 qual sia il battere e levare intrinseco al canto .

stata attribuita alle sillabe per essere la più semplice, e facile da comprenderfi. Nel rimanente una sillaba è breve, qualor si proferisce più presto che la lunga a lei vicina. Anche favellando si trattiene più la voce in una sillaba che in un'altra della stessa quantità secondo l'espressione o affetto, con che si parla: e l'istesso per appunto accade col valor delle note; che sarebbe un errore figurarsi, che v. g. una Semiminima dura sempre nello stesso canto il medesimo tempo matematico. Nell'esemp. 14 si rendono sensibili tutte le quantità delle sillabe sottoposte: ed ancorchè la prima Semicroma della terza battuta formi un vero levare, con tutto ciò, dovendosi intonar con somma velocità, rende la sillaba sottoposta sensibilmente breve: ciò che dimostra, che la quantità delle sillabe dipende dal rispettivo valor delle note piuttostochè dal battere o levare.

Finalmente attesa la delicatezza de' Greci nel dividere il tempo, è da supporre aver cglino usato sì nel parlare come nel cantare molte delicatezze riguardanti la quantità delle sillabe ed il tempo a noi sconosciute. Anche oggigiorno ognuno impara più facilmente a cantare con tempo perfetto che con imperfetto; e generalmente gl' Italiani eseguono distintamente le note velocissime più facilmente che gli altri Europei. Avendo dunque i Greci oltrepassato in questo punto gl' Italiani assai più che non hanno questi le altre nazioni, dobbiamo in conseguenza supporre, avere coloro praticato nel canto molte modificazioni del tempo, delle quali neppur c'è rimasta l'idea.

CAP.

C A P. V.

Dell' origine de' toni musicali.

I.

CHE gli uomini costumino di proferire le sillabe con diversi toni di voce è un fatto di esperienza, che può ciascuno conoscere porgendo orecchio al nostro comun parlare. Questi toni della voce sono gli accenti delle sillabe, e sono ancora, come si proverà in questo capitolo, i toni musicali. Gli Ebrei, da quel che appare, non hanno giammai avuto altra Musica se non la risultante dagli accenti della favella. Così ce lo danno ad intendere due dottissimi Rabbini citati da Giovanni Buxfort nel Trattato de' punti ebrei: l'uno è Elia Levita, il di cui testimonio (che può vedersi originale nel citato Autore) volgarizzato dice così „ Gli accenti (intende i „ loro segni materiali) sono stati inventati non solo per distinguere i periodi e le sentenze, ma per esprimere eziandio ed accennare la modulazione ed il canto: per ciò non vi è nella nostra „ lingua parola alcuna senza qualche accento o servile o reggio, il „ quale ci dichiara la modulazione propria di ciascuna parola. Ecco che secondo questo Rabbino gli accenti servono indifferentemente per parlare con buona maniera, e per cantare: ed i loro segni materiali quasi sono altrettante note di Musica. L'altro Rabbino è Efodeo, il quale nella sua Gramatica dice così: „ Vi sono „ nella lingua ebraica altri segni chiamati accenti affine di perfezionare il senso delle parole, e supplire alla comun maniera di „ parlare, che come la esperienza c' insegna, la loquela imprime „ più vivamente negli animi l'idea del soggetto, qualor vien modificata colle varie inflessioni della voce, co' toni intensi e ri- „ messi

Accenti
della fa-
vella.

„ messi , co' posamenti e sincopi , e con tutte quelle inflessioni che „ sono proprie di chi prega , teme &c. L' idea , che degli accenti dà questo Rabbino , è per appunto l' istessa , che è stata data della modulazione musicale nel cap. 1. Vero è aver sognato altri Rabbini che Iddio insegnasse a Mosè nel monte Sinai la maniera di notare gli accenti ; e da tali sciocchezze prendono alcuni Eruditi occasione di tenere in poco conto quanto dicono i Rabbini intorno agli accenti . Ma perchè i Rabbini abbiano confusa con molti errori la verità , non per ciò si deve questa vilipendere con quelli . Io convergo che Iddio non trattasse con Mosè del modo di scrivere gli accenti : così fatte minuzie non dovettero occupare un tanto Legislatore . Ma che la Nazione ebrea usasse nel recitare in pubblico i libri sacri d'una così armoniosa varietà di accenti , che eseguita con voce sonora fosse vero canto , è così verisimile , com' è incredibile , che i moderni Ebrei , divenuti dopo la dispersione affatto barbari , abbiano arricchita la lingua d'una profodia così musicale com' era quella de' Greci . Contenendosi la Musica ebrea nell' indole della lingua si comprende , perchè la Scrittura chiama Dottori i Professori di Musica che servivano al Tempio (1) ; eglino non potevano divenire Maestri di canto senza far un profondo studio su' libri sacri , e sulla lingua .

Più chiaro lume ci danno su questo punto gli Scrittori greci e latini , che hanno lasciato più distinte notizie della profodia de' loro linguaggi . I Greci ed i Romani notavano come con note di Musica le declamazioni teatrali , e le recitavano spesse volte accompagnandole con qualche strumento . Non sembra verisimile all' Abbate di Bos , che gli accenti di queste declamazioni fossero i toni musicali , che si succedessero cogli intervalli usati nel canto ; e coll' autorità di alcuni Musici suppone , che parlando , al più si può

(1) Lib. 1. Paralip. cap. 25.

modulare per quarti di Tono . Il Signor di Condillac rifiuta l' opinione di questo erudito (2) ; ma la rifiuta con un falso principio . Egli dice che i toni delle declamazioni non avrebbero potuto notarsi , non essendo gli armonici generati dalla risonanza delle corde , come à dimostrato , dice , il Signor Rameau . Il Signor di Condillac attribuisce l' errore dell' Abbate di Bos a poca pratica nella Musica ; ed a me pare che il Signor di Condillac incorre in un altro errore per la medesima causa . S' egli fosse versato nella Musica saprebbe , che la maggior parte de' toni , che in essa si notano e distinguono , non sono gli armonici generati dalla risonanza delle corde , come resta dimostrato nel cap. 5 del lib. 1.

Nè v' abbisogna il fenomeno del Signor Rameau per convincere d' ideali i quarti di Tono dell' Abbate di Bos . Il primo intervallo del Tetracordo enarmonico era un quarto di Tono ; e per la gran difficoltà di formarlo , dice Plutarco avere i Greci tralasciato quel Tetracordo . Or se l' intonazione d' un solo quarto di Tono era così difficile a' Greci , quanto più sarebbe stata , non che difficile , ma impossibile la modulazione per continui quarti di Tono ? Di Cajo Gracco Oratore romano racconta Cicerone (3) che quando perorava teneva presso di se un servo con un flauto , che sonato sotto voce li serviva per regolare la modulazione degli accenti ; e se l' intonare un quarto di Tono colla voce naturale era così difficile a' Greci , molto più sarebbe stato impossibile formar una serie di quarti di Tono colla voce artificiale del flauto .

Conclude finalmente il Signor di Condillac contra l' Abbate di Bos , che le recite teatrali de' Greci e de' Romani , nelle quali si osservavano appunto le regole della profodia , giacchè erano accompagnate con strumenti musicali , erano vero canto . In fatti le

rego.

(2) Essai sur l'orig. des connoiss. umain. part. 1. cap. 3.

(3) De Orator. lib. 3.

regole sugli accenti della prosodia antica tendono generalmente a dar alle parole certa modulazione musicale. Oltre all'accento grave e l'acuto notarono i Greci ed i Latini il circonflesso composto di acuto e di grave, perciocchè cominciando una sillaba coll'uno finisce coll'altro: ciò che, come ognuno ben vede, è una specie di vocalizzazione, colla quale una stessa sillaba si modula per due diversi toni o accenti. L'accento circonflesso, dicevano i Gramatici, non si mette nelle sillabe brevi; e la ragione si è, perchè per modularsi una sillaba per due toni v'abbisogna più tempo che per proferire un semplice accento. Ogni parola, aggiungevano, porta ed accento grave ed acuto; come se dicessero, che ogni parola si deve modulare. I Greci, assuefatti ad un parlar più vago e musicale, mettevano spesso volte l'accento acuto nell'ultima sillaba della parola; particolarmente supponevano non potersi per niun motivo levare questo accento dall'interrogazione *Τίς?* che significa *chi?* In fatti l'interrogazione si esprime in Musica con qualche moto della voce verso l'acuto. All'incontro i Romani, che usavano un parlar più grave, terminavano quasi sempre la parola, come notano i Gramatici, coll'accento grave. Nelle parole bisillabe, la di cui prima sillaba era lunga, e la seconda breve, si metteva in questa l'accento grave, in quella il circonflesso: onde ne diveniva una cadenza fatta con un tono acuto e due gravi. Ma se le due sillabe di tal parola erano brevi, acciocchè l'accento circonflesso non facesse l'una di più durata che l'altra, si dava alla prima l'accento acuto, alla seconda il grave, che era un'altra sorte di cadenza. Se le due ultime sillabe di qualsivoglia parola erano brevi, l'accento acuto si trasportava all'avantipenultima, ed all'ultima si dava il grave; onde risultava una cadenza di grado, qual suol farsi ancora dagli Italiani negli sdruciolli. In somma riflettendo sulle regole degli antichi accenti raccolte dal Vossio, e che copiò da esso il Ricciolio, chiarissimamente si vede, che l'oggetto di queste regole era dar a

cia-

ciascuna parola qualche modulazione musicale (4). Tuttavia per quanto il Signor di Condillac si sforzi a far del tutto musicale la pronunzia degli Antichi, egli è certissimo, che gli Antichi facevano distinzione tra la pura recita ed il canto. E io credo che nè l'Abbate di Bos avrebbe immaginato quei quarti di Tono, nè il Sig. di Condillac avrebbe confusa la recita col canto, se l'uno e l'altro avessero pensato alla differenza tra la voce cantante e la favellante.

I I.

Il Sig. Rousseau nel Dizionario di Musica, trattando della voce umana, narra l'opinione d'un moderno Anotomista circa la differenza tra la voce cantante e la favellante. Nel canto, dice, il condotto, che porta il fiato dal polmone alla bocca, si mette pendolo e tremolante; e con tal positura del condotto il fiato acquista quell'ondeggiamento, che lo rende sonoro ed armonioso. Ma nel comun parlare, soggiunge, restando il condotto della gola come appoggiato alle ossa che lo circondano, gli ondeggiamenti del fiato vengono tronchi e mal formati, e la voce senza la sonorità, che la costituisce voce di canto. Io abbraccierei volentieri questa opinione, se la Notomia fosse valevole a decidere sopra un tal punto. Ella ci può bensì dimostrare lo stato di quelle parti del corpo umano, che non mutano colla morte di positura; non comprendo però come possa la Notomia scoprire la diversa positura, che si dà al condotto della voce, quando si parla e si canta. E come ciò siasi a me pare potersi per altra via più semplice rintracciare la differenza tra la voce parlante e la cantante.

Avendo l'Autore della Natura dato all'uomo la voce indiffe-

V

ren-

(4) *Ipse enim Natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec una plus, nec a postrema sillaba citra tertiam; quo magis naturam ducem ad aurium voluptatem sequatur industria. Cicero. Orator.*

Differenza
tra la voce
cantante e
la favellante.

rentemente per parlare e per cantare, bisogna che nella stessa voce, con cui l' uomo parla, vi sia qualche prossima disposizione per cantare; e tal disposizione si vede chiarissima nell' articolazione delle vocali, che sono gli elementi del linguaggio, particolarmente nella *o*. Questa, come fu già altrove notato, è la vocale più sonora, e anche per ciò gl' Italiani, tolto dal solfeggio l' *U* di Guidone, *v*' hanno sostituito la sonora sillaba *Do*. Ed è da notarsi, che la figura *o* è come un disegno della figura, che si dà alla bocca per articolarla, cioè concava e tonda. Così interviene, che il fiato non esce subito dalla bocca, nè con grau veemenza; ma trattenendovisi alquanto, si rivolge nella concavità della gola, formando certa specie di eco: e sappiamo per isperienza, che la voce ribattuta dall' eco riesce più sonora, o sia ciò perchè l' eco si forma delle inflessioni più forti della voce, rimanendo tra via le più deboli; o per altra qualunque si sia causa. Or nell' articolazione e sonorità della *o* sembra a me di ravvisare la natura della voce cantante. Questa secondo il mio giudizio non è altro, che un eco della voce parlante formato nella concavità della bocca, del petto, e delle narici. Si osservi come mette il Musico la bocca per cantare; e si vedrà che la mette, come per articolare la *o*, tonda ed a guisa di volta, che è la figura più adattata per ribattere l' eco. Qualor si parla, tostochè s'è formata la lettera col tono, esce la voce dirittamente mandata fuori dall' organo con impeto, ed in conseguenza avvolta in una parte del fiato mal articolato, che la rende confusa. Ma quando si canta, formata che è la lettera col tono, l' istesso organo trattiene alquanto il fiato, ed aggirandosi la voce per la concavità della bocca, disposta a questo fine a guisa di volta, delle più forti e più ben articolate inflessioni si forma il sonoro eco, che si chiama *voce cantante*, rientrando nel petto, o spandendosi insensibilmente la porzione di fiato mal articolato, che rende i toni della favella confusi.

Per

Per accertarmi di questa verità feci il seguente sperimento: accesa una picciola candela, parlando me l' accostai alle labbra, ed alla terza o quarta parola la candela s' estinse. Riaccesa me l' accostai come prima, cantando; allora rimase lungo tempo accesa, e quasi immobile. Rinnovai più volte lo sperimento, sinchè per voler troppo accertarmi, tanto m' accostai la candela, che m' abbruciai le labbra. L' effetto fu sempre il medesimo: parlando, la candela s' estingueva subito; ma cantando rimaneva quasi immobile, e solamente la *p* e la *t* l' ammorzarono qualche volta. Questa sperienza c' insegna, che parlando, il fiato viene fuori con impeto, e però s' estingue la candela; ma cantando, la maggior e più mal articolata porzione di fiato, trattenuta dallo stesso organo, o rimane dentro, o si spande insensibilmente, mentre le più fine e ben formate inflessioni, rivolgendosi nel concavo del petto, della bocca, e delle narici, formano il sonoro eco, che si chiama *canto*: le quali delicatissime inflessioni, come ognun ben vede, non bastano ad estinguere un lume.

Di questa sorte s' intende, perchè il cantare ci affatica più che il parlare. Quel continuo trarre il fiato dal polmone, ed ad un punto trattenerlo, non solo reca all' organo gran fatica; ma altresì aggrava il polmone con quella soprabbondante porzione di fiato, che non forma eco; e anche per questo le persone mal complessionate col troppo esercizio del canto contraggono facilmente l' etisia. Indi ancora si rileva la cagione di quelle voci di naso, che scappano inavvedutamente a' Soprani di complessione debole: aggirandosi la voce per la concavità della bocca, entra pel foro di comunicazione col naso, e trovando stretto quel condotto, piglia la cattiva piega, che fa palesè la via per dove passa. Nel rimanente è certissimo che la voce, particolarmente nel canto, parte si fa sentir per la bocca, parte per il naso; anzi la parte che esce per questo, venendo più rinforzata dall' eco, riesce più sonora, se la

V 2

stret-

strettezza del condotto non la guasta . Finalmente le voci degli strumenti , che più volte si confondono colla voce umana , sono tutte voci di eco , poichè se si copre di tela la cassa d' uno strumento per impedire l' eco delle corde , queste perdono affatto la sonorità e la somiglianza col canto della voce umana . E' dunque l' organo della voce una specie di cassa , nella quale ribattendo la voce acquista la sonorità , che la costituisce voce di canto .

I I I.

Supposta la suddetta differenza tra la voce cantante e la favellante , gli accenti della favella sono in sostanza toni musicali , poichè l' eco , come la sperienza ci mostra , non muta punto i toni della voce ; ma solo li ripulisce e rende più sonori . Ciò non ostante , non formandosi nella favella quell' eco , che costituisce la voce cantante , non può quella dirsi assolutamente *canto* . Così facilmente s' intende un passo di Cicerone , da cui l' Abbate di Bos ed il Sig. di Condillac traggono conseguenze contrarie . „ La virtù „ della voce è tale , dice Cicerone (5) , che con tre toni , cioè „ grave , acuto , e medio , forma tutta la varietà e l' armonia del „ canto : poichè convien sapere , che nella favella si contiene cer- „ ta specie di canto ; non già canto veramente musicale , o come „ quello che ufavano nelle lor perorazioni gli Oratori di Frigia e „ di Caria ; ma bensì un canto poco distinto , come quello di cui „ intendevano parlare Demostene ed Eschine , qualor l' uno all' „ altro si rimproveravano le inflessioni della voce . E Demostene , „ per

(5) Mira est enim quædam natura vocis , cujus quidem e tribus omnino tonis , inflexo , acuto , & gravi , tanta sit & tam suavis varietas perfecta in cantibus . Est autem in dicendo etiam quidam cantus obscurior ; non hic a Phrygia & Caria Rhetorum epilagus , pæne canticum ; sed ille quem significat Demosthenes ed Æschines , cum alter alteri objicit vocis flexiones . Dicit plura etiam Demosthenes , illumque sæpe dicit , voce dulci & clara fuisse . Orat.

per dar più forza all' ironia , confessava che il suo avversario avea parlato con un tono di voce dolce , chiaro , e sonoro . Il canto , che Cicerone dice contenersi nella favella , consiste ne' toni musicali formati con voce meno sonora , e confusa con quella parte del fiato , che non forma eco . A tenore però che nel formar la parola si adatta più l' organo a ribattere l' eco della voce , la favella si approssima vieppiù al canto . Tal era il tono di voce , con cui peroravano gli Asiatici , e la voce dolce , chiara , e sonora , che Demostene rimproverava ad Eschine . I Greci generalmente parlavano , come dice Orazio , con bocca rotonda (6) ; e dalla rotondità della bocca ne diveniva coll' eco la chiarezza degli accenti o de' toni .

La nostra comun maniera di parlare non à certo queste grazie ; ma non per ciò si dee stimare così sprovvista di armonia , come la suppone il Sig. di Condillac . Chiunque può fare in se stesso la sperienza di proferire , secondo l' uso ordinario , due o tre parole espressive di qualche affetto v. g. *Che pena !* poi le ripeta più volte ripulendo a poco a poco il tono della voce , ed allargando il tempo : alla fine senz' arrivar a cantare si accoggerà , che nel proferire quelle parole fa egli una cadenza o di grado , o di Terza , o di Quarta , o di Quieta . Senza questa sperienza , basta porgere orecchio alla favella delle voci acute , massime delle donne , quando parlano trasportate da qualche passione , e vi si noterà la modulazione così distintamente , che quasi potrebbe poi sonarsi col cembalo : e su tali locuzioni dovrebbe farsi particolare studio per mettere in Musica i Recitativi de' Drammi . Le osservazioni fatte da me su questo punto non possono convincere altri che me stesso , non essendo possibile addurre in esempio la maniera di parlar di certe per-

(6) Graii ingenium , Graiis dedit ore rotundo
Musa loqui .

Hor. Art. poet.

persone , che ancorchè dicano mille sciocchezze , coll' armonia degli accenti ci dilettono quasi al pari della Musica . Con tutto ciò addurrò un esempio , che stà in vista di tutto il mondo ; ed è il divino Cantore Gioachino Caribaldi Romano . Questi , oltre al rarissimo dono di natura di toccare co' toni musicali nel più vivo dell' animo , à la singolar virtù di parlare e cantare insieme : cioè nel cominciar di certi Recitativi espressivi di qualche smania ridicola prende per due o tre battute un tono di voce parlante , colla quale potrebbe pur discorrere familiarmente : con questa voce fa la modulazione , che un altro farebbe con voce più intonata ; ed il Basso sta così bene con quella modulazione e parlante , come si farebbe con un' altra del tutto musicale . Eccovi un esempio di quelle recite de' Greci accompagnate con uno strumento , che non hanno bene spiegato nè l' Abate di Bos , nè il Sig. di Condillac .

I V.

Origine
della Mu-
sica.

Colla detta causa della chiarezza e sonorità della voce si spiegano facilmente le diverse forti di favella , per le quali la voce umana diventa come per gradi da favella canto . I Greci nel parlar familiare facevano bensì sensibile la quantità delle sillabe colla modulazione degli accenti ; ma non usando d' una voce del tutto ripulita , e non sottoponendo le quantità a legge alcuna di ritmo o di metro , la familiar loquela era la meno analoga col canto . Il nostro parlar familiare è molto meno armonioso , non solo per la mancanza di quantità sensibili ; ma più ancora perciocchè non parlando più gli Europei con bocca rotonda , la voce riesce languida , e cogli accenti confusi e mal distinti . Tuttavia l' ammirazione ci fa fare certe sincopi , nelle quali il tempo della prolazione divien più sensibile . Il dolore ci sforza a formare toni acutissimi per trafiggere il cuore degli ascoltanti . L' ira ci trasporta rapidamente dal

dal grave all'acuto , e dall'acuto al grave . Variano ancora queste modulazioni coll' indole delle persone . La femina generalmente accentra la parola più che l'uomo : l' Italiano più che lo Spagnuolo : lo Spagnuolo più che il Francese : il Francese più che il Tedesco . Nell' ira il Tedesco urla nell' acuto : lo Spagnuolo fa frequenti pause affogato dalla bile : il Francese calca le sillabe negli accenti medj ; l' Italiano gira rapidamente per tutti i toni .

Nel teatro comico de' Greci e de' Romani avea la Musica più parte che nel nostro . Oltre al cominciar l' orchestra per far comprendere col concerto degli strumenti la passione dominante del Dramma , la recita degli Attori era così aggiustata alle regole della prosodia , e si faceva con tono di voce così chiaro e sonoro , che potea essere accompagnata con uno strumento a guisa de' nostri Recitativi , i quali sono come una cosa di mezzo tra la favella ed il canto . L' assuefazione d' usare anche nella favella ordinaria molte grazie musicali faceva sì che il ritmo non fosse nella Comedia un' affettazione . Usavano però del metro Senario jambo , che come nota Orazio è la più giusta misura de' periodi familiari . La recita de' nostri Comici dista tanto da quella de' Greci e de' Latini , quanto la nostra familiar loquela dista dalla loquela loro . Pure siccome gli Attori parlano quasi sempre con qualche affetto , e vogliono farsi intendere da tutto il teatro , il tempo della prolazione è più posato , la voce più chiara , e la modulazione degli accenti più vaga e distinta .

Facevano gli Antichi tanto studio sul numero e l'armonia oratoria , che Cicerone nel trattato dell' Oratore dà quasi tutta la forza dell' Eloquenza alla maniera di atteggiare e pronunziare . L' uso che faceva del flauto Caio Gracco per mantenere e riaggiustare i toni della voce dichiara abbastanza , quanto era sonora e musicale la voce con cui peroravano . E se così facevano i Romani , che converrà pensare de' Greci Maestri in questo punto de' Romani ?

La

La rozzezza delle nostre lingue non permette a' nostri Oratori una pronunzia così studiata ed armoniosa . Con tutto ciò è notato più volte , che impegnato un Oratore in qualche passo ardente trattiene tanto il fiato per formare chiara la voce , che rende alcuni toni del tutto musicali . Il numero oratorio forma una specie di cadenza nel fine d'ogni periodo , la di cui misura è più lunga che nella Comedia . Questa , essendo un discorso quasi familiare , non impegna tanto lo spirito degli ascoltanti , quanto una Orazione , dalla quale ognuno aspetta sentire cose sublimi : e siccome il numero oratorio , perchè presuppone negli ascoltanti più attenzione , se si usasse nella Comedia , recarebbe noia , egualmente il numero comico usato nell' Oratoria , lascierebbe mal contenta l' impegnata attenzione degli ascoltanti . E trattandosi nell' Orazione di convincere seriamente l'animo degli ascoltanti , non vi usarono gli Antichi del ritmo , adoprato nella Comedia , che era uno spettacolo di puro piacere . Però i periodi oratorj non sono d'egual misura ; sono con tutto ciò somiglianti a' periodi musicali contenuti tra cadenza e cadenza , i quali , eccettochè nelle canzoni , sono pure diseguali : di forte che la Musica sembra aver preso la misura de' periodi per le canzoni dal metro poetico ; e per ogni altro componimento dal numero oratorio .

Ferecide fu il primo Greco , che si sappia avere scritto in prosa . Prima di esso tutti i componimenti da dirsi in pubblico erano poemi o inni , che si recitavano con voce così sonora , o usando dell'espressione di Orazio , con bocca così rotonda , che non differiva punto dal canto . In questa guisa si pubblicavano le leggi , s'istruiva il popolo ne' Misterj della Religione , e s'immortalavano gli Eroi . Laonde la Musica oggigiorno adoprata si può dire aver cominciato a formarfi e coltivarfi colla recita de' poemi greci . Per ciò non parlano giammai gli Antichi de' primi Poeti senz'attribuire loro qualche strumento di Musica . Mercurio Padre de' Poeti si sup-
pone

pone del pari inventore della lira : e per molti secoli i Poeti greci furono unitamente cantori . Ne' poemi greci , come costa dal cap. antecedente si trovano tutte le spartizioni di tempo , che mette in opra la Musica , con tutta la varietà degli accenti o toni , che formano l'armonia : dunque la prosodia greca , che si fece poi comune co' Romani , è il vero seminario o sorgente della Musica .

Mi sono confermato in questo sentimento , avendo poi trovato quasi nel medesimo il Signor di Condillac ; che come la verità è una e semplice , solo in essa possono incontrarsi due Autori , che scrivono senza sapere l'uno dell'altro . Tuttavia la serie de' fatti , pe' quali suppone il Signor di Condillac aver arrivato l'uomo a cantare , mi sembra poco verisimile . L' uomo , dice , cominciò per esprimere le sensazioni dell'animo co' gesti , colle grida , e colle contorsioni del corpo . Prendendo poi norma da questi segni naturali , passò ad esprimerli co' segni arbitrarj della voce , accompagnandoli però co' gesti : e tanto più espressive e modulate furono le prime inflessioni della voce , quanto che con esse si sforzava l'uomo d'imitare i movimenti de' segni naturali . Queste prime inflessioni della voce contenevano la più perfetta prosodia coll' espressione degl' intervalli armonici ; sicchè , secondo questo Filosofo , la primaria loquela dell'uomo è stata la più espressiva , e quasi vero canto ; tale però , che gli uomini appena lo distinguevano dalla favella : per questo , soggiunge , non si adoperò per gran tempo la Musica separata dalla parola . A tenore poi che il linguaggio si arricchiva di parole , si faceva minor uso de' gesti , e quello diveniva meno espressivo . Allora notarono gli uomini la differenza del linguaggio musicale dall'altro meno espressivo , e si distinsero gl' intervalli armonici contenuti nel primo , che trovarono dilettevoli , separati anche dalla parola . Così cominciò a stimarsi la Musica un' arte diversa dal parlare .

Nel cap. 3 è stato già dimostrato , come essendo egualmente

naturale all' uomo l' uso della voce , che l' uso degli altri organi e membri , potè , secondo le circostanze , cominciar ad operare o gesticchiando , o parlando . Il supporre dunque l' uomo aver cominciato a parlare per voler copiare coll' inflessioni della voce i gesti e le contorsioni del corpo , è un supposto del tutto arbitrario . Di più quegli uomini convulsionarj , ne' quali suppone il Sig. di Condillac la più perfetta profodia , giacchè cominciavano allora ad esercitare la voce , dovettero averla meno flessibile ; e come mai può essere questo lo stato più a proposito per esprimere l' inflessioni della Musica ? Secondo il Sig. di Condillac l' inflessioni musicali del parlare scemarono a tenore che il linguaggio si accrebbe : or io non credo , che i viaggiatori abbiano giammai trovato una nazione scarsa di linguaggio , e ricca di inflessioni musicali . Se queste due cose andassero di concerto , gli Ottentoti dovrebbero essere i più eccellenti Musici del mondo . Meno verisimile ancora mi sembra , che gli uomini non facessero sul principio differenza tra il parlare e la Musica . Dal canto degli uccelli potevano facilmente accorgersi , che v' era una Musica senza parola . Le corde musicali si nella storia come nelle favole sono egualmente antiche che il canto ; e le corde musicali non poterono formarsi senza separare la Musica dalla parola . Ecco però la maniera come l' uomo , secondo il mio parere , cominciò a parlare ed a cantare .

L' uomo è egualmente ben organizzato per formare la voce con cui si parla , che l' eco della medesima con cui si canta : ed il formar l' una o l' altro dipende dalle particolari impressioni ; a ciascuna delle quali corrisponde per legge di natura un determinato movimento degli organi (7) . Particolarmente i toni della voce ,
sono,

(7) *Omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum, & sonum, & gestum; totumque corpus hominis, & ejus omnis vultus, omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut a motu animi quoque sunt pulsæ. Cicer. de Orat. lib. 3.*

sono ; dice Cicerone , come le corde d' uno strumento di Musica , le quali rendono il suono , secondo il tatto , o l' impressione della mano , che esteriormente le muove (8) . Determinato dunque l' uomo da una sensazione mite ad usar dell' organo della voce , parlò : rapito da un trasporto di allegrezza si mise a ballare e cantare . Supposto spedito e ben formato l' organo della voce , l' impressione di qualche bisogno , unitamente coll' amor reciproco che congiunge l' uomo co' suoi somiglianti , bastò a farlo prorompere , senz' accorgersi , nelle prime voci , come senz' accorgersi usò egli delle grida per iscacciare la prima impressione di dolore . Le prime voci saranno state senza dubbio poche e mal articolate , e forse poco diverse da quelle degli Ottentoti ; ma col replicato uso dell' organo della voce , e coll' ajuto della riflessione , a poco a poco si farà il linguaggio arricchito d' inflessioni e di voci . E siccome certe impressioni rendono , secondo l' espressione di Cicerone , i toni e l' inflessioni del linguaggio , così altre più vive di quelle , che determinano l' uomo a sfogare un trasporto di contentezza , rendono i toni e l' inflessioni del canto . Sarà stato certo rozzo e semplicissimo il primo canto dell' uomo ; ma si farà a poco a poco perfezionato , secondo le circostanze di ciascuna nazione : particolarmente si perfezionò sommamente in Grecia , i di cui abitatori cogli ammaestramenti delle colonie asiatiche di fantasia vivace , ed amanti de' piaceri de' sensi , si diedero dal bel principio all' esercizio della poesia e del canto . Le corde musicali furono ricavate col confronto de' toni della voce umana co' suoni di certi corpi inanimati . Il più antico sistema di corde , di cui si à notizia , è quello di Pitagora , composto di Prima , Quarta , Quinta , ed Ottava : ed io credo , che i più antichi strumenti non contenessero che queste corde ,
X 2 colle

(8) *Voces ut chordæ sunt intentæ , quæ ad quemque tactum respondeant , acuta , gravis , cita , tarda , magna , parva . loc. cit.*

colle quali i Poeti accompagnavano le loro cantilene , ridotte finalmente colle replicate osservazioni a sistema teorico ; e con queste osservazioni si aumentò di pari passo il numero delle corde musicali . Per compimento della spiegata origine della Musica vorrebbe forse taluno , si desse la ragione , perchè i tempi musicali co' toni gravi ed acuti dilettono le nostre orecchie . Ma di ciò si renderà ragione , allorchè altri Filosofi ci diranno , perchè l'occhio si compiace della proporzione . Quando s'è giunto a scoprire l' uso , che la Natura à dato alle cose , s'è giunto pure al limite delle nostre ragionevoli cognizioni .



*Obloquitur numeris septem discrimina vocum. Virg. Æn. lib. 6.
Franc. Arnauldus inv. et delin. Jean. Brunetti scul.*

L I B R O I I I .

D E L L E R E G O L E

D E L L A M U S I C A .



EL libro antecedente s'è dimostrato in generale , come i toni della Musica sono gli accenti della favella , la quale non differisce dal canto se non se nella qualità della voce , con cui si proferiscono i toni . Or per trattare distintamente della Musica , è d' uopo fare di tal forte sensibili i suddetti toni , che chiaramente si scorga il loro numero colla lor qualità , per poter così stabilire le regole d' usarli artifiziosamente . L' armonia , come costa dall' Introduzione , si divide

divide in successiva ed equitemporanea . La successiva , che pur si chiama *melodia o canto* , è una successione di toni dilettevoli fatti da una sola voce . E poichè questa è l'armonia ispirataci dalla Natura colla favella , farà la medesima l'oggetto primario della Musica . Accordando bene due o più melodie , ne risulta l'armonia equitemporanea , ed a formar tali accordi s' indirizzano le regole del contrappunto . Che sebbene la Natura , come si vedrà in appresso , c' ispira certo contrappunto semplice , praticato dalle persone ignoranti delle regole di Musica , pure da sì fatto contrappunto è ricavato l'arte parecchie combinazioni di corde dilettevoli . L' uno e l'altro genere di armonia è stato fin ora fondato , parte nelle proporzioni numeriche , parte in certe regole di pratica dette volgarmente regole di contrappunto . E quantunque nel libro primo si sia dimostrato , quanto siano vane e fallaci le proporzioni musicali , nondimeno questa verità sembrerà forse incredibile a chiunque dia uno sguardo a' libri di Musica de' più rinomati Autori , vedendoli più seminati di numeri che non sono i libri di Astrologia . Soprattutto il maggior ostacolo per questa nuova opinione sarà senza dubbio l'autorità de' Greci , i quali determinarono minimamente le proporzioni delle corde atte a recarci diletto . Ma *estrechè* le proporzioni musicali de' Greci , come costa dal lib. 1, sono come quelle de' Moderni , esenti di legge , insufficienti , e del tutto arbitrarie e capricciose , per avvalorare la loro autorità converrebbe provare , non aver eglino trattato della Musica , come fanno i Moderni , che cominciando con grand'apparato di principj matematici , quando s' internano nella pratica , non fanno più conto di quei principj . E tanto più vi è luogo a sospettare questo de' Greci , quanto che sappiamo , aver essi riempito le scienze di speculazioni vane ed inutili . Altrimenti convien pensare delle regole volgari di contrappunto . Queste , essendo state ricavate dalla esperienza , contengono cose utilissime . Ma la filosofia de' Professori non è giunta ancora

ancora a ridurre la loro arte a principj generali ; e per mancanza di questi si propongono come casi diversi quelli che in sostanza sono gli stessi ; si danno per regole generali quelle che sono regole particolari di eleganza , che nè devono , nè possono osservarsi sempre ; si pretende palliare tali inconseguenze con più numero d' eccezioni che di regole ; e tra regole ed eccezioni si forma un caos , nel quale non si vede altro che bujo ; si parla in somma di contrappunto a guisa di quegli Oracoli , che colle loro sentenze mettevano ne' Popoli più confusione . La Musica è un' arte ; ed ogni arte deve fondarsi in uno o due sperimenti , da' quali si deducano con buona logica le regole generali . Queste devono essere poche e semplici , acciocchè non intervenga alla Musica come alla lingua latina , le di cui volgari Gramatiche , per la gran copia di regole , solo servono a non arrivare mai a parlare latino . Di più la Musica deve avere , come ogni altr' arte , i suoi principj inalterabili e senza eccezione ; e da tali principj si devono dedurre le regole generali ; tali però che non tolgano la libertà propria delle arti di genio . Nel primo seguente capitolo si stabiliranno i principj inalterabili della Musica ; e ne' seguenti le regole generali , che non pregiudicano alla libertà del genio .

C A P. I.

De' principj fondamentali della Musica.

I.

I. **A** Vendo la Natura fatto l'uomo atto al canto , deve in *non-Sperimen-* sequenza avergli dato un tono di voce accordevole con ^{ta} qualcuna delle corde armoniche , o atte a recarci diletto . Si sceligano dunque otto o più persone dell'uno e dell'altro sesso , di diver-

fa età e complessione ; tali però che dal parlar loro si scorga aver sortito dalla Natura voce atta al canto . A ciascuna di queste persone si faccia intonar la voce , che le sia più facile e connaturale : si prendano queste intonazioni con altrettante corde d'uno strumento : e si avrà un aggregato di corde armoniche . E benchè a prima vista sembri poter così ritrovarsi infinite corde armoniche , pure la sperienza di molti secoli à fatto vedere , che siccome la Natura ci à dato per dipingere sette colori , e per parlare cinque vocali , così à dato alla specie umana per cantare sette diversi toni di voce , detti volgarmente *Basso* , *Baritono* , *Tenore* , *Contralto* , *Mezzosoprano* , *Soprano* , e *Canto* . Il Basso potrà bensì intonare facilmente tre o più corde vicine l'una all'altra ; ma intonandone una v. g. *Do* , e facendo intonar il Baritono con relazione a quella , e l'altre successivamente con relazione alla precedente , non si sentiranno se non le sette corde

Do: Mi: Sol: Si: Re: Fa: La,

che è una serie d'intervalli detti volgarmente *Terze* , parte maggiori , parte minori (1)

II. Se le sette surriferite voci vogliono formar un concerto dilettevole , cantando contemporaneamente senza regole di Musica , si accorderanno per istinto di natura in Terza , Quinta , ed Ottava , e preferiranno a tutti gli altri intervalli la Terza . Così si sente

(1) Io suppongo i nomi degl' intervalli spiegati nell' Introduzione . Suppongo ancora , che i Lettori che non hanno pratica del moderno solfeggio di sette sillabe , si troveranno alquanto confusi coll'uso che io faccio delle medesime per formare gli accordi . Ma egli è impossibile inventare un linguaggio nè più preciso , nè , supposta la pratica di quel solfeggio , più chiaro . Tutta la confusione , che può recare tal linguaggio , svanisce cogli esempj musicali , e col fissare bene nell' immaginativa , che le otto sillabe *Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: do* sono le otto corde della Scala di *C-sol-fa-us* : e *La: Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: la* le otto corde della Scala di *A-la-mi-re* . Quando io parlo del Modo maggiore , prendo sempre per esempio la prima Scala ; quando del Modo minore , la seconda . Tenendo questo ben presente , il mio linguaggio diverrà chiarissimo .

sente tutto di nelle canzoni e litanie , che canta il popolo regolato precisamente dall'udito , o sia dall' istinto . Ed eccovi i due sperimenti , da' quali intendo ricavare le regole della Musica .

I I.

Le Terze che nello sperimento secondo fanno le voci acute col Basso , talora sono maggiori , talora minori . Bisogna dunque distinguere due generi di Armonia , l' una di *Terza maggiore* , *Quinta* , ed *Ottava* ; l' altra di *Terza minore* , *Quinta* , ed *Ottava* (esemp. 1.) Ambedue sono Armonie perfette . Ma essendo nella Terza maggiore il suono acuto più acuto che non è nella minore , la differenza de' suoni è in quella più sensibile che in questa . Per ciò l' Armonia di Terza maggiore è più vigorosa e distinta , e se così vogliam dirla , più perfetta . L' altra di Terza minore più debole , e però più dolce e tenera . Per questo vantaggio , che à la Terza maggiore sopra la minore , l' istinto generalmente ci porta a cominciare e finire il canto con Terza maggiore .

I I I.

Consonanza , secondo il comun sentimento , è un intervallo dilettevole . E poichè la Natura , giusta lo sperimento secondo , à posto il diletto dell' udito nell' Armonia di Terza , Quinta , ed Ottava , ogn' intervallo , che sia parte di detta Armonia , farà consonante : ed ogn' intervallo , che non possa costituire la Terza , Quinta , ed Ottava , farà dissonante . In conseguenza di ciò (esemp. 1.)

I. L' Ottava , in quanto abbraccia tutta l' Armonia perfetta , farà la consonanza più perfetta .

II. La Quinta *Do: Sol* , in quanto contiene dentro di se la rimanente Armonia , farà dopo l' Ottava la consonanza più perfetta .

III. Le due Terze , maggiore e minore , faranno pur consonanze . Anzi come fu notato nello sperimento secondo , la Terza

è la consonanza più ricercata dall' udito, ed in conseguenza la più vaga e dilettevole.

IV. Dalle corde che formano col Basso la Quinta e l'Ottava, ne risulta la Quarta *Sol: do*; dunque la Quarta è parte dell' Armonia perfetta, e per tanto consonanza, contro al comun errore, che la suppone di sua natura dissonante, senza riflettere, che se la Quarta fosse dissonante, la Terza, Quinta, ed Ottava non potrebbero far un' impressione del tutto dilettevole.

V. Dalle corde, che fanno col Basso la Terza ed Ottava, risulta nell' Armonia di Terza maggiore la Sesta minore *Mi: do*; e nell' Armonia di Terza minore la Sesta maggiore *Mi^b: do*; dunque l' una e l' altra Sesta sono consonanti.

VI. E poichè la Seconda, la Settima, la Quinta falsa, il Tritono, con tutti gl' intervalli superflui e diminuiti non possono in maniera alcuna costituire la Terza, Quinta, ed Ottava, saranno detti intervalli dissonanti.

I V.

Analogia
de' suoni in
Ottava.

Lo sperimento primo contiene le corde formate dalla Natura nella voce umana col rapporto necessario per cantare e formar Armonia: supponendo dunque che l' Armonia del secondo sperimento sia di Terza maggiore, e che la prima corda *Do* de' due sperimenti sia l' istessa, le corde del secondo devono contenersi nel primo. Or l' Ottava *do*, che nel secondo forma Armonia colla prima *Do*, non si trova espressamente nel primo: dunque al meno vi si deve contener implicitamente; cioè il suono acuto *do* dell' Ottava deve assomigliarsi tanto con qualcuno de' sette suoni del primo sperimento, che l' udito rapporti entrambi ad una medesima corda, e senza mutare la sostanza dell' Armonia possa l' uno sostituirsi in vece dell' altro, o mettersi ambidue insieme. Supponiamo però che

che la corda acuta *do* abbia questa somiglianza colla corda *Mi* del primo sperimento: formando *Mi: do* una Sesta minore, i suoni in Sesta minore faranno generalmente simili: dunque la prima corda *Do* sarà pur simile colla sua Sesta minore *La^b*, che però potrà introdursi nel secondo sperimento senz' alterare la sostanza dell' Armonia (esemp. 2.): dunque la Seconda *Sol: La^b* sarà parte della perfetta Armonia, ed in conseguenza consonanza: ma questo è contro l' articolo antecedente: dunque la corda acuta *do* dell' Ottava non è simile con *Mi*. Della stessa maniera si dimostra non esser simile nè con *Sol*, nè con *Si*, nè con *Re*, nè con *Fa*, nè con *La*: resta dunque che sia simile colla prima *Do*: dunque i suoni in Ottava sono generalmente simili.

Indi si scorge che l' Ottava non è che un rinforzo dell' Armonia, e che la sostanza di questa consiste nella Terza e Quinta. Non per questo si deve confondere l' Ottava coll' Unifono. I suoni dell' Unifono non sono punto diversi, e solamente si distinguono nella materialità delle voci che li formano. I suoni dell' Ottava, essendo l' uno molto più acuto dell' altro, sono diversi; sono non pertanto simili, e come tali li rapporta l' orecchio ad una medesima corda, in quella maniera che la vista rapporta ad uno stesso originale due ritratti di esso, l' uno in grande, e l' altro in piccolo; e come l' istesso orecchio rapporta ad una stessa vocale la *e* aperta e la chiusa. E siccome le diverse modificazioni d' una stessa vocale producono nelle lingue una varietà quasi infinita di parole, egualmente la somiglianza de' suoni in Ottava è sorgente di moltissime bellezze musicali. Gli strumenti fanno modulazioni acutissime, alle quali non arriva la voce umana; eppure per l' analogia de' suoni in Ottava si assomigliano col canto dell' uomo; altrimenti non sarebbero musicali, nè potrebbero dilettere. Oltracciò di due suoni in Ottava il più grave fa una sensazione più piena e robusta, e per tanto più atta a servir di fondamento a' suoni più acuti. L' acuto è più

più vago e delicato : onde secondo le circostanze talor conviene adoprare l' uno , talora l'altro , talora ambidue insieme . In somma il confondere l'Ottava coll' Unifono sarebbe l' istesso , che confondere nelle lingue le vocali aperte colle chiuse , e l' istesso ancora che usare senza discernimento nella Pittura di qualunque sorte di rosso o di verde .

V.

Consonanze e dissonanze composte .

Aggiungendo alle corde del secondo sperimento le loro rispettive Ottave (esemp. 3.), l' Armonia , secondo l' artic. antec. rimarrà in sostanza l' istessa ; benchè diverrà più piena e più vaga ; e tutti gl' intervalli , che tra di loro formano quelle sette corde faranno parte dell' Armonia perfetta , ed in conseguenza consonanti . Sarà dunque consonanza la Decima *Do: mi* , o *Do: mi^b* ; ed essendo le sue corde simili con quelle delle Terza *Do: Mi* , o *Do: Mi* , la Decima farà consonanza simile colla Terza . Egualmente la Duodecima *Do: sol* farà consonanza simile colla Quinta *Do: Sol* . La Decimaquinta *DO: do* coll' Ottava *Do: do* . Generalmente ogn' intervallo composto d' una consonanza o dissonanza semplice con qualunque numero di Ottave è consonanza o dissonanza simile colla semplice ; la Nona colla Seconda ; l' Undecima colla Quarta &c. Ma per causa della diversità de' suoni in Ottava talor conviene adoprare un intervallo semplice , talora uno composto . Nel coro di più voci gl' intervalli composti mettono più allo scoperto l' armonia , e fanno in conseguenza più buon effetto che i semplici .

V I.

Accordi di più voci .

Regola generale : un accordo di più voci farà consonante , qualora sia o possa essere parte della perfetta Armonia di Terza , Quinta ,

ta , ed Ottava . E farà dissonante , qualor non possa in maniera alcuna essere parte della perfetta Armonia . Laonde

I. L' accordo di Terza e Sesta , l' una e l' altra maggiore o minore è consonante (esemp. 4.) , perchè tal accordo è parte dell' Armonia dell' esemp. 3 ; ed aggiungendoli nel grave la corda simile coll' acuta , ne risulta l' Armonia di Terza , Quinta , ed Ottava . Tuttavia mancando nell' accordo di Terza e Sesta la corda grave che integra l' Armonia di Terza e Quinta , non può tal accordo dirsi di perfetta Armonia ; e anche per ciò non si usa nel principio o fine d' una composizione .

II. E' pur consonante l' accordo di Quarta e Sesta maggiore , o minore (esemp. 5.) . Tal accordo è parte dell' Armonia dell' esemp. 3 ; ed aggiungendoli nel grave la corda simile con quella che fa la Quarta , ne divien l' Armonia di Terza o Decima , Quinta , ed Ottava . Mancando però nell' accordo di Quarta e Sesta la sensazione chiara della Quinta , e della Terza , l' Armonia di tal accordo è debolissima , ed in conseguenza di poco uso .

III. Ancorchè la Quarta sia di sua natura consonante , unendosi colla Terza , o colla Quinta (esemp. 6.) , ne risulta la Seconda , che secondo l' artic. 3 non può essere parte dell' Armonia di Terza , Quinta , ed Ottava : dunque l' accordo di Terza e Quarta , o di Quarta e Quinta è dissonante .

IV. Egualmente ancorchè la Sesta sia consonante , unendosi colla Quinta (esemp. 7.) , ne risulta una Seconda incapace di costituire la Terza , Quinta , ed Ottava : dunque l' accordo di Quinta e Sesta è dissonante .

V. Unendo due Terze l' una e l' altra maggiore , o minore , nel caso primo risulta una Quinta superflua (2) , nel secondo una Quinta

(2) Faccio uso de' vocaboli d' intervalli *superflui* e *diminuti* per conformarmi col linguaggio de' Professori . Nel rimanente la Quinta superflua è una vera Sesta minore , la Settima diminuita una Sesta maggiore &c. Diffi nell' artic. 5 dell' Introd. che

ta falsa (esemp. 8): dunque due Terze non formano Armonia, non essendo l'una maggiore, e l'altra minore.

VI. L'accordo di Terza maggiore e Sesta minore, o di Terza minore e Sesta maggiore (esemp. 9.) con qualunque aggiunta di corde non diverrà mai parte della Terza, Quinta, ed Ottava: dunque la Terza e Sesta solo formano Armonia, quando l'una e l'altra sono o maggiori, o minori.

VII. Generalmente per determinare, se un accordo di più voci, che non sia di Terza, Quinta, ed Ottava, è o non è consonante, vi si aggiunga sotto alla corda più grave una Terza, o una Quinta; se coll'aggiunta di una di queste corde ne risulta la pura Terza, Quinta, ed Ottava l'accordo è consonante, come si vede negli esempj 4.5. Se con simil aggiunta non risulta mai la pura Terza, e Quinta, l'accordo è dissonante, come si vede negli esempj 8, e 9.

V I I.

Modo. La parola *Modo*, che rispetto alla Musica de' Greci è oscura ed equivoca, non è più chiara rispetto alla Musica di oggi. Ognuno intende diversamente ciò che sia cantare in un determinato *Modo*, o come volgarmente si dice in un determinato Tono (3). E quantunque il significato delle parole sia arbitrario, qualor egli non è uno e preciso, ne nascono molti equivoci ed inutili questioni di voce. Per *Modo* intendo un aggregato di corde, colle quali

che tali intervalli si chiamano *superflui e diminuiti*, perchè non si contengono nel sistema di *Modo* alcuno: questo supposto va fondato in un altro comun supposto, cioè che la *Settima del Modo minore sia minore*, poichè quasi tutti gl' intervalli *superflui e diminuiti* provengono dal farsi maggiore la *Settima del Modo minore*. Or in appresso si vedrà, che il supporre minore la *Settima del Modo minore* è un falso supposto, che non potea rifiutarsi nell' *Introduzione*.

(3) Vedasi l' *Introd.* art. 5. num. 2.

quali si possa formar un canto con buona armonia, tanto successiva quanto equitemporanea. Con questa mira à formato la Natura le corde del primo sperimento: dunque la serie di Terze

Do: Mi: Sol: Si: Re: Fa: La: do

è il *Modo* più perfetto che immaginar si possa; ovvero è un alfabeto di toni dissimili ed atti a comporre un canto colla più perfetta armonia. E siccome le lettere non formano nell' alfabeto parola alcuna, così quella serie di Terze non deve riputarfi canto o modulazione. Un'altra serie simile a quella

Sol: Si: Re: Fa*: La: Do: Mi: sol

farà un altro *Modo*. Nel primo le corde della serie si rapportano come a principio e fine alla corda *Do*; nel secondo alla corda *Sol*; per questo il primo si chiama *Modo di Do* o di *C-sol-fa-ut*, il secondo *Modo di Sol* o di *G-sol-re-ut*. E quel canto si dirà fatto nel *Modo di C-sol-fa-ut*, che si rapporta come a principio e fine alla corda *Do*.

Le modulazioni, che colle corde d'un *Modo* possono formarfi, sono infinite, e l'istinto ne ispira moltissime alle persone ignoranti della Musica. Ma co' principj fin qui stabiliti possiam ora mai formarne una artificialmente. In vece delle quattro corde acute della serie del primo sperimento s'intonino le loro simili colle altre quattro più gravi, e ne diverrà la modulazione di grado, detta volgarmente *Scala*,

Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: do;

che non è, come si suppone, una modulazione fondamentale, ovvero ispirata immediatamente dalla Natura come fondamento del canto; nel qual falso supposto fondano gli Scrittori di Musica molti vani discorsi. La Natura non c'ispira una parola, che sia sorgente di tutte le altre; ma solo ci dà le vocali, dalle quali poi l'istinto compone, secondo le circostanze, diverse parole. In questa guisa la Natura non ci dà una modulazione, che sia fondamento

mento di tutte le altre ; ma solo ci dà nella serie di Terze di ciascun Modo gli elementi per formare quella , che più si convenga alle circostanze . La Scala è bensì la modulazione più semplice e facile , perciocchè colle più soavi inflessioni della voce vi si modulano tutte le corde del Modo .

Per ridur il Modo ad una idea più precisa si parigoni il secondo sperimento col primo ; e si vedrà come la Natura coerente a se stessa ci dà nel primo sperimento triplicato il secondo , cioè la serie di Terze

Do: Mi: Sol: Si: Re: Fa: La: do

è un aggregato di tre Armonie perfette di Terza maggiore , (*Do: Mi: Sol*) (*Sol: Si: Re*) (*Fa: la: do*), le due prime congiunte , e la terza separata dalla seconda colla Terza minore *Re: Fa* . Le basi di dette tre Armonie sono la Prima , Quinta , e Quarta della Scala . Il Modo dunque più perfetto , qual si rileva da' due sperimenti , è l'aggregato di tre Armonie perfette di Terza maggiore , le di cui corde fondamentali sono la Prima , Quarta , e Quinta , che però faranno pure corde fondamentali del Modo ; e la maniera più decisiva di determinare esso , farà manifestare colla modulazione il rapporto della Quarta e Quinta colla Prima .

Ufando dell'analogia de' suoni in Ottava, dalla serie di Terzo del primo sperimento , senz'alterar corda alcuna , se ne possono formar altre sei :

Re: Fa: La: Do: Mi: Sol: Si: re.
 Mi: Sol: Si: Re: Fa: La: Do: mi.
 Fa: La: Do: Mi: Sol: Si: Re: fa.
 Sol: Si: Re: Fa: La: Do: Mi: sol.
 La: Do: Mi: Sol: Si: Re: Fa: la.
 Si: Re: Fa: La: Do: Mi: Sol: si.

E da

E da queste sei serie altrettante Scale , come si formò la prima :

Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: Do: re.
 Mi: Fa: Sol: La: Si: Do: Re: mi.
 Fa: Sol: La: Si: Do: Re: Mi: fa.
 Sol: La: Si: Do: Re: Mi: Fa: sol.
 La: Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: la.
 Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: si.

Queste Scale sono i Modi detti volgarmente *diatonici* , usati da' tempi antichi nel canto all' Unifono , e de' quali ne fanno i Macftri di contrappunto gran mistero . Ma tali Modi , come si dimostrerà altrove , sono imperfettissimi , e da' quali , senza mutar qualche corda , non si può ricavare vera armonia . I Modi perfetti sono gli analogi col primo e col secondo sperimento , vale a dire i Modi che hanno perfette e di Terza maggiore le Armonie della Prima , Quarta , e Quinta . Tali sono i dodici Modi maggiori stabiliti nell'artic. 5 dell' Introd. e di questi intendo ragionare al presente ; che del Modo minore si tratterà separatamente .

V I I I.

Avendoci la Natura dato il Modo per cantare , ogni canto dovrà farsi in qualche determinato Modo , che si renderà sensibile palesando il rapporto della Quarta e Quinta colla Prima , riposandosi in essa la voce nel fine del canto , come si riposa nel discorso con un punto fermo o finale . Questo riposo si fa colle cadenze *perfetta* , ed *imperfetta* (4) . In questa la voce salta dalla Quarta alla Prima ; in quella dalla Quinta alla Prima . E di qualunque manie-

Z

24

(1) Vedasi l' Introd. artic. 6. num. 3.

ra si moduli , acciocchè la voce si riposi in una corda , bisogna far questa sensibile con una nota di assai durata , e con un ben distinto battere o levare . Nell' esempio 10 , benchè dalla prima alla seconda battuta si moduli dalla Quinta alla Prima , non fermandosi la voce in questa , non vi fa perfetto riposo o cadenza: la fa bensì nell' ultima battuta .

La cadenza di salto , quantunque possa farsi da qualunque voce , è più propria del Basso , che nell' armonia equitemporanea serve di fondamento alle voci acute . A queste si conviene più la modulazione più facile con piccioli salti , e di grado . Or per entrare di grado nella corda del Modo v. g. *Do* , vi sono due corde , *Re* Seconda della Scala , e *Si* Settima maggiore , che per appunto formano l' Armonia della Quinta *Sol: Si: Re* . E per questa connessione di dette corde colla Quinta , la modulazione fa perfetto riposo , e si reputa far cadenza perfetta nel Modo , facendo sensibile in vece della Quinta la Seconda , o la Settima maggiore (esempio n.) Nel rimanente la modulazione deve far sensibili diverse consonanze ricavate dal sistema del Modo , che colle cadenze si riducano ad esso .

Il canto dopo d'aver modulato in un Modo v. g. in *C-sol-fa-ut* , replicando in esso alcune cadenze , fa digressione ad un altro v. g. a *G-sol-re-ut* , replicando in questo simili cadenze ; sebbene nel fine deve sempre ritornare al primo . Non vi è Modo , che non differisca da ogni altro per qualche corda ; onde il sentirsi una nuova corda è il primo annunzio di mutazione di Modo . Tuttavia se l'alterazione di qualche corda non si fa servire a fermarsi in altro Modo , quell'alterazione sarà una grazia , che il buon gusto à ispirato al cantante ; ma tali grazie non devono mai guastare le cadenze nel primo Modo . Se colla nuova corda si fa una nuova cadenza , allora si potrà dire mutarsi di Modo . Nondimeno se non si replicano le cadenze del nuovo Modo , anzi questo si tocca solamente

mente di passaggio , e non impedisce il far immediatamente cadenza nel Modo principale , la mutazione sarà passaggiera e di puro abbellimento . Allora la mutazione di Modo sarà assoluta , quando la nuova corda colla sua cadenza impedisce la cadenza nel Modo principale , o al meno la modulazione si ferma nel nuovo Modo senza ritornare immediatamente a far cadenza nel primo . Nel esempio 12 il *B-fa* della terza battuta , ed il *F-fa-ut* con diesis dell' ottava non inducono assoluta mutazione di Modo , mentre le cadenze , che vengono in appresso , si fanno nell' uno e nell' altro caso nel Modo principale . Ma nella battuta undecima , dove il *B-fa* impedisce la cadenza in *C-sol-fa-ut* , e prepara l' orecchio alla seguente in *F-fa-ut* , la mutazione di Modo è assoluta .

La voce senza commettere verun errore musicale può cantar di malissimo gusto , come senza trasgredire le regole di Grammatica si fa un discorso noioso . Allora però *canterà* assolutamente male , quando commetta un errore offensivo di tutte l' orecchie ; e ciò avverrà , quando con una nuova corda si guasti una cadenza , senz' accennarne altra , o quando la voce si riposi in una nuova corda , come in nuovo Modo , senz' aver fatto in esso cadenza . Nell' esempio 13 , il *B-fa* della seconda battuta canta male , perchè impedisce la cadenza nel Modo principale senza produrne altra . Canta egualmente male il *G-sol-re-ut* con diesis della sesta battuta , perchè senza produrre nuovo Modo guasta la correlazione della Quinta colla Prima , in cui si fa cadenza . Canta finalmente male l' *E-la-fa* della penultima battuta , perchè si entra come in nuovo Modo in una nuova corda senza cadenza , guastando l' Armonia del Modo principale .

Si potrebbe scrivere un trattato intero sopra la melodia ; ma siccome l' armonia successiva si fonda negli stessi principj che l' equitemporanea , le regole che si daranno per questa , serviranno anche per quella . In tanto si consideri la cantilena dell' esempio 14 , che

è la marcia delle truppe spagnuole, detta volgarmente *la Prussiana*. Non si può inventare un'aria nè più semplice, nè più adattata alla gravità e compostura, con che marciano quelle truppe. L'*A-la-mi-re*, in cui comincia, non può essere nè Prima, nè Terza di Modo; perchè fosse Prima dovrebbe il *G-sol-re-ut* portare diesis; e perchè fosse Terza, dovrebbe oltre al *G-sol-re-ut* portar l'istesso accidente l'*E-la-mi* (5): è dunque Quinta del Modo, che è *D-la-sol-re*, e la modulazione girando di continuo per la Quinta, Quarta, e Terza del Modo, fa nell'Armonia di esso replicate cadenze, come più distintamente si vedrà nel seguente articolo.

I X.

Se mentre una voce canta la Prussiana, sopraggiunge un'altra alquanto meno acuta e ben intonata, che senza regole di Musica voglia concertarsi con quella, l'accompagnerà secondo lo sperimento secondo col semplice contrappunto in Terza, qual si vede nelle due parti acute dell'esempio 15. L'uso frequentissimo, che fa di questo contrappunto in Terza, non solamente il popolo, ma l'arte ancora, è chiarissimo indizio della sua sincera origine. Egli ci vien ispirato dalla Natura per accrescere coll'Armonia la forza dell'espressione; per questo ne' componimenti di più espressione le parti acute accompagnano per lo più la principale in Terza, o in Ottava.

Le due voci acute dell'esemp. 15 determinano così chiaramente il Modo di *D-la-sol-re*, che qualunque altra voce sopraggiunga per concertarsi con quelle, farà costretta a cantare nello stesso Modo. Sopraggiunga dunque una terza voce acuta come le prime. Se ella si propone di formare col Soprano una serie di Quinte,

(5) Il Modo sarebbe allora *F-fa-ut* con diesis, il quale porta pure diesis in *E-la-mi*.

te, guasterà d'una maniera insoffribile il Modo col concerto, sicchè farà assolutamente costretta ad accompagnare il Soprano o il Canto in Ottava, o in Unifono.

Se la terza voce sopraggiunta è un Basso, neppur questo potrà senza sconcertare il Modo far col Soprano o col Canto una serie continua di Quinte. Egli però abbandonerà il partito di far l'istessa modulazione; anzi il tono naturale della sua voce l'indurrà a far una modulazione più posata e più semplice, che serva di fondamento alle voci acute, ed in quanto il Modo lo permetta, faccia nascere la perfetta Armonia. Tal farà il Basso dell'addotto esempio, che fermandosi spesso nella corda del Modo, non fa altro che cadenze in esso. E basta porgere orecchio a' concerti popolari per sentire, come la voce, che fa da Basso, fa frequenti note tenute, e replica le cadenze che rendono palese il Modo. Uno Scolaro di contrappunto non arriva facilmente a comporre per arte un Basso così perfetto, come tutto di si sente fare per puro istinto da persone ignoranti affatto della Musica. Tal Basso, che colle replicate cadenze rende palese il Modo, e perfeziona l'Armonia, è il *Basso fondamentale*. E l'addotto esempio, nel quale le voci acute concertate fra di loro in Terza sono rette da un Basso fondamentale, contiene il contrappunto naturale ispirato immediatamente dall'istinto, e da cui à preso l'arte occasione di formare il contrappunto artificioso, che è il soggetto del presente libro.

X.

Il Modo, come costa dall'artic. 7, si compone delle Armonie della Prima, Quinta, e Quarta, delle quali, secondo gli articoli 8 e 9, dobbiam usare nell'armonia equitemporanea per far cantare più voci in un determinato Modo. E determinandosi questo, secondo l'artic. 8, colle cadenze, il primario uso delle Armonie di

Armonie
primarie
del Modo
Maggiore;

di Prima, Quarta, e Quinta farà condur le voci colle cadenze, perfetta, o imperfetta, dalla Quinta, o dalla Quarta alla Prima (esemp. 16. num. 1 e 2). Indi procedono i due primarj movimenti del Basso fondamentale *Sol: Do*, e *Fa: Do*. Si può ancora colle dette tre Armonie formar un periodo co' movimenti del Basso fondamentale *Fa: Sol: Do*, o *Sol: Fa: Do* (esemp. cit n. 3 e 4), ancorchè da *Fa* a *Sol*, o da *Sol* a *Fa* non si faccia cadenza alcuna. Sono dunque quattro i movimenti del Basso fondamentale, che si ricavano dalle tre Armonie primarie del Modo: 1. *Sol: Do*, 2. *Fa: Do*, 3. *Fa: Sol: Do*, 4. *Sol: Fa: Do*. Il più perfetto di tutti è il primo; il secondo non è così perfetto come quello; il terzo è più imperfetto del secondo; ed il quarto del terzo.

X I.

Armonie
secondarie
del Modo
maggiore.

Non considerando nella serie di Terze separate le Armonie che la compongono, oltre alle tre primarie di sopra dichiarate, se ne ricavano altre tre secondarie (*Re: Fa: La*) (*Mi: Sol: Si*) (*La: Do: Mi*), che hanno per base la Seconda, la Terza, e la Sesta del Modo; l'accordo *Si: Re: Fa* della Settima, siccome contiene la Quinta falsa, è dissonante. Le Armonie secondarie sono inutili per determinare il Modo; si riducono però ad esso, frangendosi colle primarie; ed il periodo composto di tutte diverrà naturale e ben unito, procurando che ciascuna venga legata colla seguente con una corda comune; e ciò si otterrà conducendo il Basso fondamentale per intervalli consonanti di Quinta, Quarta, e Terza, come si vede nell' esemp. 17. Il Basso delle Armonie secondarie, ancorchè non determini il Modo, si chiama *fondamentale*, in quanto regge la più perfetta Armonia di Terza e Quinta, e conduce la serie di accordi alle Armonie primarie che dichiarano il Modo.

Nell' armonia equitemporanea si muta di Modo, facendo con una

una nuova corda cadenza in un nuovo Modo. E quelle mutazioni di Modo sono più naturali, nelle quali il Basso fondamentale modula per le stesse corde, per cui potrebbe modulare, se non si mutasse di Modo. Nell' esemp. 18 si passa nella quarta battuta al Modo di *G-sol-re-ut*, e nell' ottava al Modo di *F-fa-ut*. La prima mutazione è più naturale della seconda, perciocchè senza mutar di Modo, potrebbe il Basso fondamentale modular da *Sol* a *Re*, e da *Re* a *Sol*; ma senza mutar di Modo non potrebbe mai modulare da *La* a *Si*.

Finalmente il tutto dell' armonia equitemporanea *canta male*, quando si guasta una cadenza senz' accennarne altra; o quando si entra in un nuovo Modo senza cadenza. L' una e l' altra maniera di cantar male si vede nell' esemp. 19; nella seconda battuta il *B-fa* guasta la cadenza in *C-sol-fa-ut*; e nella quinta si entra nel Modo di *A-la-fa* senza cadenza.

X I I.

Quantunque la Natura, come costa da due primi articoli, c' ^{Natura del} ^{Modo mi-} ^{nore.} ispiri primariamente col Modo maggiore l' Armonia di Terza maggiore, pure risultando dalla stessa costituzione del Modo maggiore tre Armonie di Terza minore, l' arte à procurato di ridurle a Modo, cioè formar un canto, col quale le voci si riposino nell' Armonia di Terza minore, come si riposano col Modo maggiore nell' Armonia di Terza maggiore. Questo Modo però non s' è potuto formare senza prendere dal Modo maggiore le quattro maniere, che la Natura c' ispira di dar riposo alla voce, voglio dire le quattro cadenze, due di salto proprie del Basso, e due di grado proprie delle voci cantanti (6). Nel rimanente in quanto le cadenze lo per-

(6) Vedasi l'artic. 8.

mettono, nel Modo minore sono di Terza minore le Armonie; che nel maggiore sono di Terza maggiore. Or l'una cadenza di grado si fa entrando nel Modo per la Settima maggiore della Scala con un Semitono; essa Settima è la Terza maggiore della Quinta (7); dunque l'Armonia della Quinta tanto nel Modo maggiore quanto nel minore dev' essere di Terza maggiore. L'Armonie della Prima e della Quarta, senza guastare l'altre tre cadenze, possono essere di Terza minore: dunque delle tre Armonie primarie del Modo minore quella della Quinta è di Terza maggiore, l'altre due di Terza minore, e la serie di Terze propria del Modo minore sarà questa:

La: Do: Mi: Sol*: Si: Re: Fa: la.

Ma eccovi una difficoltà: da detta serie ne divien la Scala:

La: Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol*: la,

nella quale la Seconda superflua *Fa: Sol** non solo è di sua natura dura e dispiacevole; ma altresì distrugge l'essere della Scala, che consiste nel modulare per Toni e Semitoni, e quella Seconda superflua è una vera Terza minore. Questa difficoltà, dalla quale non seppe mai svilupparfi il Sig. Rameau, si fonda nel pregiudizio della Scala, che falsamente si suppone essere il fondamento d'ogni Modo. Il fondamento d'ogni Modo, sia maggiore o minore, sono le quattro cadenze di sopra accennate; supposte queste cadenze, l'essenza del Modo maggiore consiste nell'aver le tre Armonie fondamentali di Terza maggiore; e l'essenza del Modo minore nell'aver l'Armonie della Quarta e della Prima di Terza minore; quella però della Quinta, per non guastare l'una cadenza di grado, di Terza maggiore. Che da tali corde non possa formarfi una modulazione per cinque Toni e due Semitoni, non è verun assurdo, come non è assurdo che delle Armonie del Modo maggiore non

(7) Vedasi l'artic. citato.

non possa formarfi una modulazione per quattro Toni e tre Semitoni. Il salto *Fa: Sol** è certamente duro e dispiacevole, perciocchè l'orecchio affuefatto all'impressioni più naturali del Modo maggiore trova strano, che dalla Sesta minore d'un Modo si salti alla Settima maggiore. Ma questo non toglie, che quel salto possa farsi (come lo fa Benedetto Marcello nel *Miserere* volgarizzato) massimamente in un canto, nel quale la durezza della Seconda superflua giovi all'espressione del Soggetto. Ma se si vuole sfuggire quel salto, si dia diesis a *F-fa-ut*, la qual corda non guasta il Modo, mentre non impedisce l'immediata cadenza in esso; come pur si può far minore la Settima, fuor del caso della cadenza perfetta nel Modo (8), come l'uno e l'altro si vede praticato nell'esemp. 20.

X I I I.

Le Armonie dunque primarie del Modo minore sono (*La: Do: Mi*) (*Mi: Sol*: Si*) (*Re: Fa: La*). Colla seconda e la prima si fa la cadenza perfetta *Mi: La* (esemp. 21. n. 1). Colla terza e la prima la cadenza imperfetta *Re: La* (num. 2.). E di tutte si può, come nel Modo maggiore, far un periodo col movimento del Basso *Re: Mi: La*, o *Mi: Re: La* (num. 3. e 4.). Quando non si fa cadenza imperfetta, l'Armonia della Quarta può essere di Terza maggiore; come pur può essere di Terza minore l'Armonia della Quinta, quando non si fa cadenza perfetta. Se nel num. 2 dell'esempio si desse alla Quarta Terza maggiore, si guasterebbe il Modo; come pur si guasterebbe, se nel num. 1 si desse alla Quinta Terza minore. Ma nel num. 3 si può dare alla Quarta Terza maggiore, e nel num. 4 alla Quinta Terza minore, senza guastare il Modo, perciocchè nè l'Armonia della Quarta nel num. 3, nè l'Ar-

A a

monia

(8) Vedasi l'artic. 8.

monia della Quinta nel num. 4 si usano come Armonie primarie, il di cui essenziale scopo si è determinare il Modo colle cadenze.

Il Modo minore, a paragone del maggiore, è certamente irregolare; ciò che non deve far meraviglia, giacchè il maggiore è onninamente opera della Natura; nel minore si trova la Natura ajutata dall' arte. Si vede chiara l' irregolarità del Modo minore nella gran copia di dissonanze, che risultano dalla sua primaria costituzione. Nella serie di Terze del Modo maggiore tutte le corde hanno la sua perfetta Armonia (9), eccettochè la Settima *Si*, la di cui dissonanza *Si: Fa*, come si vedrà nel cap. seguente, caratterizza il Modo. Ma nella serie di Terze del Modo minore, oltre alle tre Armonie primarie, non si trova che un' Armonia perfetta, *Fa: La: Do*; tutti gli altri accordi di più voci sono dissonanti, de' quali si tratterà nel cap. seguente.

X I V.

Rivolti de' Armonia perfetta. Gli accordi consonanti di Terza e Sesta, e di Quarta e Sesta sono, come si scorge dall'artic. 6, rivolti della Terza e Quinta. Se nell' Armonia perfetta *Do: Mi: Sol* si trasporta all' Ottava acuta la fondamentale *Do*, ne divien l' accordo di Terza e Sesta *Mi: Sol: do*. E trasportando ancora il *Mi*, ne divien l' accordo di Quarta e Sesta *Sol: do: mi*. Il Basso fondamentale di questi accordi, è costantemente la corda *Do*, che sottoposta all' accordo fa nascere la Terza e Quinta. Il Basso o corda grave della Terza e Sesta, o della Quarta e Sesta, per distinguerlo dal fondamentale, si chiamerà *Basso sensibile*.

Dell' accordo di Terza e Sesta si può usare a piacimento, eccettochè nelle cadenze. In queste il Basso sensibile dell' Armonia del

(9) Vedaſi l' artic. 11.

del Modo dev' essere fondamentale, che rimarebbe l' udito mal contento, se l' ultimo accordo non fosse di perfetta Armonia. Se la cadenza è perfetta, l' accordo di Quinta si può rivoltare in Quarta e Sesta, o Terza e Sesta (esemp. 22.), perciocchè allora il Basso sensibile, benchè non faccia cadenza di salto, la fa di grado. Ma se la cadenza è imperfetta, l' Armonia della Quarta non può rivoltarsi nè in Terza e Sesta, nè in Quarta e Sesta, perciocchè rivoltandola, il Basso, da cui principalmente dipende il senso della cadenza, non può entrare nel Modo con moto di cadenza nè di salto, nè di grado (esemp. 23). Dell' accordo di Quarta e Sesta non deve usarsi con tanta libertà per la ragione detta nell' artic. 6. Si usa però col fine d' indebolire l' Armonia, acciocchè risalti più la seguente; per questo fa buon effetto l' Armonia della Quinta rivoltata in Quarta e Sesta, quando il Basso sensibile scende di grado al Modo; come pur si suol rivoltare in Quarta e Sesta l' Armonia del Modo, quando il Basso sensibile passa dalla Quarta alla Quinta, come l' uno e l' altro si vede praticato nell' esemp. 24.

Co' rivolti degli accordi si ottiene un' altra eleganza, qual è, che le voci non facciano costantemente fra di loro i medesimi intervalli, come nell' esemp. 25. num. 1, dove le voci fanno una monotonia insoffribile di Terze, Quinte, ed Ottave. Ancorchè voglia conservarsi nel Basso sensibile il fondamentale, quegli accordi si succederanno elegantemente come nel num. 2. Indi deriva la celebre regola, che vieta due Quinte successive fatte dalle medesime voci. Ne' secoli trafandati si vietavano con egual rigore due Ottave, e si riguardava ancora con mal occhio la successione di Seste, e di Terze (10). Ma in questo ebbero certamente torto i nostri Antenati, mentre la Natura stessa c' ispira nel contrappunto semplice la successione di Terze e di Ottave. Certo è doverſi evita-

(10) Vedaſi il Zarlino Part. 3. cap. 29 delle Istituz. armonic.

re le due Ottave, quando le voci s'indirizzano a produrre l'armonia equitemporanea più che non a sostenere l'espressione d'una sola parte; ma per quel che riguarda le Terze e le Sette si possono succedere in qualunque sorte di composizioni; tanto più che dalla natura stessa degli accordi ne diviene, che le Terze e le Sette sono il più delle volte alternativamente maggiori e minori. Altrimenti deve pensarsi delle due Quinte. Le Quinte nascono dal Basso fondamentale, che la Natura aggiunge alle voci acute accordate in Terza (esemp. 15), e che per la ragione addotta nell'artic. 9 di rado fa nascere due Quinte. Ed appunto perchè qu'alche volta le fa nascere, la regola che vieta le due Quinte non è regola fondamentale di armonia.

X V.

Eccovi ora, come la Musica à i suoi principj fondamentali posti dalla Natura, e così inalterabili come sono quelli dell'equilibrio de' corpi. Tali principj sono:

I. L'Armonia consiste nella Terza, Quinta, ed Ottava.

II. Ogni intervallo, che sia parte di detta Armonia, è consonante. Ogni intervallo, che non sia parte di detta Armonia, è dissonante.

III. Ogni canto deve farsi in qualche Modo. E questo si determina colle cadenze, che sono due, perfetta, ed imperfetta. Nell'imperfetta si salta dalla Quarta alla Prima del Modo; nella perfetta dalla Quinta alla Prima. E da essa derivano due altre cadenze di grado, l'una in giù, l'altra in su per un Semitono.

IV. Per determinare il Modo nell'armonia equitemporanea con una cadenza imperfetta, l'Armonia della Quarta deve essere nel Modo maggiore di Terza maggiore; nel Modo minore di Terza minore. E per far cadenza perfetta, l'Armonia della Quinta nell'uno e nell'altro Modo deve essere di Terza maggiore.

V. Col-

V. Colle Armonie secondarie non si può determinare il Modo. Il mettere eccezione a questi principj, supponendo v. g. consonante un intervallo che non può costituire l'Armonia perfetta di Terza, Quinta, ed Ottava, o inventando una nuova sorte di cadenza, sarebbe l'istesso, che fabbricare una casa sul supposto, che si possa reggere senza fondamenti.

C A P. I I.

Degli Accordi dissonanti.

I.

NEL cap. antecedente abbiam veduta l'armonia pura e netta; qual è stata creata dalla Natura; or conviene a mano a mano esaminare gli ornamenti, che le sono stati aggiunti dall'arte, ed il primo di essi si è l'uso delle dissonanze, la teorica delle quali presso a gli Autori di pratica è un laberinto senza principio nè fine. Vero è che essendo le dissonanze puro ornamento dell'armonia, non possono essere soggette ad un principio inalterabile, ed il Compositore deve restare sempre colla libertà, che à l'Architetto, di alterare con qualche motivo le misure degli ornamenti. Pure anche circa di essi l'Architetto è fornito di regolari misure, operando colle quali è sicuro di non errare, ed un simile principio manca nella teorica delle dissonanze. L'eruditissimo P. Martini nel tomo primo della Storia della Musica, radunando nella seconda Dissertazione quanto hanno detto gli Antichi circa la risoluzione delle dissonanze, dice così: „ V'hanno due strade (per risolvere le dissonanze), nella prima delle quali l'Agente dopo la percussione ferma-
,, doff

Falfe regole sulle dissonanze.

„ doſi laſcia al *Paziente* il carico di riſolvere (1). Nell'altra, fatta „ che ſia la percuffione , entrambi unitamente riſolvono , muovendo „ doſi in tal modo , che mentre il *Paziente* è coſtretto a diſcendere „ re può l'*Agente* con ſomma libertà ſu e giù portarſi:: Mal però „ qui ſ' avvifarebbe chiunque penſaſſe talmente aperte queſte due „ ſtrade , che libero foſſe batterle ad ogni talento . La prima ſola „ è di tal fatta , anzi ſe all'autorità poniam mente , di rado è lecito „ battere l'altra, che al dire de' più aſſennati Scrittori è ſol per „ meſſa , i quali comandando che nel riſolvere ſi fermi l'*Agente* , „ concedono come ripiego di contrappunto , che anch' eſſo in un' „ anguſtia ſi muova .

La regola è generale e ſempliciſſima ; così foſſe vera . Primieramente ci ſono parecchie diſſonanze ſenz' *Agente* nè *Paziente* , perchè entrambe voci ſi muovono (eſemp. 26. num. 1.) : onde per tali diſſonanze converrebbe far un'altra regola , o far impazzir lo Scolare con cercar l'*Agente* ed il *Paziente* . Di più dando a riſolvere ad un principiante la Seconda e Quarta maggiore , ſe laſcia al *Paziente* il carico di riſolvere ſenza muovere l'*Agente* , farà uno ſpropoſito . Vero è che ſecondo la regola per *uſcir da queſt' anguſtia* , o muoverà ſolo l'*Agente* (eſemp. cit. n. 2) , o l'*Agente* ed il *Paziente* inſieme (num. 3) . Ma ſiccome tali *anguſtie* ſono frequentiffime nella Muſica , il contrappunto fondato in tali regole farà per lo Scolare un mar d'anguſtie .

I I.

La Muſica conſiſte eſſenzialmente nell'Armonia ; queſta vien
ricer-

Riſoluzione d' ogni forte di diſſonanze .

(1) E' ſtata adornata ancor la Muſica da' noſtri Antenati coll' elegante vocabolario della Scuola ariſtotelica . L' *Agente* è la voce che nel formar la diſſonanza ſi muove . Il *Paziente* è la voce che non ſi muove nel formar la diſſonanza . *Percuſſione* è il momento , in cui l'*Agente* percuote colla diſſonanza il *Paziente* .

ricercata in ogni accordo e dall'udito , e dalle voci ; e la diſſonanza è una voce trattenuta quaſi violentamente fuor d'Armonia . Se quattro voci formano l'accordo di Terza , Quinta , e Settima , l'orecchio reſta pago delle tre prime , e diſtingue beniffimo che la quarta , che aggiunge la Settima alla perfetta Armonia , è diſſonante . Eſſa dunque deſidera l'orecchio che *riſolva* (2) , cioè ſi muova per ripoſarſi nel ſuo centro , che è l'Armonia . Generalmente in ogni diſſonanza ſi deve far comprendere all'orecchio , qual è la voce diſſonante , cui ſi compete la riſoluzione ; così egli quaſi che ſi conſola col preſentimento della futura conſonanza . Laonde eſſendo la riſoluzione un movimento , col quale ſi dà alla voce riſoſo nell'Armonia , dovrà ella farſi con uno di quei movimenti , co' quali per diſpoſizion di Natura ſi dà riſoſo alla voce ; e tali movimenti ſono le cadenze . Onde per regola generale la perfetta riſoluzione d'ogni diſſonanza deve farſi con qualche movimento di cadenza .

I movimenti di cadenza ſono quattro , due di falto , e due di grado (3) . Le cadenze di falto ſono proprie del Baſſo fondamentale , il quale eſſendo il fondamento dell'Armonia d'ogni accordo , non può eſſere diſſonante . La diſſonanza ſi rifonde ſempre in qualche voce cantante , che non può con detto Baſſo formare la Terza , Quinta , o Ottava . Dunque la perfetta riſoluzione d'ogni diſſonanza ſi farà con moto di grado , che è la cadenza propria delle voci cantanti .

Delle due cadenze di grado l'una ſi fa diſcendendo ; l'altra aſcendendo per un Semitono . Sarà dunque *regola generale* : la voce diſſonante riſolve con riſoluzione perfetta , qualor entra in Armonia o aſcendendo per un Semitono , o diſcendendo di grado .

Non

(2) Vedafi che coſa ſia riſoluzione nell' Introd. artic. 6. num. 6.

(3) Vedafi cap. 1. artic. 8.

Non s'intenda per questo che nella risoluzione perfetta d'una dissonanza il tutto dell'armonia debba fare cadenza perfetta; il moto di cadenza o di riposo solamente è proprio della voce dissonante; le voci consonanti possono far qualunque movimento, e dar al tutto dell'armonia il senso che piaccia al Compositore, o di cadenza vera, o di falsa, di perfetta, o d'imperfetta. Di più nella pura Armonia equitemporanea non vi è accordo alcuno di perfetta Armonia, che costringa assolutamente a far cadenza perfetta; poste le voci nell'Armonia della Quinta, che è la più connessa coll'Armonia del Modo, si può artificialmente sfuggire la cadenza, passando ad uno degli accordi secondarj della Sesta, Terza, o Seconda (esemp. 17 e 18). Egualmente la risoluzione perfetta delle dissonanze non è di assoluta necessità, e si può artificialmente sfuggire, o non muovendosi la voce dissonante con moto di cadenza; o benchè così si muova, non entrando in Armonia; o entrando in Armonia senza muoversi. Tutte queste risoluzioni però sono imperfette, e per usarle con buon esito si richiede dell'arte e del gusto. La risoluzione perfetta di tutte le dissonanze è una, come la cadenza perfetta, cioè *entrar con moto di cadenza di grado in Armonia*. Di questa risoluzione si può usare quasi alla cieca, sul sicuro che l'ornamento delle dissonanze diverrà regolare. Colle risoluzioni imperfette potrà talor il Compositore ostentare l'estro e l'ingegno; ma usandole senza discernimento e di continuo, urterà facilmente in qualche scoglio. Or veggiamo d'applicare lo stabilito principio a ciascuna delle dissonanze in particolare.

I I I.

L'Armonia consiste essenzialmente in tre corde successive della serie di Terze; laonde qualunque voce sopraggiunta ad esse, che non sia Ottava di qualcuna delle medesime, sarà necessariamente dissonante.

dissonante. Tuttavia non ostante la somma perfezione del Modo maggiore, ritrovasi nella sua serie di Terze la falsa Armonia di tre corde, ossia l'accordo di Quinta falsa *Si: Re: Fa*, la di cui Armonia diverrebbe giusta, o calando il *Si*, o ascendendo il *Fa* d'un Semitono. Ma nel primo caso mancherebbe al Modo la cadenza di grado *Si: Do*, che suppone la perfetta *Sol: Do* (4); e nel secondo rimarrebbe il Modo senza Quarta: vale a dire, che la Quinta falsa è composta di due corde caratteristiche del Modo, e che richiamano l'Armonia di esso, l'una come Quarta, l'altra come Settima maggiore essenzialmente connessa colla Quinta. Indi è che le voci che formano la Quinta falsa non possono avere perfetto riposo, se non se nell'Armonia del Modo, di cui tal Quinta è propria; e per entrar in essa, ambedue si devono muovere, secondo il principio dell'artic. antec. l'una colla cadenza di grado *Si: Do*, l'altra discendendo di grado da *Fa* a *Mi* (esemp. 27.): onde per regola generale la perfetta risoluzione della Quinta falsa si fa nella Terza del suo Modo.

Non ostante la stretta connessione dell'Armonia della Quinta con quella del Modo, si può, come fu avvertito di sopra, sfuggire la cadenza perfetta. Parimente si può evitare la risoluzione perfetta della Quinta falsa, non ostante la sua connessione coll'Armonia del Modo. In particolare 1. le voci che formano la Quinta falsa possono saltare alle corde dell'Armonia della Quinta, cioè a *Sol* o *Re*, che pur conducono con cadenza all'Armonia del Modo (5), (esemp. 28. n. 1, 2, e 3.) 2. Possono risolvere nell'Armonia della Terza, rivoltata in Quarta e Sesta (n. 4.) 3. E anche nell'Armonia della Sesta (n. 5.). In somma mentre l'Armonia canta bene, cioè mentre non si guasta una cadenza senza produrne altra (6),

B b

l'estro

(4) Vedasi cap. I. artic. 8.

(5) Vedasi l'artic. citat.

(6) Vedasi cap. I. artic. 11.

l'estro del Compositore può far succedere alla Quinta falsa qualsiasi Armonia . Ma tali risoluzioni , benchè atte a condurre altrove il tutto dell'armonia , sono di lor natura imperfette . La perfetta risoluzione della Quinta falsa solo si fa nella Terza del Modo , di cui è propria .

Il Tritono è rivolto della Quinta falsa : onde il rivolto della perfetta risoluzione di questa farà la perfetta risoluzione di quello . Vale a dire , che essendo la Terza *Do* : *Mi* la perfetta risoluzione della Quinta falsa *Si* : *Fa* , la perfetta risoluzione del Tritono *Fa* : *Si* farà la Sesta *Mi* : *do* (esemp. 29. n. 1.) Ma siccome il Basso sensibile di questa Sesta non è fondamentale , la perfetta risoluzione del Tritono non fa senso di cadenza perfetta (7). Per quel che riguarda le risoluzioni imperfette , si può usare col Tritono l' istessa libertà che colla Quinta falsa . Ne' numeri 2, 3, e 4 dell' esemp. citat. il Tritono risolve nell' Armonia della Quinta , che pur conduce all' Armonia del Modo . Nel num. 5 risolve nella Quinta della Terza . Nel num. 6 quasi che si rivolta la perfetta risoluzione del Tritono : la voce *Fa* , che dovea risolvere in *Mi* , va a terminare in *Do* , e la voce *Si* , che dovea risolvere in *Do* , va a terminare in *Mi* . Il far fare ad una voce la risoluzione , che si compete ad un'altra (num. 7), riuscirà benissimo , qualor le voci siano fra di loro analoghe , come le corde d'uno stesso strumento , o due Soprani ; di sorte che l' orecchio non distingua chiaramente qual voce intona v. g. il *Fa* , e qual il *Mi* . Ma il far fare nel grave v. g. ad un Basso o Tenore la risoluzione che si compete ad una voce acuta , farà generalmente cosa mal intesa dall' udito , che distinguendo qual sia la voce dissonante , quella determinatamente desidera che risolva .

La Quinta falsa è un intervallo eguale al Tritono . La corda
Fa

(7) Costa dall' artic. 14. del cap. 1. che nella cadenza l' Armonia del Modo non deve rivoltarsi .

Fa della Quinta falsa *Si*: *Fa* propria del Modo *Do* , è una stessa colla corda *Mi** del Tritono *Si*: *Mi** proprio del Modo *Fa** (8). E sebbene in un determinato canto l' orecchio regolandosi da' precedenti accordi , suppone l' intervallo *Si*: *Fa* Quinta falsa , che deve risolvere nel Modo *Do* , pure lo può il Compositore deludere , risolvendo la Quinta falsa come Tritono (esemp. 30. n. 1.), o il Tritono come Quinta falsa (num. 2.). In un sì fatto inganno si trasporta il canto al Modo della Quarta maggiore ; ed ognun ben vede , qual arte si richieda per non offendere l' orecchio con una improvvisa mutazione ad un Modo tanto diverso dal primo .

I V.

Consistendo l' essere della Musica nell' Armonia , sarebbe grandissimo assurdo , che la voce dissonante non si muovesse per trovarla : per questo la risoluzione delle dissonanze è principio fondamentale della Musica . Non è però così la preparazione (9) . Questa comunemente si stima necessaria per addolcire l' asprezza inseparabile da un intervallo incapace di costituir Armonia . Ma tal principio non rende assolutamente necessaria la preparazione , poichè se al Soggetto , che si mette in Musica , giova il far più sensibile l' asprezza della dissonanza , farà prudente consiglio il non prepararla . Si crede ancora necessaria la preparazione delle dissonanze per facilitare la loro intonazione . Siccome la voce non va volentieri se non che all' Armonia , vi è gran rischio d' intonare male una dissonanza non preparata . Per questa cagione nelle composizioni a cappella degli Antichi , fatte per cantarsi senza strumenti , tutte le dissonanze sono preparate . E da tal esempio prendono occasione i

B b 2

Con-

(8) Vedasi la Tavola de' Modi .

(9) Vedasi nell' Introd. artic. 6. num. 6, che cosa sia preparazione .

Contrappuntisti del seicento per dire, che il non preparare certe dissonanze è una libertà o licenza.

Il vero principio della preparazione delle dissonanze consiste nella necessità di far comprendere all'orecchio, qual sia, secondo l'intenzione del Compositore, la voce dissonante, da cui deve aspettarsi la risoluzione. La Nona dell'esempio 31 egualmente risolve, o discenda di grado la voce grave, o l'acuta; e se in una simile dissonanza non si facesse di qualche modo comprendere, qual corda prende il Compositore per dissonante, l'orecchio rimarrebbe disgustosamente dubbioso, e privo del presentimento della risoluzione, il quale addolcisce la durezza delle dissonanze più che non fa la preparazione. Or siccome la voce naturalmente non si muove, se non che per trovare l'Armonia, se di due voci, che entrano a formar una dissonanza, l'una si muove, e l'altra no, l'orecchio prende questa per dissonante; e tal quiete della voce dissonante è la sua vera preparazione, che deve adoprarfi, ogni volta che vi possa esser dubbio sopra la voce dissonante. Quelle dissonanze però, sopra le quali non vi può insorgere tale dubbio, non hanno assolutamente bisogno d'essere preparate. Tal è in primo luogo la Quinta falsa. Questa, come costa dall'artic. antec. porta seco l'impronto d'una determinata risoluzione, che sebbene può artificialmente sfuggirsi, basta non pertanto per togliere ogni incertezza sopra le voci consonanti e dissonanti. Laonde il non preparare la Quinta falsa non è una libertà, come dicono i Contrappuntisti del seicento: la Quinta falsa si mette senza preparazione, perchè non è compresa nel principio, che rende la preparazione assolutamente necessaria.

v.

Accordo di
Settima.

Se ad una qualsiasi Armonia rilevata dalla serie di Terze s'aggiunge

giunge la corda o seguente, o precedente della stessa serie, ne divien l'accordo di Terza, Quinta, e Settima, che è l'accordo dissonante più regolare della Musica. La serie di Terze del Modo maggiore ci dà sette accordi di Settima, cioè:

- | | |
|---------------------|---------------------|
| 1. Do: Mi: Sol: Si. | 4. Fa: La: Do: Mi. |
| 2. Re: Fa: La: do. | 5. Sol: Si: Re: Fa. |
| 3. Mi: Sol: Si: Re. | 6. La: Do: Mi: Sol. |
| | 7. Si: Re: Fa: La. |

Tra i quali merita particolar attenzione l'accordo *Sol: Si: Re: Fa* fondato nella Quinta *Sol*, e che contiene la Quinta falsa *Si: Fa*. Tanto la Quinta *Sol*, quanto la Quinta falsa *Si: Fa* congiurano unitamente a riprodurre l'Armonia del Modo, quella colla cadenza perfetta, questa colla sua perfetta risoluzione (10). Indi è che la Settima minore è la dissonanza più propria dell'accordo di Quinta; e non à bisogno di preparazione, come non l'è la Quinta falsa, risultante dalla Settima aggiunta all'Armonia della Quinta. Anzi qualunque Settima aggiunta alla Terza e Quinta può essersi di preparazione, perciocchè nell'accordo v. g. *Re: Fa: La: do* per prendere per consonante il *Do*, v'abbisogna supporre dissonante il Basso fondamentale *Re*; e siccome questa supposizione è contraria alla natura di detto Basso, l'orecchio senza esitare prende per dissonante il *Do*.

La voce che aggiunge la Settima minore alla Terza e Quinta, per risolvere con risoluzione perfetta, deve secondo l'artic. 2 entrare in Armonia discendendo di grado. Ma se l'Armonia perfetta, cui vien aggiunta la Settima, non si muta, la voce dissonante, discendendo di grado, aggiunge alla Quinta una Sesta dissonante

te

(10) Vedasi l'artic. 3.

te (11). Laonde per risolvere con risoluzione perfetta la Settima aggiunta alla Terza e Quinta, fa di mestiere che il Basso fondamentale si muti ad una tal corda, che la voce dissonante, discendendo di grado, divenga Terza, Quinta, o Ottava di detto Basso. E tal risoluzione solo si ottiene, muovendosi il Basso, o con moto di cadenza perfetta (esemp. 32. n. 1.), o di grado in su (num. 2), o di Terza in giù (num. 3.). Tuttavia quest' ultima risoluzione non è così perfetta come le due prime, per la ragione che si dirà in appresso. Ogni altra risoluzione della Settima aggiunta alla Terza e Quinta, come quella del num. 4, è imperfetta. E si noti, come l' Armonia della Quinta, rinforzata anche colla Settima e colla Quinta falsa, non giugne a togliere la libertà di sfuggire la cadenza perfetta, poichè, come si vede nel num. 2, tanto la Settima, quanto la Quinta falsa risolvono con risoluzione perfetta, ascendendo il Basso fondamentale di grado, che è la cadenza chiamata da' Pratici *falsa* o *fmto*.

L' Armonia del Modo, qualor questo voglia conservarsi chiaro, deve conservarsi perfetta; però l' accordo *Do: Mi: Sol: Si*, in cui all' Armonia del Modo s' aggiunge la Settima maggiore, di rado si usa se non che nella maniera che si dirà nell' artic. 11. E quando si usa, la Settima maggiore risolve in Ottava ascendendo per un Semitono; e nella stessa guisa può risolvere l' accordo *Fa: La: Do: Mi* (esemp. 33.), giacchè il moto *Mi: Fa* è di cadenza.

Nell' accordo *Si: Re: Fa: La*, in cui vien aggiunta la Settima alla Quinta falsa, la corda veramente dissonante è il *Si*, che non può colle altre costituire perfetta Armonia, e la sua perfetta risoluzione, richiesta dalla Quinta falsa, è quella che si vede nell' esemp. 34 colla perfetta risoluzione della Settima in Quinta. Nondimeno risolvendo la Quinta falsa con risoluzione imperfetta, ed usando

(11) Vedasi cap. 1. artic. 6.

come di Basso fondamentale della corda *Si*, ancorchè tale non sia (12), la Settima di detto accordo si risolve pure in Terza. E con tutti gli accordi di Settima, che si rilevano dalla serie di Terze, si conduce il Basso fondamentale per tutte le corde del Modo, come si vede nell' esemp. 35. Questo periodo, nel quale tutte le Settime vengono preparate e risolte colla consonanza più ricercata dall' udito, che è la Terza, dimostra unitamente la perfezione del Modo maggiore, e la regolarità della Settima aggiunta alla Terza e Quinta.

L' accordo di Terza, Quinta, e Settima si può rivoltare in tre diverse maniere, mettendo nel Basso sensibile o la Terza della fondamentale, o la Quinta, o la Settima. Se l' accordo è di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore (esemp. 36. n. 1.), siccome vi si contiene la Quinta falsa, la dissonanza in tutti i rivolti è chiarissima, cioè quella corda, che fa col Basso fondamentale la Settima, la quale costantemente risolve con risoluzione perfetta discendendo di grado. Co' due primi rivolti *Si: Re: Fa: Sol* (esemp. cit. n. 2), *Re: Fa: Sol: Si* (num. 3.) si fa cadenza, perchè il Basso sensibile v' entra nel Modo con cadenza di grado. Ma col terzo *Fa: Sol: Si: Re* (num. 4.), entrando il Basso sensibile nella Terza del Modo, non si fa vera cadenza (13). In questo rivolto la Settima *Sol: Fa* divien Seconda *Fa: Sol*, risolta in Terza dal Basso sensibile, che è la voce veramente dissonante.

Se la Settima non è aggiunta alla Terza e Quinta, ma solo alla Terza o Quarta, non essendo allora il Basso sensibile fondamentale, la corda dissonante è dubbiosa, ed in conseguenza deve prepararsi (14). La risoluzione farà perfetta, purchè la voce dissonante

(12) La corda *Si* nell' accordo *Si: Re: Fa: La* non regge vera Armonia, ed in conseguenza non è propriamente Basso fondamentale. Vedasi l' artic. 2. del cap. 3.

(13) L' Armonia del Modo nella vera cadenza non può rivoltarsi. Cap. 1. artic. 14.

(14) Vedasi l' artic. 4.

nante , discendendo di grado , entri in Armonia , o non si muova l' *Agente* , che è il Basso sensibile (esemp. 37.) , o si muova (esemp. 38.) . Se detta Settima si rivolta , divien una Seconda preparata nel Basso sensibile , che non muovendosi la parte acuta , risolve in Terza (esemp. 39.) ; e muovendosi la parte acuta , può risolvere in Quinta , o Sesta (esemp. 40.) .

Comunemente si vieta di legare la Settima nel Basso e risolverla in Ottava (esemp. 41. n. 1.) . Pure vogliono alcuni che questo sia lecito , ed il Fux soggiunge , che tal proibizione si fonda precisamente nell' autorità degli Antichi . Ma nelle cose fatte per dilettare i sensi , i testimonj degli Antichi sono una farragine inutile . L' Ottava , per causa dell' analogia de' suoni , è scarsissima di Armonia , e non può per se stessa compensare la durezza della Settima ; per questo nell' accordo di due sole voci non converrà risolvere la Settima in Ottava . Ma se l' accordo è di più voci , di forte che nella risoluzione , oltre all' Ottava , vi si senta la Terza e Quinta (esemp. cit. n. 2.) , allora potrà benissimo legarsi la Settima nel Basso sensibile , e risolverfi in Ottava . Come pur potrà in tal caso risolvere in Ottava la Settima aggiunta alla Terza e Quinta , discendendo il Basso fondamentale di Terza (esemp. 32. n. 3.) .

V I.

Accordo di Quinta e Sesta . Siccome l' Armonia della Quinta vien ornata d'una dissonanza , che colla sua risoluzione perfetta conferma la cadenza nel Modo , egualmente converrà aggiungere all' Armonia della Quarta tal dissonanza , che colla sua risoluzione perfetta confermi la cadenza nello stesso Modo . Or se all' Armonia della Quarta s' aggiunge la Settima , questa nella cadenza imperfetta diventa Terza senza muoversi , che è risoluzione imperfetta (esemp. 42. n. 1.) : non è dunque la Settima dissonanza propria della Quarta . Aggiungendo però all'

all' Armonia della Quarta *Fa: La: do* la Sesta *Re* , questa nella cadenza imperfetta risolve perfettamente discendendo di grado alla corda del Modo (num. 2) : dunque l' accordo dissonante proprio della Quarta è di Terza , Quinta , e Sesta . Il Sig. Rameau suppone , che la risoluzione propria di questa Sesta sia ascendere di grado alla Terza *Mi* del Modo ; ma quantunque ciò possa farsi qualor vi manchi altra voce che intoni la Terza del Modo , pure la risoluzione di qualunque dissonanza ascendendo la voce per un tono è imperfetta (15) : oltrechè l' orecchio stesso ci dimostra , che il *Re* in ogni cadenza nel Modo inclina a discendere a *Do* . Se dall' accordo dissonante della Quarta si passa alla Quinta , non facendosi allora cadenza nel Modo , la dissonanza *Re* non deve risolvere colla sua risoluzione perfetta ; diventa però Quinta senza muoversi (num. 3) , e serve a legare l' accordo di Quarta con quello di Quinta . Nulladimeno potendosi l' accordo *Fa: La: Do: Re* rivoltare in *Re: Fa: La: Do* , il di cui Basso fondamentale è *Re* , e la dissonanza la Settima *Do* (16) , si potrà in vece dell' accordo di Quarta usare per andare alla Quinta dell' accordo di Settima *Re: Fa: La: Do* (num. 4) ; allora la dissonanza *Do* risolve perfettamente nella Terza della Quinta .

V I I.

Delle corde del Modo minore , cioè

La: Do: Mi: Sol*: Si: Re: Fa: la

la Seconda , la Terza , e la Settima sono prive di Armonia . L' accordo-
C c

[15] Vedasi l'artic. 2.

[16] Quando il Basso sensibile porta Terza e Quinta sempre è fondamentale. Vedasi cap. 1. artic. 11, e cap. 2. artic. 5.

A cordi di Quinta falsa, e imperfetta del Modo minore.

cordo della Terza *Do: Mi: Sol** è di Quinta superflua, e può risolvere perfettamente in due maniere, o nell' Armonia del Modo, ascendendo il *Sol** per un Semitono (esemp. 43. n. 1. e 3), o nell' Armonia della Terza, discendendo l'istesso *Sol** per un Semitono (n. 2). La risoluzione del num. 4 è imperfetta.

L' accordo *Sol*: Si: Re* di Quinta falsa è così proprio del Modo minore, come *Si: Re: Fa* del Modo maggiore. Onde la perfetta risoluzione di quello si farà, come in questo, nella Terza del Modo (esemp. 44.).

L' accordo della Seconda *Si: Re: Fa* è l' accordo di Quinta falsa caratteristico del Modo maggiore della Terza *Do*, la qual Quinta falsa colla sua perfetta risoluzione ci dà le corde acute dell' Armonia del Modo minore (esemp. 45). Contiene dunque il Modo minore due Quinte false, l' una primaria, che risolve nella Terza del Modo; l' altra secondaria, propria del Modo maggiore della Terza, che colla sua perfetta risoluzione dà alla fondamentale del Modo minore la Terza e Quinta. Questa è la vera connessione tra ogni Modo minore ed il maggiore della sua Terza; e anche per ciò si passa facilmente dall' uno all' altro; e di tre o più voci, che cantano nel Modo minore, due al meno fanno l' istessa modulazione, che farebbero cantando nel maggiore della Terza.

V I I I.

Accordi di
Quarta e di
Quinta del
Modo mi-
nore.

Aggiungendo la Settima all' Armonia della Quinta del Modo minore, l' accordo *Mi: Sol*: Si: Re* è così atto a far cadenza perfetta in quello, come l' accordo di Quinta del Modo maggiore è atto a far cadenza in questo: facendo detta cadenza, la Settima *Mi: Re*, e la Quinta falsa *Sol*: Re* risolvono nella Terza minore *La: Do* (esemp. 46.), come nel Modo maggiore la Settima *Sol: Fa*, e la Quinta falsa *Si: Fa* risolvono nella Terza maggiore *Do: Mi* (esemp. 32. n. 1.).

Così

Così ancora l' accordo dissonante della Quarta del Modo minore farà di Terza minore, Quinta, e Sesta, com' è nel Modo maggiore di Terza maggiore, Quinta, e Sesta. Detto accordo della Quarta del Modo minore, cioè *Re: Fa: La: Si* contiene la Quinta falsa secondaria, ossia il Tritono *Fa: Si*, che colla cadenza imperfetta risolve perfettamente nella Sesta *Mi: Do* (esemp. 47. n. 1.). Se dall' accordo di Quarta, oppiuttosto dal suo rivolto *Si: Re: Fa: La* si passa all' accordo di Quinta (num. 2.), allora la Quinta falsa secondaria *Si: Fa* risolve con risoluzione imperfetta nell' Ottava *Mi: mi*, o nella Terza *Mi: Sol**.

I X.

L' accordo più caratteristico del Modo minore è *Sol*: Si: Re*: Accordo di Settima diminuita. *Fa* di Settima diminuita, che pur potrebbe dirsi *di Settima apparen-* Settima diminuita. *te*, giacchè l' intervallo *Sol*: Fa* è una vera Sesta maggiore coll' apparenza di Settima. Le corde *Sol*: Fa* della Settima diminuita sono la Settima maggiore e la Sesta minore del Modo, per la congiunzione delle quali il Modo minore si distingue essenzialmente dal maggiore (17). Coll' accordo di Quinta *Mi: Sol*: Si: Re* egualmente si fa cadenza nel Modo maggiore di *La* che nel minore; ma coll' accordo di Settima diminuita non si fa perfetta cadenza, se non se nel Modo minore. Ed oltracciò l' accordo di Settima diminuita si compone delle due Quinte false, la primaria *Sol*: Re* e la secondaria *Si: Fa*, proprie del Modo minore (18), che colla loro perfetta risoluzione ci danno la perfetta Armonia del Modo (esemp. 48.) colla perfetta risoluzione della Settima diminuita in Quinta.

C c 2

La

[17] Vedasi cap. 1. artic. 12.

[18] Vedasi l'artic. 7.

La Settima diminuita può risolvere imperfettamente in diverse maniere, massime negli accordi di due sole voci. Pure la sua connessione col Modo minore è così stretta, che difficilmente risolve bene, non andando in fine le voci a riposarsi nell'Armonia del Modo, come si vede ne' sei casi dell' esemp. 49, ne' quali le corde che si toccano dopo la Settima diminuita sono o dello stesso accordo, o dell' accordo di Quinta, che pur conducono all' Armonia del Modo. Nell' esemp. 50 si veggono rivoltati i casi del 49, e sono altrettante risoluzioni della Seconda superflua *Fa: Sol** rivolto della Settima diminuita.

La proprietà più singolare dell' accordo di Settima diminuita si è l' essere unitamente accordo di Settima diminuita di quattro diversi Modi minori. L' accordo *Sol*: Si: Re: Fa* è proprio, come abbiám di sopra veduto, del Modo minore di *La* (esemp. 51. num. 1.). Rivoltando detto accordo in *Si: Re: Fa: Sol** (num. 2.), la corda *Sol** è una stessa con *La^b*, e l' accordo *Si: Re: Fa: La^b* è l' accordo di Settima diminuita del Modo minore di *Do* (19). Rivoltando l' antecedente accordo in *Re: Fa: La^b: Si:* (num. 3), la corda *Si* è una stessa con *Do^b*, e l' accordo *Re: Fa: La^b: Do^b* è l' accordo di Settima diminuita del Modo minore di *Mi^b*. Finalmente rivoltando l' antecedente accordo in *Fa: La^b: Do^b: Re* (num. 4), queste corde sono le medesime con *Mi*: Sol*: Si: Re*, che è l' accordo di Settima diminuita del Modo minore di *Fa**. Indi è che con un medesimo accordo di Settima diminuita si può entrare in quattro diversissimi Modi, come senza mutare i caratteri delle corde si vede praticato nell' esemp. 52. Nel num. 1 si entra nell' Armonia minore di *A-la-mi-re*. Nel num. 2 in quella di *C-sol-fa-ut* rivoltata in Quarta e Sesta. Nel num. 3 in quella di *E-la-fa* rivoltata in

[19] Si vede questo formando la serie di Terze del Modo minore di *Do* sul modo dello di quella di *La*, cioè *Do: Mi^b: Sol: Si: Re: Fa: La^b: Do*.

in Terza e Sesta. Nel num. 4 in quella di *Fa** rivoltata pure in Terza e Sesta. E si offervi, come in queste risoluzioni si mette in opra la proprietà altrove notata di potersi risolvere la Quinta falsa come Tritono, ed il Tritono come Quinta falsa (20). Nel num. 1 dell' addotto esempio le Quinte false *Sol*: Re* e *Si: Fa* risolvono come tali in Terza. Nel num. 2 la Quinta falsa *Sol*: Re* risolve come Tritono nella Sesta *Sol: Mi^b*. Nel num. 3 entrambe Quinte false risolvono come Tritoni, *Sol*: Re* nella Sesta *Sol: Mi^b*; *Si: Fa* nella Sesta *Si^b: Sol^b*. Nel num. 4 la Quinta falsa *Si: Fa* risolve come Tritono nella Sesta *La: Fa**. Non si creda però potersi usare a talento le quattro furriferite risoluzioni. Supponendo che il Modo principale sia *A-la-mi-re*, la più naturale è la prima. Le altre, a cagione del trasporto che si fa di tutta l' armonia a Modi tanto diversi dal principale, hanno dello stravagante o straordinario; e per questo solamente devono usarsi per esprimere qualche repentina sorpresa, o mutazione di affetti, qual farebbe passare in un momento dalla somma pena alla somma contentezza, o al contrario.

Non ostante la stretta connessione dell' accordo di Settima diminuita col Modo minore, si può l' Armonia di questo far di Terza maggiore, purchè serva come di accordo di Quinta per far cadenza in altro Modo. Così nell' esemp. 53 nella risoluzione della Settima diminuita si dà ad *A-la-mi-re* Terza maggiore con Settima, che serve a far cadenza perfetta nel Modo minore di *D-la-sol-re*. E siccome si muta il Modo, la Settima diminuita colle Quinte false, che la compongono, risolvono con risoluzione imperfetta.

X.

La Sesta superflua si può eziandio considerare come procedente Accordo di Sesta fu dal perdua.

[20] Vedasi l'artic. 3.

dal Modo minore, qualor il Basso sensibile, discendendo di grado, va a riposarsi nella Quinta, come si vede nell' esemp. 54, dove il Basso discendendo colla modulazione *La: Sol: Fa: Mi*, e la voce acuta ascendendo colla modulazione *Do: Re: Re*: Mi*, il diesis aggiunto a *Re*, per far riposo nel *Mi*, fa nascere la Sesta superflua *Fa: Re**, che risolve con risoluzione perfetta in Ottava.

Usasi ancora di questo accordo per far cadenza nel Modo maggiore (esemp. 55. num. 1.). La corda *Re^b*, quantunque non sia propria del Modo, non lo guasta, perciocchè non impedisce la cadenza richiesta dalla superior Quinta falsa ossia Tritono *Fa: Si* (21). Anzi risolvendo perfettamente la Sesta superflua nell' Ottava del Modo, serve a confermare la cadenza in esso. Il Basso fondamentale di sì fatto accordo comunemente si sopprime per evitare una seconda Quinta falsa *Sol: Re^b* risolta imperfettissimamente in Unifono (esemp. cit. n.2.). Tuttavia volendo mutar di Modo, si possono risolvere perfettamente le due Quinte false dell' accordo *Sol: Re^b: Si: Fa*, ascendendo, o discendendo il Basso fondamentale per un Semitono. Così nel num. 3 dell' addotto esemp. il suddetto accordo risolve perfettamente nell' Armonia di *A-la-fa*, e nell' Armonia *D-la-sol-re*.

X I.

Accordi di Nona e d' Undecima. *Regola generale*: nel passo d' un accordo ad un altro si possono legare come dissonanti le corde acute del primo, che risolvendo con risoluzione perfetta entrano nell' Armonia del secondo. Nell' esemp. 56 sopra il *Fa* della seconda battuta si lega il *Sol*, Quinta del

[31] Vedaſi l'artic.3.

del precedente accordo, che diventa Nona risolta in Ottava. E sopra il *Do* finale si lega il *Fa*, Settima del precedente accordo, che diventa Undecima risolta in Decima. Con sì fatte dissonanze e legature si fanno certi passi o figure musicali, che potranno chiamarsi *anticipazioni*, e *sospensioni* dell'armonia. Nell' *anticipazione* il Basso sensibile anticipa la Terza, o la fondamentale dell' accordo, a che conducono le parti acute con moto di cadenza perfetta. Nella *sospensione* le parti acute sospendono o ritardano l' Armonia annunciata o richiesta dal Basso sensibile.

Anticipazione.

I. Nell' esemp. 57. num. 1, considerando sole le voci acute, il loro Basso fondamentale è *Do: La: Re: Sol: Do*, come si vede notato co' puntini; ma nel cominciare della seconda battuta il Basso sensibile, tralasciata l' Armonia di *La*, sottopone ad essa la corda *Fa*, che è la Terza del seguente accordo di *Re*; e da questa Terza anticipata ne risulta l' accordo di Nona e Settima, che risolvono in Ottava e Sesta. E considerando la Settima come dissonanza regolare, che comunemente si aggiunge alla Terza e Quinta, l' accordo prende nome dalla Nona. Onde dalla Terza del seguente accordo anticipata dal Basso sensibile risulta generalmente l' accordo di Nona. Nel num. 2 si vede praticato simile accordo di Nona nel Modo minore.

II. Nell' esemp. 58. n. 1 le parti acute formano, come nell' esemp. antec. la serie di Armonie, il di cui Basso fondamentale è *Do: La: Re: Sol: Do*; ma il Basso sensibile, tralasciata l' Armonia di *La*, sottopone ad essa la corda *Re*, fondamentale del seguente accordo; e dalla fondamentale anticipata ne risulta l' accordo dissonantissimo d' Undecima, Nona, e Settima; l' Undecima risolve in Decima, la Nona in Ottava, e la Settima rimane come aggiun-

ta

ta alla Terza e Quinta per risolvere nella Terza del seguente accordo (22). L' Undecima, quando l' accordo è compiuto, porta seco la Nona; ma la Nona, come costa dal num. antec. non porta seco l' Undecima: per questo il suddetto accordo prende nome dall' Undecima. Laonde dalla fondamentale del seguente accordo anticipata dal Basso sensibile risulta generalmente l' accordo d' Undecima. Nella battuta terza dello stesso esempio si forma il vero accordo di Nona; ma il Basso sensibile, che potrebbe, come nell' antec. esemp. restare nella stessa corda, nell' atto della risoluzione discende alla fondamentale: onde risulta la Nona risolta in Terza, e la Settima in Ottava, ciò che è lecito, qualor l' altre parti compiscano l' Armonia dell' accordo (23). Nel num. 2 vien praticata simile serie di accordi sopra il Modo minore. E si noti nella terza battuta, come dall' *anticipazione* della Terza del Modo minore sottoposta all' accordo di Quinta, ne risulta l' accordo durissimo di Nona con Settima maggiore e Quinta superflua. Ma l' essere la Quinta giusta, o superflua, e la Settima maggiore, o minore, è circostanza quasi accidentale all' accordo di Nona: se la Terza anticipata sotto ad un accordo di Quinta è di Modo maggiore, la Quinta dell' accordo di Nona sarà giusta, e la Settima minore: se detta Terza è di Modo minore, la Quinta dell' accordo di Nona sarà superflua, e la Settima maggiore.

III. La corda anticipata ne' superiori esempi trae le voci acute alla sua Armonia, saltando il Basso fondamentale di Quinta in giù, o di Quarta in su, e questa è la risoluzione perfetta degli accordi di Nona, e d' Undecima. Vi è però una risoluzione imperfetta, massime dell' accordo di Nona, nella quale il Basso sensibile sfugge con cadenza finta la vera cadenza da lui stesso richiesta, e la Nona risolve in Settima. Nell' esemp. 59. num. 1, acciocchè la Nona risol-

[22] Vedaſi l'artic. 5.

[23] Vedaſi l'artic. 5.

solvesse con risoluzione perfetta, come ne' superiori e sempj, dovrebbe il Basso sensibile o restare nello stesso *Fa-fa-ut*, o discendere di Terza, ma muovendosi di grado in su, la Nona risolve in Settima, e la Settima in Quinta, e ne divien l' accordo di Terza, Quinta, e Settima, che conduce alla seguente cadenza, la quale può ancora sfuggirsi, seguitando il Basso a muoversi di grado. Nel num. 2 dello stesso esempio vien fatta simile risoluzione dell' accordo di Nona sopra il Modo minore. Ed altra ancora nel num. 3, dove l' accordo di Nona risolve nell' accordo di Settima diminuita. Simile artificio vien praticato nell' esemp. 60 coll' accordo d' Undecima, la quale senza muoversi diventa in Terza; e per questa ragione tal artificio riesce più bello coll' accordo di Nona, nel quale si muovono le voci dissonanti.

Sospensione.

Nella sospensione il Basso sensibile non tralascia accordo alcuno; ma le voci acute, quando il Basso è entrato già nella fondamentale, o nella Terza d' un' Armonia, tengono salde o legate tutte le corde del precedente accordo, sospendendo l' effetto, o l' Armonia richiesta dal Basso sensibile. Nell' esemp. 61. num. 1 il Basso sensibile va d' accordo colle voci acute; ma nel fine sopra la Terza di *C-sol-fa-ut* le voci acute legano tutto l' accordo di Quinta, onde ne divien una Nona con una Settima, che risolvono in Ottava e Settima. Nel num. 2, entrando il Basso sensibile nella fondamentale, dall' accordo di Quinta legato ne divien l' Undecima colla Nona e Settima. Nel num. 3 vien praticata l' istessa *sospensione* nel Modo minore.

Or si noti bene la differenza tra l' *anticipazione*, e la *sospensione*: dall' una e dall' altra risultano gli accordi di Nona, e d' Undecima; ma per differente causa, che deve far nell' udito diversa im-

pressione . Nell' *anticipazione* le voci acute camminano regolarmente , ed il Basso sensibile accelera il passo saltando un accordo . Nella *sospensione* il Basso sensibile cammina regolarmente ; e le voci acute ritardano il passo . In quella il Basso fa una specie di sincope , come quando in una parola si tralascia una sillaba ; in questa le voci acute fanno altra specie di sincope , qual è fermare il corso dell' Armonia . Ed il Compositore deve ben distinguere questi effetti per poter usare acconciamente or dell' una figura , or dell' altra .

Tanto l' *anticipazione* quanto la *sospensione* dipendono dalla particolar impressione che fa il Basso . Il Basso è riguardato come fondamento dell' armonia ; però basta egli solo a dar il tono, ovvero a fissar l' orecchio in una determinata Armonia ; e solamente l' aggregato di tutte le parti acute lo possono contrastare , facendo comprendere all' orecchio , che esse fanno un accordo , mentre il Basso ne chiama un altro . Consistendo dunque l' *anticipazione* e la *sospensione* nella contrapposizione d' un determinato Basso colle voci acute , gli accordi di Nona e d' Undecima non possono rivoltarsi .

X I I.

Ricapitola-
zione .

In somma siccome le dissonanze sono abbellimenti aggiunti alla Natura dall' arte , il loro uso non è ristretto a tali limiti , che non possano oltrepassarsi da un genio felicemente ardito ; ed in vano i Contrappuntisti del seicento ricercano in questo punto errori ne' componimenti de' gran Maestri : quello che loro sembri un errore farà forse il più bel tratto del genio . Ma appunto perchè il gusto ed il genio devono regolare l' uso delle dissonanze , non vi è cosa più facile che il guastare colle dissonanze l' espressione e l' armonia . Tuttavia s' eviterà questo scoglio , regolandosi da' seguenti principj , che contengono la sostanza di questo capitolo .

I. La voce dissonante deve distinguersi dalle consonanti, o per se stessa, o colla preparazione .

II. La

II. La voce dissonante risolve perfettamente , se è Settima del Modo , in cui si fa cadenza , ascendendo per un Semitono ; altrimenti discendendo di grado , ed entrando nell' uno e nell' altro caso in Armonia .

III. Le dissonanze più regolari sono quelle , che si rilevano dal sistema del Modo maggiore , cioè la Quinta falsa , e la Settima aggiunta alla Terza e Quinta ; quella risolve perfettamente nella Terza del suo Modo ; questa nella Terza o Quinta del seguente accordo .

IV. La dissonanza caratteristica del Modo minore è la Settima diminuita , che risolve perfettamente nella Quinta del suo Modo .

V. Tra le risoluzioni imperfette delle dette dissonanze le più regolari sono quelle , nelle quali la voce dissonante salta a qualche corda del medesimo accordo . (esemp. 28. num. 2 , 3 , 4. esemp. 32. n. 4 , ed esem. 49 e 50.)

VI. La Sesta superflua è dissonanza irregolare , che risolve perfettamente in Ottava .

VII. Sono ancora irregolari e durissimi gli accordi compiti di Nona e d' Undecima , massime formati su gli accordi di Quinta del Modo minore . Possono però smembrarsi , legando solamente o la Nona , o l' Undecima , e risolvendo quella in Ottava , questa in Decima (esemp. 56) . Allora non vi è più l' *anticipazione* o *sospensione* di tutta l' armonia , le quali figure , quanto sono più belle usate a proposito , altrettanto sono pericolose .

C A P. I I I.

Del Basso fondamentale .

I.

Natura del Basso fondamentale. **B** Enchè ne' capitoli antecedenti si sia più volte ragionato del Basso fondamentale , e dato competente lume sulla sua natura e modulazione , converrà non pertanto mettere in un punto di vista tutto ciò , che a lui s'appartiene , acciocchè si veda , com'egli è il vero regolatore dell' armonia , ed il fondamento di quanto è stato stabilito ne' precedenti capitoli circa l' Armonia perfetta , e circa le dissonanze . Il Basso è stato sempre riguardato come fondamento dell'armonia , ciò che suppone in esso qualche proprietà essenziale , che non si conviene alle voci acute o cantanti . Tuttavia in parecchi periodi musicali il Basso non si distingue dalle voci acute se non se nella materialità della voce ; la sua modulazione trasportata ad una o due Ottave divien propriissima d' una voce acuta : laonde un tal Basso non à proprietà alcuna essenziale , per la quale si distingua dalle voci acute . Bisogna dunque distinguere due forti di Bassi , l'uno *vero , reale , naturale , o fondamentale* , in cui l'armonia si risolve come nella sua origine o fondamento . L'altro *apparente o artificioso* , che tocca molte corde , le quali non sono fondamento dell' armonia . Il Compositore non è costretto a far fondamentale il Basso d' ogni composizione ; anzi questa divien più artificiosa , essendo il suo Basso parte artificioso , parte fondamentale ; e questo Basso misto , posto dal Compositore sotto alle voci acute , essendo quello che si sente qualor la composizione s'eseguisc , è stato chiamato ne' precedenti capitoli *Basso sensibile* .

Tutta l' Armonia della Musica si riduce alla Terza , Quinta , ed

ed Ottava ; gli accordi consonanti di Terza e Sesta , e di Quarta e Sesta non sono che rivolti di detta Armonia (1) . Dunque il Basso fondamentale , dovendo essere fondamento dell' Armonia , farà la base o fondamento della Terza e Quinta . Nell' accordo di Terza e Sesta la corda acuta della Sesta è il vero Basso fondamentale , perciocchè detta corda è il fondamento della perfetta Armonia contenuta nell' accordo , come si vede riportandola al grave (esemp. 62. n. 1.) . Egualmente nell' accordo di Quarta e Sesta (num. 2.) la corda acuta della Quarta , che trasportata al grave fa nascere la Terza e Quinta , è il vero Basso fondamentale . Tuttavia siccome l' accordo dissonante della Quarta costa di Quinta e Sesta (2) , sopprimendo la Quinta , rimane il Basso fondamentale con Terza e Sesta . Allora però una corda di Basso sensibile con Terza e Sesta potrà prendersi per fondamentale , qualor aggiungendo la Quinta alla Sesta non si guasta la cadenza , o la serie di Armonie , che s' è proposto il Compositore d' ordinare . Nell' esemp. 63. num. 1 si fa cadenza imperfetta , portando la Quarta Terza e Sesta ; aggiungendo però alla Sesta la Quinta , la cadenza rimane l' istessa , anzi divien più armoniosa ; indi si rileva che quel *F. fa-ut* con Terza e Sesta è vero Basso fondamentale . Al contrario nel num. 2 aggiungendo la Quinta alla Terza e Sesta dell' ultima battuta , si guasta l' Armonia del Modo , che regolarmente segue quella della Quinta ; laonde il Basso sensibile di quella Terza e Sesta , non potendo reggere insieme colla Sesta la Quinta , non è vero Basso fondamentale di tal accordo .

Il canto , sia di una o di più voci , deve farsi in qualche Modo (3) ; però una serie di Armonie , che non si sia formata sul sistema di qualche Modo , non è atta a dilettere l' udito . Indi è che

il

(1) Vedasi cap. 1. artic. 14.

(2) Vedasi cap. 1. artic. 6.

(3) Vedasi cap. 1. artic. 8.

il Basso fondamentale, considerato in ciaschedun accordo, è la base della perfetta Armonia; considerato nel tutto d'una composizione è il fondamento del Modo, in cui si canta. Ed eccovi le due proprietà, che essenzialmente costituiscono il Basso fondamentale; l'una che sia una tal corda, che posta nel grave d'un determinato accordo riduca l'Armonia di esso alla Terza e Quinta; l'altra che colla sua modulazione venga principalmente determinato il Modo.

I I.

Basso fondamentale
determinativo del
Modo.

La determinazione del Modo dipende essenzialmente dalle cadenze, e derivando tutte le cadenze dalla perfetta, e dall'imperfetta (4), due saranno i movimenti primari del Basso fondamentale atti a determinare il Modo, l'uno di Quinta in giù o di Quarta in su come *Sol: Do*, l'altro di Quarta in giù o di Quinta in su come *Fa: Do*.

L'accordo di Quinta falsa *Si: Re: Fa*, essendo essenzialmente privo di Armonia, non può avere Basso fondamentale che sia fondamento di quella, particolarmente aggiungendoli la Settima *La*. Nulladimeno siccome con tal accordo, muovendosi il Basso sensibile con moto di cadenza di grado, si determina chiaramente il Modo, (esemp. 64. n. 1.), si potrà prendere per Basso fondamentale il *Si* Settima maggiore del Modo. Molto più è necessario supporre Basso fondamentale la Settima maggiore del Modo minore nell'accordo di Settima diminuita *Sol*: Si: Re: Fa*, il quale, benché dissonante in tutte le sue parti, è il più atto a determinare il Modo (esemp. cit. n. 2.).

Vi sono dunque in ogni Modo tre modulazioni del Basso fon-

da-

(4) Vedaſi cap. 1. artic. 8.

damentale atte a determinare quello: due primarie, l'una dalla Quinta alla Prima, l'altra dalla Quarta alla Prima; e la terza secondaria dalla Settima maggiore alla Prima.

I I I.

Dall'artic. antec. par doverſi dedurre, che quando non si fa cadenza, il canto è fuor d'ogni Modo. Questa conſeguenza, benchè ſoſtenuta con molte ragioni dal Sig. de Bethyzi (5), è grandiffimo aſturdo. Un canto fuor d'ogni Modo è come un diſcorſo ſenza oggetto e ſenz'argomento, o come un ammaſſo di propoſizioni, che non tendono a provare coſa alcuna. Il Modo certamente non ſi determina ſe non colle cadenze; ma altro è determinare il Modo, altro modulare in eſſo. Si modula in un Modo, qualor ſi teſſono gli accordi procedenti dal ſuo ſiſtema, di forte che vadino con una cadenza a terminare nel medefimo; che quantunque gli accordi, co' quali non ſi fa cadenza, ſiano comuni con altri Modi, con tutto ciò colle cadenze ſi riducono in ciaſcun periodo ad un determinato Modo. La più parte delle propoſizioni d'un diſcorſo ſtaccate da eſſo nulla concludono; ma coll'orditura del diſcorſo tutte concordemente tendono a dimoſtrar l'argomento. In queſta guiſa gli accordi, co' quali non ſi fa cadenza, ſi devono di tal forte ordire, che in fine di ciaſcun periodo ſi veda chiariffimo, ſopra qual Modo ſi ſia formata quella orditura: il *B-fa* dell'esemp. 13 non per altro canta male, ſe non perchè impedendo una cadenza ſenza produrne altra, non ſi vede ſu qual Modo ſi ſia formata quella modulazione. Il chiamare dunque accordi fuor d'ogni Modo quelli, co' quali non ſi fa cadenza, è una locuzione coſi erronea, che anzi deve dirſi che un accordo o modulazione fuor

Basso fon-
damentale
atto a mo-
dulare nel
Modo.

d'ogni

(5) Exposition de la theoric. & de la pratic. de la Muſique Par. 2. c. 7.

d' ogni Modo è l' unico errore sostanziale, che si può commettere in Musica.

Il Basso fondamentale fuor delle cadenze è la base o fondamento dell' orditura degli accordi, ossia della modulazione formata sul sistema di qualche Modo. Le orditure che si possono comporre da sette accordi d' un Modo sono infinite, come sono infinite le pitture, che si possono far da sette primitivi colori. In conseguenza di ciò il Basso fondamentale, fuor delle cadenze, non è soggetto a legge alcuna invariabile. Egli può modulare per tutte le corde del Modo; ma la sua modulazione non farà sempre egualmente regolare. La sperienza stessa c' insegna, che da ciaschedun accordo non si va egualmente bene a qualunque altro dello stesso Modo; dall' accordo di Quinta *Sol: Si: Re: Fa* si va più naturalmente all' Armonia del Modo *Do: Mi: Sol*, che non all' accordo di Quarta *Fa: La: Do: Re*, o all' accordo della Settima *Si: Re: Fa: La*. Bisogna dunque che tra certi accordi d' uno stesso Modo vi sia qualche connessione, per virtù della quale l' uno sia come richiamo dell' altro; e quanto più s' attemperi il Basso fondamentale a tal connessione, tanto più regolare farà la sua modulazione. L' accennata connessione si fonda in tre proprietà, che ancorchè non possano sempre combinarsi insieme, qualunque delle tre basta a rendere regolare la modulazione del Basso fondamentale, e l' armonia ben unita e legata.

I. Quelli accordi sono tra di loro connessi, da' quali risulta qualche forte di cadenza o perfetta, o imperfetta. Or cogli accordi del Modo maggiore, oltre alle due cadenze che lo determinano, se ne possono formar altre quattro; l' una perfetta *Do: Fa* (esemp. 65. n. 1), e tre imperfette *Do: Sol* (n. 2), *Re: La* (n. 3), *La: Mi* (n. 4); la prima imperfetta è propria del Modo maggiore di *Sol*; l' altre due de' Modi minori di *La* e di *Mi*. Queste cadenze, benchè da lor natura sian atte a determinare i rispettivi Modi, pure colla tessitura degli altri accordi, e colle cadenze si riducono al

al Modo *Do*, e formano quell' occulto legame, che rende facile la modulazione per diversi Modi.

II. Quegli accordi sono fra di loro connessi, da' quali risultano le dissonanze perfettamente risolte, massimamente la Quinta falsa e la Settima aggiunta alla Terza e Quinta, che sono le dissonanze più regolari. E poichè la risoluzione perfetta di tali dissonanze si ottiene muovendosi il Basso fondamentale di Quinta in giù, e di grado in su (6); questi pure faranno movimenti regolari del Basso fondamentale, come si vede nell' esemp. 66, nel quale è da notarsi, che non vi è cadenza alcuna vera, eccettachè l' ultima, poichè quantunque il Basso si muova con moto di cadenza perfetta v. g. da *Mi* a *La*, e da *Re* a *Sol*, essendo il primo accordo di Terza minore, non si fa vera cadenza (7).

III. Quegli accordi sono tra di loro connessi, le di cui Armonie hanno più corde comuni. Indi risulta il movimento del Basso fondamentale di Terza in giù ed in su, poichè due Armonie, le di cui fondamentali distano fra di loro una Terza, hanno due corde comuni (esemp. 67.). E dalle tre suddette proprietà che connettono gli accordi si conclude, che il Basso fondamentale si muove regolarmente per gl' intervalli di Quarta, Quinta, Terza, e di grado in su. Vedasi nell' esemp. 68 formato co' detti movimenti un periodo di Modo minore, nel quale si adoprano tutti gli accordi dissonanti, che da esso derivano

I V.

Chiamo *irregolari* quei movimenti del Basso fondamentale, Movimenti irregolari del Basso fondamentale
E e da'

[6] Vedasi cap. 2. artic. 5.

[7] La cadenza perfetta tanto nel Modo maggiore, quanto nel minore si fa con accordo di Terza maggiore. Vedasi cap. 1. artic. 10, e 13.

[8] Vedasi cap. 1. artic. 12.

da' quali non risulta o qualche cadenza , o la risoluzione perfetta di qualche dissonanza , o l' unione degli accordi per mezzo di corde comuni . Tal è in primo luogo il movimento di grado in giù (esemp. 69.) , col quale nè si fa cadenza , nè si può risolvere perfettamente la Settima aggiunta alla Terza e Quinta , e tutte le corde della seconda Armonia sono diverse dalle corde della prima . Ma perchè tale movimento sia irregolare , non per questo si deve stimare illecito ; le irregolarità sono il più delle volte i più bei tratti del genio . Con una discesa di grado del Basso fondamentale si rende sensibile una mutazione di Modo non aspettata , e si solleva la noja , che potrebbe recare un' armonia in tutte le sue parti regolare . Ma un tal moto del Basso fondamentale , usato colla frequenza e libertà , con cui possono usarsi i movimenti regolari , renderebbe l' armonia sconcia e mal unita . Sopra tutto deve sfuggirsi la discesa di grado per più corde del Basso fondamentale fatto sensibile (esemp. 70) . In ciascuna di quelle Armonie perfette l' orecchio resta come soddisfatto , e non à incitamento alcuno per desiderar la seguente ; onde ne divien una serie di accordi inconcludente e senza legame . Pure rivoltando quelle Armonie in Terza e Sesta (esemp. 71.) , può il Basso fondamentale trasportato all' acuto discendere per più corde di grado : siccome colla Terza e Sesta non resta pago l' orecchio (9) , desidera passare in oltre , e con quella serie di grado di Terze e Seste si conduce l' armonia come sospesa infino alla cadenza finale .

E' ancora irregolare la discesa del Basso fondamentale per una serie di Terze (esemp. 72) , massime aggiungendo alla Terza e Quinta la Settima , che in tal caso costantemente risolve in Ottava . Tal serie di accordi divien languidissima , non solo per la continuata risoluzione della Settima in Ottava ; ma altresì perchè il

moto

[9] Vcdasi cap. 1. artic. 6.

moto di Terza del Basso fondamentale , non facendo verun genere di cadenza , non deve per tanto tempo continuarsi . L' istesso si deve intendere del moto continuo di grado in su (esemp. 73.) , nel quale , benchè le Settime risolvano perfettamente in Quinta , è difficile l' evitare le due Quinte . Laonde il Basso fondamentale solo può continuare per più accordi il moto di Quarta , e di Quinta . Quello di Terza , e di grado in su , massime quando il Basso sensibile è fondamentale , si devono al più dopo tre accordi interrompere con qualche sorte di cadenza ; altrimenti divengono irregolari .

C A P. I V.

Delle mutazioni di Modo .

I.

Colle regole de' tre precedenti capitoli sarà facile a chiunque Regola generale per dimutare di Modo. il comporre in Musica con buona armonia entro i limiti di qualsivisa Modo , sia questo maggiore o minore . Ma se tutta una composizione si dovesse restringere ad un Modo , qual fastidio non recerebbe il sentire di continuo replicate le medesime cadenze , i medesimi accordi , colle medesime dissonanze ? E' adunque d' uopo aprir la strada per trasportare il canto a diversi Modi ; sebbene il primo , in cui la composizione comincia , dovrà sempre riguardarsi come principale , rinnovando spesso la sua memoria , e conducendo il tutto dell' armonia a terminare nel medesimo .

Ogni Modo à con tutti gli altri il rapporto di qualche intervallo . Per rapporto a *C-sol-fa-ut* , *D-la-sol-re* è Seconda maggiore , *D-la-fa* Seconda minore , *E-la-fa* Terza minore , *E-la-mi* Terza maggiore &c. Per rapporto a *F-fa-ut* , *G-sol-re-ut* è Seconda maggiore , *Fa** Seconda minore , *A-la-fa* Terza minore &c. sicchè

E c 2

posto

posto il canto in un determinato Modo , qualunque mutazione si riduce a trasportare quello al Modo della Seconda , o della Terza , l'una e l'altra maggiore , o minore ; della Quarta naturale , o maggiore ; della Quinta ; della Sesta , o della Settima , l'una e l'altra maggiore , o minore . E siccome il nuovo Modo può essere o minore , o maggiore , faranno in tutto ventidue possibili mutazioni di Modo; alle quali ancora si può aggiungere il passo al Modo principale fatto minore , s' egli era maggiore , o fatto maggiore , s' egli era minore .

De' detti ventidue Modi parte , per rapporto al principale , sono *analoghi* , parte *dissomiglianti* . Chiamo *analoghi* quelli , la di cui Armonia è parte del Modo principale ; i rimanenti sono *dissomiglianti* . Il Modo maggiore à due Modi analoghi di Terza maggiore , vale a dire quelli della Quinta e della Quarta ; e tre di Terza minore , cioè quelli della Sesta , della Seconda , e della Terza : v. g. col Modo maggiore di *C-sol-fa-ut* sono analoghi i Modi maggiori di *G-sol-re-ut* , e di *F-fa-ut* , ed i minori di *A-la-mi-re* , *D-la-sol-re* , ed *E-la-mi* . Col Modo minore sono analoghi i Modi maggiori della Terza , e della Sesta , ed il minore della Quarta ; e sebbene l'Armonia della Quinta , per causa delle cadenze , è di Terza maggiore , pure per ragion dell' Armonia è più analogo col Modo minore il minore della sua Quinta , che non è il maggiore : così col Modo minore d' *A-la-mi-re* sono analoghi i Modi maggiori di *C-sol-fa-ut* , e di *F-fa-ut* , ed i minori di *D-la-sol-re* , ed *E-la-mi* . Tra gli stessi Modi analoghi quelli che hanno col principale più corde comuni sono più analoghi col medesimo . I Modi più analoghi col Modo maggiore sono quelli della Quinta , e della Quarta ; col Modo minore il maggiore della Terza ; i quali solo differiscono dal principale in una corda .

Bisogna in oltre distinguere le mutazioni di Modo in *regolari* ed *irregolari* . Chiamo *regolare* la mutazione ad un Modo analogo col

col principale , nella quale il Basso fondamentale si muove con qualcuno de' movimenti regolari stabiliti nel cap. antec. Ed è *irregolare* la mutazione ad un Modo dissomigliante , o fatta , ancorchè il Modo sia analogo , con qualche movimento irregolare del Basso fondamentale .

La regola generale per far qualsivisa mutazione di Modo , sia questo maggiore , o minore , analogo , o dissomigliante , sia la mutazione regolare , o irregolare , si è determinare il nuovo Modo con qualche cadenza , la quale porti seco qualche accordo non contenuto nel Modo principale . I movimenti del Basso fondamentale determinativi del Modo sono tre , cioè dalla Quinta , Quarta , o Settima maggiore alla Prima (1) : dunque per far qualunque mutazione di Modo , bisogna condurre il Basso fondamentale alla Quinta , Quarta , o Settima maggiore del nuovo Modo .

Benchè la regola per far qualunque mutazione di Modo sia generale , la scelta del nuovo Modo , e la forte di mutazione dipendono onninamente dal genio del Compositore . Per rinforzare un' espressione tenera o patetica , giova più il Modo minore , che il maggiore . Al contrario per dar vigore ad una Musica lieta e spiritosa converrà passare ad un Modo maggiore . Di più se la mutazione s' indirizza solamente a confermare e variare l' espressione del Modo principale , dovrà quella farsi regolare , e ad un Modo de' più analoghi . Ma qualor si pretenda cambiar l' espressione , come quando si frastorna con qualche nuovo evento il sentimento espresso nel Modo principale , allora dovrà farsi una mutazione più o meno irregolare secondo le circostanze del Soggetto . Nella mutazione irregolare quasi che svanisce in un punto l' idea del Modo principale , e però v' abbisogna , tosto che il Soggetto lo permetta , rinnovare qualche cadenza in quello . Ma siccome i Modi analoghi han-

(1) Vedasi cap. 3. artic. 2.

hanno più accordi comuni col principale, si conserva facilmente in quelli l'idea di questo: però postochè il Modo principale sia il maggiore di *C-sol-fa-ut*, trasportato il canto al Modo della Quinta *G-sol-re-ut*, non v'abbisogna ritornare così presto a *C-sol-fa-ut*, come se il canto fosse stato trasportato ad uno de' Modi analoghi di Terza minore, o a qualcuno de' dissomiglianti.

I I.

Mutazioni
di Modo re-
golari alla
Quinta e
Quarta del
Modo mag-
giore.

I. Le più regolari mutazioni di Modo sono quelle, nelle quali il Basso fondamentale fa la medesima modulazione, che potrebbe fare nel Modo principale. Supponendo dunque che il Modo principale sia maggiore, uno de' più regolari passi è al Modo della Quinta, come si vede nell'esemp. 74. num. 1, dove il Basso fondamentale fa una modulazione propriissima del Modo principale (2). Nella battuta terza si dà alla Prima del Modo principale Quinta e Sesta, e così vien costituita Quarta di Modo (3); ma questo non s'intende chiaramente determinato infino all'ultima cadenza fatta colla corda *Fa** che esclude affatto il Modo principale (4). Nel num. 2 vien fatta l'istessa mutazione con altro moto regolare del Basso fondamentale.

II. E' anche regolarissimo il passo al Modo della Quarta, perciocchè il Basso fondamentale non esce dalle corde fondamentali del Modo principale, come si vede nell'esemp. 75. Nel num. 1 aggiungendo alla Prima del Modo principale la Settima minore, vien quella fatta Quinta di Modo (5). Nel num. 2 fatta minore la Terza della Quinta, divien questa Seconda di Modo (6).

III. Per

(2) Vedasi cap. 3. art. 2 e 3.

(3) Vedasi cap. 2. artic. 6.

(4) Vedasi cap. 1. artic. 8.

(5) Vedasi cap. 2. artic. 5.

(6) L'Armonia della Seconda del Modo maggiore è di Terza minore. Vedasi cap. 1. artic. 11.

III. Per ritornare al Modo principale, deve questo considerarsi come nuovo. V. g. la Prima del Modo principale è Quarta relativamente alla Quinta: fatto dunque il passo al Modo della Quinta, per ritornar al principale, bisogna far l'istesso che si farebbe per passare al Modo della Quarta, come si vede nell'esemp. 76. n. 1, dove per ritornar da *G-sol-re-ut* a *C-sol-fa-ut* vien praticato l'istesso che si fece nell'esemp. 75. n. 1 per passare al Modo della Quarta. Al contrario fatto il passo al Modo della Quarta, per ritornare al Modo principale, bisogna far l'istesso che si farebbe per passare al Modo della Quinta, come si scorge dal num. 2 dell'esemp. 76 paragonato col num. 2 dell'esemp. 74. Per questo i Modi della Quinta e della Quarta possono dirsi *reciprocamente connessi*, in quanto fatto il passo all'uno, bisogna, per ritornar al principale, praticar il passo all'altro.

I I I.

I. Il Modo minore della Sesta, dopo quelli della Quinta e della Quarta, è il più analogo col principale maggiore. Pure siccome l'impressione dell'Armonia di Terza minore è molto diversa dall'impressione dell'Armonia di Terza maggiore, massime sopraggiungendo a quella gli accordi irregolari proprj del Modo minore (7), non dovrà il canto trattenerli troppo nel Modo minore, qualor non si voglia mutar l'espressione. Nell'esemp. 77. num. 1 si passa al Modo minore della Sesta col moto regolarissimo del Basso fondamentale *Do: Sol: Mi: La*, fatta solamente maggiore la Terza di *E-la-mi*; onde ne divien l'accordo di Quinta colla Quinta falsa propria del Modo d'*A-la-mi-re*. Nel num. 2 si rende il passo allo stesso Modo minore più sensibile, adoprato l'accordo di Settima di-

(7) Vedasi cap. 2. artic. 7.

diminuita caratteristico del Modo minore (8) . Per ritornar dal Modo della Sesta al principale , basta far saltare di Terza in su il Basso fondamentale , come si vede nel num. 3.

II. Al Modo minore della Seconda si passa con egual facilità che al minore della Sesta con solo dar a questa Terza maggiore , come si vede nell' esemp. 78 , dove tra il nuovo Modo ed il principale s' interpone solamente la Sesta con Terza maggiore e Settima , che è l' accordo di Quinta per far cadenza nella Seconda . Per ritornar al Modo principale , basta andar dalla Seconda alla Quinta , o far altra modulazione regolare propria del Modo principale v. g. quella del num. 2.

III. Il passo al Modo minore della Terza non è così regolare come i due antecedenti a cagione delle due corde nuove, che v'abbisognano per formare il nuovo accordo di Quinta , come si vede nella battuta quarta dell' esemp. 79. Tuttavia è attissimo questo passo per variare l' espressione del Modo principale , e risvegliare l' attenzione degli Ascoltanti . Ma conviene ritornare subito al Modo principale , come si vede nello stesso esempio .

I V.

Modi analoghi col Modo minore.

Quando si fa minore la Settima del Modo minore , questo si trasforma nel maggiore della sua Terza : tolta v. g. la diesis da *G-sol-re-ut* , il Modo minore d' *A-la-mi-re* si trasforma nel maggiore di *C-sol-fa-ut* ; ed eccovi una strada brevissima per far le mutazioni di Modo spiegate ne' due articoli antecedenti . Nell' esemp. 80. num. 1 da *A-la-mi-re* si passa immediatamente a *C-sol-fa-ut* , e nel num. 2 a *F-fa-ut* , che sono i due Modi più analoghi col minore d' *A*.

(8) Vedasi cap. 1. artic. 9.

d' *A-la-mi-re* . Pure non converrà trattenerli in essi , qualor non si voglia mutar il sentimento espresso nel Modo principale .

Per conservare l' espressione del Modo minore principale sono attissimi i Modi minori della Quarta , e della Quinta . Nell' esemp. 81. num. 1 si passa al Modo minore della Quarta saltando il Basso fondamentale di Terza maggiore , distruggendo in un punto l' Armonia del Modo principale per formare il nuovo accordo di Settima diminuita , con cui si fa cadenza nel Modo minore della Quarta . Questi tratti del Basso , che vanno con un salto a distruggere qualche corda caratteristica del Modo principale , rendono le mutazioni sommamente sensibili , e sono propriissimi per formare gli accordi di Settima diminuita . Eccovi nel num. 2 un simile salto del Basso per passare al Modo minore della Quinta . Se non si vuol fare tanto improvvisamente la mutazione , si può interporre tra il Modo principale ed il nuovo accordo di Quinta qualche accordo comune col Modo principale e col nuovo . Così per passare al Modo minore della Quinta , giacchè la Sesta del Modo minore , qualor non si fa in esso cadenza , può farsi maggiore (9) , tra l' Armonia del Modo principale ed il nuovo accordo di Quinta s' interpone nel num. 3 dello stesso esempio l' accordo della Quarta con Terza maggiore rivoltato in Terza e Sesta ; quel *F-fa-ut* con diesis serve a preparare l' orecchio al seguente accordo di *B-mi* , che è la Quinta , con cui si fa cadenza nel nuovo Modo .

V.

I Modi , come su spiegato nell' Introd. artic. 5 , formano un tal circolo , che cominciando da uno , qualunque egli sia , saltando continuamente di Quinta o di Quarta , si ritorna al medesimo . In

F f

di

Mutazioni di Modo irregolari.

(9) Vedasi cap. 1. artic. 12.

di è che dal Modo principale si può passare a qualunque altro con movimenti regolari del Basso fondamentale, come si scorge dall' esemp. 82, ove ad ogni battuta si muta Modo, ed ogni nota del Basso nel battere è prima di Modo, nel levare Quinta. Laonde datochè il Modo principale sia *C-sol-fa-ut*, per trasportare il canto al Modo v. g. della Quarta maggiore *Fa** muovendo il Basso fondamentale di Quinta, si dovranno interporre tra il Modo principale ed il nuovo Modo gli accordi contenuti tra la prima e la settima, battuta dell' addotto esempio. Ma il passar di questa sorte a' Modi dissomiglianti col principale non solo recarebbe noja per l' uniformità degli accordi e delle continue cadenze, ma farebbe altresì dimenticar affatto gli ascoltanti del Modo principale.

Ai Modi dissomiglianti non si passa se non se per uno di due motivi, o per adornare il Soggetto principale con qualche nuova espressione analoga col medesimo, o per mutar affatto l' espressione, e nell' uno e nell' altro caso la mutazione deve farsi presto, e però con qualche moto irregolare del Basso fondamentale, ciò che rende chiara e sensibile la mutazione. Prescelto il nuovo Modo, convien fissare la mira negli accordi atti a far cadenza nel medesimo, quali sono l' accordo di Quinta, la Quinta falsa, e se il Modo è minore, la sua Settima diminuita; e condurre le voci a tal accordo del Modo principale, che serva come di mezzo per passare quasi di grado all' accordo atto a far cadenza nel nuovo Modo.

Vedasi nell' esempio 83 un saggio grottesco delle più irregolari mutazioni di Modo. Infino al num. 1 vien costituito il Modo principale d' *A-la-mi-re* minore. Nel num. 1 col suo accordo di Settima diminuita si fa cadenza nel Modo minore della Terza conformemente alla proprietà dell' accordo di Settima diminuita spiegata nel cap. 2. artic. 9. Il Basso fondamentale dell' accordo di Settima diminuita d' *A-la-mi-re* è *Sol**, ed il suo moto regolare farebbe *Sol**: *La*; ma coll' inaspettata mutazione di Modo salta irre-

go-

golarmente da *Sol** a *Do*; abbandonando in un punto il Modo principale, che tosto vien rinnovato nel num. 2 coll' istesso accordo di Settima diminuita: Nel num. 3 si passa al Modo della Sesta; e nel num. 4 al Modo della Terza, le quali mutazioni sono regolari sì perchè i nuovi Modi sono analoghi col principale, come perchè il Basso fondamentale si muove, come potrebbe muoversi senza mutar di Modo. Nel num. 5 si tocca come di passaggio l' Armonia del Modo principale rivoltata in Quarta e Sesta, che serve come di mezzo per riprodurre il suo proprio Tritono *Re: Sol**; ma in vece di risolverlo come Tritono nell' Armonia d' *A-la-mi-re*, risolve come Quinta falsa nella Terza maggiore di *E-la-fa* (10), che è la Quarta maggiore del Modo principale. Per far questo doppio uso della Quinta falsa o del Tritono, bisogna preparar l' orecchio ammorzando alquanto l' idea del Modo principale, come è stato qui fatto rivoltando la sua Armonia in Quarta e Sesta: altrimenti se dopo una cadenza perfetta nel Modo principale, si riproducesse immediatamente la sua Quinta falsa, e si risolvesse come Tritono nel Modo della Quarta maggiore, la mutazione riuscirebbe troppo dura. Quanto è difficile il passo al Modo della Quarta maggiore, altrettanto è facile il ritornare al Modo principale, riproducendo la sua Quinta falsa, e risolvendola regolarmente, come vien fatto nel num. 7. Posto il canto nel Modo principale d' *A-la-mi-re*, supponiamo voglia quello trasportarsi al Modo della sua Settima maggiore *A-la-fa*. Vedasi nel num. 8 preparata questa irregolarissima mutazione di Modo: dal Modo principale si passa all' Armonia della Terza; e per preparare l' orecchio a' b molli del nuovo Modo, si fa cadenza in *C-sol-fa-ut* colla Sesta superflua, e l' Armonia di *C-sol-fa-ut* si fa di Terza minore; da' quali due accordi ne nasce facilmente l' accordo di Quinta di *A-la-fa*. Per ricondur il canto

F f 2

da

(10) Vedasi cap. 2. artic. 3.

da *A-la-fa* al Modo principale d' *A-la-mi-re*, bisogna trasportarlo al Modo della Seconda minore, che è una mutazione più difficile ancora dell' antecedente. Si veda fatta però brevemente dal num. 10 infino all' 11. Da *A-la-fa* si salta alla Terza *C-sol-fa-ut*, a cui si dà Terza maggiore con Settima per far la seguente cadenza in *F-fa-ut*; e dando a *F-fa-ut* Terza maggiore si trova già il canto in un accordo analogo col Modo principale d' *A-la-mi-re*.

Eccovi in questo esempio le quattro più difficili e più irregolari mutazioni di Modo quali sono I. la risoluzione dell' accordo di Settima diminuita fuor del Modo principale (num. 1.). II. Il passo al Modo della Quarta maggiore (num. 6). III. Il passo al Modo della Settima maggiore (num. 9.). IV. Il passo al Modo della Seconda minore (esemp. 11); e sull' esempio di queste mutazioni tutte le altre riusciranno più facili. Generalmente per far una mutazione irregolare ad un Modo dissomigliante col principale, bisogna fissar la mira in qualche accordo del Modo principale comune col nuovo; tal accordo serve di mezzo per trasportar il canto al nuovo accordo di Quinta. Così nel num. 8 dell' addotto esempio l' Armonia minore di *C-sol-fa-ut* preceduta dalla Sesta superflua serve di mezzo per trasportare il canto ad *E-la-fa*, che è la Quinta del nuovo Modo di *A-la-fa*. E nel num. 10 l' Armonia di *F-fa-ut* preceduta dal suo accordo di Quinta è il mezzo per riportare il canto al Modo d' *A-la-mi-re*.

V I.

Genere
cromatico,
ed enarmo-
monico.

I Greci usarono come di sistema fondamentale d' un Tetracordo chiamato *cromatico*, composto di due Semitoni con un Terza minore (11). Da questo Tetracordo, che tal volta fu solamen-
te

(11) Vedasi l' Introd. artic. 3. num. 3.

te un principio di teorica, hanno i Moderni preso occasione di chiamare *Genere cromatico* la modulazione per più Semitoni continui: e facendo distinzione tra i Semitoni maggiori e minori, ragionano del Genere cromatico, quasi che sia un genere particolare di Musica. Le distinzioni di Generi *diatonico*, *cromatico*, ed *enarmonico*, e di Toni e Semitoni maggiori e minori, sono in pratica cose del tutto immaginarie, fondate per la maggior parte nelle fantastiche divisioni numeriche degl' intervalli, e che ad altro non servono, se non a far impazzire li Scolari ricercando nella Musica il significato di certe parole vuote di vero senso. Bisogna fissarsi bene nella mente, che non vi è se non un *Genere* di Musica, cioè *determinare un Modo, o modular nel medesimo*: Si faccia ciò modulando per Toni, Semitoni, o per salti, il fondo, la sostanza, il *Genere* di Musica è l' istesso. In particolare la modulazione per più Semitoni continui è puro effetto d' una continua mutazione di Modo, come si vede negli esempj 84 ed 85. Nel primo si fa tutta la Scala discendente per Semitoni; ed il Basso fondamentale ad ogni Semitono ci presenta un nuovo Modo. Nel secondo si fa l' istessa Scala ascendendo con simile continua mutazione di Modo. Nella Scala discendente si modulano le Terze maggiori e le Settime del Basso fondamentale; nell' ascendente le Terze maggiori e l' Ottave. La seconda è più facile ad intonarsi, perciocchè la voce, sottigliandosi, va continuamente acquistando vigore; ed anche per questo i Semitoni ascendenti sono più lieti ed armoniosi. Al contrario i discendenti, ne' quali la voce va continuamente perdendo del vigore, sono più difficili ad intonarsi, e tendono naturalmente al patetico.

Il Genere enarmonico inventato dal Sig. Rameau è molto più vano ancora del cromatico. Il Tetracordo enarmonico de' Greci costava di due quarti di Tono con una Terza maggiore (12). Ed il
Sig.

[12] Vedasi l' Introd. artic. 3. num. 4.

Sig. Rameau pretende, che questo Genere di Musica s' eseguisca, qualor l' accordo di Settima diminuita si risolve fuor del Modo principale. V. g. nell' esempio § 3. num. 1 l' accordo di Settima diminuita *Si: Re: Fa: Sol** formato sul Modo d' *A-la-mi-re* risolve nel Modo minore di *C-sol-fa-ut*, per cui in vece di *Sol** dovrebbe scriversi *La^b* (13). Or prendendosi *Sol** per *La^b*, dice il Sig. Rameau, s' eseguisce implicitamente l' intervallo, che secondo la Scala numerica dovrebbe separare *Sol** da *La^b*, il qual intervallo, soggiunge, costituisce il Genere enarmonico, ed è causa della sorpresa che cagiona sì fatta risoluzione dell' accordo di Settima diminuita. Tutte queste sono bellissime immaginazioni da annoverarsi tra le occulte qualità della Scuola aristotelica. L' intervallo enarmonico de' Greci era poco più poco meno un quarto di Tono, dalla qual quantità è lontanissimo l' intervallo, che secondo la Scala numerica dovrebbe separare *Sol** da *La^b*. In pratica *Sol** e *La^b* sono diversi caratteri d' una medesima corda, e come mai à potuto far credere il Sig. Rameau a tutti i Francesi, che la diversità de' caratteri possa recar all' orecchio sorpresa o novità? Se ciò fosse così, una Comedia francese scritta con caratteri greci dovrebbe far sul teatro diverso effetto che non fa scritta con caratteri latini o francesi. La sorpresa dell' anzidetta risoluzione dell' accordo di Settima diminuita dipende precisamente dall' irregolare ed inaspettata mutazione di Modo: l' orecchio à inteso su qual Modo si sia formato quell' accordo, e sentendolo risolto in un altro, si maraviglia e sorprende.

CAP.V.

(5) Vcdasi cap. 3. artic. 9.

C A P. V.

Della Modulazione.

I.

PResupposta l' Armonia perfetta colle cadenze di salto e di grado, che sono i principj della Musica ispiratici immediatamente dalla Natura, le rimanenti regole di Musica sono di tal sorte scambievolmente connesse, che l' una può servire d' antecedente all' altra. Posto un Basso fondamentale colla risoluzione delle dissonanze, e le mutazioni di Modo conformi a' capitoli antecedenti, le voci devono necessariamente modulare bene. Ed al contrario supposta la retta modulazione delle voci, ne risulterà necessariamente un Basso fondamentale colla risoluzione delle dissonanze e le mutazioni di Modo conformi alle regole già spiegate. Per questo quasi non sarebbe necessario discorrere separatamente della modulazione. Con tutto ciò è stimato conveniente fondarla in un principio diverso da' fin qui stabiliti, il quale non solo dimostra la mutua dipendenza delle regole della Musica; ma dà altresì tutto quel che è stato ragionato fin ora più lume ed estensione.

Nell'artic. 3 del cap. 3 si disse che l' unico errore sostanziale, che si può commettere in Musica, sia il modulare fuor d'ogni Modo. Questo principio coincide con quell'altro stabilito nell' artic. 8 del cap. 1, cioè, che una voce allora *canta* assolutamente male, qualor guasta una cadenza senza accennarne altra, poichè determinandosi il Modo colle cadenze, l'istesso è guastare una cadenza, che escludere un Modo, e non producendone altro, il canto resta fuor d' ogni Modo, ed è come un periodo che nulla conclude. Questo principio, dal quale potrebbero ricavarfi quasi tutte le regole di Musica, è la base fondamentale della buona modulazione. Appun.

to però perchè è un principio fecondissimo di conseguenze , conviene , per far comprendere la sua forza ed estensione , spiegarlo distintamente , ed applicarlo a' parecchi casi particolari .

Per evitar ogni equivoco si deve distinguere il canto d'una sola voce relativa solamente ad un Basso fondamentale , che renda palese il Modo , dal canto equitemporaneo di più voci , le quali devono avere e col Basso e fra di loro il conveniente rapporto perchè il tutto dell'armonia canti bene , ovvero non produca verun effetto dispiacevole a tutte l'orecchie . Ciò supposto , tanto nel canto d'una sola voce , quanto nell'aggregato di molte , allora si commette un errore sostanziale , quando con una nuova corda si guasta una cadenza senza preparar l'orecchio ad un'altra . Ogni cadenza si fa in una determinata Armonia preceduta da un accordo intero o troncato di Quinta , di Quarta , o di Settima (1) : onde una cadenza si può guastare guastando con una nuova corda o la detta Armonia , o l'accordo di Quinta , Quarta , o Settima , che la precede : e perchè si canti bene v'abbisogna , che l'accordo guastato conduca ad un nuovo accordo di Quinta , Quarta , o Settima atto a far una nuova cadenza . Nell'esemp. 86. num. 1 il nuovo *B-fa* canta bene , perchè quantunque guasti la cadenza in *C-sol-fa-ut* , produce la seguente in *F-fa-ut* . Canta ancora bene l'istesso *B-fa* nel num. 2 , che quantunque non si faccia la cadenza del num. antec. in *F-fa-ut* , con tutto ciò forma parte dell'accordo di Quarta , che prepara l'orecchio alla seguente cadenza in *B-fa* . Ma il *B-fa* del num. 3 canta male , perciocchè da una parte guasta la cadenza in *C-sol-fa-ut* , e dall'altra non produce accordo alcuno , che conduca ad altra cadenza .

Dice il suddetto principio che la nuova corda deve preparare l'orecchio ad una nuova cadenza , ma questa non per ciò deve necessariamente eseguirsi ; che siccome cantando in un determinato Mo-
do

(1) Vedasi cap. 1. artic. 10.

do si può sfuggire artificialmente la cadenza richiesta dall'accordo di Quinta , o dalla Quinta falsa (2) , egualmente formato che sia con una nuova corda un nuovo accordo , si può artificialmente sfuggire la cadenza indicata da esso accordo , come nell'esempio 87 , ove il nuovo accordo della battuta quinta annunzia il nuovo Modo di *G-sol-re-ut* , la di cui cadenza vien evitata con una cadenza falsa . Quel che v'abbisogna si è , che nel sentire il nuovo accordo l'orecchio quasi preveda una nuova cadenza ; sebbene questa potrà artificialmente sfuggirsi con un moto regolare del Basso fondamentale , come si evitano le cadenze nel Modo principale . Or veggiamo questo universal principio verificato in più casi particolari .

I 1.

Mentre una sola voce canta in un determinato Modo senz'alterar corda alcuna , non può assolutamente cantar male purchè rapporti ad un Basso fondamentale , che secondo le regole del cap. 3 determini il Modo , o moduli nel medesimo . Cantando così detta voce , non può guastare veruna di quelle cadenze , che risultano dal sistema del Modo (3) : dunque secondo il principio dell'art. antec. canterà bene .

Ma ancorchè la voce canti assolutamente bene , può ciò non ostante cantare inelegantemente , come può essere un discorso insipido , e noioso senza verun errore gramaticale . Nell'esemp. 88. num. 1 la voce acuta canta assolutamente bene , come si rileva dal suo Basso fondamentale ; ma precipitandosi dall'acuto al grave con salti uniformi di Terza , canta di mal gusto . La modulazione del num. 2 s'appartien alla stessa serie di accordi ; eppure per causa della varietà de' salti è più elegante della prima . Vince però in ele-

G g

gan-

(2) Vedasi cap. 2. artic. 3.

(3) Vedasi cap. 3. artic. 3.

ganza le due prime quella di grado del num. 3, che pur si rapporta al medesimo Basso fondamentale. Quelle tre modulazioni, in quanto s' appartengono alla stessa serie di accordi, dicono in sostanza l' istesso; ma la prima lo dice con mala grazia; la seconda non è tanto disgraziata; la terza è la più elegante di tutte.

Supposta la sostanza della buona modulazione, l' essere più o meno elegante dipende onninamente dal gusto, per il quale non vi è regola alcuna infallibile; appunto come nelle lingue, la Grammatica delle quali c' insegna bensì ad evitare gli errori sostanziali; ma per parlarle con eleganza non si può prescrivere regola alcuna infallibile. Questo è il punto, nel quale trionfa la pratica: senza l' esercizio di parlare o di scrivere una lingua non si può arrivar a parlarla con eleganza. Ma neppur basta la pratica nè per le lingue nè per la Musica; v' abbisogna in oltre la nativa disposizione del genio o dell' istinto, che c' ispiri la combinazione di parole o di suoni più adattati al soggetto, di che si tratta.

Tuttavia si danno per la collocazione delle parole e l' eleganza de' periodi alcune regole, che dovrebbero piuttosto dirsi consigli, perciocchè nè possono nè devono costantemente osservarsi. In questa guisa si prescrivono ancora in Musica alcune regole fallibili bensì, ma giovevoli all' eleganza della modulazione. Tal è in primo luogo l' usare quanto più sia possibile la modulazione di grado. Il Basso fondamentale della modulazione di grado si muove quasi sempre di Quinta, come si vede nell' esemp. 92. num. 1, che è la sua modulazione più perfetta; ed oltracciò le facili inflessioni della voce rendono la modulazione di grado più facile e naturale, ed in conseguenza più grata, particolarmente nella voce umana, la quale, dovendo far qualche sforzo per saltare, può far sentir facilmente qualche stento o violenza, ciò che basta per recar dispiacere. Per questo il contrappunto volgare proibisce i salti di Sesta maggiore, di Quinta falsa, e di Settima. Ma tali proibizioni, che ci vengono spacciate da' nostri Contrappuntisti come regole fondamentali di Contrappunto, riguardano solamente la facilità del canto umano, e per necessità si trasgrediscono spessissimo.

spacciate da' nostri Contrappuntisti come regole fondamentali di Contrappunto, riguardano solamente la facilità del canto umano, e per necessità si trasgrediscono spessissimo.

I I I.

Cantando insieme più voci entro i limiti d' un Modo senz' alterar corda alcuna, può ciascuna delle voci cantar bene da se stessa, e l' aggregato di tutte essere cattivo, ovvero cantar male il tutto dell' armonia. Così nell' esempio 89 ciascun a delle due voci separata dall' altra canta bene; ma l' unione delle due è insoffribile. Per evitar questo scoglio ci dà il volgar contrappunto la regola, che le voci nelle parti sensibili del tempo, quali principalmente sono il battere e levare (4), formino e col Basso e fra di loro consonanza, o al meno qualche dissonanza preparata. Nell' esemp. 90 delle quattro note acute della prima battuta la prima e la terza, che corrispondono al battere e levare, sono consonanti; le due intermedie si chiamano *note di passaggio*, e però possono essere dissonanti. L' istesso interviene nella battuta settima. Nell' ottava la prima e la seconda nota, perchè si salta dall' una all' altra, sono entrambe sensibili, e per tanto consonanti; ma la terza, ancorchè corrisponde al levare, giacchè si trova fra due consonanti di grado, può essere dissonante (5).

Questa regola serve a gli Scolari di supplemento alle vere regole per architettar l' armonia. Ella però è a molti riguardi insufficiente.

G g 2

cien-

[4] Vedasi l' Introd. artic. 6. num. 7.

[5] Queste note dissonanti nel levare si chiamano volgarmente *cambiate*, perchè cambiano natura colla seconda, che non saltando potrebbe essere dissonante. Ma la distinzione di note *cambiate* e *non cambiate* è una delle molte parole inutili, di cui è pieno il volgare contrappunto. Quando s' è detto, che le note sensibili fanno consonanti, e quelle che si trovano di grado tre due consonanti, possono essere dissonanti, s' è detto tutto.

ciente e fallace. Con tale regola non può lo Scolare avventurarsi ad alterar una corda senza rischio di far uno sproposito. Nell' esemp. 91 le voci formano una serie di consonanze conforme alla suddetta regola; eppure cantano malissimamente. Certo è che non mutandosi corda alcuna, e mettendosi le voci in consonanza, è quasi impossibile ne divenga verun cattivo effetto. Ma perchè la regola fosse sufficiente, dovrebbe proporsi in questi o somiglianti termini: *acciocchè il tutto dell' armonia canti bene, bisogna che nelle parti sensibili del tempo le voci stiano in consonanza, o in qualche dissonanza preparata*; ma la regola così concepita è falsissima, che nelle parti più sensibili del tempo si mette spessissimo senza preparazione una Settima, una Quinta falsa, ed altre dissonanze caratteristiche del Modo. Così fatti esempj, de' quali sono piene le più eccellenti carte di Musica del Clari, del Pergolesi, del Corelli, e d'altri valent' uomini, vengono chiamati da' Contrappuntisti del seicento licenze e libertà da usarsi solamente ne' componimenti di puro gusto; ma da sfuggirsi affatto nella Musica sorda e di *fondo*, come se il fondo della Musica non consistesse essenzialmente nel gusto. Chiamano costoro *Musica di fondo* la diatonica detta *a cappella*, usata particolarmente in Chiesa, e presuppongono che per mettere in Musica a cappella una Messa v'abbisogna più fondo di Musica che per mettere in Musica il Drama della Didone; anzi a tutta la Musica di camera e di teatro, infino allo stesso *Stabat Mater* del Pergolesi, si concede al più da costoro come di grazia che sia Musica di bellissimo gusto; ma superficiale, piena di libertà e di capriccj, e di pochissimo studio; allora solamente vano in estasi, quando sentono un tracollo di voci, che senza espressione nè gusto intonano il *Kyrie eleison*. Qual conto deva farsi delle rancide massime di costoro si comprende chiaramente figurandosi un Pittore, il quale desse a' suoi Scolari per massima fondamentale simile distinzione di *pitture di fondo e pitture di gusto*, e notando poi discordare in molte cose le opere di

Ra-

Rafaele dalle pitture gotiche, dicesse in forma di Oracolo, che le pitture di Rafaele sono di buon gusto; ma non di fondo. Quello che i nostri Contrappuntisti gotici potrebbero veramente dire si è, che nella Musica a cappella fatta per cantarsi senza strumenti, per ottener da' Cantanti una intonazione perfetta, conviene preparare tutte le dissonanze. Ma tal consiglio, come ognuno ben vede, non à che far niente nè col fondo nè colla superficie della Musica; egli è un puro preservativo per prevenire le stonazioni de' Cantanti, e che lontano dal doverli necessariamente osservare nella Musica o di gusto o di fondo, costringe il Compositore a tralasciar molti passi e di fondo e di gusto.

La vera regola perchè il tutto dell' armonia senza mutar corda alcuna canti bene, è questa: le voci devono unitamente tendere con un medesimo Basso fondamentale a far la medesima cadenza, o modular nel medesimo Modo. Nell' esemp. 89 qualunque Basso fondamentale si dia alla voce acuta, non può mai essere Basso fondamentale della voce grave; eccovi perchè quelle due voci, ciascuna delle quali canta bene, messe insieme cantano male. Vero è che quelle voci formano una serie di dissonanze, e che se formassero senza mutar corda alcuna una serie di consonanze, il tutto dell'armonia canterebbe bene. Ma il non formar le voci consonanza, come è stato di sopra dimostrato, non è ragione sufficiente, perchè cantino male; come neppur è ragione sufficiente, perchè cantino bene, il formare consonanza. Formino o non formino le voci consonanza, allora canta bene il tutto dell'armonia, qualor si forma una serie di accordi riducibile ad un Basso fondamentale, che secondo il cap. 3 determini qualche Modo, e moduli nel medesimo.

Le stesse note, che si chiamano *di passaggio*, come la seconda e la terza dell' esemp. 92. num. 1, devono essere riducibili ad un simil Basso fondamentale; sebbene essendo velocissime si lasciano col

Basso

Basso delle note collaterali, il quale si prende allora come nota tenuta, e non rende cattivo effetto per causa dell' intima connessione che fra di loro hanno le corde d' un medesimo Modo. Ma se nelle parti del tempo, che abusivamente si chiamano *insensibili*, vi s' introduce una nota irreducibile ad un simil Basso fondamentale, come il *D-la-sol-re* con diesis del num. 2, tal nota di passaggio, per quanto fosse veloce, renderebbe cattivo effetto. E di tali note, che cantano malissimamente, sono pieni quei gruppi capricciosi, co' quali adornano le cadenze i Cantanti, che fanno più pompa dell' agilità del gorgheggio, che dell' abilità di cantare.

I V.

Mutazione
di corde.

La difficoltà consiste nell' introdurre corde nuove senza guastar la modulazione; e su questo importantissimo punto non vi è nella Musica di fondo regola alcuna nè vera, nè falsa. Indi interviene, che i novelli Compositori si trovano più volte confusi e perpleksi nell' abbellir una cantilena, o mutar di Modo; ed ammorzandosi il fuoco dell' estro col timore di far uno sproposito, le composizioni riescono triviali, e più simili l' una all' altra che novo a uovo. Ecco vi però alquanto appianata questa difficoltà col principio stabilito nell' artic. 1.

I. O si muti o non si muti di Modo, quelle corde accidentali cantano bene, le quali sono atte a produrre qualche cadenza. Il Basso fondamentale dell' esemp. 93 tutto è proprio del Modo di *G-sol-fa-ut*; e quantunque tutti i suoi movimenti siano di cadenza, pare non mutando corda alcuna non si fa veruna vera cadenza, eccettochè la prima *Do: Fa*, e l' ultima *Sol: Do* (6). Or alle corde acute di quella serie di accordi si possono aggiungere tutti quegli acci-

(6) Vedasi cap. 3. coll' esemp. 35.

accidenti, i quali perfezionino le cadenze corrispondenti a' movimenti del Basso fondamentale. Primieramente nella terza battuta per produrre vera cadenza in *E-la-mi* si può dar diesis a *D-la-sol-re* ed a *F-fa-ut*. Nella seguente la diesis di *G-sol-re-ut* produce vera cadenza in *A-la-mi-re*; come pur la seguente diesis di *C-sol-fa-ut* la produce in *D-la-sol-re*. Finalmente col seguente *F-fa-ut* con diesis si fa vera cadenza in *G-sol-re-ut*. Se il canto si ferma in qualcuna di queste cadenze, e seguita a modulare nel corrispondente Modo, allora si dice assolutamente mutarsi di Modo (7); altrimenti faranno quelle cadenze di passaggio, o corde di puro abbellimento, che in fine si riducono al Modo, in cui si ferma il canto. Nell' esemp. 94, nel quale è minore il Modo principale, si dà alla Quinta nella seconda battuta Terza minore, onde ne divien la cadenza imperfetta, propria del Modo minore d' *E-la-mi* (8). Ma se da *E-la-mi* si ritornasse ad *A-la-mi-re*, non dovrebbe guastarsi la cadenza principale del Modo per produrne una secondaria ed accidentale; e però al *G-sol-re-ut* dovrebbe darli la diesis propria del Modo. Nella battuta sesta la diesis di *F-fa-ut* produce la seguente cadenza in *G-sol-re-ut*; ma se da *D-la-sol-re* si ritornasse ad *A-la-mi-re* il *F-fa-ut* con diesis, guastando la cadenza imperfetta nel Modo principale, canterebbe male. All' stesso Modo principale si dà nella battuta nona Terza maggiore per far la seguente cadenza in *D-la-sol-re*. Ed al *G-sol-re-ut* della battuta tredicesima si dà Terza minore senza guastar la cantilena, perchè ne risulta la seguente cadenza imperfetta in *D-la-sol-re* minore. Finalmente nella battuta sedicesima il

nuo-

(7) Supposta l'alterazione di qualche corda, che produca una vera cadenza, il mutarsi o non mutarsi di Modo dipende dalla circostanza accidentale di fermarsi o non fermarsi il canto nel Modo corrispondente a quella cadenza. Vedasi cap. 1. art. 8.

(8) Costa dal cap. 1. artic. 13 che nella cadenza imperfetta l' Armonia della Quarta nel Modo minore è di Terza minore, nel Modo maggiore di Terza maggiore.

nuovo *G-sol-re-ut* con diesis fa aspettare la cadenza in *A-la-mi-re*, per questo canta bene, ancorchè detta cadenza venga artificiosamente evitata.

II. Allora il tutto dell'armonia canta male, quando guastandosi con qualche nuova corda una cadenza, non se ne produce altra. Nell'esemp. 95 primieramente canta male il *B-fa* della seconda battuta, che guasta la cadenza nel Modo principale senza produrne altra. Canta pure male il *F-fa-ut* con diesis della quinta battuta, che guasta la cadenza imperfetta in *A-la-mi-re* minore. Canta egualmente male l' *A-la-fa* della battuta settima, perchè guasta la cadenza imperfetta in *C-sol-fa-ut*. Finalmente canta male la diesis della battuta undecima, perchè guasta la cadenza imperfetta in *E-la-mi* minore.

Con questo principio devono regularsi le note accidentali di passaggio, e l'appoggiature. Il *D-la-sol-re* con diesis dell'esemp. 92. num. 2 canta male, ancorchè sia nota di passaggio, perchè senza supporre un Basso fondamentale irregolarissimo non può quella corda ridursi ad una cadenza regolare nel seguente *E-la-mi*. Ma il *F-fa-ut* con diesis dell'esemp. 96 canta bene, come ancora l'appoggiature accidentali delle battute 3 e 3, perchè come appare dal sottoposto Basso, possono produrre vere cadenze senza moto alcuno irregolare del Basso fondamentale.

V.

L'armonia equitemporanea à, come il canto d'una sola voce, la sua peculiar eleganza, consistente nella chiarezza e distinzione degli intervalli, e nella varietà de' medesimi. Perchè l'armonia divenga chiara e distinta, devono le voci modulare per lo più nelle loro più naturali corde. Con questa mira gli Antichi, presupponendo che i loro componimenti dovessero eseguirsi da voci corri-

spon-

spondenti alle chiavi musicali, di rado mettevano note fuori delle cinque righe, nelle quali si contengono l'intonazioni più naturali delle sette diverse voci umane. Oggigiorno tutta la Musica da cantarsi si compone per Bassi, Tenori, Contralti, e Soprani; quello ancora che si scrive pe' Soprani, va per la maggior parte fuor delle corde naturali; ed è incredibile quanto danno ne soffra la Musica: i Cantori di natura veri Soprani, Mezzosoprani, e Baritoni, forzando la voce per cantare in altre chiavi, la guastano, e la loro intonazione insieme coll'armonia divien frolla e confusa.

Dipende ancora la chiarezza dell'armonia dal mettere le voci nella conveniente distanza, perchè un suono si distingua dall'altro, senza discapito però dell'unione delle parti componenti il tutto. Gli Antichi per rendere l'armonia ben unita, usavano di far cantare un Baritono o Tenore con due Contralti ed un Mezzosoprano; o due Tenori con due Contralti ed un Mezzosoprano; sebbene a quattro o più voci ben unite aggiungevano alle volte una parte acutissima, che servisse come di fregio alla rimanente armonia. Il Basso, Tenore, Contralto, e Soprano, purchè cantino nelle loro corde naturali, rendono l'armonia competentemente unita e distinta; e generalmente nel coro di più voci bisogna far uso frequente degli intervalli composti.

La varietà dell'armonia non solo consiste nella varietà degli accordi, ma altresì nel variare la positura degli intervalli, facendo più chiara e sensibile talor la Terza, talor la Quinta o la Sesta, talora una dissonanza. Le voci acute sono generalmente più chiare delle gravi, onde gl'intervalli, che formano quelle si distinguono più che non gl'intervalli, che formano queste. Ma per rendere più sensibile un intervallo, non v'abbisogna metterlo nella voce più acuta; basta metterlo nelle corde più chiare e sonore di qualsivoglia voce: v. g. l'*E-la-mi* del Tenore in quinta riga è unisono coll'*E-la-mi* del Soprano in seconda; ma il primo è più chia-

H h

ro

Eleganza
dell'armo-
nia equi-
tempora-
nea.

ro e sonoro del secondo, perciocchè per intonar quella corda, il Tenore inacutisce e ripulisce la voce, mentre il Soprano la indebolisce, e per così dire la frolla. Però qualor si voglia rendere chiara e sensibile la modulazione d'una voce, si farà cantar nelle sue corde più sonore, conducendo le altre verso il grave.

La regola che vieta le due Quinte non à altro scopo se non la varietà dell' Armonia (9). Fra due voci, che formano due Quinte, non vi è varietà nè di modulazione nè di armonia; ed oltre ciò essendo la Quinta consonanza perfetta, come quella che contiene in se tutta l' Armonia, l' una non è richiamo dell' altra: onde due Quinte sono come due parole inconnesse fra di loro. Ecco perchè l' Armonia di due Quinte, riesce insipida e di malissimo gusto, particolarmente cantando sole due voci. Ma se a queste si aggiungono altre, che formino la Terza con altre consonanze e dissonanze, queste danno all' Armonia la varietà sufficiente, perchè le due Quinte non siano riguardate col mal occhio, che volgarmente si costuma; anzi spesso volte, adoprandosi gli accordi compiti, risultano quasi necessariamente due Quinte. Ed il proporsi di sfuggirle a qualunque costo, come se fosse il più crasso errore che si possa commettere in Musica, è un vero errore de' Contrappuntisti del seicento, che mette gli Scolari in imbarazzi quasi insuperabili, e li costringe tal volta a sacrificare a questo pregiudizio la melodia, l' espressione, e l' istessa Armonia.

CAP.V.

(9) Vcdasi cap. I, artic. 14.

C A P. V I.

Dell' accompagnamento .

I.

Quando s' accompagna una composizione col cembalo, o altro Sull' accompagnamento della Scala. strumento a tasti, coll' una mano si suona il Basso sensibile, e coll' altra s' accompagna esso colla conveniente armonia. Altrachè il Sonatore à innanzi tutta la composizione, prende per lo più dalle parti acute l' accompagnamento; ma senza badar a quelle, si pretende di dar regole generali per accompagnare qualunque Basso. Fondansi tali regole nell' accompagnamento della Scala modulata dal Basso, e si prescrive che alla Prima, Quarta, e Quinta si dia Terza e Quinta; alle altre Terza e Sesta; dal qual accompagnamento si suppone doverfi pigliar norma per accompagnar qualunque composizione.

Egli è cosa assai degna di notarsi, che trovandosi la pratica della Musica tanto scarsa di regole incirca quelle cose, che sono di regola capaci, si pretenda di dar regole per altre incapaci di regola. Primieramente essendo in ogni sorte di Musica frequentissime le mutazioni di Modo, difficil cosa farà, che possa uno Scolaro distinguere senz' altri principj qual sia la Prima, ed in conseguenza la Quarta, e Quinta del Modo in cui si modula; e non distinguendo questo, la suddetta regola d' accompagnare è affatto inutile. Sopra tutto la Quarta v. g. ancorchè si trovi nel Basso sensibile, talora s' appartien ad un accordo, talora ad un altro, e secondo l' accordo l' accompagnamento è diverso. Se la Quarta è Settima dell' accordo di Quinta rivoltato, s' accompagna con Seconda e Tritono; quando è fondamentale, con Terza, Quinta, e Sesta;

e quando è Terza dell' Armonia della Seconda , con Terza e Sesta (1). E qual regola si può dare per discernere così diversi rapporti d' una medesima corda , la qual regola non contenga il fiore di tutta la teorica della Musica ? Quindi è che lo studio d' accompagnar , il quale presuppolti i principj stabiliti in questo libro sarebbe facilissimo , si reputa comunemente il più difficile , ed effettivamente non si arriva ad accompagnar con franchezza , se non con una lunga e fastidiosissima pratica .

Il primo errore , di cui s' imbevono gli Scolari di cembalo , si è che il vero Basso , che è il fondamentale , possa fare la Scala , ciò che , come costa dal cap. 3, è falsissimo . La Scala , come savia- mente dice il Sig. Tartini , è una deduzione del Basso ; o come costa dall' artic. 7 del cap. 1, è una modulazione artificiosa formata colle corde costitutive delle tre Armonie fondamentali del Modo ; ed in conseguenza propria solamente delle voci cantanti . Si può certo far modulare la Scala al Basso sensibile ; ma allora può accompagnarli in diverse maniere ; mai però di tal sorte che coll' accompagnamento della Scala si comprenda la natural costituzione del Modo , nè la più perfetta modulazione del Basso . L' impossibilità di dar alla Scala fatta dal Basso sensibile un accompagnamento perfetto , che possa servire , come si pretende , di base all' arte d' accompagnar , n' à fatto inventar diversi , di sorte che gli accompagnamenti della Scala sono quasi tanti quanti i Maestri di cappella . Quello che è stato accennato di sopra è il più usato oggigiorno ; ma egli vien giustamente rifiutato dal Sig. Tartini , per supporre un Basso fondamentale irregolarissimo ed impraticabile , qual si vede notato co' puntini nell' ese mp. 97. num. 1. Egli però sostituisce l' accompagnamento del num. 2, nel quale oltre all' essere irregolare il

Basso

(1) Vedasi cap. 2. art. 5 e 6.

Basso della Scala discendente , l' Armonia di Quarta e Sesta , che si dà alla Quinta , è debolissima . Gli Antichi , dice l' istesso Sig. Tartini , accompagnavano colla Terza e Quinta tutte le corde della Scala , eccettuata la Settima , alla quale , per esser priva di vera Quinta , davano la Terza e Sesta . In tale serie di accordi il Basso fondamentale camminava per sei corde di grado , la qual modulazione , come costa dal cap. 3, è inettissima per determinare il Modo .

Questo inutil impegno di ricercar un perfetto accompagnamento della Scala è derivato dal supposto d' essere la Scala il fondamento della Musica , o il sistema fondamentale d' ogni Modo . In conseguenza di ciò s' è ancora supposto , che nell' accompagnamento della Scala dovea contenersi il fiore delle regole d' armonia , tanto che molti Maestri di contrappunto pongono per fondamento di esso l' accompagnamento della Scala . Quanto siano falsi tutti questi supposti costa abbastanza dall' artic. 7 del cap. 1. La Musica non à modulazione alcuna fondamentale , come neppur à il linguaggio parola alcuna che sia sorgente di tutte le altre . Il fondamento della Musica e d' ogni Modo sono le tre Armonie di Prima , Quarta , e Quinta , dalle di cui corde si possono formar infinite modulazioni , una delle quali è la Scala , la quale non à sopra le altre se non il vantaggio di modularvisi colle più facili inflessioni della voce tutte le corde del Modo , ed il suo accompagnamento può disporli d' infinite maniere , come d' infinite maniere può accompagnarli qualunque altra modulazione .

I moderni Francesi mossi dalla difficoltà di dar alla Scala un Basso fondamentale regolare , hanno immaginato che in arrivando alla Quinta si muti di Modo (2). E credono di confermare questo supposto colla difficoltà o durezza , che ognuno sperimenta di modulare il Tritono contenuto tra la Quarta e la Settima maggiore ; la

qual

(2) Vedasi lib. 1. cap. 5. artic. 4.

qual durezza , dicono , è indizio chiarissimo della mutazione di Modo . Così va la mente vagando per diversi errori , quando perde di vista la norma della verità . Quante modulazioni durissime , e con un Basso fondamentale irregolarissimo non si formano senza mutar per questo di Modo ? Il Basso fondamentale dell' esemp. 16. num. 4 , nel quale dalla Quinta si scende alla Quarta , ed indi al Modo , è irregolare ; eppure è proprissimo del Modo . La modulazione della Sesta minore alla Settima maggiore è durissima ; eppure è proprissima del Modo minore (3). Che il Basso fondamentale sia regolare o irregolare , e la modulazione dura o soave , questo dipende dall'arbitrio del Compositore . Colle medesime corde , colle quali si forma una modulazione dura , se ne può formar un' altra, soavissima senza mutar di Modo . Particolarmente ufando delle quattro corde , che formano il Tritono della Scala , conformemente al loro natural e primario scopo , che è determinare il Modo , ne divien la più regolare modulazione del Basso, e la più soave modulazione di tutte le voci , come si vede nell' esemp. 98. E' adunque vano l' impegno di ricercar accompagnamenti della Scala , che siano fondamento della Musica , e che possano servir di norma per accompagnare qual si sia Basso sensibile . Il giusto metodo d' insegnar ad accompagnare sarebbe mettere per fondamento le due cadenze determinative del Modo dell' esemp. 98. Poi aggiungere alla Quarta e Quinta le dissonanze loro proprie . Poi altre note di Basso fondamentale cogli accompagnamenti atti a modulare nel Modo , senza mutarlo . Poi rivoltare tutti questi accordi . Ed a mano a mano passare alle mutazioni di Modo , all' uso delle dissonanze irregolari , e degli accordi stabiliti ne' precedenti capitoli ; poichè in fine le vere regole d' accompagnamento sono le medesime regole di armonia , che v' abbisognano per comporre .

III. Per

[3] Vedasi cap. 1. artic. 13.

I I I.

Per accompagnare meccanicamente una composizione senza ^{Numeri organici .} conoscimento delle regole di Musica potrebbero servir di supplemento i numeri , co' quali si suol segnare il Basso sensibile , e che si chiamano *organici* , perchè additano l' accompagnamento da eseguirsi coll' organo , o con altro strumento a tasti . Ma per questo sarebbe necessario , che l' uso di tali numeri fosse uniforme e costante , di modo che , visto il numero , comprendesse subito il Sonatore l' accompagnamento da darsi a ciascuna nota del Basso . Eccovi però un sistema facile di numeri organici ricavato da' principj stabiliti in questo libro .

La nota del Basso con Terza e Quinta non si segni con verun numero ; e la Terza farà maggiore o minore secondo gli accidenti della chiave . Generalmente gl' intervalli significati da' numeri organici devono formarli cogli accidenti , che seco porta il Modo , mentre dagli stessi numeri non venga significato il contrario .

- 6 Significherà l' accompagnamento di Terza e Sesta. (esemp. 99).
- 4 L' accompagnamento di Quarta e Sesta .
- 7 Terza , Quinta , e Settima .
- 5 Quinta falsa , Terza , e Sesta .
- $\frac{4}{3}$ Terza minore , Quarta , e Sesta maggiore .
- * $\frac{3}{2}$ Seconda , Tritono , e Sesta .
- $\frac{5}{4}$ Terza , Quinta , e Sesta .
- $\frac{7}{4}$ Terza minore , Quarta , e Sesta minore .
- $\frac{5}{3}$ Seconda , Quarta , e Sesta .
- * Significa che la Terza , che secondo il Modo è minore senz' accidente , si faccia maggiore .
- b Significa , che la Terza , che secondo il Modo è maggiore senz' accidente , si faccia minore .

b Signi-

- b* Significa che la Terza , che o secondo il Modo , o secondo gli accidenti antecedentemente aggiunti era maggiore o minore , si faccia minore o maggiore , tolto l' accidente .
- b 6,* 6,b 6* Significa l' accidente , con cui si deve far minore , o maggiore una Sesta .
- 7 Significa l' accordo di Settima diminuita composto di tre Terze minori l' una sopra l' altra .
- 6 Significa l' accordo di Sesta superflua composto di Terza maggiore , Tritono , e Settima minore .
- 7 7 Significa l' accordo compito di Nona composto di Terza , Quinta , Nona , e Settima , risolte queste due in Ottava e Sesta .
- 7 7 Significa l' accordo compito d' Undecima composto di Quinta , Settima , Undecima , e Nona .
- 9 8 Significa la sola Nona aggiunta alla Terza e Quinta , e risolta in Ottava .
- 4 3 Significa la sola Undecima aggiunta alla Quinta , e risolta in Decima . Vedansi gli esempj 56, 57, 58, 59, 60, 61.

Usando costantemente di questi numeri , basterebbe pigliar pratica sul loro significato per accompagnare senza regole di Musica . (;)

CAP.

[;] I Sonatori di cembalo , che non sono Compositori , vorrebbero ancora liberarsi dalla noja di pigliar pratica sopra tutte le chiavi che occorrono nelle carte di Musica , ovvero che tutta la Musica si scrivesse con una sola chiave . Questo sarebbe stato facile nel principio della rinnovazione della Musica ; ma dopo stabilita una pratica , lo scardarla è affare di molti secoli . Supponendo che tutta la Musica si estende a cinque Ottave , posta nella prima riga la chiave di *C-fol-fa-us* potrebbe essa servire per tutte le cinque Ottave , scrivendo le note di ciascuna di esse con diverso colore . Tali carte di Musica farebbero ancora all' occhio bellissime , ma se i Copisti di Musica ci fanno comperar così caro l' inchiostro , che sarebbe de' colori ? Senza dispendio di colori si potrebbe notare ognuna delle cinque Ottave con un segno , come nell' esemp. 100. n. 1 ; e basterebbe mettere il segno sopra la nota in cui la modulazione muta di Ottava . Ma senza far novità alcuna , si potrebbe scrivere tutta la Musica colle sole chiavi di Basso e di Canto , giacchè il *C-fol-fa-us* sopracuto del Basso è unisono col *C-fol-fa-us* grave del Canto [esemp. cit. n. 1 .]

C A P. VII.

Del Genere diatonico .

I.

CHI sente discorrere i Contrappuntisti del seicento del Genere diatonico , che pur si chiama *Canto fermo* , lo crede un tesoro nascosto , o un mistero , nel quale a pochissimi è lecito iniziarsi . Egli vien celebrato da loro come profonda sorgente della vera e più esatta armonia . Senza il conoscimento , dicono , del Canto fermo è impossibile far progresso nell' arte di comporre . E tutte le composizioni di quelli , i quali non hanno fatto particolare studio di questo Genere , sono riguardate da' detti Contrappuntisti come superficiali e di vilissimo pregio . Ma a dir il vero , io non ò potuto mai formar idea chiara e precisa di questo famoso Genere , e mi sembra ch'egli sia un fantasma da spaventar gli Scolari , e tenerli a dietro anni ed anni nello studio del contrappunto . Sembrami ancora il partito de' seguaci del Canto fermo simile allo stuolo de' Filosofi aristotelici , i quali sul principio del secolo declamavano caldamente contro a' Filosofi moderni , che colla speranza in mano dimostravano le vere leggi della Natura . La Filosofia di costoro era da coloro trattata di superficiale , puerile , e concepita a guisa di romanzo : il vero fondo della Filosofia , dicevano con enfasi , stà nelle occulte qualità d' Aristotele . Ma alla fine il mondo si è avveduto che il parlar di questi Filosofi era la vera retorica dell' ignoranza e dell' impostura . Esaminiamo però quel che vi è di vano , di falso , e di vero nell' idea confusissima , che comunemente si dà del Genere diatonico , o Canto fermo .

Quando si tratta della Musica , che per distinguerla dal Canto

I i

fermo

Natura de' Modi Diatonici .

fermo si chiama *Figurata*, *Cromatica*, *Mista*, *Temperata*, e con cent' altri nomi voti di preciso significato, si dice che una composizione è fatta nel Modo di *G-sol-re-ut*, di *D-la-sol-re*, od' *A-la-mi-re* &c. Ma trattandosi di Canto fermo bisogna dire, che tal composizione è fatta nel primo, secondo, terzo, quarto, quinto, sesto, settimo, ottavo, nono, o decimo Modo: e guai a quel Maestro di cappella che non sappia parlare con questi termini, che ciò basta per dichiararlo ignorante del vero contrappunto. Ma veggiamo cosa sia questa filastrocca di Modi. L' Ottava, dice il *Zarlino* (1), si può dividere o armonicamente, o aritmeticamente; ed eccovi in principio due misteriose parole, le quali fanno credere a gli Scolari il Canto fermo ricavato dal profondo della Matematica. Vogliono dire quei vocaboli, che l' Ottava si può dividere o colla Quinta, o colla Quarta; e questo è verissimo; che pur si può dividere colla Seconda, Terza, Sesta, o Settima. Or l' Ottava di *D-la-sol-re* divisa colla Quinta costituisce il primo Modo (esemp. 101. n. 1.). L' Ottava d' *A-la-mi-re* divisa colla Quarta il secondo (num. 2). Quella d' *E-la-mi* divisa colla Quinta il terzo (n. 3). Quella di *B-mi* divisa colla Quarta il quarto (n. 4); e così successivamente, come si vede nell' esempio.

Considerata la detta costituzione de' Modi, egli è cosa facile, dice il *Zarlino*, da sapere qual sia la corda finale di ciascheduno. Chiunque non sia iniziato nel mistero del Canto fermo, vedendo che il primo Modo è per corda più grave o fondamentale *D-la-sol-re*, il secondo *A-la-mi-re* &c. dirà infallibilmente, che la corda finale del primo Modo è *D-la-sol-re*, quella del secondo *A-la-mi-re*, quella del terzo *E-la-mi*, quella del quarto *B-mi* &c. Ma non è così, e non è tanto facile come suppone il *Zarlino* di comprendere il perchè. La corda finale del primo e del secondo Modo è *D-*

(1) Quanto qui si adduce su' Modi del Canto fermo si troverà diffusamente spiegato nel *Zarlino* Part. 4. cap. 9 e seguenti.

è *D-la-sol-re*; del terzo e quarto *E-la-mi*, del quinto e sesto *F-fa-ut*, sicchè i Modi sono dodici; ma le corde finali sono solamente sei. Ma se nel primo e secondo Modo, direte voi, si va colle medesime corde a terminar il canto in *D-la-sol-re*, come mai distinguere il secondo Modo dal primo? Qui comincia il profondo di questa scienza. La Quarta, vi dirà il *Zarlino*, da *A-la-mi-re* a *D-la-sol-re* nel primo Modo stà nell' acuto, nel secondo nel grave, e ciò basta per costituire due Modi diversi. Ma se la cadenza in *D-la-sol-re* è l' istessa stessissima o si prenda l' *A-la-mi-re* nell' acuto, o si prenda nel grave, perchè una differenza accidentalissima all' Armonia deve costituire due Modi essenzialmente diversi? Eccovi le belle ragioni del *Zarlino* adottate da tutta la Setta. I Modi, che hanno la Quarta nell' acuto sono divisi armonicamente, quelli che hanno la Quarta nel grave sono divisi aritmeticamente; e siccome queste divisioni sono essenzialmente diverse, costituiscono pure Modi essenzialmente diversi. Ma, replicarete voi, se l' istessa cadenza perfetta si fa in *D-la-sol-re* colla divisione armonica del primo Modo, che coll' aritmetica del secondo, piuttosto si dovrebbe concludere, che tali divisioni non hanno che far niente colla Musica, o sono ad essa del tutto accidentali. I Modi divisi armonicamente, vi dirà ancora il *Zarlino*, si chiamano *Principali*, perchè l' onore e la preminenza si dà sempre a quelle cose, che sono più nobili, qual è la divisione armonica. Si chiamano eziandio *Autentici*, perchè hanno più autorità de' *Servili* divisi aritmeticamente, i quali si chiamano *Plagali*, cioè *lateralis*, *obliqui*, o *ritorti*, perchè come *servili* vanno dietro degli *Autentici*, e si formano ritortamente mettendo nel grave la Quarta, che negli *Autentici* stà nell' acuto. I medesimi Modi *Plagali* si chiamano ancora *Placabili*, perchè placano le passioni smosse da' loro *Autentici*; anzi producono le contrarie, di sorte che se *D-la-sol-re* *Autentico* vi fa ridere, *D-la-sol-re* *Plagale* vi farà piangere. Ed è possibile, che per tanti secoli si

fiano scritte, studiate, e riguardate con rispetto così vane e ridicole immaginazioni?

I I.

Scale de'
Modi del
Canto fermo.

Il voto fra le tre corde costitutive de' suddetti Modi si deve considerare ripieno colle corde necessarie per formare la Scala. Ma queste corde, eccettuata una, in tutti i Modi sono le medesime. Cioè eccettuato il *B-fa* della Scala di *F-fa-ut*, le rimanenti corde di tutte le Scale del Canto fermo sono le otto proprie del Modo di *C-sol-fa-ut* (2), e le Scale sono quelle che nel artic. 7 del cap. 1 si sono ricavate dall'Ottava *D: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: Do*, trasformato solamente nella Scala che comincia da *Fa* il *Si* in *Si^b*. Or il gran segreto del Canto fermo si è comporre in ciascuna di queste Scale senz'alterar corda alcuna cogli accidenti di diesis o bmolle; e questa è la Musica che si chiama *di fondo*, per cui devono darli a conoscere i gran Maestri. Gran forza de' nostri pregiudizj! i quali o non ci lasciano vedere le contraddizioni, o ci fanno palliarle. Fingasi il Genere di Musica che si voglia, per cantar bisogna assolutamente far le cadenze stabilite nell'artic. 8 del cap. 1, come poste dalla Natura per fondamento d'ogni forte di Musica; e tali cadenze in niuno de' Modi del Canto fermo si possono fare senz'alterar corda alcuna, eccettuati quelli di *C-sol-fa-ut*, e di *F-fa-ut*. Per fare dette cadenze l'Armonia della Quinta deve essere di Terza maggiore; l'Armonia della Quarta, se il Modo è maggiore, di Terza maggiore; e di Terza minore, se il Modo è minore. Or tutti i Modi del Canto fermo, fuor de' due sopra accennati, hanno minore la Settima, ed in conseguenza l'Armonia della Quinta di Terza minore. Il Modo di *D-la-sol-re*, che è di Terza minore,

à l'Ar-

(2) Vedasi l'Introduz. artic. 5 ove si sono spiegati i Modi diatonici conformemente al sentimento comune.

à l'Armonia della Quarta di Terza maggiore; e la Quinta di *E-la-mi* è affatto priva di Armonia; in somma tutta l'economia armonica, in cui la Natura à fondata la Musica, si vede frastornata ne' tanto decantati Modi del Canto fermo.

Si trova però così frastornata l'armonia delle composizioni, che si suppongono fatte in questo Genere? Nò certamente, che se ciò fosse, tali composizioni sarebbero infossribili. Alcuni Compositori, non ostante il supposto che il Canto fermo rigetti gli accidenti, vi mettono i necessarij per far le cadenze. Altri per palliare la contraddizione del supposto colla pratica, non li scrivono; ma i Cantanti li mettono per istinto di natura (3). Come dunque si mette per distintivo de' Modi diatonici una proprietà carica di eccezioni, ed impossibile da osservarsi ne' passi più decisivi del Modo? Siccome l'incompatibilità del Canto fermo coll'uso degli accidenti si supponga da una parte caratteristica del Genere, e dall'altra sia impraticabile, ne nascono tra i Professori di contrappunto mille dispute sulla lana caprina, e colle dispute mille inconvenienze. Fatta una cantilena sopra *G-sol-re-ut* v. g. *Sol: Si: Re*, se per trasportarla alla Quinta date diesis a *F-fa-ut*, *Re: Fa[♯]: La*, sarete crudelmente perseguitato come trasgressore del Modo, e mal fondato ne' primi principj del Canto fermo; eppure quella diesis à più del buono che del cattivo. Potevate certo, in vece di trasportar la cantilena alla Quinta, trasportarla alla Quarta *Do: Mi: Sol* senz'alterar corda alcuna; ma nel trasportarla alla Quinta non avete commesso verun peccato. Se volete far una vera cadenza in *E-la-mi*, sarete dalla Natura costretto a dar diesis a *D-la-sol-re*, ed a *F-fa-ut* (esemp. 102. n. 1.); ma sentirete qual turbine d'improprij

(3) Il P. Paolucci nell'*Arte pratica di contrappunto* tom. 1 dice che nelle composizioni de' secoli XI^o e XVI^o non si trovano usati gli accidenti di diesis o bmolle, se non che in caso dubbio, o in circostanze singolari non comprese dalle regole generali. Sarebbe però da desiderare il sapere quali regole generali diedero gli Antichi per l'uso degli accidenti.

perj vi casca sulla testa: ignorante che siete! vi diranno, la cadenza in *E-la-mi* si fa, come nel num. 2, senz' accidente alcuno. Ma quella, replicarete voi, non è vera cadenza; quella è una cadenza falsa, nella quale il Basso fondamentale ascende di grado da *Re* a *Mi*. Ma se voi vi difendete col Basso fondamentale, farete schernito, e si ritornerà, come costuma la logica delle femine, da capo: ignorante che siete! la cadenza in *E-la-mi* si fa come nel num. 2.

I I I.

Vera idea
del Canto
fermo.

Io non pretendo di mettere in ridicolo il Canto fermo; ma solo quei suoi seguaci, che non comprendono nè la sua origine, nè le cose che in esso Canto sono degne di stimarsi e coltivarli. Il Canto fermo trae origine da' secoli, ne' quali s'eseguiva la Musica a tastoni senza diversità nè di Tempi, nè di note. Tutte le note erano punti, da' quali non potea risultare varietà alcuna di Tempi; ma solo il semplice battere e levare. Questo genere di canto era molto a proposito pe' Salmi, Graduali, Antifone, e Responsorj da cantarsi in Chiesa senza strumenti o dal popolo, o da molte persone ignoranti della Musica; però fù fatto proprio della Chiesa. Ma siccome questa manteneva i suoi Cantori dediti allo studio della Musica, essi Cantori, massime dopo Guidone Aretino, misero in chiaro le sei corde naturali, nelle quali cominciava o finiva quel canto, che sono le sei corde finali de' dodici Modi del Canto fermo. La loro accortezza però non giunse a distinguere le corde necessarie per far una cadenza a più voci, tanto più che il canto de' Salmi, Antifone, Graduali, e Responsorj era comunemente all' Unifono, e se ne risultava fra le voci qualche Armonia, essa era affatto casuale. Mancando la cognizione delle corde necessarie per far con
Ar.

Armonia una cadenza, neppur vi poteva essere cognizione degli accidenti che si convengono a ciascun Modo; ed eccovi l'origine del falso presupposto, che il Canto fermo rigetti gli accidenti. Coltivata poi l'armonia equitemporanea più per istinto che per teorica, si seguì a comporre sul sistema di quei imperfettissimi Modi; e benchè la Natura costringesse a mettere gli accidenti dove sono necessarj, nondimeno si diceva, che tal composizione era fatta in taluno di quei Modi, che secondo la loro prima istituzione non portavano accidenti. Orecchie più delicate giunsero finalmente a discernere, quali accidenti costringeva la Natura ad usare in ciascun Modo; allora furono ridotti a chiaro sistema i dodici Modi maggiori, ed i dodici minori, che si usano oggigiorno.

Bisogna dunque tener altamente riposto nella mente, che se colle distinzioni di Canto fermo, e figurato, di Genere diatonico, cromatico, enarmonico, misto, temperato, e cent' altre simili parole si pretende far distinzione di armonie fondate in diversi principj, tali distinzioni sono vane, immaginarie, ridicole, piene di contraddizioni e d'imbroglio, e da sepelirle per sempre colle occulte qualità della Scuola aristotelica. L'unico Genere di Musica, che la Natura c'ispira, si riduce a cantare in un Modo maggiore, o minore: tanto il Modo maggiore quanto il minore si compone delle tre Armonie di Prima, Quarta, e Quinta. L'Armonia della Quinta in ogni Modo è di terza maggiore. L'Armonia della Quarta nel Modo maggiore è di Terza maggiore, nel minore di Terza minore. Tutto quanto si aggiunga a questi principj come proprietà essenziale de' Modi di qualche Genere di Musica, è vano ed immaginario.

Se colla distinzione di Canto fermo e figurato si volesse solamente dar ad intendere la diversità di stili, o di modulazioni, che si possono formar sopra i medesimi Modi, allora tal distinzione sarebbe utilissima; poichè lo stile delle composizioni, che si suppongono
fatte

fatte ne' Modi del Canto fermo, è assai diverso da altri stili; proveniente questa diversità dal diverso scopo delle composizioni. Le composizioni, che si chiamano di Canto fermo, o con più proprietà di stile a cappella sono fatte per cantarsi da più voci con buona armonia; ma senza strumenti: e questa circostanza merita dal canto del Compositore certi riguardi, che non sono necessarj in altri stili. In primo luogo se in un coro di più voci ciascuna modulasse con grande e diversa varietà di note, piuttosto ne nascerebbe confusione che armonia; per questo la modulazione di tutte le voci dev' essere semplicissima, e con più note d'egual valore. Oltracciò mancando alle voci l'ajuto degli strumenti per intonare perfettamente, e rimetterli in tono, bisogna sfuggire, quanto sia più possibile, i salti, e le mutazioni di Modo massime le irregolari, preparare tutte le dissonanze, e ricercare studiosamente ciò che alla voce umana riesce più facile da eseguirsi. Da queste circostanze, le quali, come ognuno ben vede, non toccano punto nel fondo della Musica, ne divien un'armonia chiara e distinta con un canto facilissimo e naturale, che sono i pregi quasi inimitabili delle composizioni del Palestrina, del Nanini, e d'altri Antichi. Considerato il Canto fermo a questo lume, egli è non solo bellissimo, ma utilissimo ancora ad esercitar gli Scolari, e far loro acquistare la facilità e naturalezza del canto. Ma qualor del Canto fermo si faccia, come si costuma, un Genere di Musica separato, dando per regole fondamentali di armonia le proprietà accidentali di tale stile, e chiamando licenze, libertà, ed arbitrij tutto ciò che non costuma farsi nello stile a cappella, allora il Canto fermo divien un caos di contraddizioni, pregiudizj, ed errori, attissimo solamente a tener a dietro gli Scolari, e non lasciarli mai vedere il lume de' veri e fondamentali principj dell'armonia.

CAP.

C A P. VIII.

Verificazione della teorica.

I.

PEr dimostrare, come suol dirsi *a posteriori*, o per gli effetti la verità de' principj e delle regole stabilite in questo Libro, ed insegnar lo Scolare a profittare colle altrui composizioni, è stimato conveniente aggiungere in fine alcuni frammenti musicali di alcuni valent' uomini con alcune osservazioni, tralasciandone infinite, che a somiglianza di queste potrà far da se stesso lo studioso Scolare. La parte più grave è il Basso fondamentale da me aggiunto a' corrispondenti accordi, per rendere più chiara la loro natura, e dimostrare colla sperienza le regole della modulazione di detto Basso stabilite nel cap. 3. Non si deve dunque considerer questo Basso come parte delle composizioni; ma solo come un indice, che dimostra la serie e natura degli accordi, e l' andamento di tutta l'armonia.

Il primo frammento è parte d'una Messa del celebre Gian Pierluigi detto volgarmente *il Palestrina*, il quale nel secolo XVI fu Cantore della Cappella Pontificia a' tempi del Papa Marcello. Sdegnato questo Pontefice contro gli abusi della Musica sacra, era risoluto di bandirla affatto dal Tempio; ma il Palestrina compose questa Messa, che però s' intitola *del Papa Marcello*, per far vedere al Pontefice, come la semplice e natural dolcezza della Musica non pregiudica punto a' sentimenti di Religione; anzi li rende più soavi ed efficaci. In vista di questa Messa il Papa Marcello confermò la Cappella Pontificia purchè si cantasse sul gusto del Palestrina, il qual decreto è stato così religiosamente osservato, che

K k

detta

detta Cappella è quasi l' unico coro , che ci fa sentire la semplice e soavissima armonia propria dello stile a cappella .

Il Modo di questa composizione è *G-sol-re-ut* , che secondo lo stile moderno dovrebbe portar una diesis in chiave per far maggiore la Settima , o la Terza della Quinta ; ma secondo lo stile antico questa diesis non si nota sulla carta ; sebbene in tutte le cadenze perfette nel Modo si adopra . Dalla prima alla terza battuta non fa sentire l' Autore se non la Quinta e l' Ottava del Modo : passa poi all' Armonia della Quarta ; indi ritorna al Modo con cadenza imperfetta ; e coll' accordo di Quinta rivoltato in Terza minore e sesta maggiore , (sottintesa nel *F-fa-ut* del Canto la diesis) produce tutta l' Armonia del Modo . L' artificio di questo periodo è bellissimo ; egli dà la più compita idea delle tre Armonie costitutive del Modo ; e l' Armonia di esso dalla prima battuta infino alla quinta va crescendo quasi per gradi . Comincia dalla consonanza più scarfa di Armonia, qual è l' Ottava (1) ; segue poi la Quinta e l' Ottava ; poi la Terza e Sesta ; ed in fine la Terza, Quinta, ed Ottava (2) ;

Dopo d' aver intrecciato in diverse maniere l' Armonia del Modo , ritorna l' Autore nella battuta settima all' Armonia della Quarta : quest' Armonia vien più frequentata che non è l' Armonia della Quinta per conformarsi collo stile a cappella d' usare più quelli accordi , pe' quali non v' abbisogna alterare le corde . Anzi infino alla battuta 25 il canto piuttosto stà nel Modo di *C-sol-fa-ut* , che nel principale di *G-sol-re-ut* , particolarmente dappoichè nella battuta 11 il Basso fondamentale comincia a far sen-

(1) Vedasi cap. 2. artic. 5.

[2] Tralascio di notare le note di passaggio ad altre piccole dissonanze che frequentemente occorrono . Neppure faccio menzione delle repliche, imitazioni, ed altre figure musicali , delle quali sono piene le carte del Palestrina . Di queste figure si tratterà nel Libro seguente ; allora basterà dar un nuovo sguardo a questa e le altre composizioni del presente capitolo , per vedere l' uso frequentissimo , che ne fanno i buoni Autori .

sentire spessissimo il *F-fa-ut* naturale , corda impropria del Modo di *G-sol-re-ut* , e fondamentale di quello di *C-sol-fa-ut* . Generalmente nello stile a cappella per isfuggire le corde con accidenti , si cade frequentemente nel Modo di *C-sol-fa-ut* .

Nel coro di più voci accade spesso , che due di esse formano una medesima dissonanza ; allora l' una deve risolvere in una maniera , l' altra in un' altra ; altrimenti ne diverranno due Ottave , che ne' componimenti , i quali hanno per principale scopo l' intreccio e la varietà delle armonie , si devono evitare (3) . Così si vede praticato in più passi di questa composizione : nel fine della battuta 4 unendo colle voci il Basso fondamentale , ne risulta l' accordo di Terza maggiore , Quinta , e Settima , che comprende la Quinta falsa, ossia il Tritono *Do: Fa** : nella risoluzione perfetta di questa dissonanza il *Fa** deve ascendere per un Semitono a *Sol* (4) , come effettivamente vien praticato dal Canto ; ed il *Do* discendere a *Si* Terza dell' Armonia del Modo ; ma siccome questa corda vien intonata e dal secondo Contralto , e dal Mezzosoprano , questo discende alla Terza *Si* , quello ascende alla Quinta *Re* , risolvendo la Settima e la Quinta falsa il primo con risoluzione perfetta , il secondo con imperfetta . Nello stesso accordo di Quinta è da notarsi , che la Settima risolta in Sesta maggiore , con cui vien segnato il Basso sensibile , è rispetto al fondamentale Undecima risolta in Decima , la qual trasformazione d' una dissonanza in un' altra accade necessariamente , qualor gli accordi si rivoltano ; ma il Basso fondamentale , rimettendo l' accordo nel suo naturale stato , scopre la vera natura e risoluzione di ciascuna dissonanza : così nel suddetto accordo il *C-sol-fa-ut* , che rispetto al Basso sensibile appare consonante , col Basso fondamentale si scopre essere la corda dissonante di quell' accordo .

K k e

Ben-

(3) Vedasi cap. 1. artic. 14.

(4) Vedasi cap. 2. artic. 3.

Benchè le due Ottave si devono in sì fatte composizioni evitare, massime in un passo sensibile, qual è la risoluzione d'una dissonanza caratteristica dell'accordo, nondimeno da questa e da tutte le composizioni degli Antichi chiarissimamente si scorge, che nè le due Ottave, nè le due Quinte guastano la sostanza dell'Armonia. Nella battuta 15, se il secondo Contralto sminuisce, com'è lecito, la discesa da *Mi* a *Do*, farà col Mezzosoprano due Quinte, *Re: La, e Do: Sol*, e anche per questo nella proibizione delle due Quinte s'intende proibita una Quinta fatta con moto retto (5). Ma tal proibizione nella detta battuta, ed in parecchi altri passi degli Antichi si vede trasgredita. Si adduce però la scusa o eccezione, che nelle composizioni a più voci sono lecite alcune cose, le quali sono illecite ne' componimenti a due o tre parti; ma questo per appunto conferma il principio altrove stabilito (6), cioè che le due Quinte sono solamente insipide, quando mancano altre voci che diano all'armonia la conveniente varietà; altrimenti se le due Quinte, o le due Ottave fossero contro la sostanza dell'Armonia, la moltitudine delle voci potrebbe palliare l'errore; ma non evitarlo.

Nella battuta 24 termina con una cadenza imperfetta in *C-sol-fa-ut* la prima parte del *Kirie*. Il seguente frammento è il principio del *Gloria*. In esso infino alla battuta 36 si replicano più volte, e s'intrecciano in diverse maniere le cadenze perfette ed imperfette nel Modo principale. Nella 38 si passa al Modo della Quarta, non ostante di non cantare nella 37 se non tre voci; il primo Contralto è quello, che discendendo da *Re* a *Do* fa sensibile detta mutazione. Non è meno sensibile la mutazione della battuta 39 al Modo minore della Seconda o d'*A-la-mi-re*: sopra il precedente *E-la-mi* chiunque canti la parte del Canto darà diesis a *G-sol-re ut*; onde ne diverrà una cadenza perfetta nel seguente *A-la mi-re*. Tali mutazioni di

Modo

(5) Circa i moti retto, obliquo, e contrario vedasi l'Introd. artic. 6. num. 11.
[6] Vedasi cap. 5. artic. 5.

Modo comprovano ancora la falsità del supposto circa l'incompatibilità del Canto fermo coll'uso degli accidenti. Quello che dovrebbe dirsi si è, che nello stile a cappella le mutazioni di Modo devono essere regolari, e passaggiera, perciocchè altrimenti le voci, non essendo sostenute da strumenti, stentarebbero a modulare per nuove corde.

Per non fare un discorso infinito lascio allo Scolaro la cura di osservare da se stesso, come in questo frammento sono osservate le regole fondamentali di armonia stabilite ne' precedenti capitoli; come ancora le proprietà caratteristiche dello stile a cappella. La semplicità e naturalezza della modulazione colla giusta e varia distanza delle voci per rendere chiara e varia l'armonia sono le proprietà singolari, che faranno eterne le opere del Palestrina. Ma l'abuso, che fanno alcuni della sua autorità, pregiudica non poco alla stima che merita un tanto Autore: di qualunque sorte di Musica si tratti, appellano al Palestrina, come unico modello da imitarsi, e chiamano licenze, libertà, ed anche errori tutto ciò, che non è stato da lui praticato. Tal farebbe la sciocchezza d'un Grammatico, che trattandosi dello stile proprio del poema eroico, adducesse in esempio lo stile di Cornelio Nepote, o di Fedro. Questi Autori sono originali nella semplicità ed eleganza dello stile; ma per far un poema eroico servono tanto, quanto la Grammatica turca per imparar l'italiano. L'istesso per l'appunto è il Palestrina: egli è l'originale più degno di studiarli ed imitarsi per acquistar la semplicità, naturalezza, ed eleganza dello stile a cappella; ma lo rendono ridicolo quei Contrappuntisti, che col Palestrina alla mano vogliono criticare ogni sorte di composizioni; ciò che in sostanza è l'istesso che criticare Virgilio, perchè non usa delle frasi di Cornelio Nepote.

I I.

Composi-
zione del
Nanini.

La seconda composizione è il principio d'una Lamentazione di Gian Maria Nanini, che fiorì nello stesso secolo del Palestrina, e scrisse elegantissimamente nello stile a cappella, come si scorge dal presente frammento. Non ostante che in vista delle chiavi par che l'armonia dovrebbe riuscire troppo unita e confusa, pure la maestria dell'Autore nel collocare ora questa voce, ora quella nelle rispettive corde più sonore e sensibili, fa sì che l'analogia delle voci non pregiudichi punto alla chiarezza e varietà dell'armonia. Egli si propone di dar principio con un artificio contrario a quello, con cui comincia il frammento antecedente del Palestrina. Il Palestrina produce a poco a poco e come per gradi l'Armonia del Modo: il Nanini la presenta tutta ad un tratto nelle corde più sensibili delle voci acute. Il Basso o Baritono, che nelle due prime battute rimane come sepolto nel profondo, nella battuta 3, per chiamar l'attenzione, salta ad una delle sue corde più sensibili; ed il secondo Contralto quasi ammorza l'Armonia di quella corda tendendo per formar la Terza verso il grave. Fatta però una lugubre pausa da tutte le voci, ricomparisce la Terza nella parte più scoperta. Da sì fatte eleganze, provenienti in gran parte dal moto contrario delle voci, dipende quella chiarezza e varietà dell'armonia propria dello stile a cappella, per l'acquisto della quale bisogna far particolare studio sulle composizioni degli Antichi.

Il Basso fondamentale fa alle volte nascere alcuni ornamenti, de' quali la composizione è priva. Così nella battuta 6, dividendo detto Basso in due note diverse dalle acute, ne divien nel Mezzosoprano un' Undecima risolta in Decima, e nel primo Contralto una Sesta dissonante risolta in Quinta; Ond' è che il Basso fondamentale, ancorchè non sia parte della composizione, può sonarsi con essa.

essa. Egli produrrà bensì l'effetto di rendere l'armonia troppo uniforme, poichè quasi tutti gli accordi diverranno di Terza e Quinta; ma in contraccambio metterà più allo scoperto alcuni abbellimenti. Così ancora nella battuta 8 il Basso sensibile del levare va accompagnato di Terza minore e Settima risolta in Sesta, che si deve intendere maggiore; ma aggiungendovi il Basso fondamentale, ne risulta un accordo composto di Quinta con Undecima risolta in Decima. La suddetta Settima risolta in Sesta, che è frequentissima qualor il Basso sensibile fa cadenza di grado, dà occasione a' Contrappuntisti di dar la regola falsissima, che la Settima non vuol essere accompagnata colla Quinta (7). Anzi la Settima relativa al Basso fondamentale sempre vuol essere accompagnata colla Terza e Quinta (8). La Settima, che non vuol essere accompagnata colla Quinta, è una vera Undecima, che col rivolto dell'accordo si trasforma in Settima; e tanto è dire che a questa Settima non s'aggiunga la Quinta, quanto che all' Undecima non s'aggiunga la Nona (9), la qual regola ancora è assolutamente falsa, poichè l'accordo composto d' Undecima porta seco la Nona (10).

Il Basso sensibile della battuta 11, che nell'originale è una Breve, è stato da me diviso in tre note, per dar a ciascuna il conveniente numero organico. Alla prima è dato il 7, o la Settima, che può aggiungersi all'accompagnamento delle voci acute, come propria dell'accordo di Quinta. Alla seconda 5, che è l'Armonia del Modo rivolta in Quarta e Sesta. Alla terza altra volta il 7, perchè torna ad essere fondamentale dell'accordo di Quinta, con cui si fa la seguente cadenza nel Modo. Vedasi un'altra volta nella battuta 14 l' Undecima rivolta in Settima; e la vera Settima re-
lati-

[7] Vedasi il P. Paolucci *Arte pratica di Contrap.* tom. 1. pag. 195.

[8] Vedasi cap. 2. art. 5.

[9] L'accordo di Quinta, Settima, Nona, ed Undecima *Re: Ls: Do: Mi: Sol,* supposti la fondamentale, rimane di Terza, Quinta, e Settima *La: Do: Mi: Sol.*

[10] Vedasi cap. 2. art. 11.

lativa al Basso fondamentale rivoltata in Terza, tutto come nella battuta 8.

La più irregolare serie di accordi di questa composizione è quella della battuta 24, ove il Basso fondamentale discende di grado per tre corde con Terza maggiore, e Quinta. L' *E-la-mi* con Terza maggiore è l' accordo di Quinta della precedente Armonia d' *A-la-mi-re*; ma in vece di ritornar ad essa, si discende alla sua Quarta *D-la-sol-re*; fatta però maggiore la sua Terza, non si può più ricadere in *A-la-mi-re* (11); per questo si prende come nuovo accordo di Quinta di *G-sol-re-ut*; e discendendo poi all' accordo di Quarta, si fa in quello cadenza imperfetta. Questo passo e parecchi altri di questo frammento dimostrano, che le mutazioni di Modo sono da usarsi nello stile a cappella, purchè siano passaggieri, e le voci non perdano l' assuefazione già contratta di modulare nelle corde del Modo principale.

Nella battuta 23 il Basso sensibile da *C-sol-fa-ut* discende a *B-fa* con Terza e Sesta. Eccovi il caso altrove notato (12), in cui una corda con Terza e Sesta è vero Basso fondamentale. Quel *B-fa* è Quarta di Modo, con cui si fa cadenza nel seguente *F-fa-ut*; per questo alla Terza e Sesta si può aggiungere la Quinta, ed il tutto dell' Armonia canterà egualmente bene (13). Tuttavia paragonando il frammento del Nanini con quello del Palestrina, si vede che il Basso fondamentale di questo è più regolare del Basso fondamentale di quello: questa circostanza, e l'essere nel Nanini più frequenti che nel Palestrina le corde alterate con diesis e bemolli, procede dalla diversità de' Soggetti d'entrambe composizioni. La composizione del Palestrina à un Soggetto comune, qual è una Messa. La composizione del Nanini à per Soggetto l' afflizione ed il pianto, la di cui es-

(11) Per far cadenza imperfetta in un' Armonia minore, l' accordo di Quarta deve pur essere di Terza minore. Cap. 1. artic. 13.

(12) Cap. 3. artic. 1.

(13) Vedasi il luogo citato.

spressione, in quanto lo permette la semplicità dello stile a cappella, richiede più alterazioni di corde, e più movimenti irregolari del Basso.

I I I.

Nelle composizioni di Gian Carlo Maria Clari, che fiorì sul cominciare di questo secolo, appajono già praticate le regole di armonia con tutta l' estensione, che si conviene allo stile detto volgarmente *figurato*. Le corde del Modo vi sono distintamente notate; le dissonanze caratteristiche degli accordi introdotte senza preparazione; le mutazioni di Modo frequentissime senza ritornare subito al Modo principale; in somma quanto ne' capitoli di questo Libro è stato stabilito, riguardante particolarmente il Modo maggiore, si vede distintamente praticato in questo frammento, che è il principio del Duetto: *Volle speranza un dì*. E primieramente si dia uno sguardo a tutto il Basso fondamentale, e vi si vedrà la modulazione più regolare, e più conforme colle regole del cap. 3. Il Basso sensibile da sonarsi col cembalo, o altro strumento a tasti, non è così semplice, nè così fondamentale come quello delle composizioni a cappella; egli non solamente serve a rendere perfetta l'intonazione delle voci, ma altresì ad abbellire colla sua modulazione, e coll'armonia dell' accompagnamento il concerto delle voci cantanti. Si faccia la prova d'accompagnare detto Basso cogli accordi compiti, che secondo l'artic. 3 del cap. 6 additano i numeri organici, e si sperimenterà la verità de' principj, da' quali si sono ricavati tali numeri. Si faccia ancora la prova d'accompagnare le voci cantanti col solo Basso fondamentale, dandogli l' accompagnamento che si deduce da' numeri organici del Basso sensibile, che costantemente farà o di pura Terza e Quinta, o di Terza Quinta e Settima, o di Terza Quinta e Sesta; questa prova dimostrerà la verità del Basso fondamentale ricavato secondo le regole di questo Li-

Composizione del Clari.

bro dall'artifizioso intreccio di accordi architettato dall'Autore. Finalmente si accompagnino le voci cantanti col Basso sensibile e col fondamentale insieme, e si vedrà che questo non guasta punto l'armonia della composizione; e se la rende men vaga, la renderà in contraccambio più soda.

Il tutto dell'armonia stà in un continuo giro pe' Modi analoghi col principale, che è *D-la-sol-re* maggiore; e si può notare come queste mutazioni si fanno con movimenti regolari del Basso fondamentale, e co' nuovi accordi di Quinta conformemente alle regole del cap. 4. Fatta nelle tre prime battute una cadenza imperfetta nel Modo principale, tosto si passa al Modo della Quinta colla nuova Quinta falsa *Sol**: *Re* (14); e nella battuta 3 si passa similmente al Modo della Seconda *E-la-mi*. Ma nella 11 si ritorna al Modo della Quinta, e nella 13 al principale. Si noti però come l'uno e l'altro regresso si fa conformemente alla regola dell'artic. 2. del cap. 4: la Quinta del Modo è Quarta della Seconda: dunque per ritornare dal Modo della Seconda al Modo della Quinta, bisogna fare l'istesso che per passare al Modo della Quarta, che è far minore la Settima del Modo principale (15), come effettivamente il Basso sensibile nella battuta 10, togliendo la diesis di *D-la-sol-re* fa minore la Settima di *E-la-mi*, che è la Seconda del Modo principale, divenendo così l'istesso *E-la-mi* fondamentale del seguente Tritono *Re: Sol**, con cui si fa cadenza in *A-la-mi-re* Quinta del Modo principale. E coll'istesso artificio si ritorna nella battuta 13 a *D-la-sol-re*. Le due ultime mutazioni di Modo si sono fatte legando la corda cui è stata tolta la diesis; ed il Soprano nella battuta 15 par che voglia continuare le mutazioni, giacchè fa simile legatura col *C-sol-fa-ut*: questo *C-sol-fa-ut*, nuova Settima minore di *D-la-sol-re*, conduce al Modo di *G-sol-re-ut*; ma questa mutazione

vien

[14] Vedasi cap. 2. artic. 3.

[15] Così per passare da *C-sol-fa-ut* a *F-fa-ut* il *B-mi* si fa *B-fa*. Vedasi Cap. 4. artic. 3.

vien evitata con una cadenza falsa muovendosi di grado il Basso sensibile (16).

Nella battuta 17 il Modo è *A-la-mi-re*, e dalla 18 alla 19 il Basso fondamentale si muove di Quinta falsa dalla Quarta alla Settima maggiore, come fu detto altrove poterli fare per intrecciare gli accordi del Modo (17). Si noti però la risoluzione della Settima delle due battute 18 e 19. Nella prima il Soprano fa la Settima, la di cui perfetta risoluzione è nella Terza del seguente accordo (18); ma prima di far detta risoluzione salta a toccar la Terza dell'accordo, dalla quale discende di grado a toccar altra volta la Settima, e far la sua perfetta risoluzione. Quel salto può al più riputarli risoluzione imperfetta della Settima, o stimarli un puro abbellimento, giacchè immediatamente vien fatta la risoluzione perfetta. Simile passo vien fatto immediatamente dal Contralto colla Settima di *Sol**. Io non mi trattengo a far più osservazioni; che l'uso delle regole stabilite in questo Libro per formar un'armonia regolare sopra un Modo maggiore, si vede tanto chiaro in questo frammento, ch'egli solo può servire a dimostrare la loro verità.

I V.

Per dimostrare le irregolarità pittoresche che per un Soggetto Composizione del Pergolesi. sublime e poetico si possono ricavare da' Modi minori, è prescelto il principio dell'immortale *Stabat Mater* di Gian Battista Pergolesi, che pur fiori nel principio del secolo; la qual opera si può paragonare e nel merito e nella sorte coll' *Eneide* di Virgilio, poi-

L 1 2

chè

[16] Il Basso fondamentale di questa battuta dovrebbe essere Unisono col sensibile; ma per non far quello tanto diminuito è stato lasciato il *D-la-sol-re*, che non rende cattivo effetto.

[17] Vedasi cap. 2. artic. 5.

[18] Vedasi cap. 2. artic. 5.

chè quanto più triviale si fa, tanto più sorprende e rapisce. Scelse l'Autore un Modo minore, la di cui Armonia, essendo di sua natura tenera e debole, è attissima ad esprimere il dolore ed il pianto; e prescelse il Modo minore di *F-fa-ut*, che essendo carico di b molli riesce negli strumenti naturalmente lugubre. Nella prima battuta si fa una cadenza perfetta nel Modo principale, fatta maggiore, come richiede il Modo, la Terza di *C-sol-fa-ut* (19). Nella seconda battuta il Basso fondamentale con tutta l'armonia scende di grado alla Settima minore del Modo, e con questo moto irregolare par che l'armonia se n'esca disconciamente dal Modo incominciato; ma questo per l'appunto è il primo singhiozzo di quel dolorosissimo pianto. Acciocchè l'armonia divenga piena dell'amarezza, che richiede il Soggetto, appena vi è accordo senza qualche dissonanza: fin dal principio intraprendono le due voci una serie d'Undecime e di None alternativamente preparate e risolte.

Nella battuta 4 la Terza di *C-sol-fa-ut* si fa maggiore per far la seguente cadenza nel Modo principale; ma nell'entrare in questo, l'*E-la-mi* fatto *E-la-fa* diventa Settima minore, e la Terza del Modo principale si fa maggiore per far la seguente cadenza in *B-fa* minore; e si noti la copia di dissonanze che si accumulano sopra la corda del Modo: I. la Settima fatta dall'*E-la-fa* del Contralto; II. il Tritono tra l'*E-la-fa* e l'*A-la-mi-re*; III. la Seconda superflua tra *G-sol-re-ut* con b molle ed *A-la-mi-re*, che è la Settima diminuita rivoltata, la qual conduce a far la seguente cadenza in *B-fa* minore: queste dissonanze aggiunte all'Armonia del Modo, in cui dovrebbe farsi perfetto riposo, fanno sì, che l'animo addolorato non trovi il riposo che desidera. Generalmente si deve in tutto il frammento notare la copia d'intervalli superflui e diminuiti provenienti dall'uso de' Modi minori; le quali dissonanze, per questo appun-

to

(19) Vedasi cap. 1. artic. 12.

to perchè sono durissime, sono le più atte ad esprimere l'amarezza.

Si noti ancora la Settima diminuita della battuta 12 tra il *B-mi* del Basso sensibile e l'*A-la-fa* del Soprano, colla Quinta falsa tra lo stesso *B-mi* ed il *F-fa-ut* del Contralto. Perchè questo accordo di Settima diminuita fosse compiuto, dovrebbe sopra *B-mi* aggiungersi *D-la-sol-re*: onde ne nascerebbe la seconda Quinta falsa tra *D-la-sol-re* ed *A-la-fa* propria di quell'accordo (20). Per mancarvi questa seconda Quinta falsa vi è stato aggiunto il Basso fondamentale proprio della prima, il quale unitamente con essa conduce a *C-sol-fa-ut*. L'Armonia di *C-sol-fa-ut*, attesa la Settima diminuita, dovrebbe essere di Terza minore; ma si fa di Terza maggiore, per non dare mai all'orecchio il riposo che desidera, e prepararlo ad una cadenza nel Modo principale di *F-fa-ut*, che pure vien evitata con quella Sesta, che violentamente v' introduce il Contralto, e che trasporta il tutto dell'armonia come ad un Modo diverso.

Tutto il frammento è pieno di cose straordinarie ed irregolari, quali richiede il Soggetto; fondate però ne' principj di questo Libro. Non vi è per la voce umana salto più violento di quello di Settima (21); pure nella battuta 9 il Contralto con un salto di Settima va a toccar una Quinta falsa, che colla violenza del salto trafigge coll'orecchio il cuore. Essa Quinta dovrebbe naturalmente risolvere ascendendo il Basso sensibile da *G-sol-re-ut* ad *A-la-fa*; ma per accrescere le dissonanze, il Basso discende ad *E-la-fa*; forma la Settima, e poi saltando di Quarta risolve la Settima colla Quinta falsa. Somigliante salto di Settima fa l'istesso Contralto nella seguente battuta per risolvere in Decimaquinta una Nona, che naturalmente dovrebbe risolvere in Ottava. Ed eccovi confermato il prin-

(20) Vedasi cap. 2. art. 9.

(21) Vedasi cap. 5. artic. 2.

principio , che non vi è salto alcuno di sua natura contrario alle regole di armonia (22): certo è che il salto di Settima riesce alle volte penoso alla voce umana ; ma per questo appunto è attissimo ad esprimere un Soggetto pieno di amarezza e di pena . Mutato il Modo , regolarmente non si ritorna al principale senza qualche cadenza , massime qualor precede una serie di cadenze per diversi Modi ; ma nella battuta 11 , dopo una simil serie , si entra nel Modo principale senza cadenza , scendendo il Basso da *A-la-fa* a *F-fa-ut* minore . Questa maniera di ripigliar il Modo principale porta seco certa languidezza , ed interrompimento delle cadenze fatte in fin allora , che esprime benissimo gl' interrotti singhiozzi d' un pianto tranquillo .

Io non finirei giammai , se volessi ad una ad una notare tutte le pennellate , con cui il divino Rafaele della Musica dipinge in questa composizione il cuore più tenero e più addolorato . Ivi troverà lo Scolaro quanto possa desiderare non solo riguardo all' uso comune delle regole ; ma riguardo ancora a quelle cose , che i Contrappuntisti volgari , perchè non conoscono i principj , chiamano capricci ; e sono i più be' tratti del genio . Lo *Stabat Mater* del Pergolesi , torno a dire , è un' opera d'egual merito coll' Eneide di Virgilio ; e chiunque non la riconosce superiore di gran lunga alla Musica , che ordinariamente si sente , non à certamente neppur una scintilla di quel divino lume , che dà a distinguere i Genj creatori dagli spiriti triviali .

V.

Composi-
zione del
Corelli .

Arcangelo Corelli, che pur contribuì nel principio del secolo a perfezionare la Musica , può quasi riputarfi inventore dell' arte di sona-

(22) Vedasi cap.5. artic.2.

sonare il violino , del quale strumento si faceva prima di lui pochissimo conto . Egli ritrovò le fondamentali positure della mano , studiò la maniera di portare l'arco con leggiadria , e compose molte sonate per esercitare la mano ed il gusto degli Scolari . La sua scuola perfezionata poi dal Tartini , che v'aggiunse più prontezza e delicatezza nel maneggio dell'arco , è stata forgente copiosissima di tanti eccellenti Sonatori di arco , quanti certamente non ne à avuto giammai altra parte della Musica : senza la scuola del Corelli e del Tartini la Musica drammatica non sarebbe giunta al sommo grado di eccellenza , in cui oggidì si ritrova . Il frammento qui addotto è il principio dell' Opera quinta del lodato Autore ; e non si figuri il Lettore di ritrovarvi i sublimi tratti di genio dell' antecedente composizione ; che altre cose si convengono ad un componimento patetico pieno di trasporto e di passione ; altre ad una sonata familiare , elegante bensì ed esatta ; fatta però per istruzione degli Scolari . Quello che è da notarsi nelle Opere del Corelli si è il natural andamento del Basso fondamentale , la chiarezza de' Modi , la sincerità degli accordi , la regolarità delle mutazioni di Modo , la perfetta risoluzione delle dissonanze ; il tutto così chiaramente conforme alle regole stabilite in questo Libro , che quasi sono superflue le mie riflessioni . I numeri organici del Basso sensibile sono stati aggiunti conformemente all'artic. 3 del cap.6 ; e quelli del Basso fondamentale sono stati aggiunti per dimostrare , come gli accordi , in cui si risolve tutta la Musica , sono quelli di Terza e Quinta ; di Terza , Quinta , e Settima ; e di Terza , Quinta , e Sesta ; aggiuntavi talor l' Undecima , e la Nona .

Nella battuta seconda si succedono coll' ordine più naturale i tre accordi fondamentali di Quarta , Quinta , e Prima (23) . Il *D-la-fol-re* legato porta nell' Opera stampata i numeri organici 4 ; tali

(23) Vedasi cap.1. artic.10.

tali numeri però, secondo i nostri principi, esprimono l'Armonia perfetta rivoltata in Quarta e Sesta. Quell'accordo è l'accordo della Quarta di Terza, Quinta, e Sesta, rivoltato in Seconda, Quarta, e Sesta; e sebbene l'Autore non vi usa della Sesta aggiunta alla Quinta, si può senza difficoltà aggiungere nell'accompagnamento del Basso. Il seguente *C-sol-fa-ut* porta nell'Opera stampata i numeri organici 5, i quali oltre all'essere equivoci, poichè l'istesso Corelli segna altrove con tali numeri l'accordo della Quarta, sono eziandio fallaci, attesochè in vista di quel 5 ognuno si figura una Quinta sincera, che per altro è falsa. Quell'accordo è l'accordo di Quinta rivoltato, posta la Terza nel Basso sensibile; il numero 5 dinota tal rivolto, ed in conseguenza tutte le corde, con cui può accompagnarsi il Basso sensibile.

Dopo la cadenza perfetta, che nella detta battuta fissa il Modo, s' incomincia quel passo, che volgarmente si chiama *Tasto fermo*, del quale non è posto nel frammento se non una battuta, per avere stimato le altre inutili al nostro scopo. Il Basso nel tasto fermo si fissa una corda fondamentale, e la parte acuta combinando di diverse maniere le tre corde dell'Armonia di quella, fa una lunga modulazione senza uscire giammai dalla prima Armonia. Nella Musica di più voci massimamente strumentata, si fa ancora il tasto fermo in altra guisa: il Basso si fissa nella Prima, o nella Quinta, e le parti acute formano sopra di essa tutti gli altri accordi del Modo: onde divengono molte dissonanze, che risolvono parte perfettamente, parte imperfettamente; e tutta la serie di accordi riesce di buon gusto per la natural correlazione che hanno tutti gli accordi d'un Modo colla Prima e colla Quinta.

Dopo il tasto fermo si passa nella battuta 4 al Modo della Quinta col Tritono risoluto in Sesta, come addimanda la sua perfetta risoluzione (24). Il seguente *B-mi* è la Sesta dell'accordo di Quarta, che

(24) Vedasi cap. 2, art. 3.

che rivoltato divien di Terza, Quinta, e Settima (25). Il Basso sensibile salta poi di Sesta maggiore, per far vieppiù sensibile il ritorno al Modo principale di *D-la-sol-re*, che però si lascia senza dissonanza; e fatta nella battuta 6 minore la Settima di *A-la-mi-re*, o Terza di *E-la-mi*, l'*E-la-mi*, che era Quinta, diventa Seconda di Modo. Ma nel principio della battuta 7 si ritorna altra volta ad *A-la-mi-re*, colla qual corda si fa un tasto fermo, come fu fatto dianzi con *D-la-sol-re*. Dopo questo tasto fermo si passa alla Quinta di *A-la-mi-re*, come si passò dopo il primo alla Quinta di *D-la-sol-re*; e tutta la serie di accordi e mutazioni di Modo fatta dopo il primo tasto vien ora replicata in altre corde dopo il secondo.

In vista del Basso fondamentale, de' numeri organici, e della regolarissima serie di accordi di questo frammento si comprende, onde proceda il buon effetto delle sonate del Corelli. Sopra il Basso fondamentale di questo frammento si può comporre un'altra sonata senza dipartirsi giammai dal Modo principale di *D-la-sol-re*. Quindi è che le mutazioni di Modo riescono naturalissime (26), e senza quelle modulazioni ricercate, che palesano l'artificio e lo stento, con cui dopo un Modo si va in traccia d'un altro. E portando in oltre ciascuna corda d'un tal Basso gli accordi più naturali, modulati con eleganza, tutta l'armonia riesce chiarissima, e piena di quella sodezza, che lascia l'animo sommamente soddisfatto e contento.

V I.

Se i celebri Compositori di Musica nominati in questo capitolo fossero ancora capaci di piacere, grande senza dubbio l'avrebbero di vedere, che a' loro componimenti serve come di corona uno della

Composizione della
la Real
Pastorella
Ermelinda
Talea.

M m

Real

(25) Vedasi cap. 4, artic. 14.

(26) Vedasi cap. 4, artic. 2.

Real Principessa, il di cui nome va in fronte a quest' Opera. Nè potea io ritrovare conferma più illustre delle mie regole di Musica, che la reggia autorità d' una Sovrana tanto savia. Credo ancora di far con questo singolar ossequio a' Professori di Musica, i quali potranno vantare, essere divenuta l' arte loro il più nobile ed onesto trattenimento del trono. Nè dovrà restarmi men obbligato il sesso femminile, che essendo volgarmente incolpato di debolezza di spirito, potrà con questo componimento alla mano ribattere così mal fondato rimprovero. Fra le varie composizioni di questa illustre Principessa è posto principalmente la mira sul Dramma intitolato *Talestri* composto, messo in Musica, ed eseguito da Lei medesima. Ella in questo Dramma dimostra la generosità delle Amazzoni verso gli uomini loro nati nemici, e pacificando i due sessi, si prende la più generosa vendetta degli oltraggi fatti al suo da quei Filosofi, che hanno più del selvatico che dell' umano. Ed è prescelta l' Aria, con cui Tomiri Sacerdotesa delle Amazzoni sfoga il suo odio contro al nostro ingrato sesso, perchè in sì fatto argomento risplende divinamente il fuoco, che è l' anima di tutte le operazioni di questa Sovrana. Il mio dispiacere si è che intervenga alla Musica come alla Pittura, il di cui pregio non si può dar a conoscere senza metterla innanzi a gli occhj. Bisogna sentir quest' Aria coll' altre del Dramma, per comprendere il sovrano dominio, che à questa Principessa sopra le corde della Musica, e sopra gli affetti del nostro cuore.

Con tutto ciò si comprende colla vista, che qualor mancasse ogn' altra prova della verità del Basso fondamentale da me stabilito, sarebbe quest' Aria più che bastante a dimostrarlo. Egli non si diparte giammai dalle corde fondamentali del Modo: per questo l' armonia divien così regolare e chiara, e la cantilena piena di quella natural soavità, che intenerisce ed incanta. La viola, che è lo strumento più analogo colla voce dell' uomo, parla spesso volte

volte quasi a competenza colla voce cantante. Ma non per questo formano gli strumenti quell' armonia gotica, che confonde l' espressione; anzi questo componimento è un testimonio pratico di quel che è stato altrove insinuato (17), cioè che qualor si colpisce nel vero scopo della Musica, che è l' espressione, la Natura ci costringe ad adoperare spesso il semplice contrappunto di Terza ed Ottava. Altrimenti la soavissima veemenza, con cui Tomiri dichiara l' odio suo contro al sesso mascolino, rimarebbe confusa e senza effetto. Gli affetti mutano per lo più natura col carattere delle persone: l' odio nell' animo d' un Tiranno appare taciturno, mesto, e violento; una femina del volgo sfoga l' istessa passione con parole ed atti incivili; ma l' odio d' una Matrona nobile, benchè prorompa in espressioni forti, è nonpertanto composto, e pieno di quella grazia, ch' è nativa al sesso. Tale per l' appunto è l' odio di Tomiri: co' salti di Ottava e di Quinta falsa esprime di quando in quando la veemenza dell' odio suo; ma poi modulando di grado, ed interrompendo la modulazione con più note puntate, dichiara la sua passione con quella dolce amarezza, che esprime dagli occhj le lagrime, ed interessa gli uomini in favor delle Amazzoni infino al segno d' odiare il proprio sesso, e d' invidiare la sorte di coloro, che hanno frequentemente l' onore di baciare la sovrana Mano, che à composto quest' Aria.

(17) Vedasi cap. 1. artic. 9.



*Bona pars non unguas ponere curat. Non Art. pec
Non barbam. Franc. Arnaudie inv. et del. Ioan. Brunelli inc.*

LIBRO IV.

DEL METODO DI STUDIARE

IL CONTRAPPUNTO.



ERA già a' tempi di Orazio costume antico de' vecchj il lodare scioccamente i tempi passati, e biasimare i presenti, senza riflettere, che se il mondo andasse sempre di mal in peggio, molto prima di ora sarebbe giunto a quel sommo grado di male, che peggiorare non può. Da questa malattia senile, cui soggiaciono i vecchj d'ogni condizione e professione, non vanno certamente esenti i Maestri vecchj di Musica. Essi appena trovano degni di lode se non

non che i Graduali di Francesco Viola, o i Motteti dell' Josquino; tutta la moderna Musica è per loro noja e fastidio; e se in qualche composizione, sia quanto si voglia eccellente, vi ritrovano due Quinte, pongono sul tavolino gli occhiali per compiangere l'imperizia del secolo. Ed è che guasta interiormente la loro macchina, e divenute rigide le fibre che all'anima per le orecchie conducono una piacevole sensazione, non possono più sentire quella che ne divien dalla Musica; e così attribuiscono a difetto delle composizioni ciò che è un effetto fisico della loro vecchiaja. Malgrado però i loro lamenti, la Musica à rinnovata in questo secolo l'espressione non mai sentita dopo i Greci. Tuttavia senza incorrere in quella sciocchezza de' vecchj dobbiam dire, che l'istessa somma perfezione della moderna Musica à generato nel Pubblico la più mal regolata passione per essa, ed à fatto nascere troppo gran numero di Professori, la qual moltitudine guasta secretamente l'arte a guisa di peste, e ci fa toccar con mano la misera condizione delle cose umane, le quali non possono mai durare in uno stato perfetto: il termine della lor perfezione è il principio della lor decadenza. Nelle composizioni de' gran Maestri di Musica, che fanno le delizie di questo secolo, oltre alla maestria nell' uso delle regole, si ammira la fecondità di melodie, e la convenienza di queste co' Soggetti che esprimono. Di tali qualità però sono generalmente prive le composizioni triviali, che tutto di si sentono ed in Chiesa, ed in teatro: chiarissimamente vi si scorge, che i loro Autori scarseggiano d'invenzione, e che il fondo del saper loro consiste nel tenere a mente confuse e disordinate le melodie delle buone composizioni, i frammenti delle quali adattano indiscretamente a qualsivoglia Soggetto. Il volgo ignorante, per causa di questi frammenti, trova in sì fatte composizioni del buon gusto; ma i passaggj, che il volgo reputa di buon gusto, sono, come dice Orazio, ricchissimi pezzi di porpora attaccati ad un abito di panno ordinario; sono be' cipressi dipinti in

mezzo

mezzo del mare ; sono in fine come quelle frasi di Cicerone , che lo Scolare di Retorica infilza ne' suoi componimenti . Ed a me pare cominciare ora mai ad intervenir alla Musica , come intervenne già all' Eloquenza : dopo i gran Maestri di essa , Lelio , Craffo , Ortensio , Gracco , Cesare , Marc' Antonio , Cicerone , si vide Roma appetata di Maestri di Retorica , i quali spiegando ed imitando quei primi si meritavano quel bell'elogio di Petronio d'aver rovinata l'arte , di cui si professavano Maestri (1). Gli Antichi ancora , benchè non portassero l'espressione al sommo grado , in cui oggidì si ritrova , nondimeno componevano la Musica con eleganza , e con maravigliosa fecondità , talchè sopra un Soggetto di quattro o sei note tiravano una lunga composizione di parti ben connesse e fra di loro , e col Soggetto . E ciò procedeva , perchè mancando nel Pubblico il prurito di sentire , e d' imparare la Musica , i Maestri erano pochi , e si formavano a bell' agio , supplendo colla lunga previa pratica alla mancanza di vere regole . Oggigiorno però si veggono infestate le gran Città di Maestri di cappella senza pratica , e senza regole : si comincia a far da Maestro , quando per l'appunto dovrebbe cominciarli a far da Scolare ; e tosto che un giovanetto fa accompagnare col cembalo le altrui composizioni , si accigne coraggiosamente a mettere in Musica una Dramma , o una Messa ; e per vincere la mano a' suoi contemporanei , fa mostra quanto prima al Pubblico delle belle galanterie del suo ingegno ; ma io credo , che se si lasciasse in libertà di chiunque il far da Architetto , come si permette far da Maestro di cappella , già saremmo tutti sepolti nelle rovine delle nostre case . I Maestri vecchj di Musica crederanno forse per questo voler io soggettare i giovani al loro rancido metodo di studiare il contrappunto . Ma io non saprei decidere , qual cosa sia più nociva alla Musica , o il metodo d' insegnarla de' vecchj , o l'igno-

(1) Vos primi omnium eloquentiam perdidistis ,

gnoranza de' giovani . Con detto metodo si comincia a comporre senza veruna regola nè vera nè falsa : si dà un Soggetto , o come suol dirsi un *Canto fermo* , sopra il quale deve mettere lo Scolare a capriccio consonanze e dissonanze : egli in conseguenza comincia con fare mille spropositi , che il Maestro a mano a mano corregge , senza però illuminarlo , se non se con qualche ragione frivola e fallace , che piuttosto lo fa cadere di nuovo in altri errori . Queste lezioni vanno fatte su' Modi del *Canto fermo* , cominciando dal primo ; e lo Scolare crede d' aver fatto qualche progresso , quando il Maestro lo passa da un Modo ad un altro ; tuttochè le medesime regole dovrebbero servire per comporre in tutti i Modi . Se lo Scolare è di spirito vivace , e mostra impazienza di non poter ritrovare il filo del laberinto per salvarsi dagli errori , il Maestro lo consola colla volgarissima massima : *vi vuol pratica* , la qual massima mal intesa è lo scudo più impenetrabile dell' ignoranza . L'oscurità , in cui lo Scolare si ritrova circa la natura e le vere regole della Musica , dà al Maestro tutto il comodo d' impastarli la testa con tutti i pregiudizj del seicento , e farli tenere in poca stima le più eccellenti composizioni , chiamandole come per dispreggio *composizioni di gusto* . Finalmente dopo la pratica del tutto cieca e meccanica di più anni , arriva lo Scolare pien di fatica e di affanno a comporre una Fuga , che se per disgrazia riesce di approvazione del Maestro , si crede già lo Scolare capace di mettere eccezione allo *Stabat Mater* del Pergolesi , o al *Veni Sancte Spiritus* del Jommelli . Or se la Musica è l'arte d'esprimere o dipingere gli affetti dell'animo , non si dovrebbe prendere il pennello in mano , senza studiare prima i principj del disegno . Voglio dire , che prima di mettere lo Scolare di Musica a comporre , gli si devono insegnare i principj dell' armonia , ed impraticarlo in essi con piccioli esempj , quali abbiam usato nel Libro antec. Quando egli abbia ben compresa la natura de' Modi maggiore e minore , la varia maniera di far le cadenze , di risol-

vere le dissonanze , e di mutar di Modo , in somma quando sia egli capace di mettere il Basso fondamentale ad una composizione , e far della medesima un'analisi circostanziata , allora dovrà cominciare a far le prime lezioni di contrappunto . Queste saranno nel principio semplicissime , o come suol dirsi *di nota contra nota* , acciocchè egli acquisti pratica di combinare , e per così dire di compitare i suoni musicali . Ei dovrà per assai lungo tempo esercitarsi nello stile a cappella , come il più a proposito ad acquistare la facilità e buon gusto di modulare ; ma si guardi il Maestro di metterli in testa i volgari pregiudizj sul Canto fermo . E giacchè col lume de' principj si salverà facilmente da' crassissimi errori , co' quali i poveri Scolari di contrappunto stanno per lo più a combattere anni ed anni , potrà dal bel principio essere istruito nelle regole particolari di eleganza , che non si possono nè insegnare nè comprendere che sull' istessa pratica . Egualmente per accostumarsi a non modulare a caso , dovrà quanto prima imparare la maniera di formar un Soggetto , replicarlo, abbellirlo, e rivoltarlo . Presupposti i principj del Lib. antec. sarà facile a qualunque Maestro condurre felicemente lo Scolare con questo metodo; eccovi non pertanto in questo Libro alcuni esempj delle lezioni proprie d' uno Scolare .

C A P. I.

Delle repliche , ed imitazioni de' Soggetti .

I.

Che cosa sia replica. **I**l canto , o sia d'una sola voce , o di molte , è un discorso , che però deve avere un Soggetto , al quale si riferisca tutta la composizione . Il Soggetto , come costa dall' Introd. consiste nella modula-

dulazione di una , due , o più battute , la quale risvegli nell' animo una sensazione chiara e dilettevole . Le altre modulazioni devono o risvegliare l' istessa sensazione , o rapportarsi con qualche somiglianza alla medesima . Per risvegliare l' istessa sensazione si replica comunemente il Soggetto , e tal replica fu chiamata dagli Antichi *risposta* . La risposta o replica è *reale* , qualor si fa colle medesime note ed intervalli . Ma se si muta qualche nota o qualche intervallo , come se si fa minore una Terza che nel Soggetto è maggiore , la replica si chiama *pura imitazione* . Non mutando il valor delle note del Soggetto , se questo si replica nella stessa corda , in cui fu proposto , o nell' Ottava , la risposta divien necessariamente reale . Per far una risposta reale in altre corde , bisogna badare , massime nello stile semplice o a cappella , a non guastare l' idea del Modo ; ciò che s'otten facilmente trasportando il Soggetto alla Quinta , o alla Quarta , secondo la sua diversa estensione , come si vedrà nel seguente articolo .

I I.

Regola prima , che è la generale : Acciocchè la risposta sia reale , se nella modulazione del Soggetto si contiene il Semitono , Regole per le repliche. questo deve aver nella replica l' istessa posizione , che à in quello ; e ciò si otterrà facendo nella corda della replica l' istessa cadenza , che si fa nella corda del Soggetto . E per non allontanarsi dal Modo principale , la replica si farà nella Quinta , o nella Quarta , secondo le varie circostanze , che or ora vedremo .

Regola seconda : Supponiamo che il Soggetto , cominciando nella Prima del Modo , si estenda infino alla Terza . Sia il Modo maggiore o minore , la replica potrà generalmente farsi nella Quinta , o nella Quarta . Nell'esemp. I del Lib. I il Soggetto è *Do: Mi: Re: Do* , e la replica nella Quarta *Fa: La: Sol: Fa* , che pur potreb-

be essere *Sol: Si: La: Sol*, in niuna delle quali v'entra il Semitono, come neppur v'entra nel Soggetto. Nell'esemp. 2 il Soggetto è *Re: Fa: Mi: Re*, e la replica nella Quinta *La: D: Si: La*, essendo nell'uno e nell'altra il Semitono il primo intervallo modulato nell'acuto. Nel Modo minore di *Re* o *D-la-sol-re* il *D* porta naturalmente diesis, ed il *Si* bmolle; ma siccome nella suddetta replica si fa piuttosto cadenza in *La* o *A-la-mi-re*, tanto il *D* quanto il *Si* restano senz'accidente, come si conviene al Modo minore di *A-la-mi-re*. Se l'istesso Soggetto si replica nella Quarta *Sol* (esemp. 3), o si prenda il *Sol* come Quarta di *D-la-sol-re*, o come Prima di Modo, in cui si fa cadenza, il *Si* deve portar bmolle, e la replica riesca egualmente reale che nell'esemp. antec. Nell'esemp. 4 il Soggetto di tre corde vien posto in *E-la-mi*, qual suol usarsi nello stile semplice senza far vera cadenza. Or perchè la risposta d'un tal Soggetto divenga reale, bisogna farla nella Quinta *B-mi*; altrimenti, senza far una mutazione di Modo stravagante, non potrà essere il Semitono l'intervallo più grave della replica, com'è nel Soggetto. Nell'esemp. 5 il Soggetto è *Fa: La: Sol: Fa*, e la replica nella Quinta *Do: Mi: Re: D*; nella Quarta però sarebbe *Si: Re: D: Si*. Finalmente nell'esemp. 6 il Soggetto è *Sol: Si: La: Sol*, e la replica nella Quarta *Do: Mi: Re: D*. Per farla nella Quinta, bisognerebbe dar diesis a *F-fa-ut* così *Re: Fa*: Mi: Re*, non tanto perchè quella diesis sia propria del Modo di *Sol* o *G-sol-re-ut*, quanto perchè comprendendo il Soggetto un'Armonia di Terza maggiore, tale dovrà pur essere l'Armonia compresa dalla replica.

Regola terza. Supponiamo che il Soggetto si estenda dalla Prima infino alla Quarta del Modo. Replicandolo nella Quinta, la corda acuta della replica farà l'Ottava del Modo, ed il Soggetto e la replica abbracceranno tutta la Scala di quello, che è la più bella ma-

(1) Vedasi cap. 7. artic. 2.

maniera di conservare l'idea del Modo. Laonde per regola generale la replica d'un Soggetto, che si estenda infino alla Quarta del Modo, si farà nella Quinta. Così nell'esemp. 7 al Soggetto *Do: Fa: Mi: Re: D* si risponde colla replica *Sol: D: Si: La: Sol*, conservando in questa il Semitono *Do: Si* l'istessa posizione che è nel Soggetto l'altro Semitono *Fa: Mi*. Al Soggetto *Re: Sol: Fa: Mi: Re* dell'esemp. 8 si risponde nella Quinta colla replica *La: Re: D: Si: La*, dove il *Do* ed il *Si* rimangono senza gli accidenti proprj del Modo minore di *D-la-sol-re* per causa della cadenza in *A-la-mi-re*. Per far questa replica nella Quarta *Sol*, bisognerebbe dar bmolle a *Si*, altrimenti l'Armonia della replica sarebbe di Terza maggiore, mentre quella del Soggetto è di Terza minore, come fu notato nella regola antec. L'esemp. 9 contiene un simile Soggetto in *E-la-mi* colla sua replica nella Quinta, qual suol usarsi nello stile semplice senza vera cadenza nè del Soggetto, nè della replica. Se il Soggetto dell'esemp. 10 in *Fa-fa-ut* si replicasse nella Quarta, bisognerebbe dar bmolle ad *E-la-mi* così: *Si: Mi: Re: D: Si*; e non farebbe questo verun errore; ma non si conserverebbe così chiara, come si conserva nella Quinta, l'idea del Modo principale.

Regola quarta. Supponiamo che il Soggetto si estenda dalla Prima infino alla Quinta del Modo. Replicandolo nella Quarta, la corda acuta della replica farà l'Ottava del Modo, ed il Soggetto e la replica abbracceranno tutta la Scala di quello, che è la più bella maniera di conservare l'idea del Modo. Laonde siccome, secondo la regola antec. estendendosi il Soggetto alla Quarta, la replica si fa regolarmente nella Quinta, estendendosi infino alla Quinta, la replica si farà nella Quarta. Nell'esemp. 11. num. 1 al Soggetto *Do: Sol: Fa: Mi: Re: D* si risponde nella Quarta colla replica *Fa: D: Si: La: Sol: Fa*; al *B-mi* si dà bmolle per causa della cadenza in *F-fa-ut*, ed inteso il Soggetto non ci farà Musico alcuno che non metta quel bmolle, ancorchè non sia notato nella carta. Per far

questa replica nella Quinta, come nel num. 2 dell' esemp. al *B-mi* non deve darfi *bmolle*, perchè renderebbe minore l'Armonia che secondo il Soggetto deve essere di Terza maggiore; e benchè con questa replica si conserverebbe maggiore la Settima del Modo principale, pure è più naturale la prima per la ragione di sopra detta. Al Soggetto dell'esemp. 12 nel num. 1 si risponde nella Quarta, che è la replica più naturale. Quella del num. 2 non conserva così chiara l'idea del Modo principale. Ad un Soggetto che si estenda infino alla Quinta posto in *E-la-mi*, qual si usa nello stile semplice senza vera cadenza, non si può far una risposta reale. Per replicar nella Quarta un simile Soggetto posto in *F-fa-ut*, bisogna dar *bmolle* ad *E-la-mi* (esemp. 12); altrimenti non si fa cadenza in *B-fa*. Vedasi finalmente nell'esemp. 14 un simile Soggetto in *G-sol-re-ut* replicato, secondo la regola, nella Quarta.

Regola quinta. Se il Soggetto si estende dalla Prima infino alla Sesta, o sia il Modo maggiore o minore, l'idea del Modo, e la realtà del Soggetto se conserveranno, facendo la replica nella Quinta, come si vede negli esempj 15, 16, e 18. Ad un Soggetto simile posto in *E-la-mi*, qual si usa nello stile semplice, non si può dar risposta reale nè nella Quinta, nè nella Quarta. Quella dell'esemp. 17 fatta nella Quarta è la più analoga e col Soggetto, e col Modo.

Regola sesta: La replica di pura imitazione discorda in qualche intervallo dal Soggetto; ma conserva con esso lui qualche analogia per ragion delle corde; e dal valor delle note. Nell'esemp. 19 il Soggetto è *Do: Mi: Sol*, e la risposta *Sol: Si: Do*, la quale, perchè fosse reale, dovrebbe essere *Sol: Si: Re*; si chiama però la prima *risposta nel Modo*, perciocchè le voci non tanto si corrispondono negl' intervalli della modulazione, quanto nelle corde determinative d'un medesimo Modo: In altre imitazioni le voci si corrispondono solamente nella maniera di modulare sopra diverse corde, che

sebbene appartengono ad uno stesso Modo, non hanno fra di loro la correlazione di fondamentali del medesimo. Così nell'esemp. 20 al Soggetto *Do: Mi: Re: Do* posto nella Prima si risponde nella Sesta coll'imitazione *La: Do: Si: La*, lasciando, per ragion del Modo, minore la Terza *La: Do*, che perchè la risposta fosse reale dovrebbe esser maggiore. Egualmente sono imitazioni del Soggetto dell'esemp. 20 formato sopra *C-sol-fa-ut* le due modulazioni dell'esemp. 21, le quali non possono farsi risposte reali senza mutare l'idea del Modo. Generalmente la risposta reale, che segue immediatamente il Soggetto, va fatta nella Quarta o nella Quinta, o il Soggetto si muova di grado come negli esempj fin qui addotti, o salti di qualunque maniera come nell'esemp. 22. Per far in altre corde una risposta reale, bisogna prepararla con una mutazione di Modo conformemente alle regole del cap. 4.

I I.

Sono, oltre alle repliche ed imitazioni, di singolar ornamento in una composizione i rovesci de' Soggetti, che si fanno rivoltando verso il grave la modulazione, che nel Soggetto va verso l'acuto, ed al contrario, come nell'esemp. 23, nel quale il Soggetto è *Re: La: Sol: Fa: Mi: Re*, ed il rovescio *La: Re: Mi: Fa: Sol: La*: nel Soggetto dalla Prima si salta verso l'acuto alla Quinta, e si ritorna alla Prima discendendo di grado: nel rovescio dalla Quinta si salta verso il grave alla Prima, e si ritorna alla Quinta ascendendo di grado.

Non sono di minor ornamento le variazioni del Soggetto, colle quali si conserva solamente la sostanza di esso consistente ne' salti più sensibili, e nelle corde, che formano cadenza in una determinata corda; nel rimanente si varia il valor delle note, e si aggiungono alcune diminuzioni ed alcuni salti, che non mutano la sostanza del Soggetto, nè guastano la prima sensazione ch'egli produce.

Rovescj e
vari azio-
ni.

dusse; a guisa d'una proposizione, che senza mutarle il significato si dice in uno stesso discorso di molte e diverse maniere. Il Corelli è stato in questa materia felicissimo: la chiara impressione del Modo, che fanno di continuo i suoi Soggetti, gli dà campo di variarla di molte maniere senza distruggerla. Vedasi nell' esemp. 24. una cadenza di grado in *D-la-sol-re* variata di quattro diverse maniere.

Di somiglianti artifizj usavano gli Antichi per accrescere la varietà senza però distruggere l'unità del Soggetto, che è tanto necessaria in una composizione, quanto l'unità dell' argomento in un discorso: altrimenti gli Ascoltanti non riportano vivamente impressa la sensazione, che il Compositore dee proporci d' eccitare e ben imprimere nel loro animo. E per mancanza di tali artifizj certe composizioni sono veramente delirj, da' quali non si scorge, cosa voglia dire il Compositore, nè qual idea abbia agitato l' estro suo. Si chiamano bensì *Soggetto* le due o tre prime battute; ma questo ideale Soggetto subito svanisce, e solo ricomparisce di quando in quando senza connessione coll' altre modulazioni. Il qual vizio è frequentissimo nelle composizioni de' giovani, che senza regole, e senza pratica di comporre in diversi stili si mettono a far da Maestri di cappella.

C A P. I I.

Lezioni a due voci.

I.

Lezioni di nota contra nota. **N**elle lezioni di nota contra nota comincerà lo Scolare a pigliar pratica di modulare sopra le corde d' un Modo, e combinare con buona grazia le consonanze proprie del medesimo, senza imbarazzarsi colla varietà di modulazioni. Gli si deve in sul principio

cipio raccomandare la modulazione di grado, ed il moto contrario delle voci, massime nel far le Quinte, e sopra tutto il non perdere mai di mira il Modo o la corda, in cui intende fare qualche forte di cadenza. La pratica comune di dar allo Scolare una parte già fatta, o un Canto fermo, acciocchè gli aggiunga un contrappunto, suppone in quello un' iguoranza perfetta de' principj dell' armonia. Non sapendo egli nè come si determini il Modo, nè come si moduli nel medesimo, il Canto fermo lo regge alquanto per non far ad ogni nota uno sproposito, massimamente imponendogli la dura legge di non alterar corda alcuna. Detta pratica è certamente utilissima per vedere come lo Scolare ricava l' armonia da' capriccj del Maestro; ma tali lezioni si devono interpolare con altre, nelle quali gli si dia la libertà di creare il tutto da se stesso, particolarmente quando arriverà a far le lezioni del contrappunto, che si chiama *fluido*, nel quale gli si dà la libertà d' usare d' ogni forte di note.

Nell' esemp. 25 suppongo sia dato allo Scolare il Basso per aggiungerli una parte acuta. Il Basso deve sempre cominciare nella corda del Modo, che nell' esempio è *C-sol-fa-ut*; e per fissar l' idea di esso la prima consonanza sarà regolarmente o la Quinta o l' Ottava; ma non è assurdo il cominciare colla Terza. Nel rimanente del canto si deve frequentare la Terza più che non la Quinta; per esser quella la consonanza più vaga, e più ricercata dall' udito (1). L' Ottava, perchè è la consonanza più scarsa di armonia, si deve sfuggire ne' componimenti a due, fuor del caso d' una espressa mutazione di Modo, che allora, per fissare bene l' idea di esso, l' Ottava fa bonissimo effetto. Quando l' una parte salta, come il Basso nella battuta 3, 11, 13, e 15, l' altra parte deve regolarmente muoversi di grado, o al meno far un salto diverso, come nella

bat-

(1) Vedasi lib. 3. cap. 1. art. 1. Supponendo lo Scolaro pratico nella dottrina del Lib. antec. tralascierò di citare i capitoli ed articoli del medesimo, ne' quali si fonda la pratica di queste lezioni.

battuta 16; altrimenti il tutto dell' armonia divien mal unito, e senza la conveniente varietà. Tuttavia siccome il contrappunto in Terza ci vien immediatamente ispirato dalla Natura, il salto analogo di due voci, che vanno a formar una Terza, non è disgustoso, ed è necessario usarlo spesse volte nelle composizioni a più voci. Sopra tutto deve il Maestro obligar lo Scolaro a rendere ragione della sua lezione, spiegando la serie di accordi che la compongono. Eccovi però poco più poco meno la spiegazione, che dovrà far lo Scolare, della presente lezione. La Terza della battuta 2 è fatta di due corde dell' accordo di Quinta *Sol: Si: Re: Fa*, colle quali si fa cadenza di grado nel Modo. La modulazione di grado, con cui comincia il Contralto, è stata fatta colla mira, che il Basso la replicasse poi dalla battuta 4 infino alla 7. In questa modulazione di grado del Basso non si determina il Modo; si modula non pertanto in esso con consonanze, che possono ridursi ad un Basso fondamentale regolare. Nella battuta 11 si fa cadenza imperfetta nel Modo; e sebbene il *Re* del Contralto inclina a discendere di grado alla corda *Do*, nondimeno per produrre armonia ascende alla Terza del Modo. Dalla battuta 11 infino alla 13 le parti si accompagnano mutuamente col contrappunto naturale in Terza, che in ogni sorte di composizioni riesce gratissimo. Nella 13 il Basso salta con salto di cadenza perfetta, senza farla, sì perchè l' *A-la-mi-re* porta Terza minore, come perchè al *D-la-fol-re* si dà Sesta, che è parte dell' accordo di Quinta, con cui si fa cadenza di grado nel Modo; ed il Contralto, che da *Si* dovrebbe pure far cadenza in *Do* imita, per produrre la Terza del Modo, il precedente salto del Basso. Nella battuta 15 si salta con cadenza perfetta alla Quarta, seguendo poi la Terza del Modo rivoltata in Sesta, cui aggiungendo il Basso fondamentale, ne diverrà una cadenza imperfetta, qual vien effettivamente fatta nella battuta 19, giacchè la Terza che si dà a *D-la-fol-re*, e quella che potrebbe aggiungersi ad *A-la-mi-re* sono entrambe

mino-

minori. Colla modulazione di grado, che è stato come il Soggetto di questa lezione, intraprende il Basso nella battuta 22 la cadenza finale, nella quale alla corda del Modo si dà la Quinta, che dopo l' Ottava è la consonanza più atta a far il punto fermo, con cui deve terminare ogni composizione.

L' esempio 26 è un' altra lezione di nota contra nota fatta nel Modo minore di *D-la-fol-re*, nella quale suppongo aver fatto lo Scolare il Basso. Dalla parte acuta non si scorge subito il Modo; anzi infino alla battuta 7 quella modulazione potrebbe facilmente ridursi con un altro Basso al Modo d' *A-la-mi-re*. Ma dopo detta battuta infino al fine rende la parte acuta così sensibile le corde fondamentali del Modo di *D-la-fol-re*, che non potrebbe senza violenza ridursi tutta quella modulazione ad altro Modo. Deve dunque lo Scolare prendere la prima corda della parte acuta per Quinta del Modo. Generalmente il principio d' una parte acuta non dà bastante fondamento per conoscere il Modo; bisogna guardar al tutto della modulazione, per determinare il Basso che le corrisponde. Il Basso però, quando comincia colla parte acuta, deve sempre cominciare nella corda del Modo. Alla seconda nota del Contralto si può dare o la Terza minore, che effettivamente porta, o la Quinta falsa *Do**, che l' uno e l' altro intervallo è proprio dell' accordo di Quinta, e della cadenza che si fa nella battuta 3. Non farebbe neppur errore il far saltare il Basso alla Quinta del Modo, e formar senza preparazione la Settima *La: Sol*; ma questo non farebbe proprio dello stile semplice o a cappella, in cui deve esercitarsi lo Scolare nelle prime lezioni. Dalla battuta 3 infino all' 8 il Basso fa il rovescio della modulazione del Contralto, che comincia nella battuta 8 e finisce nella 13, oppiuttofo il Contralto rovescia la precedente modulazione del Basso; e sempre in sì fatte lezioni convien prendere come per Soggetto una modulazione di grado abbellita con qualche salto. Se le tre note del Contralto *La: Sol: La* delle battute 6, 7, e 8

O o

fi ri-

si riduceffero al Modo d' *A-la-mi-re*, quel *Sol* o *G-fol-re-ut*, come Settima del Modo, dovrebbe essere maggiore o portar diesis. Ma siccome il Basso riduce quella modulazione a *D-la-fol-re*, quel *Sol* è Quarta di Modo, e Settima dell' accordo di Quinta; onde se gli si dalle diesis, cantarebbe male insieme con quel Basso. Nello stile a cappella, per isfuggire gli accidenti di diesis e bmolle, si cade spesso nel Modo di *C-fol-fa-ut*, come interviene colla cadenza imperfetta della battuta 10; ed infino alla battuta 17 l' armonia stà piuttosto nel Modo di *C-fol-fa-ut* che nel principale di *D-la-fol-re*; per questo il *B-mi* della 16 non porta il bmolle, che dovrebbe portare, se servisse a far cadenza nel Modo principale. Nella battuta 21 il Basso, ripigliando la cantilena della battuta 4, riproduce il Modo principale, nel quale fa con essa cantilena la cadezza finale. I Contrappuntisti sogliono prescrivere, che terminando il canto in Terza, si faccia questa maggiore. Tal regola o consiglio è quasi necessario osservarsi nelle composizioni a due voci, qualor la Terza finale è preceduta da altra Terza minore; altrimenti la clausola finale, fatta con due Terze minori, riesce debolissima. L' intervallo che precede l' ultima consonanza, qualor la cadenza è perfetta o di grado, sempre deve essere parte dell' accordo di Quinta del Modo principale: l' accordo di Quinta di *D-la-fol-re* è *La: D♯: Mi: Sol*, del quale è parte, come si vede, la Terza minore *Mi: Sol*, con cui si fa la cadenza finale dell' esempio. Con questa regola, che è generale, svanisce la gran confusione che mettono i Contrappuntisti per determinare, quando la Terza o Sesta, che precede l' ultima consonanza, è maggiore o minore. Con somiglianti discorsi tra il Maestro e lo Scolare, questi diverrà ad ogni lezione più illuminato; e non proverà la disperazione, che naturalmente cagiona l' incorrere negli errori, e non vedere la strada di sùggerli.

II. Do-

I I.

Dopo che lo Scolare si farà per alcun tempo esercitato nelle lezioni di nota contra nota, passerà a farne altre di due note ^{Lezioni di due note} contra una. ^{contra una.} Questo genere di contrappunto è attissimo per far saltare con buona grazia la voce, che divide ogni battuta in due parti, mentrechè l'altra, restando ferma, dà all'armonia la conveniente unione e varietà. Nelle prime lezioni di questo genere si proibirà allo Scolare il far legature, ciocchè l' obbligherà a ricercare co' convenienti salti la perfetta Armonia. Vedasi l' esemp. 27, che stà nel Modo di *F-fa-ut*, e però si vede nella chiave un bmolle. Nella battuta 5 si fa una mutazione di Modo passaggiera, come si conviene allo stile a cappella: le tre corde di quella battuta, cioè *C-fol-fa-ut*, *A-la-mi-re*, ed *E-la-fa* sono parte dell' accordo di Quinta di *B-fa*, nel qual Modo si fa cadenza nella seguente battuta. Questa mutazione divien vieppiù sensibile col salto di Quinta falsa del Tenore, il qual salto non si deve proibire, come fanno i Contrappuntisti volgari; ma solo consigliare di non frequentarlo nello stile a cappella per causa della difficoltà di ben intonarlo; nel rimanente il salto di Quinta falsa, qualor conduce al Modo, di cui tal Quinta è propria, è bellissimo. Fatta la detta cadenza in *B-fa*, subito nella battuta 8 si ripiglia il Modo principale di *F-fa-ut*, rivoltando la sua Terza *Fa: La* nella Sesta *La: Fa*; e si noti come in quella ed in parecchie altre battute dell' esempio si combinano le tre corde costitutive della perfetta Armonia di Terza e Quinta, che è la maniera di rendere armoniosissimo questo genere di contrappunto. Dalla battuta 11 alla seguente vi sono tre note di grado, e quella del medio, che stà nel levare, è una Quarta dissonante, perciocchè per sopporla consonante, si dovrebbe poterle aggiungere la Sesta *E-la-mi*, che unitamente col precedente e seguente *B-fa* renderebbe

rebbe cattivo effetto (2). Ora in sì fatto contrappunto, siccome la parte più picciola del tempo è mezza battuta, essa si suppone insensibile, o atta a mettervi una dissonanza di passaggio, come pur vien praticato nella battuta 16. Ma in altro genere di contrappunto di note di minor valore non potrebbe mezza battuta supporfi parte insensibile del tempo. Nella battuta 16 si fa un' altra passaggiera mutazione al Modo della Quarta o di *B-fa*; ed il Tritono della battuta 17, giacchè risolve perfettamente nella Terza del Modo rivoltata in Sesta, starebbe bene senza preparazione in qualunque parte del tempo; sebbene nello stile a cappella converrà o prepararlo, o metterlo, come stà nell' esempio, tra note di grado. Nello stesso genere di contrappunto bisogna più volte usare l' Ottava, che converrà farla o con moto obliquo, come nella battuta 3, o con moto contrario divergente, come nella 22; coll' Ottava fatta nel canto di due voci con moto contrario convergente fa l' armonia una specie di punto, che solo riesce gradito dall' orecchio nel fine della composizione.

E' anche attissimo questo genere di contrappunto ad esercitar lo Scolare nelle legature, come si vede nell' esempio. 28. L' *E-la-mi* della battuta 2 è proprio dell' accordo di Quinta, la di cui fondamentale è l' *A-la-mi-re* legato nell' acuto; però quella Quarta non è vera dissonanza; benchè per la debolezza della sua Armonia si tratta come tale, e risolve con risoluzione perfetta in Terza. Ma la Quarta della battuta 3, in cui si fa cadenza nel Modo, è vera dissonanza, perciocchè non è parte dell' Armonia del Modo; ella è l' Undecima, di cui ragionammo nel fine del cap. 2. Le legature sono di gran giovamento per far con eleganza le mutazioni di Modo: la voce legata, che per così dire resiste a entrare colle altre
in

(2) L' *E-la-mi* col *B-fa* conducono all' Armonia di *F-fa-ut*, che solo si può evitare con eleganza colla cadenza falsa in *G-sol-re-ut*. Veda il lib. 3. cap. 1. artic. 3.

in Armonia, è la più a proposito per far in essa qualche mutazione. Così nella battuta 5 il Basso modula regolarmente nel Modo principale di *D-la-sol-re*; ma il Contralto, dopo la resistenza ad entrare nell' Armonia della Quarta, si butta nel *B-fa*, che trasporta il tutto al Modo di *F-fa-ut*. Nella battuta 7 il Basso par che voglia ritornare al Modo principale; ma il Contralto con un' altra legatura di Settima lo trae a *C-sol-fa-ut*. Così fatti contrasti tra le voci sono elegantissimi, ed atti a conservare in una delle parti l' idea del Modo principale, purchè il tutto sia regolato secondo le regole del Lib. antec. Nella battuta 11 vi è una specie di cambio elegantissimo: la nota legata è consonante, e la seguente, che risolve la legatura, dissonante. Si noti però, che la dissonanza è la Quinta falsa propria del Modo, in cui si fa poi cadenza, e propria ancora dell' accordo, cui s' appartiene la consonanza legata. Tal cambiamento riesce benissimo colle dissonanze caratteristiche di qualche Modo, e che non hanno bisogno di preparazione. La Sesta della battuta 13 è vera dissonanza, perciocchè non s' appartien all' accordo di Quinta di *C-sol-fa-ut*, che chiarissimamente si presenta in quel passaggio. La Settima della battuta 15 è una Nona rivoltata, poichè il Basso fondamentale di quell' accordo è *C-sol-fa-ut*. Dopo la battuta 7 il canto non si diparte dal Modo di *C-sol-fa-ut*, nel quale, come fu di sopra notato, si cade spesso nello stile a cappella. E siccome la voce à modulato per più battute in esso Modo, intonerà senza difficoltà la Quinta falsa contenuta tra la battuta 19 e 20. Finalmente il Basso, fermandosi sul fine in *D-la-sol-re*, riproduce il Modo principale, che vien del tutto determinato colla cadenza finale, nella quale il Contralto dà diesis a *C-sol-fa-ut*, per far maggiore la Settima del Modo, quale deve essere nelle cadenze la Settima d' ogni Modo.

Dovrà pure esercitarsi lo Scolare nelle legature del Basso sensibile, quali si veggono nell' esempio. 29. La Nona, che legata nell' acuto
risol-

rifolve in Ottava , legata nel Basso rifolve in Decima , come fi vede nelle battute 5 e 6. La ferie di più None legate nel Basso e rifolute in Decime , egualmente che la ferie di più Undecime legate nell' acuto , e rifolute pure in Decime , equivale ad una ferie di Terze, qual fi ufa nel contrappunto naturale . Vedafi nella battuta 12 una Terza legata rifoluta in Tritono , che è un passo fimile con quello della battuta 11 dell'efemp. antec. Dopo la battuta 19 il Modo principale vien chiariffimamente determinato dalle due voci , che non fi dipartono dagli accordi primarj di Prima , Quarta , e Quinta . Il Contralto dà nel fine diefis a *C-fol-fa-ut* , ed il Basso l' accompagna con Sefta , e con Terza , l'una e l'altra maggiore , e propria dell' accordo di Quinta *La: Do*: Mi: Sol* . Tralascio molte fimili riflessioni , che lo Scolare dovrà fare nel rendere ragione della fua lezione ; e le varie difficoltà , che potrà proporli il Maeftro , fupponendo l'uno e l'altro iftruito ne' veri principj dell'armonia .

I I I.

Lezioni di quattro note contra una . Obbligando lo Scolare ad accompagnare una nota con quattro , farà egli in confequenza cofretto a ricavar da ogni nota tutta l' armonia poffibile , paffando con buona grazia da una confonanza ad un' altra . La voce che fa quattro note , deve a paragone dell' altra muoverfi con gran velocità ; e ficcome muovendofi con velocità è difficile ben intonate i salti ; converrà in quefto genere di contrappunto evitare i salti , o al più ufare folamente de' più facili , quali fono quelli di Terza , di Ottava , e qualche volta , per variare la modulazione , quelli di Quarta , o di Quinta . Tal è l'efemp. 30 fatto nel Modo di *E-la-mi* , qual fuol ufarfi da' fequaci del Canto fermo , cioè senza ridur la Scala di *E-la-mi* agl' intervalli proprj o del Modo maggiore , o del minore . Tale Scala o Modo , come ognun

ognun vede , fi appartien effenzialmente al Modo di *C-fol-fa-ut* (3), al qual Modo farebbe facile ridurre tutto l'efempio , aggiungendovi un altro Basso ; tanto più che nel Modo fuppofto di *E-la-mi* non fi fa veruna cadenza ; la finale è una cadenza falſa , nella quale il Basso fondamentale da *D-la-fol-re* afcende di grado ad *E-la-mi* , cui fi dà Terza maggiore , per laſciare l'orecchio più pago , e fupplire in qualche maniera alla mancanza di vera cadenza . In sì fatta ferie di accordi non vi è certamente errore alcuno ; vi manca però quel fenſo perfetto , che danno alla cantilena le vere cadenze , e le determinazioni del Modo . In fomma l'armonia fatta di queſta forte nel Modo di *E-la-mi* è un continuo modulare nel Modo di *C-fol-fa-ut* ſenza nulla concludere . Tal armonia riuſcirà forſe gradevole nello ſtile ſemplice o a cappella , nel quale non fuol ricercarſi ſe non ſe la ſemplicità della melodia e dell'armonia ; ma per ogni altra forte di componimenti il ſuppoſto Modo di *E-la-mi* del Canto fermo è affatto inutile . Il Soggetto dell'addotto efempio ſono le ſette Semibrevis del Tenore , ſopra le quali canta il Soprano con Semimini-me , uſando ſpeſſo , come è neceſſario per evitare i ſalti , delle diſſonanze o note di paſſaggio ; e per variare la modulazione co' ſalti di Terza , delle note , che i Pratici chiamano *cambiate* (4) . Siccome le voci acute inclinano di lor natura a modulare con più velocità che il Basso , egli è più difficile ſminuire in più note la cantilena di quello . Per queſto converrà che lo Scolare faccia il contrappunto ſminuito talora ſotto al Soggetto , talora di ſopra . Così nell'efempio dopo d'aver il Tenore finito il Soggetto , il Soprano lo roveſcia , e ſotto a queſto roveſcio modula il Tenore con quattro note contra una .

IV. Chia.

(3) Vedafi lib.3. cap.1. artic.7.

(4) Vedafi lib.3. cap.5. artic.3.

I V.

Contrappunto florido.

Chiamano i Pratici *contrappunto florido* quello, nel quale si dà allo Scolare la libertà di modulare con qualunque sorte di note e di abbellimenti. La limitata comprensione dell'orecchio non giugne a discernere l'espressione di più di due voci, e anche queste devono scambievolmente lasciarsi campo di comparire. Le rimanenti parti ne' componimenti a più voci solo servono all'armonia, ed a mettere il Soggetto o l'espressione ora nelle voci gravi, ora nelle acute. Per questo converrà che lo Scolare si eserciti per assai lungo tempo nel contrappunto florido a due voci, giacchè in esso dee cominciar a svilupparsi il genio e l'invenzione. Di due voci, che cantano insieme, talora l'una sola è principale, talora ambedue. La parte principale è quella che propone, sostiene, e varia l'espressione; l'altra è un semplice accompagnamento composto principalmente per produr l'armonia. Secondo questa distinzione s'eserciterà lo Scolare in diverse sorti di contrappunto florido a due voci: ora gli darà il Maestro un Soggetto di Canto fermo o di note eguali per aggiungerli o di sopra, o di sotto un contrappunto florido; ora sarà lasciato in libertà di comporre entrambe parti come principali, tenendo sempre posta la mira nella sensazione che risvegliano nell'animo le prime note del contrappunto florido, per sostenerla ed avviarla o colle repliche, o con altre sensazioni analoghe con quella.

Nell'esemp. 31 uno stesso Canto fermo vien accompagnato da tre diversi contrappunti floridi, due nell'acuto, ed uno nel grave, i quali hanno fra di loro e col Canto fermo tal convenienza, che tutti sembrano nati da una medesima sensazione. L'una e l'altra voce, senza che l'orecchio se n'accorga, passa colla maniera più naturale dal contrappunto florido al Canto fermo; e lasciato questo, ripiglia quello. Questa convenienza consiste nell'aggirarsi intorno
alle

alle medesime corde con piccole repliche ed imitazioni, ed in altre grazie quasi impercettibili, dalle quali risulta quella preziosa unità, che è l'anima delle opere di gusto, impossibile da spiegarsi con parole, e da comprendersi da chi non sia dotato dalla Natura di gusto e di genio. Però in vista delle lezioni a due di contrappunto florido potrà l'accorto Maestro augurare il progresso, che farà lo Scolare nell'arte della Musica. Il Modo dell'addotto esempio è il minore di *G-sol-re-ut*, segnato, secondo lo stile antico, con un solo b molle in chiave. Secondo il moderno stile dovrebbero segnarsi in chiavi due b molli per accennare la Sesta, che nel Modo minore è minore. A' due b molli dovrebbe ancora aggiungersi la diesis della Settima, che si tralascia, o per non mettere insieme i b molli colla diesis, o perchè nel Modo minore si usa più spesso che nel maggiore il far minore la Settima fuor delle cadenze. Nell'esempio il secondo b molle resta senza uso, perciocchè le voci non toccano mai la Sesta: la loro cantilena s'aggira di continuo tra la Settima e la Quinta, e la diesis di quella è una delle corde, che più servono all'espressione.

Nell'esemp. 32 suppongo essere stato prescritto allo Scolare di comporre due parti principali sopra due corde di Basso fondamentale, cioè sopra la Prima e la Quinta. In fatti tutti gli accordi dell'esempio hanno per Basso fondamentale o *D-la-sol-re*, che è la Prima del Modo, o la sua Quinta *A-la-mi-re*. Il costringere lo Scolare a ricavare non solo l'armonia, ma l'espressione ancora da due o tre corde, è il mezzo più a proposito per fecondare il suo genio. L'unità di questo picciolo componimento consiste nell'emulazione, con cui le due voci quasi di continuo s'imitano scambievolmente, producendo nuove modulazioni, che hanno la conveniente analogia colla prima proposta dal Contralto. Per quel che riguarda l'armonia, come tutta procede da due corde, sarà facilissimo allo Scolare lo spiegarla. Solo dovrà particolarmente notare la sincope
P p della

della battuta 21. La sincope, come fu detto nell' Introduzione (5), è una legatura fatta in mezzo della battuta con una nota di doppio valore di quello delle due collaterali: e siccome la legatura può essere o consonante, o dissonante, del pari la nota che fa la sincope può essere o tutta consonante, come nella battuta 17 dell' esemp. 31, o parte consonante, parte dissonante, come nella battuta 21 dell' esemp. 32, dove la prima metà della nota, che è consonante, serve di preparazione alla seconda metà che è dissonante; sebbene essendo questa una Quinta falsa, tutta la nota, o la prima sua metà potrebbe essere dissonante senza preparazione.

C A P. I I I.

Del contrappunto a tre, ed a quattro voci.

I.

Lezione di
nota contra
nota a tre.

Il metodo da osservarsi nell' esercizio del contrappunto a tre voci sarà il medesimo, che abbiam tenuto nel cap. antec. Si comincerà col far cantare le tre voci con note eguali: poi l' una risolverà la battuta in due Minime: poi in quattro Semiminime: finalmente s' intraprenderà il contrappunto florido col metodo accennato nell' ultimo artic. del cap. antec. Nel contrappunto a tre di nota contra nota deve ricercar lo Scolare la più perfetta Armonia di Terza e Quinta, interpolandola con quella di Terza e Sesta, come si vede nell' esemp. 33. Talora però per non far fare ad una voce qualche salto violento, senz' altro scopo che ricercar l' Armonia, si usa dell' Ottava, che converrà accompagnare colla Terza, piuttosto

(5) Artic. 4. num. 7.

tosto che colla Sesta, per esser quella la consonanza più ricercata dall' udito, come interviene nella battuta 8. L' istesso vien fatto nella battuta 12, per evitare le due Quinte, che ne diverrebbero, se il Contralto facesse col Basso la Quinta. Il salto d' Ottava, qual vien fatto dal Basso nella battuta 13, per causa dell' analogia de' suoni, è uno de' più naturali; ma riesce più facile e più bello facendolo verso l' acuto che facendolo, come nell' esempio, verso il grave. Il tutto dell' armonia rende di continuo chiarissimo colle replicate cadenze il Modo principale; e l' accordo di Quarta e Sesta, con cui si fa la cadenza finale, è l' accordo di Quinta rivolto, che però è consonante.

I I.

Nell' esemp. 34 il Basso e la parte più acuta cantano con nota contra nota; ma la parte del medio risolve ogni battuta in due parti eguali, ricercando con acconci salti di far sentire in ogni battuta la più perfetta Armonia di Terza, Quinta, ed Ottava. Effettivamente appena vi è battuta senza la detta Armonia, o almeno senza il suo rivolto di Terza, Sesta, ed Ottava. Solamente nella battuta 8, per dar all' Armonia qualche chiaro-oscuro, in vece dell' Ottava vi è stata messa la Nona di grado, che in sì fatto contrappunto è dissonanza di passaggio. Talor ancora l' Ottava non è relativa al Basso sensibile; ma bensì a qualche parte intermedia, che replica l' intervallo fatto da un' altra parte acuta, come nelle battute 7 e 9, nelle quali vi sono due voci facenti la Terza, che è la consonanza più atta a replicarsi in un medesimo accordo, purchè le due voci, che la replicano, abbiano fra di loro il conveniente moto contrario o obliquo. Nella battuta 14 si forma con moto di grado delle due voci estreme la Quinta falsa senza preparazione, e si trasporta il tutto dell' armonia al Modo della Quarta *F-fa-ut*; ma

Lezioni di
due, e quat-
tro note
contra una
a tre.

nella battuta 17 la parte media riproduce con una legatura d' Undecima rivoltata in Settima il Modo principale. Il consiglio di preparare nello stile semplice ogni dissonanza, non dee così inviolabilmente osservarsi, che non possa qualche volta trasgredirsi, massime quando la dissonanza, che non à di sua natura bisogno di preparazione, vien formata colla facilissima modulazione di grado. Si noti la modulazione, che intraprende il Contralto nella battuta 20: dalla Sesta discende per una serie di Terze alternate col moto di grado infino al Modo: tal modulazione, rapportandosi alle tre corde fondamentali del Modo *Fa: Do: Sol: Do*, è attissima per formare la clausola finale.

Or si consideri nell' esemp. 35 la modulazione legata del secondo Contralto, insieme col semplice accompagnamento del primo. La Nona della battuta 2 si accompagna colla Terza; così, fatta la risoluzione della Nona in Ottava, rimane l' accordo di Ottava e Terza. Se la Nona si accompagnasse colla Quinta, ne diverrebbe colla risoluzione l' accordo di Ottava e Quinta, che sebbene è consonante, non è da usarsi senza la Terza se non in una clausola finale. Generalmente gli accordi consonanti di più di due voci senza la Terza divengono scarsi di varietà e di vaghezza, e però solo devono adoprarsi nel principio o fine d' una composizione. Egualmente la Settima della battuta 3, che è una Nona rivoltata, si accompagna colla Terza, e colla risoluzione ne divien l' accordo di Terza e Sesta. Ma se quella Settima si accompagnasse colla Quinta, ne diverrebbe colla risoluzione l' accordo dissonante ed insipido di pura Quinta e Sesta (6). La legatura della battuta 6 è consonante, come pur quella della battuta 7; tuttochè a prima vista appaja una Quarta risolta in Terza; ma questa Terza formando col primo Contralto il Tritono, non può riputarsi consonante. Il

Basso

[6] Circa l'accompagnamento della Settima vedasi lib.3. cap.8. artic.2.

Basso fondamentale di quella battuta è *C-sol-fa-ut*, ed il *B-fa*, in cui risolve la legatura, è la Settima dell' accordo di Quinta, che serve alla seguente cadenza in *F-fa-ut* (7). L' Undecima della battuta 12 va accompagnata colla Quinta; così nella risoluzione ne divien l' accordo di Terza e Quinta. Generalmente le dissonanze, che senza mutarsi il Basso fondamentale risolvono in Terza, non si devono accompagnar colla Terza, che ciò farebbe metter insieme la dissonanza colla risoluzione.

Nell' esemp. 36 il Contralto risolve ogni battuta in quattro note. Siccome in questo esempio il Modo è regolare, la cantilena di detto Contralto fa più senso, che non fa quella dell' esempio 30 composta sopra il Modo di *E-la-mi*. Si noti però quel che fu altrove avvertito, cioè che nel Modo minore vi è sempre una parte riducibile al Modo maggiore della Terza (8): la modulazione del Soprano distaccata dalle altre due voci, eccettuate le tre ultime battute, è propria del Modo di *C-sol-fa-ut*. Nella cadenza finale si fa il Modo di Terza maggiore, ciò che è lecito per rendere il punto fermo più perfetto; ma non è necessario, come vogliono i volgari Contrappuntisti (9).

I I I.

Costumavano gli Antichi, allorchè cominciarono a coltivar il contrappunto, di prendere per Soggetto un Canto fermo di note eguali, ed accompagnarlo con un contrappunto florido d' una o più voci, che modulassero colla sola legge di abbellire coll' armonia il Canto fermo. Così cantavano più volte in Chiesa le Antifone, i Graduali, e gli Inni, prendendo per Soggetto le cantilene de' libri

Lezioni di
contrap-
punto flo-
rido a tre.

[7] Circa le risoluzioni dissonanti delle legature vedasi cap. antec. artic.2.

[8] Lib.3. cap.2. artic.7.

[9] L' eccellente Fuga dei Pergolesi: *Fac ut ardeat cor meum* finisce in Terza minore.

bri corali formate con note d'egual valore . La voce che cantava il Canto fermo era comunemente il Tenore , che però si chiamò *Tenore da tenere il Tono* , o il *Modo* , giacchè questo era regolato dalla cantilena del Canto fermo . Su questo gusto è stato composto l'esemp. 37. Il Tenore canta il Canto fermo , che il Basso e la parte acuta accompagnano con contrappunto florido , ricercando sempre l'armonia con cantilene facili e naturali . Il Modo del Canto fermo è *G-sol-re-ut* , cui si adattano le altre parti ; sebbene l'impegno di sostenere il Modo proposto dal Canto fermo non dev' essere così inviolabile , che non possano le altre parti ridur alcun periodo di quello ad altro Modo , massime al Modo della Quarta , o della Quinta , che sono sommamente analoghi col principale . Così interviene nella battuta 5 : il Canto fermo fa una cadenza di grado nel Modo principale di *G-sol-re-ut* ; ma il Basso d'accordo col Soprano riduce quel *G-sol-re-ut* all' Armonia della Quarta : per questo il precedente *F-fa-ut* del Soprano non porta diesis , qual dovrebbe portare secondando la modulazione del Tenore . Nel contrappunto di tre o più voci non si deve fare scrupolo di formar l' Ottava con moto contrario convergente , massime essendo accompagnata colla Terza , o colla Sesta , come nella battuta 11 : la vaghezza di queste consonanze impedisce il cattivo effetto di tal Ottava notato nel cap. antec. artic. 2.

Il contrappunto florido dell'esempio antecedente si può chiamare *sciolto*, mentrè le voci non sono tenute a sostenere veruna modulazione particolare . Per obbligar lo Scolare a sostenere ed abbellire un piccolo Soggetto , gli si darà per tale una modulazione consistente in poche note , coll' obbligo però di comporre sopra di essa tutta la lezione . Tal è l'esempio 38 , nel quale suppongo , che il Soggetto dato allo Scolare si contenga nelle tre prime battute del Basso . Il Contralto in vece della replica comincia, finito il Soggetto , con un'altra modulazione , che per ragion delle corde , e
del

del valor delle note è assai analoga col Soggetto , e che però si chiama *Contrafoglio* , ciò che mette il Compositore nell' impegno di sostenere in tutta la composizione il Soggetto ed il Contrafoglio . Mentre questi si propongono , il Tenore tace per non confonderli , ciò che generalmente si usa , qualor si pretende far campeggiare la modulazione d'una parte . Col silenzio del Tenore si rende più sensibile la replica del Soggetto , con cui egli comincia nella battuta 7. Tace in tanto per una battuta il Basso , il qual silenzio non solo lascia campo di comparire alla replica del Soggetto , ma rende altresì sensibilissima la replica , ch'egli stesso fa nella battuta 8 del Contrafoglio . Il Tenore replica il Soggetto nella Quarta ; ed il Basso replica il Contrafoglio nella Prima , che è la Quarta della Quinta , in cui fu egli proposto : così il Soggetto ed il Contrafoglio colle loro repliche conservano chiarissima l'idea del Modo principale . Il Contralto non à cantato ancora il Soggetto ; lo replica però nella battuta 11 con pura imitazione nella Terza del Modo principale : immediatamente poi lo rovescia nella 15 ; ed il Basso replica questo rovescio nella Terza , che è la Quinta della corda , in cui fu egli proposto . Con parte di questo rovescio il Tenore salta di Quarta nella battuta 18 a replicar il Contrafoglio ; che generalmente per rendere ben sensibile una modulazione , la deve precedere o una pausa , o un salto . Prima che il Tenore finisca il Contrafoglio il Contralto , precedendo una piccola pausa , replica nella Quinta del Modo la prima parte del rovescio del Soggetto . Ed avendo fatto già tutte le parti il Soggetto , il Contrafoglio , ed il rovescio di questo , vanno di concerto a far la cadenza finale ; nella quale ancora , mentre il Basso ripiglia il Soggetto , il Contralto l'accompagna col medesimo rovesciato . Eccovi in poche battute la più stretta concatenazione di due Soggetti fra di loro , e col Modo , il tutto sostenuto da tre voci .

I V.

Lezione di nota contra nota 2. quattro.

Se lo Scolare s'è esercitato come conviene ne' diversi generi di Contrappunto a tre voci, essendo per altro ben fondato ne' principj dell'armonia, appena troverà difficoltà ne' componimenti a quattro. Per quel che riguarda il maneggio ed abbellimento de' Soggetti nulla di più si può fare ne' componimenti a quattro o più voci di quel che si fa ne' componimenti a due o a tre; le voci sopraggiunte a queste, se si vuol evitare la confusione, altro non devono fare se non che accrescere l'armonia con note semplici, o accompagnare col contrappunto naturale di Terza qualcuna delle parti principali, che sostengono il Soggetto. Quello che convien fare si è, rendere parte principale talora questa voce, talora quella; ma più di due parti non si possono rendere unitamente principali. Nell' esemp. 39 le quattro voci modulano con note d' egual valore colla sola mira di produrre la più perfetta Armonia con una serie di accordi regolarissima. La Terza, quando cantano tutte le voci, non deve mai mancare in verun accordo. In vece della Quinta o dell' Ottava si potrà bensì sostituire la Settima, massime negli accordi di Quinta. Deve ancora procurar lo Scolare in sì fatti componimenti di variare la perfetta Armonia, rendendo più sensibile talora questo intervallo, talora quello, secondo le regole altrove stabilite (10). La disposizione di corde del primo accordo, cioè di Quinta, Ottava, e Decima è vaghissima, poichè tanto la Quinta, quanto la Terza compariscono nella più naturale distanza dalla fondamentale. Nella battuta 5 si fa transito con una cadenza imperfetta al Modo della Quarta, che si conserva infino alla battuta 14, nella quale si riproduce l'accordo di Quinta del Modo principale.

V. Po-

(10) Vedasi lib. 3. cap. 5. artic. 5.

V.

Lezione di due note contra una e quattro.

Posto il Basso dell' esemp. 40, si deve imporre allo Scolare di comporre come parte principale una modulazione acuta di due note contra ciascuna del Basso, la quale frameschiando le note sciolte colle legate risalti sopra tutte le altre, le quali solo devono servire ad adornare quella coll' armonia. Tal è il Soprano dell' addotto esempio, il qual Soprano, separato anche dalle altre voci, forma una cantilena elegante con qualche specie di Soggetto sostenuto colle replicate legature risolte con un Semitono. Al contrario la modulazione del Contralto è da per se stessa quasi insipida, e solo rende buon effetto unitamente colle altre parti. Così potrà lo Scolare osservare nelle composizioni a più voci de' più rinomati Autori, che una o due sono le parti che cantano unitamente con eleganza; le altre solo accrescono l'armonia. Il salto di Terza, dicono i Pratici, salva le due Quinte o le due Ottave nelle composizioni a più voci: cioè nella battuta 11, tolto il *F-fa-ut* del Soprano, rimangono tra di esso ed il primo Contralto due Ottave; interrotte per altro col salto di Terza da *F-fa-ut* a *D-la-sol-re*. Or per interrompere due Quinte o due Ottave basta, dicono, nelle composizioni a più voci un simile salto di Terza; ma in quelle di due voci v'abbisogna un salto di Quarta, Quinta, o Sesta. Queste regole convincono quel che è stato altrove stabilito, cioè che le due Quinte o le due Ottave solo pregiudicano alla varietà dell'armonia; però quando vi sono altre voci che suppliscono a questo difetto, non si deve scropuleggiare sulle due Ottave, o sulle Quinte. Nel rimanente quello che guasta la sostanza dell'armonia ne' componimenti a due, lo guasta pure ne' componimenti a più voci.

Q 9

VI. Nell'

V I.

Contrap-
punto flo-
rido a quat-
tro .

Nell' esemp. 41 il Canto fermo del Basso vien accompagnato con contrappunto florido dalle tre voci acute , la principale delle quali è il Soprano , e dopo questa il Tenore ; il Contralto solo accresce l'armonia . Il Modo è il minore di *G-sol-re-ut* , notato secondo lo stile antico con un solo *bmolle* in chiave ; ma si noti come il secondo *bmolle* proprio del Modo , che deve mettersi in *E-la-mi* , si adopra spessissimo . Le riflessioni da farsi sopra questa lezione o sono state già fatte nelle precedenti , o si rilevano facilmente dalle regole del Lib.3. Per questo non annojerò più il Lettore con altre lezioni nè riflessioni .

C A P. I V.

Del Contrappunto doppio :

I.

Che sia
contrap-
punto dop-
pio .

SE due modulazioni si compongono con tal artificio , che trasportando la grave all'acuto , o l'acuta al grave , ne divien una nuova serie d' intervalli con buona armonia , l'artificio di tal composizione si chiama *Contrappunto doppio* , quasi che colle stesse modulazioni si ottiene doppia armonia . Se il trasporto della una voce è d'una Ottava , il contrappunto si chiama *doppio in Ottava* ; e *doppio in Decima* , o *Duodecima* se detto trasporto è d' una Decima , o d'una Duodecima . Generalmente il Contrappunto doppio prende nome dal trasporto che si fa di una delle modulazioni . Chiunque desidera veder trattata diffusamente questa materia , consulti la *Musurgia* del P. Kirkerò . Io spiegherò solamente i Contrappunti doppi in

in Ottava , Decima , e Duodecima , che sono i più fecondi di varietà , e però i più usati in pratica ,

I I.

Supposta una Terza v.g. *Do:Mi* , se si trasporta la corda grave all' Ottava acuta , o l'acuta all' Ottava grave , ne divien la Sesta *Mi:Do* : e due voci , che formino una serie di Terze , rivoltando le secondo il Contrappunto doppio in Ottava , produrranno una serie di Seste . Or per poter usare con altri intervalli di questo contrappunto , converrà tener presente quello che significano i seguenti numeri :

1: 2: 3: 4
8: 7: 6: 5

Contrap-
punto dop-
pio in Ot-
tava .

Cioè l' Ottava rivoltata secondo questo contrappunto diventa Unifono ; e l' Unifono , Ottava ; la Settima , Seconda ; e la Seconda , Settima ; la Sesta , Terza ; e la Terza , Sesta ; la Quinta , Quarta ; e la Quarta , Quinta .

La Quarta rivolto della Quinta è consonanza debole , e però di poco uso , massime nelle parti sensibili del tempo . Laonde acciocchè nel Contrappunto doppio in Ottava non divenga col rivolto la Quarta , si dovrà pure sfuggire la Quinta . Nondimeno potrà la Quinta legarsi risolvendola in Sesta ; che così nel rivolto ne verrà la Quarta risolta in Terza . La Seconda legata nell' acuto , e risolta in Unifono , nel rivolto di questo contrappunto diventa Settima risolta in Ottava ; onde qualor si voglia sfuggire tal risoluzione della Settima (1), si dovrà pure sfuggire la Seconda risolta in Unifono . Finalmente si avverta , che il Contrappunto doppio in Deci-

Q q 2

ma-

(1) Vedasi lib3. cap.2. artic.5.

maquinta non differisce sostanzialmente dal Contrappunto doppio in Ottava: v' ha solamente l' accidental differenza, che l' intervallo che nel secondo divien semplice, nel primo divien composto; la Sesta v. g. che secondo il Contrappunto doppio in Ottava divien Terza, secondo il Contrappunto doppio in Decimaquinta divien Decima; e per quel che riguarda la sostanza dell'armonia l' istesso è la Decima che la Terza.

I I I.

Contrappunto doppio in Decima.

Supposta v. g. una Quinta *Do: Sol*, se la parte grave si trasporta una Decima verso l'acuto, ne divien la Sesta *Sol: mi*; e se la parte acuta si trasporta una Decima verso il grave, ne risulta la Sesta *Mi: Do*. L' intervallo nell' uno e nell' altro caso è l'istesso; ma le corde sono sostanzialmente diverse: ond'è che il Contrappunto doppio in Decima è più fecondo di varietà, che non è il Contrappunto doppio in Ottava; benchè questo in contraccambio, facendo entrambi rivolti con corde simili, conserva più chiara l'idea del Modo. Quali intervalli divengano dall' uso di questo contrappunto, si scorge da' seguenti numeri:

1: 2: 3: 4: 5.
10: 9: 8: 7: 6.

Vale a dire, che la Decima diventa Unifono; e l' Unifono, Decima; la Nona, Seconda; e la Seconda, Nona; l' Ottava, Terza; e la Terza, Ottava; la Settima, Quarta; e la Quarta, Settima; la Sesta, Quinta; e la Quinta, Sesta.

E poichè le consonanze si trasformano in altre consonanze, e le dissonanze in dissonanze, per rivoltare in Decima due parti, si potranno usare i medesimi intervalli, che se tal rivolto non dovesse farsi.

farsi. Nulladimeno acciocchè nel rivolto non vengano due Quinte, due Ottave, o due Unifoni, si dovranno pur evitare due Sette, due Terze, e due Decime. Generalmente per rivoltare in Decima due parti, basta che nelle parti sensibili del tempo le voci si accordino in consonanza con moto contrario, o obliquo; e che si eviti la Quarta risolta in Terza, acciocchè nel rivolto non divenga la Settima risolta in Ottava.

I V.

Supposta v. g. una Terza *Do: Mi*, trasportando la parte grave ^{Contrappunto doppio in Duodecima.} una Duodecima verso l'acuto, ne divien la Decima *Mi: sol*; e trasportando la parte acuta una Duodecima verso il grave, ne divien la Decima *La: Do*. Generalmente nel rivolto in Duodecima gl' intervalli si trasformano come additano i seguenti numeri:

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

Cioè l' Unifono diventa Duodecima; e la Duodecima Unifono; la Seconda, Undecima; e l' Undecima Seconda &c. Si dovrà dunque sfuggire nelle parti sensibili del tempo la Sesta, che nel rivolto divien Settima; ma potrà la Sesta legarsi risolvendola in Terza, che così nel rivolto verrà la Settima risolta in Decima. Si noti che l' effetto del Contrappunto in Duodecima si ottiene senza far espressamente il rivolto; ma solo trasportando la parte grave una Quinta verso l'acuto, e l'acuta un' Ottava verso il grave; o la grave un' Ottava verso l'acuto, e l'acuta una Quinta verso il grave, come può ognuno facilmente sperimentare.

V.

Esempio. Or si consideri nell' *esemp. 42* la pratica de' tre *furriferiti* Contrappunti doppj. Nelle prime dodici battute il Basso propone un Canto fermo, che il Canto accompagna con contrappunto florido. Nella battuta 12 il Canto fermo vien trasportato una Decimaquinta verso l' acuto, ed il contrappunto un' Ottava verso il grave, ciò che è l' istesso che rivoltar in Ottava il Canto fermo col suo contrappunto. Unitamente il Basso accompagna detto rivolto con un secondo contrappunto. Nella battuta 24 il Canto fermo relativamente alla prima battuta si trasporta un' Ottava verso l' acuto, ed il primo contrappunto una Decimasettima verso il grave, ciò che è l' istesso che rivoltarli in Decima: unitamente la parte più acuta accompagna in Terza il primo contrappunto per accrescere vieppiù l'armonia. Il Basso di questo rivolto, per far la cadenza nel Modo principale, muta la penultima nota del contrappunto; ma il salto, ch'egli omette, vien eseguito dalla voce più acuta. Nella battuta 36 il primo contrappunto relativamente alla battuta 12 si trasporta un' Ottava verso il grave, ed il secondo contrappunto una Duodecima verso l' acuto, ciò che equivale a rivoltare detti contrappunti in Duodecima. Finalmente nella battuta 47 ripigliando il Basso il Canto fermo rivolta in Ottava l'armonia del primo rivolto, che comincia nella battuta 12.

CAP.V.

C A P. V.

Della Fuga.

I.

Quando due voci camminano l' una appresso l' altra con una medesima cantilena, la figura musicale, che ne risulta, si chiama *Fuga*; il di cui primario scopo si è l' intreccio d' un Soggetto con se stesso. Gli Antichi ebbero per questa figura così gran passione, che quasi divenne ella l' oggetto primario della Musica. Anche al dì d'oggi le dispute sulla lana caprina de' Contrappuntisti del seicento s'aggirano su questa materia, e vanno per lo più a terminare nel sanguinoso duello di mandarfi l'uno all'altro un Soggetto di Fuga. Io non pretendo deprimere il merito di questa figura; ma neppur voglio accordarle più di quel che merita. La Fuga riguardo alla Musica è quel che sono le figure di parola riguardo all' eloquenza. L' artificiosa corrispondenza di certe parole rende un periodo grato all' orecchio; ma se il periodo non à da se la forza conveniene per convincere la mente, o commuovere l' animo, le figure sono ornamenti gotici e ridicoli. Egualmente l' artificiosa corrispondenza delle modulazioni, che compongono la Fuga, è un ornamento bellissimo d' una composizione piena per altro di armonia e di buon gusto; ma l' intrecciare in Fuga certe cantilene insipide ricavate dagli Antifonarj del quattrocento, è una fatica gettata e ridicola. Eccovi però le regole da osservarsi per comporre una Fuga.

I I.

I. Nella Fuga a due voci la parte, che dà principio al canto, e che

Cosa sia Fuga.

Regole per le Fughe.

e che però si chiama *Guida*, propone il Soggetto; ed in tanto l'altra tace. Se la Guida è la voce grave, la proposta del Soggetto si fa nella corda del Modo. Se la Guida è la voce acuta, la proposta si fa comunemente nella Quarta, o nella Quinta, quasi fosse una risposta al Soggetto dianzi proposto nella Prima. Ma non sarà assurdo che la voce acuta proponga il Soggetto nella corda del Modo.

II. Toftochè la Guida à terminato il Soggetto, lo replica l'altra parte, trasportandolo, s'egli è stato proposto nella Prima, alla Quinta, o alla Quarta, secondo le regole sulle repliche del cap. 1; e s'egli è stato proposto nella Quarta, o nella Quinta, alla Prima. In tanto l'altra voce canta con contrappunto libero; e poi vanno entrambe d'accordo a far cadenza nella Quinta del Modo.

III. Fatta questa cadenza, la parte che fece la replica, ripiglia il Soggetto nella corda, in cui fu proposto dalla Guida; questa sul principio del Soggetto tace; ma prima che esso finisca, entra replicandolo nella corda, in cui fu fatta la prima replica. Quest'artificio di entrare la seconda voce col Soggetto prima che lo finisca la prima, si chiama *ristrignimento* delle parti; e si scorge che il Soggetto dev'essere tale, che le sue ultime note possano servir di contrappunto alle prime. Finita questa seconda replica, si va con contrappunto libero a far cadenza nella Terza, o Sesta del Modo.

IV. Dopo questa cadenza la Guida fa la terza proposta del Soggetto, e l'altra voce la terza replica, l'una e l'altra nella stessa corda, in cui si fece la prima proposta colla prima replica: la differenza consiste solamente nel *ristrignimento*. La prima replica cominciò, finito il Soggetto; la seconda, prima che esso terminasse; la terza deve ancora *ristrignere* più, cominciando più presto della seconda.

L'artificio delle Fughe a tre o più voci è in sostanza il medesimo: la Guida propone il Soggetto; poi risponde una parte; dopo questa un'altra; e se non si muta di Modo, tutte le proposte e repliche si fanno

fanno alternativamente nella Prima, e nella Quinta, o Quarta del Modo, secondo le regole del cap. 1. La difficoltà delle Fughe a più voci consiste ne' *ristrignimenti*, qualor si vuole, che tre voci cantino insieme, ciascuna una parte del Soggetto; più di tre voci non *ristrignono* mai; ed anche nelle composizioni a tre o più voci, l'intreccio della Fuga suol ridursi solamente a due.

I I I.

Circa le corde nelle quali si fanno le proposte e le repliche, bisogna avvertire che le regole del cap. 1 si osserveranno, qualor il Soggetto sia regolare, cioè porti espresso con qualche forte di cadenza il carattere di qualche Modo, e qualor la Fuga voglia farsi dentro i limiti di esso. Nel rimanente pe' Soggetti irregolari, abbelliti di accidenti, e che quasi ad ogni nota mutano di Modo, non si può dare regola alcuna generale, che non sia fallibile. E purchè si faccia una mutazione regolare di Modo, il Soggetto potrà ripigliarsi nella Seconda, Terza, o Sesta, ed in qualsivoglia altra corda; sebbene la risposta si farà sempre, secondo le regole del cap. 1, a tenore della corda, in cui venga fatta la proposta.

Circa i *ristrignimenti* vogliono alcuni Moderni, che l'ultima replica cominci nella seconda battuta del Soggetto. Tali regole solo servono a spegnere il fuoco dell'estro, ed accrescere le difficoltà in cose di pochissimo momento. L'essenza della Fuga consiste nel camminare le voci l'una appresso l'altra con una medesima cantilena, *ristrignendo* ad ogni proposta del Soggetto la replica: di qualsivoglia maniera ciò si faccia, si fa una vera Fuga, come la facevano gli Antichi senza badare a queste piccole regole di nuova invenzione.

Le cadenze intermedie nella Quinta, e nella Terza, o Sesta del Modo vogliono altresì taluni, che nelle Fughe a tre o più parti siano cadenze false. Questa è un'altra sottigliezza di quelle, che

folo fervono ad empierc i libri di bagatelle. Dette cadenze fi faranno a genio del Compositore : basta che fi faccia qualche forte di riposo fuor della corda del Modo, col qual riposo quasi che fi ripiglia fiato per attaccare il seguente intreccio di proposta e replica .

Finalmente le modulazioni libere , che si aggiungono al Soggetto dovranno avere con esso qualche analogia . Sono a questo fine di gran giovamento i Contrafoggetti , le imitazioni , i rovescj , i Contrappunti doppj , e simili ornamenti , da' quali si scorga , che le voci cantano agitate dall' emulazione di far ciascuna nelle sue corde ciò che sente far alle altre , che è il vero spirito della Fuga .

I V.

Esempio . Or si consideri la Fuga a tre dell' esemp. 34. Il Basso propone il Soggetto nel Modo di *C-sol-fa-ut* , che il *G-sol-re-ut* precedente , sebbene fa parte del Soggetto , non è riguardo al Modo , se non un' appoggiatura per entrare in esso . Il Soggetto si estende verso l' acuto infino alla Terza , verso il grave infino alla Sesta : per determinare la corda della replica in si fatta complicazione di circostanze , si consideri il luogo che à sul fine del Soggetto l' un Semitono del Modo , e dalla regola prima del cap. 1 si scorderà , che la replica deve farsi nella Quarta ; così sul fine della replica verrà la modulazione *Fa: Mi: Re* simile col finale del Soggetto *Do: Si: La* . Si aggira dunque questa Fuga sulla Prima e sulla Quarta del Modo . Finito il Soggetto , il Contralto intraprende la prima replica ; e prima di finir questa , il Soprano propone un Contrafoggetto , di cui si serve come di scala per entrare anch' egli a replicar il Soggetto . Prima di terminare questo , il Basso nella battuta 11 ripiglia il Contrafoggetto ; lo accresce di due periodi analoghi col primo ; ed il Soprano l' accompagna rovesciando i periodi di questo nuovo Contrafoggetto : in tanto il Contralto accresce l' armonia con una modula-

dulazione libera ; e finito questo intreccio tra il Basso ed il Soprano , si fa immediatamente cadenza nella Quinta , e si termina la prima parte della Fuga . Nella seconda parte il Soprano propone il Soggetto nella Quarta , ed il Contralto lo replica nella Prima , in cui lo propose il Basso ; anzi il Contralto seguita a far tutta la modulazione che fece nella prima parte il Basso ; il Basso quella che fece il Soprano ; ed il Soprano quella che fece il Contralto . In questo intreccio o cambiamento di parti che comincia nella battuta 30 , si fa doppio uso del Contrappunto doppio in Ottava : la modulazione più acuta della prima parte della Fuga è nella seconda la più grave ; onde ne divengono due rivolti l' uno colla prima modulazione del Basso , l' altro colla prima modulazione del Contralto . Finiti questi rivolti , si fa cadenza nella Sesta . Nelle due prime parti solo hanno fatto il ristri gnimento del Soggetto due voci ; nella terza , che comincia nella battuta 45 , lo fanno tutte tre . Dopo il ristri gnimento il Basso ed il Soprano dividono fra di loro il Contrafoggetto disteso nella prima parte dal Basso , ed il Contralto li accompagna col rovescio dello stesso Contrafoggetto . Finito questo intreccio , il Basso nella battuta 62 propone come un nuovo Soggetto scendendo dalla Sesta al Modo con salti di Terza interrotti col moto di grado : ripigliato questo Soggetto dal Contralto e dal Soprano vanno con una specie di picciola Fuga a far la cadenza finale .

C A P. I V.

Alcuni avvertimenti generali :

I.

C Hiunque intende dedicarsi alla Musica dee , secondo il consiglio di Orazio , ponderare saviamente le forze sue , e fami-
Sul conosci-
 mento pro-
 prio .

nando, se la Natura siasi compiaciuta di dotarlo delle qualità necessarie ad un tal fine. Vero è che gli uomini sono i più sottili adulatori di lor medesimi, e si stimano quasi sempre più di quel che sono; procedendo però con savia cautela, potrà ciascuno arrivar a conoscerne, se gli manca, o nò l'estro ed il gusto, che formano il genio per la Musica. L'estro è un fuoco, che per così dire, riscalda interiormente, e ci fa provare, anche nel conversare ordinario, certe vivissime agitazioni dell'animo, colle quali può ognuno misurare, come con un termometro, il grado dell'estro suo. Io non terrò giammai per uomo di estro quello, che legga la Zenobia, o l'Attilio Regolo del Metastasio cogli occhi asciutti. Dopo qualche tempo che si sia lo Scolare esercitato nel contrappunto, dalla facilità o stento nell'inventare nuove armonie e melodie, meritevoli della lode del Maestro, scorgerà facilmente fin a qual segno sia la sua fantasia feconda.

Non è così facile di conoscerne il proprio gusto, che consiste in delicatissime sensazioni, che non possono sentirsi senz'averne affuefatti i sensi al minuto e riflessivo esame degli oggetti. Ecco però la maniera che potrà tener lo Scolare per conoscerne in questo punto se stesso. Senta diverse composizioni, senz'averne per anche notizia de' loro Autori, nè della stima che di tali composizioni fanno i buoni Professori di Musica: dia poi il suo giudizio; se questo per lo più si conforma col giudizio de' Pratici, non dubiti d'annoverarsi tra le persone di gusto. Se per queste e simili vie giugne lo Scolare a conoscerne, averlo la Natura nel formarlo riguardato con mal occhio, lasciandolo scarso di estro e di gusto, non volendo per altro accrescere la moltitudine de' Professori nati per rovina della Musica, si asterrà da esercitarla.

I I.

Presupposte le doti di Natura, prima che lo Scolare intraprenda

Sull'esercizio del canto.

da lo studio del contrappunto, si eserciterà nel canto. Non già perchè sia ciò necessario per evitare gli errori sostanziali di armonia, che da questi si salverà colle regole del lib. 3; ma solo per formare il gusto. Ed il canto li farà di giovamento, ancorchè non abbia intenzione di comporre se non Musica strumentata. Gli strumenti sono riguardo alla voce umana l'istesso che le pitture riguardo a gli oggetti naturali; e siccome un Pittore, che facesse studio sopra le pitture senza volgere giammai lo sguardo a gli oggetti naturali, difficilmente copierebbe al vivo la Natura; egualmente il Compositore di Sonate, che non abbia gusto sul canto della voce umana, difficilmente comporrà di buon gusto.

Quanto gioverà al Compositore l'aver qualche lume, e pratica di tutti gli strumenti; altrettanto converrebbe, che lo Scolare, prima di saper cantare, e comporre con buona grazia per la voce umana, l'ignorasse tutti, e se possibil fosse, neppure li sentisse. Gli strumenti sono un'artificiosa imitazione del canto, e però stanno bene a loro molte cose, che per quello sono affettazioni: siccome i colori artificiali che piaciono in un ritratto, posti nel viso d'una femina ci muovono a nausea. Ma per disgrazia della Musica comunemente si tiene un metodo del tutto contrario: gran parte de' Maestri di canto sono puri Sonatori di cembalo, e così interviene pur troppo spesso il far cantare la voce umana a guisa di strumento; senza riflettere, che la Natura non à avuto il pensiero di adattare l'inflessioni della voce a' movimenti della mano. Io vorrei però che lo Scolare cominciasse a cantare sulle composizioni di stile a cappella degli Antichi; che oltre all'essere facilissime da cantarsi, sono attissime per acquistare la semplicità e naturalezza della modulazione. Poi intraprendesse i Solfeggj del Leo, e d'altri eccellenti Maestri, che hanno con riflessione formato una serie ben ordinata di lezioni di canto. Ma il sottoporsi ad un Sonatore di cembalo, che senza metodo, senza studio, e senza principj compone

pone capricciosamente i solfeggj , è un metodo , che basta riflettere a' frutti , per conoscere di quanti mali sia sorgente .

I I I.

Sull' stile .

Se lo Scolaro è dotato di genio , e studia con buon metodo il canto , ed il contrappunto , si formerà da se stesso uno stile elegante così proprio di lui , che farà distinguere le sue composizioni da ogni altra . I Compositori triviali non hanno per lo più carattere di stile , ora par che imitino quest'Autore , ora quello , ed i loro componimenti sono fatti a guisa de' mosaici vecchi , ne' quali si scorge la commessura de' frammenti di diversi colori . Ma ne' componimenti di un Maestro di genio , benchè siano di diverso genere , l'uno di stile pronto , veemente , e concitato , l' altro d' una melodia placida e gioconda , v'ha sempre un non so che , che fa dire agl'intendenti di Musica, questo è lo stile del Pergolesi, quest'altro del Marcello, quello del Clari . Nè par formar carattere di stile v'abbisogna proporvi d' imitare Autore alcuno determinato , che per nuove e diverse vie si può tendere alla somma eccellenza d'ogni arte . Un genio creatore fecondato colle melodie delle composizioni scelte , si forma da se stesso uno stile tutto nuovo , come il buon Architetto dalle rovine di diverse case ne forma un'altra di nuovo disegno .

Accaderà tal volta che lo Scolare si senta come per istinto portato ad imitar qualche Autore . Allora dovrà secondare questo istinto , purchè quell' Autore sia eccellente , e l' imiti senz' affettazione ; che non è da biasimare , anzi è di somma lode degna la perfetta imitazione . Tuttavia siccome la natura del genio dipende da molte e quasi infinite circostanze della macchina , e dello spirito , la perfetta conformità di gusto e di stile fra due Autori eccellenti di rado , e forse mai si è veduta . Per questo generalmente il Maestro dovrà considerer la natura dello Scolare , e senza forzarlo all' imi-

imitazione , condurlo dove quella lo guida : altrimenti guasterà la virtù di quell' ingegno , ed impedirà il profitto , che avrebbe da se stesso fatto lo Scolare , prendendo per Maestra e guida la Natura .

I V.

Non ostante che l' udito sia il giudice naturale della Musica , *Sull' udito .* egli ci tradisce più volte , e ci fa tenere in grande stima composizioni di vilissimo prezzo ; siccome la vista , che è il giudice naturale della grandezza de' corpi , ci rappresenta alle volte come cose grandi le piccole , e le piccole come grandi . Se l' udito non s'ingannasse nel giudizio sulla Musica , sempre farebbe stata in usanza la Musica di buon gusto . Prende egli occasione di tradirci da una massima per altro verissima , ed è che la Musica è stata dalla Natura formata per dilettere l' udito . La Musica certamente ci vien ispirata dalla Natura con rapporto al diletto dell' udito ; ma questo diletto non è nell' intenzione della Natura se non un mezzo per ottenere il primario scopo della Musica , che è concitare gli affetti del nostro animo : onde per quanto la Musica diletta l' organo materiale dell' udito , se non commuove gli animi , manca dal suo fine , ed è in conseguenza Musica di mal gusto . La Natura ancor à formato l' organo dell' udito con attitudine a diletterarci colle figure della Retorica ; col fine però , che allettato l' uomo da esso diletto , porga mente a' ragionamenti capaci di convincere l' animo . Ma siccome il popolo non suol maturamente riflettere al fine delle cose , stimò assai ne' secoli barbari l' eloquenza ampollosa , che piena di figure di parole , senza nervo nè sostanza , diletta transitoriamente l' udito . Così si sentono ancora lodare alcune composizioni di Musica , o perchè fanno gran fracasso , o perchè sono piene di certi avvilluppamenti di note , che fanno scontorcere i Cantanti . Non deve dunque lo Scolare fidarsi ciecamente dell' udito ;
oltre

oltre al diletto di esso , deve ricercar colla Musica d' eccitare nell' animo qualche affetto .

V.

Conclusio-
ne .

Lo Scolare ben fondato nella teorica del lib. 3 , ed esercitato nel canto e nel contrappunto secondo il metodo prescritto in questo Libro, s'egli non è per altro scarso di genio, diverrà infallibilmente buon Compositore . Qualor sia egli arrivato a comporre con eleganza nello stile semplice , la Natura stessa li suggerirà per altri stili quelle soavissime melodie , che commuovono , inteneriscono , infiammano , e levano gli animi insino al cielo . Potrebbe anche in questo punto essere ajutato con una copiosa teorica sulla natura de' nostri affetti, sulla convenienza che essi hanno colle sensazioni dell' udito , e sulle melodie più atte ad eccitare ciascheduna passione in particolare . In fatti era stata mia intenzione aggiungere a questa prima Parte un altro Libro sull' Eloquenza della Musica, come avrei fatto , se la gran copia d' idee , che al voler trattar di questo punto, mi si fecero innanzi, non mi avesse fatto venir il pensiero di trattarlo in uno scritto separato; quale spero eseguire , se conoscerò che il Pubblico riccverà di buon grado questa mia opera , e se le vicende della vita umana non avranno tanta forza a troncate il filo della mia intenzione .

FINE DELLA PRIMA PARTE.

PARTE



*Qui ferus cultus hominum recentum
Voc. formasti .*
Hor. lib. 1. od. 9.
Franc. Arnaudier inv. et delin. Ioan. Brunelli inc.

PARTE SECONDA

DEL PROGRESSO, DECADENZA , E RINNOVAZIONE
DELLA MUSICA .



E la lingua s' accordasse sempre col cuore, e non si fossero gli uomini convenuti di chiamare prudenza la finzione, il loro interno sarebbe a tutti manifesto . Ma benchè per questa studiata malizia riesca a ciascuno il nascondere i vizj dell' animo , e far pompa delle virtù che non à, ella però non basta a mutar le qualità naturali della lingua che parla tutto un paese , non essendo possibile , che un Popolo barbaro e

S s guer-

guerriero usi nel parlare di quelle grazie, che sono proprie d' un altro Popolo culto e dedito a' piaceri . Generalmente la diversità de' linguaggj dipende come da prima causa dalla diversità de' caratteri nazionali , e questi traggono la prima origine dalla diversità de' climi . Gli abitatori delle montagne fredde ed alpestri sono generalmente di complessione più forte e d' animo più valoroso che non gli abitatori de' paesi bassi e temperati : e dalla storia sappiamo, aver molte nazioni colla mutazione di clima cambiata natura . Le stesse leggi de' Popoli hanno certa convenienza colle qualità di ciascun clima ; benchè unitamente dipendano dal carattere de' Conquistatori , dal commercio con altre nazioni , dalla Religione , dalle guerre , da' trattati : delle quali cose insieme col clima si forma la costituzione politica , la quale occultamente influisce nell'educazione de' fanciulli , ispirando loro l' inclinazioni convenienti a ciascuna Repubblica ; e da queste generali inclinazioni si forma il carattere nazionale . Non intendo per questo che gli uomini d' uno stesso Popolo sian tutti d' uno stesso carattere ; che le cause del carattere generale d' una nazione sono poi modificate dalle particolari circostanze di ciascuna famiglia , ed anche di ciascun individuo . Per questo , e perchè la Natura senza differenza di nazioni è posta in tutti gli uomini i medesimi semi di virtù e di vizio , si trovano in ogni nazione uomini d' ogni forte ; ma non perchè un Italiano forse sia più guerriero di molti Tedeschi , o un Tedesco più astuto di molti Italiani , si deve per ciò negare quella generalità di carattere , che regna nel maggior numero . Oltrechè nello stesso esercizio delle inclinazioni comuni a tutta la specie umana si nota per lo più certa proprietà nazionale , che caratterizza diversamente un medesimo vizio o una medesima virtù . A cagion d' esempio : tutti gli uomini sono dall' interesse portati all' acquisto delle ricchezze ; ma quando ne sono in possesso , il Tedesco le conserva , il Francese le moltiplica , l' Inglese le spende , lo Spagnuolo ne fa-

pom-

pompa , l' Italiano se le gode . Questa diversità d' agire e di pensare deve raffigurarsi nel modo di parlare , che è la copia più naturale de' pensamenti e dell' inclinazioni , e per tanto del carattere nazionale . E siccome i suoni musicali sono , come si provò nel lib. 2 della prima Parte , i medesimi accenti , che si usano nel parlare , dall' uso di questi accenti insieme colle altre circostanze , che formano il carattere nazionale , si potrà rilevare il gusto per la Musica di ciascuna nazione . Ed eccovi l' argomento di questa seconda Parte ; cioè confermare cogli effetti l' origine della Musica stabilita nella prima , dando un breve ragguaglio della loquela e del canto delle nazioni a noi più propinque , l' uno e l' altro conformemente a' loro rispettivi caratteri . Non per questo mi pongo sulle spalle il carico di far la storia delle lingue e della Musica , che comprendo quanto sia difficile lo scrivere una storia di cose , sulle quali è consumato il tempo le più necessarie memorie ; e quelle ancora , che ci restano , sono piene di confusione e di contraddizioni . Il mio proposito solo è far alcune riflessioni sulle più certe e generali notizie delle lingue e della Musica per dimostrare , che quantunque la Musica sia stata sempre sostanzialmente l' istessa , il suo gusto è variato dopo la fondazione d' Atene colle lingue e colle nazioni , che successivamente hanno popolato l' Europa .



*Omnia Jupiter Argos transtulit. Virg. Æn. lib. 2.
Franc. Arnaudier inv. et delin. Ioann. Brunetti inc.*

LIBRO PRIMO

DEL PROGRESSO DELLA MUSICA.



O scarso lume, che abbiamo, sulla poesia delle nazioni orientali non ci permette far se non debolissime conghietture circa la loro Musica. Per questo daremo principio alle nostre riflessioni da' Greci, de' quali conserviamo ancora molte arti, riti, e costumi. Vero è mancarci ciò che farebbe più al nostro intento, voglio dire una composizione di Musica greca da potersi eseguire da' nostri Musici. Tuttavia pe' costumi de' Greci, per la loro lingua e poesia, e pe' discorsi de' Filosofi ci verrà tal volta fatto di dar a conoscere in generale l' indole della Musica greca. CAP. I.

C A P. I.

Dell' origine, costumi, e linguaggio de' Greci.

I.

GLi Europei sono tenuti a rispettare ne' Greci i Maestri delle moderne arti, riti, e costumi; ma questo rispetto non deve impedire il tenerli per la nazione più menzognera che sia stata mai al mondo, ed ambiziosa di farsi stimare più di quello ch' era. In particolare parlando i loro Storici dell' origine delle gran città ci vogliono persuadere, aver Iddio fabbricato colle proprie mani quelle della Grecia; mentre suppongono Roma ed altre celebri Capital del mondo formate dal concorso de' malfattori. Per questa causa non si può ricavare da' loro scritti, qual sia stata l' origine di quella somma eccellenza, a cui pervennero in Grecia le arti. Confrontando però i racconti de' Greci con altre più certe notizie dell' Asia, si scorge essere stata la Grecia, come la maggior parte dell' Europa, abitata da uomini salvatici, quando già nell' Asia fiorivano i più poderosi Imperj. Poi essendo l' Asia vestata con crudelissime guerre, si formarono molte colonie, che per fuggire quelle calamità si trasferirono all' Europa, e la conquistarono e popolarono come gli Europei hanno poi conquistato e popolato l' America. Singolarmente quando Davide depredò con gloriose conquiste la spiaggia del Mediterraneo, molte famiglie della Fenicia e dell' Egitto, che erano i Popoli più culti di quei tempi, trapassando il mare giunsero in Grecia, e cominciarono a comunicare a gli abitatori di essa la cultura, che era già antica nell' Asia (1).

La

(1) Secondo gli Storici greci molto prima di Davide fiorivano già nella Grecia le armi e le lettere. Ma siccome la cronologia di quei tempi, come è dimostrato il

Neu.

I. I.

Prima cul-
tura de'
Greci.

La colonia che secondo il testimonio degli Antichi si fece più rispettare nella Grecia, fu quella che da Fenicia condusse Cadmo, la qual colonia era composta di gente sommamente abile ed esperta. Conteneva la Fenicia le due gran Città di Tiro e Sidone celebri per le manifatture, e per il commercio di mare e di terra. Ed oltrechè il commercio rende generalmente gli uomini industriosi ed umani, diedero ancora i Fenicj opera alle lettere, tanto che sono da molti tenuti per inventori dell' alfabeto, e dell' arte di leggere e scrivere. Una tal colonia fu certamente attissima a dar principio alla cultura della Grecia; che trovata da' Fenicj parte disabitata, parte abitata da famiglie disperse, furono queste radunate da quelli, e ridotte a vita civile. Dicesi ancora aver Cadmo formato il primo abbozzo della lingua greca con sedici lettere, che portò dalla Fenicia, le quali furono poi accresciute fin al numero di ventiquattro parte da Palamede, parte da Simonide. Cose sono queste troppo re-

Neuton, à bisogno di gran riforma, e quasi tutta si fonda in testimonj di Autori degni di pochissima fede, pensai un tempo acquistar sulla storia antica qualche nuovo lume con questa riflessione: la speranza ci mostra fin dove si estenda la virtù de' corpi inanimati per produrre certi effetti; e la speranza raccolta dalla storia certa ci deve pur dimostrare fin dove si estenda la forza o la debolezza dell' uomo per fondare nuovi Imperj, conservarli, e rovinarli. Or questa speranza c' insegna, che un paese, dominato una volta da qualche Potenza, non è ritornato mai più allo stato di natural anarchia, in cui fu ritrovata la maggior parte dell' America. E poichè quella parte dell' Asia, nella quale fiorirono gl' Imperj di Assiria, Media, Persia, e Caldea ne' tempi più propinqui alla Monarchia ebrea era, come fu trovata l' America, partita in un' infinità di piccioli Regoli, è da credere, essersi formati i suddetti Imperj contemporaneamente colla Monarchia ebrea: e che le maravigliose conquiste di Belo, Semiramide, Nino, ed altri simili Eroi dell' Asia sono favole inventate per contrapporre a quelle de' Greci. Su questo principio m' avrebbe forse dato l' animo di riformare la storia antica, se le memorie raccolte a questo fine non mi fossero andate a male in un naufragio.

recondite perchè se ne possa aver certa notizia; ed a me pare, che essendo stato sempre uso degli Asiatici lo scrivere cominciando dalla man dritta, così pur avrebbero scritto i Greci, se fossero stati in questo punto ammaestrati da Cadmo.

Dicesi ancora aver Cadmo portato seco la sua Sposa Hermonia amante della Musica, e destrissima in suonare il flauto; e che da essa derivi il nome musicale di *armonia*. Per me non farebbe maraviglia, che l' Europa fosse debitrice al sesso femminile del soavissimo dono della Musica. Certo è che o stimasse Cadmo la Musica necessaria per ammansare i Greci, o che la sua Sposa avesse la virtù propria del sesso di far agire tutti a modo suo, i Fenicj adopraron la Musica per addolcire la rustica condizione de' Greci. Fanno di ciò testimonio i primi Eroi della Grecia Mercurio, Apollo, Lino, Amfione, Orfeo, tutti i quali furono Poeti e Cantori; e Lino, che si crede inventore de' primi ritmi, fu quasi contemporaneo di Cadmo. Vero è che la storia di quegli Eroi è piena di favole: di Orfeo in particolare si racconta aver mansuefatto le fiere col canto; e d' Amfione aver fatto col medesimo camminare i sassi. Ma queste favole, dice Orazio nell' Arte poetica, sono velami, da' quali si comprende l' uso che fecero della Musica quegli Eroi per tirar gli uomini fuor delle selve, e ridurli a vita civile.

Il primo oggetto di quei primi Poeti fu risvegliare ne' Greci la natural inclinazione a credere, esserci sopra di noi Esseri invisibili amministratori del bene e del male, i quali però conveniva interessare cogli ossequj in nostro vantaggio. Questa idea, la quale rende gli uomini men feroci, animata colla soavità del canto imprimevasi altamente negli animi de' Greci, che per tanto concorrevano con piacere a sentire le cose, che di quelle Deità cantavano i Poeti. E che di questa sorte fossero quei primi poemi ne fanno fede gl' Inni attribuiti ad Orfeo, i quali benchè siano d' altro Autore, sono certamente d' un' antichità immemorabile. Attribui-

vano

vano i Poeti a gli Efferi invisibili i medesimi sentimenti, che volevano infondere ne' Greci . Per insegnare il reciproco riguardo necessario per vivere pacificamente insieme , fingevano molte Deità l' una subordinata all' altra , tra le quali fosse divisa la cura del Mondo : e siccome queste Deità si supponevano concorrere amichevolmente alla conservazione del Mondo , senza intramettersi l' una nel carico dell' altra , così davano i Poeti ad intendere dover gli uomini vivere in società , porgendosi scambievolmente ajuto , senza pregiudicare l' uno a gl' interessi dell' altro . E perchè l' amore che congiunge tra di loro i conforti , e questi co' figliuoli è il vincolo più soave e più forte della società , fingevano i Poeti Deità dell' uno e dell' altro sesso , avvivando con queste favole quella dolce fiamma , che rende le famiglie felici e tranquille .

Gli accennati poemi furono i primi semi della cultura de' Greci , e fecero divenire questi così vaghi della poesia , che per molti anni nulla si scrisse in prosa . Quanto v' abbisognava per l' istruzione del popolo si conteneva in versi , che tutto di si cantavano : e questo esercizio della poesia e del canto fece sì la voce de' Greci sommamente soave , e flessibile ad ogni modulazione ; tal che nello stesso parlar ordinario si distingueva minutamente l' accento e la quantità delle sillabe ; la qual armoniosa maniera di parlare vuol significare Orazio nell' Arte poetica , quando dice aver avuto i Greci da Natura il dono di parlare con bocca rotonda (2) . S' aggiunga che le sublimi favole circa le Deità rapivano la fantasia de' Greci , e la preparavano a quel divino entusiasmo , che fu sorgente di tante eccellentissime opere in ogni sorte di arti : e l' estro insieme colla legge di dover acconciare le parole al ritmo , fece ancora divenir il greco la lingua più traspositiva , che si sia mai parlato al mondo (3) . Finalmente l' efficacia , con cui si voleva-

no

[2] Vedasi part. 1. lib. 1. cap. 3. artic. 3.

[3] Vedasi part. 1. lib. 2. cap. 3.

no esprimere gli amori ed i piaceri degli Dei, accrebbe in gran maniera la dolcezza della pronuncia e della lingua .

Queste proprietà della lingua greca si scorgono bastantemente non solo dagli scritti , particolarmente da' versi amorosi ; ma ancora dalla sola material testura delle parole abbondantissime di vocali , le quali , come si disse altrove , rendono le parole soavi e flessibili . Anzi di questo modo di formar le parole con gran copia di vocali credo che siano stati i Greci l' inventori , mentre gli Orientali hanno sempre costumato di scrivere ogni parola con un ammasso di consonanti senza vocali . In particolare trovarono i Greci la maniera di congiungere due o tre vocali per formare il dittongo : le nostre lingue hanno certo questa sorte di sillabe ; ma noi o ricaviamo un terzo suono confuso composto di due vocali , o non ne facciam sentire che una sola ; i Greci però delicatissimi in ogni modo di modificare la voce , è da credere faceessero distintamente sentire in una sillaba i suoni di più vocali , come con un tratto di arco si fa col violino sentire un' armonia composta di più suoni .

I V.

Le virtù non possono fra gli uomini sostenersi senza il contrappeso de' vizj contrarj (4) : onde il figurarsi una città ricca d' ogni virtù senza vizio alcuno è un' idea vana e platonica . Le stesse leggi , che tendono ad avvivare ne' Cittadini qualche virtù , diventano alla per fine sorgente di molti mali : così le leggi , che assicuravano la pubblica libertà di Roma , armarono i partiti che la soggiu-

Carattere
de' Greci .

T t

ga-

(4) Al nome di *virtù* si dà più o meno estensione secondo l' idee ed i costumi di ciascuna nazione . Tuttavia possono alcune operazioni dell' uomo chiamarsi assolutamente *virtù* , perchè da tutte le nazioni sono reputate degne di lode , come l' umanità , la generosità , la giustizia , il coraggio , l' uso moderato de' piaceri , nel quale alcune nazioni comprendono l' esercizio delle arti di gusto , che però sono chiamate *virtù* .

garono; ed il trono de' Califi non farebbe mai venuto nelle mani de' Turchi, se quelli per timore di perderlo non si fossero troppo affidati alla guardia di questi. Or le leggi delle Repubbliche greche fomentarono, come si dirà nel seguente articolo, l'inclinazione de' Greci al canto, alla poesia, e ad ogni arte di gusto; e così fatte leggi dovettero far la nazione copiosa di molte virtù e di molti vizj. Il gusto delle arti presuppone un temperamento delicatissimo per sentire l'impressioni di piacere e dispiacere; dalle quali poi risultano nell'animo molti affetti e molte passioni. Gli uomini di sì fatto temperamento, se l'inclinazione a' piaceri non è violenta, riescono benissimo nell'esercizio delle arti, e sono altresì umani, affabili, sinceri, e di buon cuore. Ma se l'avidità de' piaceri è veemente, hanno in odio la fatica, e non amano se non la mollezza: e qualora un tal carattere divien generale in un Popolo: le donne diventano lascive senza vergogna, gli uomini effeminati; si adoprano mezzi indegni per vivere senza fatica; il lusso e la vanità rovinano le famiglie; e le case sono piene d'invidie, malivolenze, e cattivi costumi.

Non si può dire che i Greci siano stati onninamente di questo carattere; al meno il governo non fu per molti secoli da gli accennati vizj corrotto, che dalla storia sappiamo aver i Greci tenuto in istima le virtù che tendono alla cultura dello spirito, all'onestà, recreazione dell'animo, alla proprietà della vita civile, ed alla gloria militare. Ma siccome rare volte si trova nella moltitudine la temperanza d'animo, in cui consiste l'accordo de' due sentimenti innati di proprio interesse e d'umanità (5), la natural inclinazione a' piaceri fece nascere ne' costumi privati de' Greci molti vizj, come la lascivia, l'invidia, la vanità, la finzione, il tradimento, la menzogna, i quali costumi, massimamente nel popolo d'Atene,

(5) Vedasi part. 1. lib. 2. cap. 2. artic. 4.

ne, non causavano quello scandolo o meraviglia, che avrebbe fatto in un popolo di carattere più austero. Fanno di ciò testimonio la gran copia di poesie greche lascive, che ancora si conservano; la perfidia greca biasimata da tutti gli Antichi; i privati mali costumi di quegli stessi Filosofi, che negli scritti si mostravano tanto severi; l'uso libero della satira, che giunse a mettere in ridicolo con una commedia la virtù di Socrate; e sopra tutto i costumi attribuiti alle Deità, che si adoravano.

La Religione fuol essere chiaro indizio dell'indole di ciascuna nazione. I Popoli di condizione fiera costumano adorare un idolo, che suppongono pigliarsi gusto di vedere spargere il sangue umano. I Popoli dell'Asia dediti alle conquiste adoravano Belo, Bacco, ed altri Eroi, che supponevano aver fatto strepitose spedizioni. Al contrario gli Egizj, superstiziosi nell'osservanza di minutissime leggi, credevano i loro Dei Autori delle medesime. L'istesso Mosè, dice S. Paolo, essersi attemperato in molte cose all'indole degli Ebrei. Riguardando a questo lume la Mitologia greca, par che quella nazione non facesse distinzione tra il vizio e la virtù, mentre vi si trovano deificati l'amor lascivo, l'adulterio, la mollezza, la vendetta, l'odio, ed ogni altra sorte di vizj. Quel Bacco, che fece in Asia tante conquiste, in Grecia sposò Venere, e si diede tutto a bere e mangiare. I congressi degli Dei andavano per lo più a finire in banchetti, risse, ed adulterj; nè bastava il letto conjugale per salvare le femine mortali dall'impudicizia di qualche Dio. Vero è che le favole de' primi Poeti non contenevano tali cose, le quali vogliono alcuni fossero poi aggiunte da altri Poeti per occultarvi qualche documento di Fisica, o di Morale. Che che sia di ciò, solamente a un popolo di costumi dissoluti si poteva proporre la Morale o la Fisica sotto velami così scandalosi.

V.

Governo
de' Greci .

I suddetti costumi avrebbero quanto prima dato i Greci in preda a' nemici stranieri , se il governo non vi avesse posto qualche freno , e fatto fiorire quelle virtù , che potendo stare insieme co' privati cattivi costumi bastano a mantener in vigore una Repubblica. Per determinar le virtù conducenti a questo fine , bisogna considerare , oltre alla natura del governo , come s' egli è monarchico , aristocratico , o democratico , qual vantaggio si propongono le leggi ricavare da' costumi de' Cittadini , che in una stessa forma di governo lo scopo delle leggi può essere molto diverso : così il presente governo di Olanda è , come fu già quello di Roma , democratico ; eppure Roma teneva posta la mira nell' Imperio universale , e l' Olanda solamente invigila sul commercio . Ciò supposto , la Grecia fu spartita in molte Repubbliche , che la maggior parte del tempo si governarono aristocraticamente . Tutte avevano in mira l' abbassare l' orgoglio degli Asiatici ; e però tutte procuravano di mantener in vigore la disciplina militare . Con tutto ciò ciascuna fomentava qualche particolare virtù trascurata dalle altre , come gli Spartani , i quali erano nel modo di vivere austeri sopra tutti gli altri Greci . Queste particolari differenze si riunivano nel fine principale della Repubblica d' Atene , la più fiorita di tutte , che era far i Cittadini ricchi e gloriosi coll' esercizio delle arti . Per questo le leggi , benchè ponevano ostacolo a' perniziosi effetti de' cattivi costumi , lasciavano i Cittadini in libertà di goder de' piaceri , e stimolavano la vanità perchè ognuno si segnalasse in qualche mestiere .

Il principale stimolo della vanità greca furono i giuochi pubblici , stabiliti sull' esempio d' Atene in quasi tutte le gran Città . Si premiavano in questi giuochi le virtù militari , come lottare ,

cor-

correre , combattere ; e facendo servire la Poesia e la Musica ad immortalare i nomi de' Vincitori , avevano anch' esse il loro premio . Appena v' era Cittadino ben nato , che non vantasse qualche virtù di quelle , che si esercitavano ne' giuochi pubblici : e celebrandosi questi in diverse stagioni dell' anno , quando in una Città , quando in altra , molti Greci andavano in giro per questi giuochi col fine di ritornar alla patria carichi di premj e di gloria .

Erano per tanto i Greci nella condizione di quelli , che o per genio , o per interesse , o per ambizione di gloria faticano nell' esercizio delle arti ; ma sono per altro di dissoluti costumi . Il governo tollerava i vizj privati , purchè non si turbasse la quiete pubblica , e s' esercitassero le virtù convenienti al suo intento . Anzi dagli stessi vizj proponevasi ricavare molti vantaggi . Gli amori disonesti diedero quegli eccellenti poemi , da' quali sono tanto più lontani i nostri , quanto che le nostre passioni sono tenute a certi riguardi , che non avevano i Greci . La vanità non solo stimolava gli Artefici , ma faceva altresì fiorire certo moderato lusso riguardante le opere di buon gusto , come fabbriche , pitture , statue , e simili cose . Per fomentare questo vantaggioso orgoglio fingevano gli Scrittori i racconti in lode della Grecia , e vituperio delle altre nazioni , i quali sarebbero già sepolti nell' obbligo , se non fossero così divinamente scritti . L' istessa vanità rendeva i Greci invidiosi e maledici ; nè altrove è stato così libero l' uso della satira , come fu in Atene ; ed attesi i costumi del popolo savamente la permetteva il governo , poichè se la satira è dall' un canto sfogo dell' invidia , dall' altro pone freno alla dissolutezza . Tuttavia non potendosi sostenere veruna Repubblica senza l' apparenza al meno della vera virtù , quando la virtù di Socrate fu messa in ridicolo , il governo proibì far nominatamente nel teatro la satira di persone riguardevoli . La mancanza ancora di fede tra i particolari era reputata utile dal governo per farli astuti ed ingegnosi ; e su questo principio

cipio erano permesse in Sparta le ruberie. Vero è che i Filosofi, stando a seder nelle Scuole, ragionavano divinamente sulla virtù; ma questi erano be' discorsi, che il popolo andava a sentire più per prurito di parlar di tutto, che per voglia di far bene.

La gelosia che v'era tra Greco e Greco, regnava altresì tra Repubblica e Repubblica: gli Ateniesi biasimavano le ruberie degli Spartani; e gli Spartani riguardavano con mal occhio la vita dissoluta degli Ateniesi. Però le guerre fra gli stessi Greci furono frequentissime: ciascuno si teneva attaccato alla sua Repubblica; e sempre vi mancò la concordia di volontà necessaria per formar un corpo di nazione soggetto alle medesime leggi. Nè la forza d'una sola Repubblica potè mai crescere al segno di fogggiare le altre, perciocchè la virtù militare era dentro di Grecia contrastata da' vizj, e dall'esercizio delle arti, che in fine la superarono, talchè dopo d'aver Alessandro Magno fogggiata l'Asia, i Greci divennero sommamente vili. Furono dunque i Greci ricchissimi di quelle virtù, che servono a' piaceri della vita, e fecondissimi de' vizj, che guastano co' costumi il cuore.

C A P. I I.

Della Musica de' Greci.

I.

Inclinazione de' Greci alla Musica. **L**A general inclinazione de' Greci ad ogni sorte di piaceri colle belle disposizioni della lingua li fecero così vaghi della Musica, che fu questa reputata degna dell'attenzione del governo, e parte essenziale dell'educazione. Stimavasi la Musica necessaria per formar i Cittadini umani e civili; e della rustichezza de' Canaiti abitatori d'una Città dell'Arcadia, non trova Polibio altra causa se non

non il non aver essi avuto per la Musica l'affezione, ch'era comune a gli altri Arcadi di costumi soavissimi. I Filosofi ed i Legislatori lasciarono scritte molte leggi riguardanti la Musica, acciò questa servisse a formar i costumi de' Cittadini convenientemente allo spirito di ciascuna Repubblica. Per questa causa gli Spartani, che erano di costumi più austeri, vietavano severamente la Musica troppo molle; ma in Atene, siccome tutto era lecito in materia di costumi, tutto pur era lecito in materia di Musica. Per incoraggiare i Cittadini all'esercizio di essa, oltre a' premj dati a' Cantori ne' giuochi Olimpici, ne' Baccanali non s'esercitava altra virtù se non il canto: ciascuna Tribù mandava a' detti giuochi i suoi Cantori, e quello che per sentenza de' Giudici riportava il vanto, era premiato con una ricchissima tripode. Or ognun può figurarsi con qual impegno si farebbero queste cantate, nelle quali s'interessava tutto il popolo, perchè ricadesse nella sua tribù la gloria del premio.

Con queste mire del governo non è maraviglia, stimasse Platone la Musica parte essenziale dell'educazione, determinando fin a qual segno debba impararla un giovane. E due uomini singolari, che la dispreszarono, ebbero in fine occasione di pentirsene: l'uno fu Socrate, che più austero di quel che si conveniva a' costumi d'Atene, trascurò affatto la Musica; ma alla fine conoscendo la sua necessità, nell'età di sessant'anni si mise ad imparare la lira. L'altro fu Temistocle, egual Filosofo che Capitano, il quale trovandosi in un banchetto, e presentatagli secondo il costume la lira, disse francamente di non saperla sonare; ma le sue gran vittorie non lo salvarono dal disprezzo, che ne fecero i circostanti della sua rustichezza. E vedasi in questo un esempio della forza de' pregiudizj nazionali: se Fabio, o altro de' più antichi Capitani romani fosse stato veduto in un banchetto sonare la lira, avrebbe senza dubbio oscurata la gloria delle sue vittorie; ma in Atene, perchè il nome d'un Capitano fosse riverito, doveva egli coll'una mano maneggiare la spada, e coll'altra la lira.

II. La

I I.

La Musica nacque e si perfezionò tra i Greci unitamente colla poesia ; che sebbene negli ultimi secoli d'Atene v'erano i *Rapsodi*, che cantavano gli altrui componimenti poetici, sul principio l'istesso fu presso a' Greci Musico che Poeta : per questo fu dato al poema il nome , che conserva ancora , di *Canto* ; ed i ritmi poetici , come si provò nella prima Parte , erano altrettanti Tempi musicali , che indifferentemente servivano a rendere armonioso il canto e la lettura de' poemi (1). Cominciò a coltivarsi il canto colla poesia nell'Inni cantati nelle feste in lode degli Dei , e degli Eroi ; il qual canto era senza dubbio semplice , invariabile , ed adornato , come la nostra Liturgia , di molti intercalari cantati dal popolo . La Musica dunque non fece il suo gran progresso col canto degl' Inni ; dov'ella giunse al termine della sua perfezione fu nel teatro . Il primitivo teatro greco si componeva d'una truppa di rustici , che dopo la vendemmia cantavano ballando le lodi di Bacco; e da *Trogos*, che significa *vendemmia*, ne nacque il nome di *Tragedia*. Tespi circa l'Olimpiade 70 adunò una compagnia di Ballerini e Cantori infino al numero di cinquanta, i quali giravano sopra un carro per le Città cantando le Tragedie composte dallo stesso Tespi : e perchè il popolo s'era già infastidito delle lodi di Bacco, egli vi sostituì le azioni d'altri Eroi favolosi , e fece propria della Tragedia la sublimità dello stile e dell'argomento . Quella truppa di villani , che componeva la prima Tragedia , si riposava del canto col far la satira de' circostanti ; ma Tespi riformò quest'abuso , introducendo un personaggio, che recitasse un episodio appartenente allo stesso argomento della Tragedia . L' episodio si slungò a poco a poco , accresciutosi il numero

(1) Vedasi part. 1. lib. 2. cap. 4.

mero de' suoi personaggi ; di modo che alla fine divenne egli la parte principale della Tragedia ; ed il coro celebrava col canto le virtù rappresentate nel dramma , che è la forma della Tragedia usata a' tempi nostri : colla differenza però che i nostri drammi col titolo di Tragedia nè s'eseguiscano , nè possono eseguirsi cantando; le Tragedie de' Greci corrispondono a' nostri drammi in Musica ; l' episodio si cantava a guisa de' nostri recitativi ; ed il rimanente a guisa delle nostre Arie e duetti .

L' episodio satirico della Tragedia rustica era troppo conforme coll' indole de' Greci , perchè interamente fosse mandato in disuso. Da questo episodio derivò la Comedia , il di cui Soggetto fu sul principio la satira di persone conosciute , il qual abuso si stimò degno di riforma , allorchè Aristofane rappresentò una Comedia per far ridicola la virtù di Socrate , il quale trionfò dell' insolenza del Poeta e del popolo stando in piede avanti al teatro , mentre si rappresentò la sua Comedia . Raffrenata dal governo questa libertà , l' istesso Aristofane trovò la maniera di far la satira de' particolari senza nominarli ; e riprovato ancora dal governo quest'abuso , l'urbanissimo Menandro diede principio alla Comedia chiamata *nuova*, nella quale criticavansi i costumi in generale , senza prendere di mira verun particolare . Dubitano alcuni Eruditi che le Comedie greche si rappresentassero cantando . Egli è certissimo aver avuto la Musica nella Comedia antica più parte che nella nostra: tutte le Comedie di Terenzio portano in principio il nome del Compositore de' Modi o sia della Musica . Poterono dunque le Comedie cantarsi a guisa delle nostre burlette : al meno la loro recita si faceva con un tono di voce così chiaro e sonoro . che potea essere sostenuta dagli strumenti (2). Sopra tutto l' orchestra interponeva qualche concerto o sinfonia adattata al Soggetto della Comedia ; se quello era d' intreccj

V v

amo-

(2) Vedasi part. 1. lib. 2. cap. 3. artic. 3 e 4.

amorosi, la sinfonia era amorosa; è patetica, se il Soggetto era patetico: così nella Comedia di Socrate la sinfonia dovette cominciare con un *adagio* affettatamente sodo, messo poi in ridicolo con un *allegro*.

La poesia lirica, che prende comunemente per argomento l'espressione di qualche affetto o passione, è la più adatta a mettersi in Musica; e per conoscere lo stato di questa in un secolo, o nazione, basta considerare lo stato di quella. Il lusso della Musica non entrò in Roma infino a' tempi della decadenza della Repubblica, allorchè nacque il Principe de' Lirici latini Orazio Flacco. Appena vi è un componimento poetico de' nostri secoli barbari, degno del nome di lirico, ed a tenore di ciò la Musica di quei tempi fu barbara. Oggi però che la Musica è giunta alla somma perfezione, è portato ad egual grado il gran Metastasio la poesia lirica. Su questo riflesso si comprende qual sia stata la Musica greca, allorchè fiorirono in Atene tanti eccellenti Poeti lirici, nelle di cui odi si veggono divinamente espressi tutti gli affetti, a che può essere sensibile il cuore umano; le quali odi non si farebbero certo cantate, se la Musica non fosse stata capace d'avvivare quegli affetti. Ognuno può figurarsi, qual sarà stato il canto di Saffo Poetessa e Cantatrice così appassionata, che amava ciecamente senza differenza di sessi, mentre cantava le sue proprie passioni. Nè dobbiam figurarci la poesia lirica ristretta a quei piccioli componimenti, che portano il titolo di *Odi*; la Tragedia, per esprimere col canto le gran passioni, usava spesso dello stile lirico; al quale pur si devono rapportare le Arie de' nostri drammi in Musica. Io non addurrò in prova dell'eccellenza della Musica greca i maravigliosi effetti, che le attribuiscono gli Antichi; tuttochè li stimo possibili non solo nella Musica antica, ma anche nella moderna. Che che sia della verità di tali racconti, l'indole de' Greci, e della loro lingua, il loro delicatissimo gusto colla somma affezione per la Musica sono fon-

damenti bastevoli per supporre la loro Musica di tanto superiore alla nostra, di quanto il nostro gusto, le nostre lingue, e le nostre passioni sono inferiori a quelle de' Greci.

I I I.

Così c' insegna a conghietturare il buon senso sopra la Musica greca; contra la quale però s' è formato a di nostri un partito di uomini eruditi, i quali la riducono ad uno stato molto più infelice di quello, in cui ella fu ne' nostri secoli più barbari. E lasciando gli Autori de' passati secoli, che hanno discussa questa materia, si può riputare capo del moderno partito il Signor Burette membro dell' Accademia delle belle lettere di Parigi (3). I Greci, dice il lodato Autore, non conobbero il contrappunto; e senza il contrappunto, conclude, la loro Musica non solo dovette essere priva affatto di armonia; ma altresì scarsissima di modulazioni; e lo conferma colla lira di Terpandro e d' Olimpio, la quale si componeva solamente di quattro corde. Oltracciò benchè concede a' Greci più di mille e seicento note musicali, queste, soggiunge, solo accennavano il Modo e le corde; ma non il tempo o la durata dell' intonazione, come fanno le nostre note, che però sono attissime a variare la modulazione. Il valore delle note greche, dice, si prendeva unicamente dalla quantità delle sillabe: queste erano o lunghe, o brevi; ed in conseguenza la Musica non potea usare se non di due note, l'una doppia dell' altra, senz' arpeggi, vocalizzazioni, trilli, nè altri moderni abbellimenti. Su questo principio trasporta l' Autore alla nostra Musica tre Inni greci ritrovati fra le carte di Ufforio (4), adoprando solamente Semiminime e Crome, queste per le

V v 2

silla-

(3) *Memoir. de l' Acad. roy. des Inscrips. & bell. Letter. tom. 4. su la sympho. des Anciens.*

(4) Questi Inni furono pubblicati la prima volta da Vincenzo Galilei nel 1581, e tra-

Opinion
del Signor
Burette ri-
futata.

silabe brevi, quelle per le lunghe, in numero eguale al numero delle sillabe delle parole. Concede nondimeno alla Musica greca l'espressione; non tanta però, che non istimino favolosi i maravigliosi effetti, che le attribuiscono gli Antichi. In particolare stima insufficiente la ragione addotta da Polibio della rustichezza de' Canaiti: che una Musica così meschina, qual si figura egli la greca, non potea rendere i costumi soavi ed umani.

L'erudizione del Signor Burette non à per il buon senso tanta forza, quanta questa semplice riflessione: possibile che i Greci di gusto così delicato in ogni altr'arte che coltivarono, siano stati così barbari nella Musica, che coltivarono sopra ogni altr'arte? Egli parlavano una lingua soavissima, flessibile alle più delicate modulazioni e divisioni di tempo, erano fecondissimi di affetti, che si studiavano d'esprimere colla poesia e col canto, colla poesia riuscì loro d'esprimerli in una maniera inimitabile; ma col canto non giunsero giammai a fare le modulazioni, che fa uno de' nostri più rustici Contadini. Saffo, quella femina appassionata, piena di estro e di fuoco, cantava le sue passioni sul gusto delle nostre Antifone e Graduali. Questo è veramente pensare da Greco, mentre sappiamo che i Greci non facevano stima se non delle cose della propria nazione. E con qual fine adduce il Sig. Burette la lira greca di quattro corde? Egli suppone che i Greci, sforniti d'ogni scienza di contrappunto, accompagnavano il canto all' Unifono: onde se
la

e trasportati alla nostra Musica, sull'istesso principio del Signor Burette, dal Cav. Ercole Bottrigari nel 1602. Vedansi nel tom. 5 della citata Accademia di Parigi, e nel P. Martini Storia della Mus. tom. 1. pag. 207. Io non ò stimato necessario trascriverli, sì perchè la loro interpretazione mi sembra falsissima, sì perchè, come concessa il Sig. Burette, sono di data assai recente. E sopra tutto il canto degli Inni non è più atto a decidere sulla Musica antica di quel che sia atto a decidere sulla moderna il canto delle nostre Litanie.

la loro modulazione era scarsa, perchè la lira non avea se non quattro corde, il canto all'Unifono colla lira si riduceva a modulare con due note per quattro suoni; ecco che l'argomento del Sig. Burette appunto perchè prova troppo, nulla prova. Di più oltre alla detta lira, sonavano pure i Greci altri strumenti di sette, dieci, e più corde; ma dagli strumenti nulla si può concludere, non sapendosi la maniera che tenevano di sonarli. Sarebbe certo pe' nostri Posterì un bell'argomento contra la nostra Musica il violino, che pur non costa che di quattro corde.

I V.

Supposta la Musica greca qual ce la descrive il Sig. Burette, egli con ragione stima favolosa la forza attribuitale dagli Antichi ^{Gusto della Musica greca.} per eccitar e calmare le passioni. Ma i Greci non potevano fingere tali racconti senz' avere qualche idea che la Musica fosse capace di tali effetti: or da qual Musica pigliarono questa idea? A me par che non poterono pigliarla dalla noiosa alternativa di Crome e Semicrome, che ci dà a ravvisare il Sig. Burette negli Inni da lui interpretati: le canzoni de' Selvaggi del Canada hanno la modulazione più vaga di quei Inni.

Mi si dirà tal volta che il gusto delle arti è variabile: in un secolo piace ciò che in un altro si biasima; ed in uno stesso secolo la Musica più applaudita da una nazione è noiosa per un'altra. Questo principio, che ben inteso è certissimo, mal inteso, come suol addursi in questo punto, riduce il gusto ad un puro capriccio, e mette in egual bilance gli urli de' Turchi co' gorgheggi degli Italiani. Il gusto è un piacere (5); e non tutte le nazioni, nè tutti gli individui d'una stessa nazione possono riportar piacere da' medesimi oggetti.

(5) Vedasi part. 1. lib. 2. cap. 2. artic. 6.

getti. La complessione, l'educazione, l'idee, i pregiudizj dispongono l'animo di ciascuno a dilettersi più d'un oggetto che d'un altro. Ma tra questa infinita varietà di gusti ve n'è uno, che si chiama *buon gusto*, il quale consiste nel piacere di vedere o sentire espressa al vivo la Natura. Questa in quanto è oggetto del buon gusto deve considerarsi come spogliata delle particolari circostanze provenienti dall'indole e dall'educazione, e solamente fornita delle leggi generali, colle quali ci mostra la speriienza regularsi il Mondo. Se l'indole e l'educazione determinano l'individuo a dilettersi cogli oggetti, che esprimono al vivo la Natura, si forma il buon gusto: se quelle circostanze impediscono il diletto su tali oggetti, ne nasce il mal gusto. Un'Aria di teatro, che rapisce un Cittadino, annoja uno de' nostri Contadini, il quale solamente si diletta colla Romanella: ed il Contadino ed il Cittadino si sentirebbero morir della noja, sentendo cantare i Barbari del Canada. Ma dovrà dirsi per questo che l'Aria, la Romanella, e la canzone del Canada, perchè recano egual piacere a diversi individui, sono tutte tre d'egual buon gusto? Questo sarebbe togliere ogni discernimento nell'uso delle arti. Si consideri l'oggetto di quelle tre cantate, e suppongo che in tutte tre si propone il Cantante d'esprimere la passione dell'amore. Questa, come ogni altra passione, è varia, e più o meno forte e viva secondo le circostanze del soggetto. Il Cittadino, che à la fantasia svelta coll'animo molle, riconosce nell'oggetto amato più circostanze, ciascuna delle quali fa nell'animo suo diversa impressione; e la passione divien tanto più composta e viva, quanto che l'animo si sente da più fine e delicate impressioni solleticato. Quell'Aria dunque sarà di più buon gusto, che colla sua armonia e melodia più vivamente risvegli le varie sensazioni, di cui secondo le leggi della Natura è capace la passione dell'amore. Il Contadino per causa della rozzezza de' sensi, della fantasia, e dell'animo non può sentire una passione così composta:

posta:

posta: il suo amore è semplice, nato da una prima e semplice impressione: egli dunque non può dilettersi se non colla Romanella, che esprime con semplicità il carattere della sua passione: e la Romanella farà di stile semplice, ed in questo stile potrà essere di buon gusto. Io suppongo per altro che il Selvaggio del Canada per la somma rozzezza de' sensi non sia capace di sentire altro stimolo dell'amore, se non quel medesimo che sentono le bestie: la sua canzone farà di mal gusto, perchè non avvierà nè l'amore semplice, nè il composto, di cui secondo le leggi della Natura è capace l'animo umano; e tanto più farà quella di mal gusto, quanto che la fantasia del Selvaggio si farà viziata riguardando con piacere certi oggetti inetti a recar piacere a' sensi assuefatti a riguardar con occhio perspicace la Natura.

Or in qual di questi tre stati vogliam supporre i Greci? Lo stato, che si scelga, deciderà del loro gusto per la Musica. Questa sarà stata di mal gusto, se i Greci erano barbari o selvaggi. Sarà stata semplice, ma di buon gusto, qual è la nostra Musica a cappella, se i Greci erano nella condizione de' nostri Contadini, che cantano la Romanella. Ma la storia non ci permette supporli nè Contadini nè Selvaggi. I loro componimenti poetici ci rappresentano al vivo la varietà e vivacità delle loro passioni, quali non si possono esprimere in Musica senza la corrispondente varietà di modulazioni e melodie. Non pretendo per questo che la Musica greca sia stata onninamente come la nostra, che per decidere questo punto, v'abbisognerebbe sentire quella, e paragonarla con questa. Quello che intendo dire si è che la Musica greca era piena di armonia, e composta di quella varietà di modulazioni, che la speriienza ci mostra essere attissime a dar piacere ad un animo culto: e che il supporre essersi dilettrato i Greci con una Musica di due note e quattro corde è la più grand'inezia che immaginar si possa.

Ora

V.

Contrap-
punto de'
Greci .

Ora converrà esaminare con qual fondamento s' attribuisce a' Greci il noiosissimo canto all' Unifono , privo affatto d' armonia, equitemporanea . Se dite ad un Contadino che v' intoni con un salto una Terza , o una Quinta , non saprà cosa farsi ; ma se si mette a cantar con un altro , la melodia del compagno li caverà come per forza le Terze e le Quinte . Or perchè si dee negare a' Greci questo istinto ? Un coro di trenta o quaranta voci tra cantanti e strumenti, parte basse , parte acute , le quali cantino all' Unifono una medesima cantilena , farà per le nostre orecchie un fracasso insoffribile : e come mai si pretende, che tal Musica dilettaffe le orecchie de' Greci affai più delicate delle nostre ? E' stata forte de' Greci l'essere rimaste sane alcune delle loro statue ; altrimenti chi sa , che qualche Erudito non avrebbe intrapreso provare , che i busti greci senza mani , senza piedi , e senza testa sono copie al naturale della figura umana de' Greci .

Si dice primieramente , che i Greci non conobbero altre consonanze che l' Ottava , la Quinta , e la Quarta : le Terze e le Seste erano presso loro dissonanti; e senza le Terze e le Seste qual contrapunto potevano mai comporre ? Questo è un supposto falsissimo, o piuttosto un equivoco derivato dal darsi alle medesime parole diversi significati . I Greci dividevano i suoni o gl' intervalli in *concinni* ed *inconcinni* : chiamavano *concinni* quelli che non erano dispiacevoli all' udito ; ed *inconcinni* quelli che erano dispiacevoli (6) . Eccovi la nostra divisione d' intervalli consonanti e dissonanti ; e se la comun opinione supponente non aver riconosciuto i Greci per consonanze se non l' Ottava , la Quinta , e la Quarta , fosse vera , sola-

[6] Eos autem [*sonos*] qui sunt auribus tantum non ingrati, *concinnos* vocant. Erman. Bryen. Harmonic. lib. 1. sect. 4.

mente questi intervalli sarebbero stati presso loro *concinni*, cioè che è falsissimo . Vero è che Euclide ed Aristosseno dividono gl' intervalli in *consoni* e *dissoni* , e solamente chiamano *consoni* l' Ottava , la Quinta , e la Quarta ; qualunque altro intervallo , dicono , e *dissono* . Bisogna però considerare , se col nome di *dissono* intendevano i Greci l' istesso che noi intendiamo col nome di *dissonanza* : s' intendevano l' istesso , come suppone la comun opinione , suoni *dissoni* ed *inconcinni* sarebbero stati presso loro vocaboli sinonimi ; e tali certamente non furono : *non tutti i suoni dissoni* dice Briennio , sono *inconcinni* (7) : v' erano dunque alcuni intervalli dissoni non dispiacevoli ; o parlando col nostro linguaggio , alcuni intervalli dissoni erano consonanze ; ed eccovi la ragione :

Noi chiamiamo l' Ottava e la Quinta *consonanze perfette* , perchè i loro suoni s' uniscono con una tal convenienza , che l' orecchio non vi trova quella diversità , o per dir così , discordanza di sensazioni grate , che fanno i suoni della Terza e della Sesta : e siccome nel finir del canto le voci devono riunirsi come in un punto , per questo diciamo che per dar fine ad una composizione l' accordo più atto è l' Unifono , dopo questo l' Ottava , e dopo l' Ottava la Quinta . Effettivamente quando due voci finiscono in Terza , l' orecchio non vi trova quel perfetto accordo , che è proprio d' una clausola finale , e quasi che vorrebbe continuassero le voci il canto infino a riunirsi in suoni più analoghi e simili . Or in questa somiglianza o convenienza si fonda il significato della parola *sonos* degli Antichi : *i suoni* , dice Briennio , *che hanno fra di loro qualche somiglianza o analogia , sono consoni* (8) . Di forte che le nostre consonanze perfette furono dagli Antichi chiamate suoni *consoni* ; tutti gli altri intervalli si chiamavano *dissoni* , che solo voleva dire

X x

dis-

(7) Qui sunt *dissoni* non sunt omnes & *inconcinni*. luog. citat.

(8) Sonos, qui similitudinis aliquid participant, vocant *consonos*; qui vero identitatis aliquid, *Unifonos*.

dissimili, e per distinguere in questi i piacevoli da' dispiaevoli, v'era l'altra divisione di suoni *concinni* ed *inconcinni*; e ne' *concinni* si comprendevano le nostre consonanze imperfette, e forse ancora le dissonanze più regolari.

Vero è che da' testimonj degli Antichi non si può chiaramente rilevare il significato delle parole, massime in materia di Musica, sulla quale nulla quasi si comprende senza gli esempj, che mancano affatto sulla Musica greca. Ma appunto per questo non dovrebbe negarsi a' Greci l'uso dell'armonia equitemporanea, giacchè parla a favor loro la Natura, con moltissimi testimonj degli Antichi, i quali nella stessa loro oscurità ci danno a ravvisare l'accordo equitemporaneo di diverse voci. Il P. Bougeant scrisse una lunga dissertazione per violentare un passo di Platone, nel quale chiarissimamente accenna questo Filosofo, che la lira faceva una modulazione, mentre il Cantore ne faceva un'altra (9). Cicerone dice, che il concerto della Musica si forma col temperamento o concordia di suoni dissimili (10). Seneca che il coro si compone di diverse voci acute, medie, e gravi (11). E Quintiliano chiama l'armonia concordia di voci o cose dissimili.

Se con tali testimonj, e col trattare degl' intervalli *consoni*, *disoni*, *concinni*, ed *inconcinni* non accennassero gli Antichi l'armonia equitemporanea, e se la Natura e la cultura de' Greci non

(9) Cum alios fides modulòs reddant, alios Poeta cantùs ipsius auctor; ut spifitudinem præterea raritati, velocitatem tarditati, acumen gravitati, & omnib' consonum simul & dissonum præstet, ritmorumque univèrsa varietas lyrae vocibus accomodetur, afferre illis non licet, qui triennio utilitatem Musicæ sunt facile percepturi. Plat. de Legib. lib. 7. *Memoir. de Treboux* all'anno 1725.

[10] Lib. 2 de Rep.

[11] Nonne vidēs quam multorum vocibus chorus constat? Unus tamen ex omnibus sonus redditur: aliqua ibi acuta est, aliqua gravis, aliqua media: accedunt vtris feminæ: interponuntur tibiæ: singulorum ibi latent voces, omnium apparent. Senec. epist. 43.

parlassero più chiaro che i detti testimonj a favor dell'armonia della Musica greca, l'argomento negativo per negarla non farebbe tanto disprezzabile. Ma gli argomenti negativi, ne' quali si fonda l'opinione contraria alla nostra, sono quasi ridicoli e puerili. Se l'invenzione del contrappunto, si dice, fosse stata cognita a' Greci, n' avrebbero senza dubbio parlato con enfasi, come parlano delle altre loro invenzioni. Con questo argomento potranno i nostri Posterj provare, che noi non abbiam fatto uso delle calze, poichè non parliamo ne' libri di questa invenzione. Acciocchè i Greci parlassero distintamente del contrappunto, e vantassero la sua invenzione, bisognava ch'eglino avessero conosciuta la Musica senza contrappunto. Noi vantiamo questa invenzione, perchè ci son rimaste le carte di Musica de' secoli barbari, ne' quali si cantava quasi sempre all' Unifono. Ma se i Greci cantarono sempre con armonia equitemporanea, non potevano stimare questa un' invenzione aggiunta alla Musica; parlar di Musica, e parlar di contrappunto era presso loro l'istesso; e l'enfasi con cui parlano della Musica, è l'enfasi con cui parlano del contrappunto.

Al meno, si replicherà, dovea ritrovarsi ne' loro scritti alcuna regola per accordar le voci, preparare e risolvere le dissonanze, e cent' altre cose, senza il conoscimento delle quali non si può far uso del contrappunto. Se questo argomento fosse valevole, potrebbe egualmente dirsi, che i Greci cantavano senza far cadenze, nè salti, mentrechè su queste ed altre proprietà della buona modulazione non si trova ne' loro scritti vestigio alcuno. L'argomento solamente prova che i Greci o non iscrissero, o scrissero pochissimo sulla pratica della Musica; e questo lo credo verissimo, siccome poco o nulla si scrive fra di noi sulla pratica degli strumenti. I loro trattati di Musica erano quasi tutti speculativi, qual sarebbe il trattato che potrebbe farsi da noi sul sistema e la misura delle corde del cembalo. Qualunque interpretazione si dia al testimonio di Plato.

ne addotto nella nota 9, egli ci dà chiarissimamente ad intendere, aver fatto i Greci studio sulla maniera d' accordare le voci cogli strumenti, e frameschiare i suoni acuti co' gravi, i tardi co' veloci, i consoni co' dissoni. Ma siccome queste cose non possono ridursi a principj speculativi, e molto meno a proporzioni numeriche, ma vanno solo regolate dal genio e dal gusto, i Filosofi non ne parlano: i loro trattati di Musica sono come quello del P. Sachi sulla misura delle corde armoniche, o come la nuova teorica di Musica del Sig. Eulero, da' quali scritti nulla si rileva per la pratica.

Oltrechè i Musici greci non avevano il bisogno che noi abbiamo di ridur la pratica a piccole regole, sì perchè dall' indole, dall' educazione, e dalla lingua riportavano per la Musica vantaggiosissime disposizioni, sì perchè, attesa la lor delicatezza, credo di non aver eglino fatto uso di molti passi del nostro contrappunto. In particolare essendo le dissonanze un abbellimento aggiunto alla Natura dall' arte (12), una stessa dissonanza farà più o meno soffribile, secondo che sia maggiore o minore la durezza dell' orecchio che la sente. Però mi sembra assai verisimile, non aver ufato i Greci de' nostri intervalli superflui e diminuiti, nè di molte risoluzioni irregolari, che nella nostra Musica sono frequentissime. Or per l' uso delle dissonanze regolari di Quarta, Nona, Sesta, e Settima bastava loro la regola pratica di risolverle discendendo di grado; senz' aver però bisogno di consultare le speculazioni de' Filosofi, come senza di queste facevano le cadenze, i salti, le mutazioni di Modo, con altre proprietà essenziali al canto.

Ma io credo (e forse non m' inganno) che i nemici del contrappunto greco intendano parlare d' un genere di contrappunto il più vantato da noi, e certamente non ufato da' Greci. Parlo di quel contrappunto, nel quale divise le voci in più cori, ogni coro, ed anche

(12) Vedasi part. 1. lib. 3. cap. 2. artic. 1.

anche ogni voce fa la sua diversa modulazione: onde ne nasce un continuo contrasto di note di diverso valore, di consonanze e dissonanze, e di melodie diverse e contrarie, che *con un reale accrescimento armonioso*, come dice il P. Martini (13), *aumentano il vero artificio*. Questo genere di Musica, pel quale si danno a conoscere i nostri gran Maestri, è un artificiofissimo imbroglio senza gusto nè espressione; che come saviamente nota il Signor Tartini, il sentimento, che potrebbe destare una di quelle voci, vien contrastato o distrutto collo strepito e colle modulazioni contrarie delle altre. In somma questo genere di contrappunto, come si dirà nel libro seguente, è un avanzo del gusto gotico, che in tutto ricercava il difficile, il maraviglioso, e la sorpresa de' sensi esteriori; senza mai però toccare nel vivo della Natura. Se i contrarij alla nostra opinione intendono parlare di questo contrappunto, accordiamo loro volentieri non averlo conosciuto i Greci, e se l' avessero conosciuto, l' avrebbero biasimato. Erano i Greci troppo amanti della Natura, per far un simil abuso dell' armonia. Del loro contrappunto si deve prendere idea dalla nostra Musica teatrale: in questa gli strumenti servono all' espressione della parte principale, che però viene spesso accompagnata da' violini col contrappunto naturale in Terza ed in Ottava; delle dissonanze e delle diverse modulazioni delle parti si fa un uso moderato, quanto basta per dar più forza all' espressione o Motivo della parte cantante. Di simile moderazione si usane' duetti, terzetti, quartetti, ed altri cori di più voci: queste si rattemperano l' una coll' altra, e dal tutto ne divien una sola e semplicissima espressione ravvivata coll' armonia.

V I.

Di qualunque modo, mi si dirà, usassero i Greci del contrap-
Note musicalide' Greci.
 pun-
 ci.

(13) Storia della Musica tom. 1. Dissert. 2.

punto, questo senza varietà di note dovea essere scarfissimo di varietà: or le note musicali, come costa dalla storia, sono di recente invenzione; nè poterono usarle i Greci, attesochè la quantità delle sillabe costringeva loro a non adoperare se non due specie di note, l'una per le sillabe lunghe, l'altra per le brevi. Questo argomento non è tanto contra il contrappunto, quanto contra la melodia; e non intendo, come si conceda dagli avversarj alla Musica greca l'espressione, negandole la libertà di variar il valore de' toni, tenerli saldi, sminuirli, trillarli, vocalizzarli, secondo che richieda l'espressione della parola. Che le nostre note siano di recente invenzione nulla convince contro la Musica greca: le nostre note traggono origine dal canto più barbaro, che si sia mai usato al mondo, cioè dal canto composto di note d'egual valore rappresentate co' punti (14); ed il non averle conosciute i Greci solo prova, non aver eglino giammai usato d'un canto così barbaro come fu già quello de' nostri Antenati. Per qual ragione i caratteri musicali de' Greci non potevano esprimere l'istessa varietà di tempi, che esprimono i nostri, come si esprimono colle lettere greche i medesimi sentimenti che colle latine? Tanto più che le nostre tanto vantate note non oltrepassano il numero di undeci; ed a' Greci vengono concesse dagli avversarj più di mille e seicento consistenti nelle lettere dell'alfabeto or intere, or tronche, quando in una positura, quando in un'altra: perchè con queste note non si potevano esprimere i valori corrispondenti alle nostre Minime, Semiminime, Crome, Semicrome, e Biscrome? Vero è che con questi caratteri si rappresentavano le corde, che da noi vengono rappresentate colle righe; ma perchè, essendo tante, non potevano oltre alle corde rappresentare la durata dell'intonazione? Noi vogliamo che i Greci non abbiano saputa più Musica di quella che possiam ricavare da' miseri avanzi de'

[14] Vedasi l'Introd. artic. 4. num. 1. e 3.

de' loro scritti, che neppur possiam bene intendere, essendosi o perduto o mutato il significato di molte parole.

Si adduce bensì, per negare a' Greci la varietà delle note, la quantità delle sillabe, della quale erano coloro gelosissimi; cioè la quantità delle sillabe che fece la loquela de' Greci la più armoniosa che si sia mai parlato, dovette rendere la loro Musica più noiosa delle canzoni del Canada. Ed io vorrei mi dicessero gli avversarj, se quando un Greco si metteva a sonar la lira senza cantare, si regolava pure colla quantità delle sillabe. Gli Autori favorevoli alla Musica antica sciogliono questa difficoltà, dicendo, che la sillaba lunga, supponendo che dovesse durar il tempo d'una Semiminima, si poteva risolvere in due Crome, o in quattro Semicrome, rimanendo così la libertà di connettere insieme note di diverso valore, senza guastare la quantità delle sillabe. Questa soluzione sembra a me insufficiente, poichè la quantità delle sillabe è una proprietà indivisibile, che non si può risolvere se non in altre quantità di minor valore: si canti la prima sillaba di *Patri*, che è breve, con una Croma; se si risolve la seconda, che è lunga, in due Crome, si farà la parola trifillaba *patrii*, poichè ad ogni nota, spezzandosi il fiato, si forma diversa sillaba. La quantità consiste in certa modificazione data alla sillaba nell'atto indivisibile di formarla; formata ch'ella sia, si può tener salda, replicare, vocalizzare senza guastar la sua quantità (15). Quello che noi sperimentiamo si è, che per tener salda una sillaba, o vocalizzarla, la intoniamo con certo rincarimento o appoggiatura della voce, che la rende lunga. Se questo accadeva o no a' Greci, non lo saprei decidere; forse la loro delicatezza nel dar essere alle sillabe era tale, che potevano replicare o vocalizzare una breve. Ma che che sia di ciò, sempre rimane salva la loro libertà di modulare con varietà di note senza impacciarsi della quantità delle sillabe. Il ritmo ossia la regolata di-

vifio-

[15] Vedasi part. 1. lib. 2. cap. 4. artic. 5.

visione del tempo, che nel verso risultava dalle quantità, che componevano i piedi (16), poteva da lor formarfi colla vocalizzazione d'una sola sillaba, come con simile vocalizzazione formiamo noi la divisione e suddivisione delle battute. Or si veda qual conto debba farfi della interpretazione degli Inni greci del Signor Burette fondata nella falsa opinione, che i Greci cantassero con due sole note, l'una per le sillabe brevi, l'altra per le lunghe.

V I I.

Opinione
del P. Mar-
tini rifiuta
12.

L' eruditissimo P. Martini prende una strada di mezzo per conciliare le due opinioni contrarie sopra la Musica greca (17): egli concede a' Greci più varietà di modulazioni che non à la nostra Musica, col contrappunto in Ottava, Quarta, e Quinta; nega loro però il contrappunto in Terza e Sesta. Fonda principalmente la sua opinione nelle proporzioni numeriche de' Tetracordi greci, che diffusamente spiega. E da queste proporzioni conclude che le Terze e le Seste erano scordanti, e però non potevano usarsi da' Greci nè come consonanze, nè per risolvere altre dissonanze. In somma il nostro contrappunto, dice il P. Martini, si fonda nel temperamento degl' intervalli, col quale hanno i Moderni renduta insensibile la scordanza delle Terze e Seste: ed essendo stato incognito a' Greci questo temperamento, non poterono accordarsi se non in Ottava, Quarta, o Quinta, che erano intervalli immutabili. Con questo meschino contrappunto salva il P. Martini i testimonj degli Antichi favorevoli al contrappunto de' Greci; ma non li salva tutti con egual felicità: fra gli altri ne adduce uno di Longino, che nel trattato del Sublime dice, che il suono *Principe*, che noi potremmo

dire

(16) Vedasi part. 1. lib. 2. cap. 4.

(17) Dissert. 2. Stor. della Mus. tom. 1.

dire *fondamentale*, riceve da' *Parafroni* molta soavità (18); e per ispiegare, quali siano i suoni *parafroni*, aggiunge un altro testimonio di Gaudenzio, che divide i suoni in *unisoni*, *consoni*, e *parafroni*, e per suoni *parafroni*, dice il P. Martini, si devono solamente intendere la Quarta e la Quinta. Ma l' istesso P. Martini in diversi luoghi della sua Dissertazione adduce i testimonj degli Antichi, da' quali conclude, che essi per suoni *consoni* intendevano l'Ottava, la Quinta, e la Quarta; ciò che essendo così, il terzo membro della divisione di Gaudenzio è superfluo, poichè i suoni che vi comprende, sono pur contenuti nel secondo. Il testimonio di Longino è così decisivo a favor dell' armonia equitemporanea degli Antichi, che l' istesso P. Martini avrebbe loro conceduta tutta l'estensione del nostro contrappunto, se non si fosse impacciato de' be' discorsi de' Filosofi sopra le proporzioni numeriche degl' intervalli.

E vaglia il vero, la faticosa erudizione, che su questo punto accumula il P. Martini, nulla serve a mio giudizio per decidere la presente questione. Se circa la nostra Musica non restassero per l' avvenire se non se i libri del P. Sachi, del Sig. Eulero, e d' altri Autori speculativi, potrebbero i nostri Posterì coll' argomento del P. Martini provare, che noi non abbiám conosciuto il contrappunto, poichè da questi libri gl' intervalli armonici risultano egualmente scordati che da' Tetracordi greci; i quali erano tanti, quanti erano i Filosofi che scrivevano di Musica. La Terza v. g. del Tetracordo cromatico secondo Archita era d' una misura, d' un' altra secondo Aristosseno, d' un' altra ancora secondo Didimo: il P. Martini suppone che tutte queste specie di Terze, benchè inutili per il contrappunto, erano utilissime per variare la modulazione, sicchè il Musico or modulava la Terza di Archita, or quella di Aristosseno, or quell' altra di Didimo. Ma chi mai si persuaderà, non aver

Y y

avuto

[18] Vedasi questo testimonio nel cit. tom. del P. Mart. pag. 171.

avuto i Greci un' accordatura fissa di tutti gl' intervalli che servivano al canto? o che questi potessero alterarsi, purchè l' alterazione si fondasse nell' autorità di qualche Filosofo? Secondo l' istesso P. Martini Didimo fu il primo che diede alcune Terze e Seste consonanti; prima di lui tutte mancavano dalla giusta misura nella quantità d' un Comma poco più poco meno. Ed è credibile che prima di Didimo nessun Musico nell' intonare una Terza si scostasse punto dalle proporzioni stabilite? o che scostandosi alquanto, ed intonando o per istinto o per errore la Terza giusta, non fosse notata come più grata all' orecchio? O che per notarla si dovesse aspettare l' autorità di qualche Filosofo?

Ma egli è certissimo, mi si dirà, che le nostre Terze sono diverse dalle Terze de' Greci, mentrechè le nostre sono state ridotte alla presente misura col temperamento degl' intervalli incognito a' Greci, essendo stato il primo a proporlo lo Spagnuolo Bartolomeo Ramos celebre Professore di Musica nell' Università di Salamanca, e poi in quella di Bologna. Questa replica si fonda nel circolo vizioso solito a farsi in ogni sorte di arti: quando si arriva a conoscere ciò che la Natura c' ispira, vogliam che questo sia un ritrovato delle nostre riflessioni. La Matematica è piena di questa vanità: ella ci dà ad intendere, averci ritrovato col calcolo la maniera di alzare un peso, o costruire una fabbrica; e non è così: la Natura ci à insegnato quelle cose, e poi la Matematica, per renderle più facili, le à ridotte a calcolo. In questa classe deve collocarsi il temperamento degl' intervalli armonici. La Natura à ispirato sempre agli uomini i medesimi elementi della Musica; ed i Filosofi hanno poi ricercato le loro misure, che non han potuto ritrovare, nè forse ritroveranno giammai colla precisione che si desidera, essendo quasi impossibile di ridurre due corde a circostanze così uniformi, che i loro suoni non possano punto discrepare se non che per ragion della loro lunghezza. Le Terze dunque e le Seste della

della Musica greca erano le medesime che noi usiamo; e la diversità de' Tetracordi derivò dalla difficoltà di misurare detti intervalli. Abbiam di ciò un esempio chiarissimo nel nostro stesso temperamento. A questo non si pensò prima del Secolo XVI; eppure prima di questo secolo si usavano già le Terze e le Seste atte al contrappunto. Dopo Bartolomeo Ramos si sono fatti diversi sistemi di temperamento, ma tutti egualmente inutili, poichè niuno serve, nè può servire ad accordar gli strumenti; i quali infine s' accordano come si formano le parole, cioè per istinto, ovvero regolandosi dalle sensazioni quasi innate, che la Natura à posto nell' uomo come elementi della Musica. Nel secolo passato, supponendosi gl' intervalli armonici dipendenti dalle proporzioni, si costrussero alcuni cembali a tre ordini di tasti per formare il Tono maggiore ed il minore; ma la sperienza mostrò, che le corde ritrovate co' calcoli erano vere scordanze. Noi però superstiziosamente attaccati a' nostri inutili raziocinj usiamo d' un linguaggio tutto contrario: chiamiamo giuste e perfette le Terze e le Quinte, che la sperienza c' insegna essere inutili per cantare e sonare; e chiamiamo alterate ed anche scordanti le Terze e le Quinte che la Natura ci costringe ad usare; arrivando la nostra stravaganza a proporre come proposizione fondamentale della Musica questo paradosso: *una voce che sempre intona giusta, non sempre intona giusta* (19). Sia dunque la conclusione che le Terze e le Seste sono state sempre in pratica invariabili, tuttochè i Filosofi abbiano loro attribuite diverse misure; siccome le distanze de' Pianeti sono state sempre le stesse, tuttochè gli Astronomi le abbiamo supposte or d' una misura, or d' un' altra: onde dalle misure de' Tetracordi antichi nulla si può concludere contra la pratica del contrappunto de' Greci.

Quello però che più evidentemene convince l' insufficienza del

Y y 2

prin-

[19] *Une voix juste ne chante pas toujours juste*. M. Bethizi expos. de la theor. & de la prat. de la Mus. part. 2. cap. 4. artic. 2. prop. 6.

principio del P. Martini per negare a' Greci tutta l'estensione del nostro contrappunto, si è, che ancorchè i Greci non abbiano conosciuto il contrappunto, precisamente per cantare dovevano adoperare il nostro temperamento d' intervalli. Supponiamo che modularono sul Tetracordo di Didimo, che secondo l'istesso P. Martini è il più perfetto: se cominciando nella corda *Do* facevano la modulazione *Do: Fa: Re: Sol: Do*, intonando al giufo secondo le proporzioni di Didimo tutti gl' intervalli che la compongono; l'ultimo *Do* scordarebbe dal primo in più d' un comma (20); e così generalmente in qualunque altra modulazione, formando gl' intervalli giusti, non potevano mai ritornare alla medesima corda: dunque bisogna dire, o che i Greci usarono nella pratica degl' intervalli detti da noi *temperati*, o che il loro canto non finiva mai nella corda, in cui cominciava: e poichè il supporre questo farebbe un assurdo, dobbiam concludere che i Greci nella pratica rattemperavano come noi gl' intervalli, facendo una Quinta alquanto più forte, altra più debole, come suppone il P. Martini essere necessario per l' uso del contrappunto. La necessità di questo temperamento forse non fu notata da' Greci, perchè i loro Scrittori di Musica sono stati più speculativi che pratici: fra di noi però è stata notata, dappoichè uomini egualmente pratici che teorici hanno potuto notare la discordanza degl' intervalli teorici da' pratici; e l'aver fatto questi diversi da quelli non è, come si crede, un ritrovato del nostro ingegno; ma bensì un istinto del genio musicale comune a tutti i secoli, ed a tutte le nazioni del mondo.

V I I I.

Fin qui era io arrivato colle mie riflessioni sopra la Musica gre-

Difficoltà
del Signor
Metastasio.

(20) Supponendo il primo *Do* 1, il *Fa* sarà $\frac{3}{4}$, il *Re* $\frac{2}{3}$, il *Sol* $\frac{27}{20}$, e l'ultimo *Do*, che dovrebbe esser 1, sarà $\frac{81}{20}$, che discorda dal primo in un Comma.

greca, quando giunse alle mie mani discussa questa questione da due singolari ingegni, ciascun de' quali m'avrebbe fatto mutar d' opinione, se non avessi trovato l' altro del tutto conforme colla mia. Parlo del carteggio sulla Musica antica tra il Signor Abbate Metastasio ed il Signor Saverio Mattei. Questi nel cap. 9 della dissertazione preliminare alla sua immortal traduzione de' Salmi intende provare, che la Musica degli Ebrei e de' Greci non differiva punto nella varietà di melodie e di armonie dalla nostra. Ed avendo poi consultato fu di ciò il Metastasio, questi gli contraddice in due lettere, alle quali si devono aggiungere altre due del dottissimo Prelato Monsignor Pau Vescovo di Tropea contrario anch' esso in questo punto al Mattei. Era necessaria la sveltezza d' ingegno e la somma erudizione di questo savio erudito per sciogliere le difficoltà proposteli da due sì potenti contraddittori: parte di esse erano già state proposte da altri Autori, e sono state da noi disciolte negli articoli antecedenti; quella però che l'istesso Mattei confessa essergli stata più imbarazzosa, è la seguente: pretende il Metastasio ridurre la Musica de' Greci e de' Romani alla semplicità del nostro canto ecclesiastico, fondandosi nella vastità degli antichi teatri, i quali erano nell'antica Roma gran piazze, scoperte all'aria, capaci talune d'ottantamila persone. In questi teatri, riflette saviamente, non potevano i Musici far gli arpeggi, trilli, volate, ed altri sminuzzamenti, che formano il gusto della nostra Musica, pe' quali si richiede una voce sommamente tenue ed indebolita: in tali piazze solamente potea sentirsi una voce grande, ferma, chiara, e vigorosa, atta soltanto ad eseguir una Musica semplice e soda, qual è il nostro Canto fermo. Con questo genere di voce e di canto, soggiunge, facevano negli animi più impressione che non fanno i nostri Musici; come anche si sperimenta al di d'oggi nel *Miserere* della Cappella Pontificia, che eseguito con semplicità da' Cantori di detta Cappella commuove internamente, mentrechè cantato da altri Musici rie-

scie

fce sommamente noioso . L'argomento preso dalla vastità degli antichi teatri vien dottamente confermato da Monsignor Pau , il quale non si contenta per tali teatri d'una voce chiara e vigorosa ; ma vi vuole disperati urli e voci arrabbiate degl' Istrioni ; altrimenti , dice , non potevano sentirsi da ottantamila persone . Ma gli argomenti che provano troppo , come si disse parlando del Signor Burette , nulla provano .

Risponde il Mattei a questo argomento facendo distinzione di teatri . Ne' tempi del gran lusso di Roma v' erano in essa teatri scoperti , e teatri coperti , e lo dimostra con chiarissimi testimonj degli Antichi . A' teatri scoperti concorreva il popolo per goder ogni forte di divertimenti , Comedie , Tragedie , Pantomime , corse ancora di cavalli , e combattimenti di fiere . Or che la Musica di questi teatri non fosse la più bella , nulla prova contra la Musica antica , come nulla prova contra la moderna la monotonia del Canto Gregoriano . Oltrechè tali teatri erano spartiti in diverse scene , in una delle quali si rappresentavano le Comedie , in altra le Tragedie , in altra le Pantomime ; e non v'abbisogna supporre che ogni cosa dovesse godersi da tutto il teatro , come neppur ne' nostri teatri si sente l'Opera da per tutto . Quando era occupata la parte vicina alla scena della Comedia , il rimanente popolo non badava ad essa ; ma restava forse in disparte trattenuto con altri divertimenti , i quali per l'istessa vastità de' teatri potevano eseguirsi unitamente senza farsi ostacolo l'uno all'altro . E che che sia della Musica di questi teatri , ne' coperti , che erano ristretti a guisa de' nostri , si potea eseguire tutta la nostra Musica senza urli nè voci arrabbiate .

A queste ed altre ragioni , colle quali sostiene il Mattei il merito della Musica antica , mi farà da lui permesso aggiungere una riflessione sopra l'opinione divenuta oggi la più comune , che il canto de' Greci era somigliantissimo al nostro Canto fermo . Cosa intendono gli avversarj per Canto fermo ? S'egli è un canto senza ritmo , sen-

za

za varietà di note , e senza espressione , qual è il nostro Canto Gregoriano , come può attribuirsi a' Greci tal forte di canto , essendo stati essi gl' inventori d'ogni sorte di ritmi , e concedendosi anche dagli avversarj alla loro Musica il pregio dell' espressione ? Se per Canto fermo s' intende il canto fatto su' Tetracordi naturali senz'alterar corda alcuna ; questo non concorda coll'essere stati i Greci inventori de' Generi cromatico ed enarmonico . Pare che il Metastasio intenda per Canto fermo o Ecclesiastico quello del *Miserere* della Cappella Pontificia . Quel Canto per la sua patetica espressione adatta al Soggetto è certamente ecclesiastico o proprio della Chiesa ; nel rimanente è un canto adornato di tutte le bellezze della moderna Musica , le quali benchè non si veggano notate nelle carte di Musica di quella composizione , si conservano come per tradizione da' Cantori della Cappella Pontificia ; e per questo cantato quel *Miserere* fuor di detta Cappella riesce noioso .

C A P. I I I .

Della teorica Musicale de' Greci .

I .

Quanto furono i Greci superiori alle altre nazioni nell' esercizio delle arti di gusto , altrettanto furono vani nel trattare ^{Elementi musicali de' Greci .} le scienze speculative . Nè ciò deve far maraviglia , che la disposizione di mente e di animo necessaria per quelle nulla giova , anzi pregiudica per trattare di queste . Per le arti di gusto v'abbisogna un estro fervido con una fantasia feconda d'oggetti puramente ideali ; ma se con queste doti s'intraprendono le scienze , che per il contrario richieggono uno spirito sedato , e quasi distaccato dalla fantasia , si vaneggia facilmente , ed i fantasmi di quella si prendo-

no

no per oggetti reali. Ed eccovi la vera sorgente di tante e tante idee fantastiche sulla Fisica e sulla Metafisica, colle quali Platone, Aristotele, e gli altri Filosofi greci hanno fatto vaneggiar gli uomini per più secoli. Vi furono certo tra i Greci alcuni Filosofi di buon senso, i quali cominciarono a battere l'unica strada per arrivare a conoscere la Natura, che è la esperienza; ma Platone fece svanir affatto questo metodo per altro poco conforme colla vanità e colla fantasia de' Greci. Assuefatti questi a giudicar magistralmente del pregio d' un poema o d' una statua, vollero pur decidere con egual autorità su' fatti della Natura; ed a questo fine presuppopero ogni cosa formata d' elementi: chi voleva che l' elemento di tutto fosse l' acqua, chi il fuoco, chi l' aria, chi la terra; ed Aristotele, per formar un nuovo sistema senza nulla aggiungere di nuovo, riunì i quattro elementi di acqua, fuoco, aria, e terra. Questa idea degli elementi, benchè attissima a rendere prontamente ragione d' ogni fenomeno, non è per altro che una copia al naturale dell' impotenza dell' uomo. Questi, non essendo capace di creare cosa alcuna, tutto fa colla mistura de' corpi, che trova già fatti e preparati; ed a tenore di ciò presuppopero anche i Filosofi che i suddetti elementi erano increati, quasi che la Natura non avesse forza per cavarli dal niente. Egli è da maravigliare, essersi per più di dieci secoli prestato omaggio a gli elementi di Aristotele, ne' quali trovò Spinosà preparati i materiali per formare il suo Ateismo. Si dice bensì, aver Iddio creato dal niente gli elementi, e poi aver con essi formati gli altri esseri; ma questo è ridur a concordia la verità coll' errore, mentre Colui che diede l' essere all' acqua senza dipendenza dal fuoco, dall' aria, o dalla terra, potè pur creare ogni cosa senza dipendenza da' supposti elementi.

Or la vasta fantasia de' Greci, che avea già concertata la Musica colle operazioni dell' uomo e colle stelle, volle pur concertarla co' quattro elementi, fondandola in una Quarta divisa con quattro corde,

corde, che fossero come i quattro elementi della Musica. Eccovi donde derivò l' impegno de' Filosofi greci di ridurre quella a Tetracordi, e non fondarla nell' osservazione di quelle semplicissime modulazioni che formano le cadenze, e che sono i veri elementi della Musica ispirati dalla Natura a tutti gli uomini (1). Non farebbero stati tanto inutili, e anche pregiudizievoli alla Musica i Tetracordi greci, se la loro accordatura si fosse almeno lasciata all' istinto musicale dell' uomo, faticando poi nella ricerca delle combinazioni piacevoli di quelle prime e semplicissime sensazioni. Ma la fantasia de' Greci non si contentava con ricevere semplicemente dalla Natura i primi principj delle cose; volea al tresì ridurli a minutissime speculazioni, e soggettarli a certe regolarità ricavate dal fondo dell' immaginativa piuttosto che dalla stessa Natura. Indi derivanti varono Tetracordi architettati secondo le leggi de' numeri, impossibili da confrontarsi colla esperienza e la pratica; poichè come mai distinguere che un suono discrepa da un altro precisamente nella proporzione d' un quarto di Comma?

I I.

Il Tetracordo fondamentale della Musica si componeva, secondo i Greci, d' un Semitono con due Toni: e perchè ogni cosa ^{Origine del sistema massimo de' Greci.} prende origine dagli elementi più semplici, per questo ponevano per primo intervallo del Tetracordo il Semitono. E supponendo ancora che tutta la Musica dovesse comporsi dall' unione di più Tetracordi, cominciarono con unirne due:

Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: La.

Z z

Queste

[1] Vedasi part. 1. lib. 3. cap. 1. I diversi Tetracordi de' Greci furono spiegati nell' Introd. artic. 3.

Queste sette corde non erano bastevoli a spiegare l'estensione d'ogni canto: aggiungendovi però un terzo Tetracordo congiunto col secondo, com'è il secondo col primo, cioè

Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si^b: Do: Re ,

la prima e fondamentale corda *Si* rimaneva non solo priva di Quinta, essendo falsa la Quinta *Si: Fa*, ma pur ancora di Ottava, poichè *Si: Si^b* è una vera Settima maggiore. Facendo disgiunto il terzo Tetracordo:

Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: Do: Re: Mi ,

benchè il *Si* acquistasse l'Ottava, rimaneva ancora senza Quinta; ed i Greci non potevano dubitare, che in ogni canto si facesse uso particolare della Quinta relativa alla prima corda del sistema in cui si cantava. Per questo vi fu aggiunta sotto a' Tetracordi la *Proslambanomenos* o corda aggiunta *La*, e si formò il massimo sistema fondato nel Modo d' *A-la-mi-re*,

(La): Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: (Si^b): si: do: re: mi:
fa: sol: la (2).

Il Sig. d' Alambert fa grande stima della prima Scala di sette corde (3):

Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: La

Basso: Sol: Do: Sol: Do: Fa: Do: Fa ,

perciocchè il suo Basso fondamentale, saltando sempre di Quinta, non

(2) Vedasi l' Introd. artic. 3. num. 2.

(3) *Elements de la Mus.* part. 1. cap. 5.

non si diparte giammai dalle tre corde fondamentali del Modo, *Fa: Do: Sol*. Ma dovrebbe provare il Sig. d' Alambert, che la Scala che comincia da *Si* e finisce in *La* è propria del Modo di *C-sol-fa-ut*, che secondo il Sig. d' Alambert vien determinato da quel Basso. Gli stessi Greci s'avvidero, che quella Scala non bastava a formar un regolato canto; e per ciò le aggiunsero la *Proslambanomenos La*, e la ridussero al Modo minore d' *A-la-mi-re*, cui si compete un Basso fondamentale tutto diverso dal supposto dal Sig. d' Alambert. I Greci coll' unione de' Tetracordi altro non si proposero, che il formare co' supposti elementi di due Toni e d' un Semitono tutti gl' intervalli della Musica: e non potendo questa idea accordarsi colla pratica, vi rimediarono coll' aggiunta della *Proslambanomenos*, che fu un vero palliativo dell' insufficienza degl' immaginati elementi.

Un dottissimo Moderno (4) è di sentimento che „ la nostra „ Musica è disposta anche colla proporzione e legge del Tetracor- „ do: le tante corde, dice, che si veggono in un nostro cembalo „ non sono che una unione o combinazione di varj Tetracordi: „ e tutto lo studio che si fa, per acquistare questa grande arte, che „ chiamiamo contrappunto, non è altro, che apprendere le pro- „ porzioni del Tetracordo, e la maniera come passare da un Te- „ tracordo all' altro senza offesa, ma con diletto dell' orecchio. „ Se io avrò talento di comporre una Sonata, o un' Aria, scieglierò a mio senno qual Tetracordo mi piacerà, che i Contrappuntisti dicono *Prima di tuono*. Ma scelto che l' avrò, io sono obbligato di osservare tutte le leggi e proporzioni di questo Tetracordo. Ed infatti se vorrò servirmi della Terza maggiore, maggiore parimente farà la Sesta. Se io dovrò fare la prima uscita, o sia prima cadenza, io non la potrò regolatamente fare, che o

Z z 2 „ nella

(4) Monsig. Paù nella seconda lettera al Sig. Saverio Mattei tom. 2. ediz. fcc.

„ nella Quarta, o nella Quinta, e facendola in altro tuono non
 „ sarà regolare. Se nel processo di questa Sonata, o Aria passerò
 „ poi ad un altro tuono, debbo sapere in quante maniere debbo dif-
 „ porre questo passaggio, e passato che sia, questo nuovo tuono
 „ sarà il nuovo Tetracordo; e fintanto che io mi ci tratterò, farò
 „ obbligato ad osservare le sue regole e proporzioni.

A me pare che il savio Autore di questa dottrina prende per Tetracordo ciò che in pratica si chiama *Tono*, e da noi è stato chiamato *Modo*; e tra il Modo ed il Tetracordo v'ha una differenza assai notevole. Il Tetracordo, in cui è composta una Sonata, si chiama, dice l'Autore, da' Contrappuntisti *Prima di Tuono*. Ma la *Prima di Tuono* è una sola corda; ed il Tetracordo si compone di quattro: come dunque il Tetracordo è la *Prima di Tuono* sono l'istessa cosa? Dalle leggi e proporzioni del primo Tetracordo deduce l'Autore, che se la Terza del Modo è maggiore, maggiore parimente sarà la Sesta. In primo luogo stando alla dottrina de' Greci, tutti i Tetracordi sono di Terza minore, giacchè tutti portano il Semitono nella parte più grave: onde per sostenere la sua dottrina, dovrebbe l'Autore stabilire un nuovo sistema di Tetracordi, parte de' quali fossero di Terza maggiore, parte di Terza minore. Oltracciò quali sono le leggi e proporzioni del Tetracordo di *C-sol-fa-ut*, dalle quali si deduca, che se la Terza di *C-sol-fa-ut* è maggiore, maggiore parimente sarà la sua Sesta, ovvero la Terza di *F-fa-ut*? La Sesta di qualunque Modo è certamente della stessa natura colla Terza; questo però non dipende dalle leggi, o proporzioni, che non sappiamo quali siano, del primo Tetracordo; ma solo dalla essenzial differenza tra il Modo maggiore ed il minore (5). Se il Tetracordo della Prima desse la legge per il Tetracordo della Quarta, dovrebbe pur darla per il Tetracordo della Quinta; eppure quantun-
 que

(5) Vedasi par. 1. lib. 3. cap. 1. artic. 12.

que il Tetracordo della Prima sia di Terza minore, quello della Quinta costantemente è di Terza maggiore (6). L'essere maggiore o minore la Sesta, o la Settima del Modo dipende dalle quattro cadenze, due di salto e due di grado, che la Natura à posto per fondamento del canto; da queste quattro cadenze unitamente coll'istinto di accordarsi le voci in Terza, Quinta, ed Ottava si deduce la costituzione d'ogni Modo maggiore o minore (7). I Tetracordi de' Greci con tutte le loro proporzioni sono speculazioni, dalle quali nulla si conclude per la pratica.

I I I.

La modulazione per due Semitoni è, come si dimostrò altrove ^{Tetracordi cromatico ed enarmonico.} (8), puro effetto d'una mutazione regolare di Modo. Ma i Filosofi greci, che non ebbero di queste cose idea chiara e precisa, fecero da detta modulazione un altro Tetracordo chiamato *cromatico*. Tutto il loro impegno si fu determinare la proporzione de' due Semitoni, che conosciuta nulla giovava per usarli, poichè in fine se la mutazione di Modo non era ben regolata, l'efatezza delle proporzioni non rimediava al dispiacere dell'udito. La prova evidente che i Greci usarono del Tetracordo cromatico, o sia della modulazione di due Semitoni, come noi l'usiamo, cioè per far una mutazione di Modo, si è, che detto Tetracordo veniva formato con una sola corda aggiunta al diatonico; sonata quella corda, il canto si reputava rientrare nel Genere diatonico, nel quale sono formati tutti i nostri Modi; vale a dire, che la corda cromatica era precisamente un mezzo per trasportare il canto da un Tetracordo diatonico ad un

(6) Vedasi il luog. citat. art. 13.

(7) Vedasi part. 1. lib. 3. cap. 1. art. 15.

(8) Vedasi part. 1. lib. 3. cap. 4. art. 6.

un altro, ciò che spiegato con idee più chiare vuol dire, che quator si modulano due Semitoni si muta di Modo .

Non è così riducibile a' principj dell' armonia il Tetracordo enarmonico, che divideva il Semitono in due quarti di Tono. Tutti gli Antichi convengono, che questo Tetracordo fu di pochissimo uso, e che alla fine fu tralasciato. Chi sa ch' egli non fosse un puro ritrovato delle speculazioni sulle proporzioni musicali, come la divisione del nostro Semitono in maggiore e minore, che nel secolo passato si volle ridur a pratica, e la sperienza mostrò che la pratica non si accorda con tali speculazioni. Potè ancora essere uno sforzo dalla somma flessibilità della gorgia de' Greci, che nel passar di grado per le due corde d' un Semitono divideffero questo in due parti, come dividono i nostri Musici per puro abbellimento il Tono in due Semitoni. Vi è però la differenza, che la divisione del Tono in due Semitoni si riduce, come abbiám detto poc' anzi, a' principj dell' armonia; e per questo si conservò il Tetracordo cromatico; ma la divisione del Semitono in due quarti di Tono non si vede a qual principio di armonia possa rapportarsi; e forse per questo fu tralasciata, o praticata solamente più per ostentare l' agilità della gorgia, che per produrre qualche effetto grato all' orecchie.

In conclusione la vera teorica musicale deve ricavarfi, come la teorica delle lingue, dalla stessa pratica; cioè si devono coll' osservazione ricavare due o tre fatti, ne' quali si risolva tutta l' armonia, e ridur a questi principj tutto ciò che si usa in pratica, come è stato fatto da noi nel lib. 3. della prima Parte. Or i Filosofi greci trattarono non solo della Musica, ma d' ogni altra materia con metodo molto diverso: eglino creavano nella lor immaginativa i principj delle cose, e poi volevano tutto ridurre a questi ideali principj. Onde la loro teorica musicale deve stimarsi poco o nulla conforme colla pratica. In questa erano eccellenti, perciocchè

chè la delicatezza de' sensi, la fecondità dell' estro, ed il sommo loro buon gusto li rendeva in poco tempo franchissimi nel cantare con buona grazia, con espressione, e colla più pura armonia, per l' acquisto delle quali doti non giovano più allora le proporzioni de' Tetracordi di quello che al presente giovano a' nostri Musici somiglianti discorsi de' nostri Teorici.

C A P. I V.

De' Modi musicali antichi.

I.

LA decantata evidenza delle Matematiche dipende massimamente dall' uso di parole, il di cui significato si rende chiaro e preciso con una diffinizione. I Matematici si sono convenuti di chiamare *superficie* un' estensione larga e lunga senza profondità; *linea* un' altra estensione lunga senza profondità ne' larghezza; e *punto* l' estremità d' una linea senza veruna estensione. I significati di queste parole sono affatto immaginarj, mentre non costa, che la vera quantità si componga di tali elementi. Con tutto ciò perchè la fantasia si figura quei significati senza ricevere da' corpi impressione alcuna contraria, la Matematica passa per la scienza più evidente; ed a tal genere d' evidenza si potrebbe pur ridur gran parte delle altre scienze, tolte colle diffinizioni le questioni di voce, che dividono i Filosofi in contrarj partiti, perciocchè una stessa voce risveglia in ciascun partito diversa idea.

Dalla mancanza di tali diffinizioni è divenuta l' oscurità intorno a' Modi della Musica greca, a' quali attribuiscono gli Antichi proprietà molto singolari; senza però spiegare, cosa intendano colla parola *Modo*, adoprata talor in un significato, talora in un altro.

altro. I nostri Scrittori hanno vieppiù accreosciuta questa confusione, volendo radunar in un soggetto i diversi significati della parola *Modo*. Oggigiorno la parola *Tono* or significa un semplice suono, or un intervallo in ragione sesquiquarta, or un altro in ragione sesquialtera, or in fine un sistema di otto corde: se mancando la chiara notizia de' diversi significati di questa parola, volessero i nostri Posterì radunarli tutti in un soggetto, qual confuso caos non ne creerebbero? E tal è il caos che si forma colla parola *Modo*. Colla parola *Modo* dopo Tolommeo s'è inteso sempre un sistema di corde atto a formar un canto; ed i nostri Scrittori si sono impegnati in ritrovare tali sistemi di corde, a' quali si convengano le proprietà che Platone, ed altri più antichi Filosofi attribuiscono a' Modi. Prima però d' inoltrarsi in questa ricerca, dovrebbero aver provato, che la parola *Modo* significa l'istesso presso Platone che presso Tolommeo: altrimenti le conghietture circa i Modi antichi sono così vane come la disputa di quei Filosofi, i quali disputavano caldamente sulla misura di certo gigante; ma la disputa svanì freddamente, sottentrando un terzo Filosofo a domandare, se quel gigante esisteva?

I I.

Diversi significati della parola *Modo*. E' comunissimo fra gli Antichi l'uso della parola *Modo* per significare un componimento poetico di certo stile, ritmo, o metro: ed in questo senso dicevano: *Modo lirico*; *Modo ditirambico*; *Modo tragico*; *Modo comico*; *Modo epitalamico*. Altre volte accennavano colla parola *Modo* il genere d'espressione del canto: così dicevano: *Modo flebile*; *Modo dolce*; *Modo tardo*; *Modo veloce*. Sopra tutto usarono della parola *Modo* per distinguere il gusto della Musica propria di ciascuna nazione, o provincia della Grecia: così dicevano: *Modo dorico*; *Modo frigio*; *Modo lidio*; *Modo gionico*;

eo; *Modo eolico*. In questo senso mi pare che la parola *Modo* non abbia significato diverso da quello che à oggigiorno la parola *Musica*, qualor si dice: *Musica italiana*; *Musica tedesca*; *Musica francese*; *Musica turca*; senza che per ciò si significhi nè il *Modo* della composizione, nè l'indole dell'espressione: che siccome al presente ogni nazione procura d'adattare l'espressione al Soggetto, così ancora anticamente nella Doria, nella Frigia, nella Lidia, ed in ciascuna delle altre nazioni si farà composto secondo le circostanze talora Musica allegra, talora flebile.

Ciò non ostante i nostri Scrittori vogliono adattare le Musiche o Modi nazionali al significato, che dà Tolommeo alla parola *Modo*, e ricercano tali sistemi di corde, a' quali possano, secondo la lor opinione, convenire i diversi caratteri, che gli Antichi attribuiscono a' Modi nazionali. Il *Modo dorico*, dicevano, è stabile, severo, pudico, maestoso, veemente, bellicoso. Il *Modo frigio* piacevole, lieto, leggiere, iracondo, lascivo, furioso, veemente, religioso, guerriero. Il *Modo lidio* lagrimevole, funebre, orribile. L'*Modo eolico* tranquillo, posato, sonnifero, allegro, soave, severo. Il *Modo gionico* vario, allegro, lascivo, sublime, ed atto alla danza (1). Or si noti, come tra le proprietà di alcuni di questi Modi non solo manca la coerenza; ma vi è ancora della contraddizione: il *Modo frigio* era dall'un canto lascivo, leggiere, e piacevole; e dall'altro religioso, guerriero, e furioso: l'*Modo eolico* era ed allegro, e sonnifero. E come mai hanno potuto i nostri Scrittori figurarsi, che ogni *Modo* consistesse in un determinato sistema di corde, mentrechè ogni *Modo* conteneva proprietà così contrarie?

A a a

III. Tut-

(1) Queste proprietà de' Modi antichi si trovano in quasi tutti gli Scrittori di Musica tanto antichi, quanto moderni. Vedasi Zarli, Istit. ar. part. 4. cap. 5.

I I I.

Modi de'
Filosofi .

Tuttavia Aristosseno, più antico di Tolommeo, dà ad intendere che il Modo dorico dista un Semitono dal gionico; questo un altro Semitono dal frigio; ed il P. Martini con il Sig. Rousseau, seguitando la comun intelligenza della dottrina di Aristosseno, stabiliscono quindici Modi fondati nella Scala di *A-la-mi-re* divisa in quattordici Semitoni:

Hipodorico : *Hipogionico* : *Hipofrigio* : *Hipoeolico* : *Hipolidio* : *Dorico* :
La : *Si^b* : *Si* : *Do* : *Do** : *Re* :
Gionico : *Frigio* : *Eolico* : *Lidio* : *Hiperdorico* : *Hipergionico* : *Hiperfrigio* :
Mi^b : *Mi* : *Fa* : *Fa** : *Sol* : *La^b* : *La* :
Hipereolico : *Hiperlidio* .
Si^b : *Si* .

I cinque del mezzo sono i nazionali, a ciascuno de' quali corrispondono due collaterali in egual distanza, l'uno nel grave, l'altro nell'acuto, come *Hipodorico* che significa *sotto al dorico*; *hiperdorico*, che significa *sopra il dorico* &c. Aggiungono i medesimi Interpreti d' Aristosseno, che tutti questi Modi erano altrettante Scale o Ottave composte d' intervalli simili, senz' altra differenza che la maggior o minor acutezza della corda fondamentale; sicchè i quindici Modi d' Aristosseno, secondo questa intelligenza, si riducono a' dodici Modi maggiori della nostra Musica detta figurata. Tolommeo però ci dà un'idea molto diversa de' Modi. Egli ne stabilisce solamente sette fondati nelle sette corde della comune Scala di *C-sol-fa-ut*:

Hipodorio : *Hipofrigio* : *Hipolidio* : *Dorico* : *Frigio* : *Lidio* : *Mistolidio* :
Sol : *La* : *Si* : *Do* : *Re* : *Mi* : *Fa* ,
 senza

senza mentovare verun accidente di diesis o bmolle; i quali sette Modi corrispondono a' nostri Modi del Canto fermo. La contrarietà fra Aristosseno e Tolommeo è così manifesta, che piuno v' a pensato giammai di poterli accordare. E se a questi due Filosofi s' aggiunge Aristide Quintiliano, che compone tutti i Modi con Toni e con diesis enarmoniche, la dottrina de' Modi, secondo i Filosofi, è un caos impenetrabile. Eccola non pertanto illustrata con alcune riflessioni.

I V.

La Doria era una delle provincie principali sottoposte al governo di Sparta, il quale invigilava sull'austerità de' costumi conducente alla disciplina militare; ed in conseguenza di ciò proibiva l'usanze capaci di rendere gli uomini effeminati. Particolarmente diede severissime leggi sopra la Musica, acciocchè non s' introducesse il gusto regnante in Atene; e si usasse solamente un genere di Musica sublime, ed atto a ispirare sentimenti virili. Ne fa di ciò testimonio il caso di Timoteo Milefio, il quale fu esiliato da Sparta come corruttore della gioventù, per aver tentato d' introdurre il Genere cromatico. Questa è la vera cagione del carattere severo, pudico, maestoso, e guerriero attribuito al Modo dorico, ovvero alla Musica adattata allo spirito della Repubblica di Sparta. I Frigj per lo contrario, secondo la descrizione che ne fa Virgilio (2), erano effeminati, dediti ad ogni forte di piaceri, e sopra tutto amantissimi della Musica molle, induttrice del ballo e di tutte le passioni. Ed in questo carattere si vede chiaramente la ragione, perchè il Modo o la Musica frigia era lieta, piacevole, leggiera, lasciva, iracunda. Il Modo dorico ed il frigio erano gli estremi, de' quali par-

A a a 2

tc.

(2) *Æneid.* lib. 9.

tecipavano gli altri, qual più, qual meno; e siccome in Atene colla libertà de' costumi era lecita ogni sorte di Musica, l' Acaja, di cui era Atene la capitale, non formò Modo separato; sebbene dal gusto per la poesia si scorge, che la Musica frigia era la più praticata in Atene.

Or una Musica lieta, amorosa, parlante, lasciva, qual era la frigia, può senza dubbio comporsi con qualunque sistema di corde, o in qualunque Modo: e colle medesime corde si può comporre una Musica sublime e sorda, qual era la dorica; poichè l' espressione dipende dal ritmo, da' salti, dalla varia diminuzione delle note, dalle mutazioni di Modo, ed altre tali cose praticabili in qualsivoglia sistema di corde; e mi pare un capriccio stravagante il pensare, che i Frigj cantassero sempre in *E-la-mi*, ed i Dorici in *D-la-sol-re*. Quello che è credibile, si è che il Modo o il gusto dorico partecipasse alquanto della sodezza del nostro stile a cappella, ed usasse più della Terza maggiore, che della minore: al contrario del frigio, che sarà stato più simile alla nostra Musica teatrale, e per esprimere le passioni molli, avrà fatto più uso della Terza minore, che della maggiore. Si racconta d'un certo Musico greco chiamato Filosseno, non aver potuto riuscire nel voler cantare un poema ditirambico nel Modo dorico, perciocchè, aggiungono gli Autori, la natura del poema richiedeva il Modo frigio. Il poema ditirambico era pieno d'agitazione e di fuoco, che però dovea cantarsi in uno stile agitato e brioso; e supposta la differenza dianzi stabilita tra i due suddetti Modi, il voler cantare un poema ditirambico nel Modo dorico, era quasi l' istesso che voler comporre un' *Aria agitata* collo stile del Canto fermo.

V.

La difficoltà consiste in accordare la stabilita idea de' Modi antichi

Natura de'
Nodi filo-
sofici.

tichi co' sistemi di corde, che Aristosseno, Tolommeo, ed altri Antichi chiamarono Modo dorico, frigio &c. Ma in primo luogo Platone, più antico de' detti Filosofi, non mentova corda alcuna, nè intervallo, che fosse proprio di qualche determinato Modo; tutchè ragionando de' Generi cromatico ed enarmonico non tralascia d'accennare le corde proprie di ciascuno. Oltracciò quella simetria, con cui sono ordinati i Modi d' Aristosseno, portando ciascuno due collaterali in egual distanza: *Hipodorico, Dorico, Hiperdorico: Hipofrigio, Frigio, Hiperfrigio* &c. è un chiarissimo indizio della mano dell'Artefice, che ordinando diversi sistemi di corde, volle capricciosamente chiamarli co' nomi de' gusti nazionali, fondandosi tal volta in debolissime e ricercate analogie, come se al presente, perchè i Compositori scielgono spesso il Modo maggiore di *C-sol-fa-ut* per comporvi una Musica sorda e grave, si chiamasse *C-sol-fa-ut* *Modo spagnuolo*, e perchè nel Modo minore di *F-fa-ut* si suol comporre Musica patetica, si chiamasse *F-fa-ut* *Modo inglese*. Le corde che Aristosseno chiama *Modo dorico* sono assai diverse da quelle, che Tolommeo chiama collo stesso nome, e nè l'uno nè l'altro concorda in questo punto con Aristide: dunque tali Modi erano così chiamati capricciosamente. Aristosseno che scrisse in Atene, quando più fioriva la Musica, formò i Modi sopra una Scala di Semitoni proprj della Musica frigia regnante allora in Atene. Tolommeo però, che scrisse in Alessandria d' Egitto, quando la Musica era già in decadenza, formò i medesimi Modi sopra un' Ottava del Canto fermo; dunque se i Filosofi mutavano i sistemi de' Modi senza però mutare i loro nomi, a tenore che variava il gusto della Musica, in vano si pretende d'accordarli fra di loro, e ridur a chiaro sistema i nomi che capricciosamente diedero a' diversi sistemi di corde, che ciascuno reputò atti al canto.

C A P. V.

Del carattere , lingua , e Musica
degli antichi Romani.

I.

Carattere
romano.

IL Fondatore della Repubblica di Roma L. Bruto par che comunicasse il suo spirito a tutto il Popolo Romano : egli condannò a morir in presenza sua due suoi figlj traditori della Patria ; e la serenità del volto del Padre recò al Popolo più spavento , che non fece il supplicio de' figlj . Questo fatto ci dà a riconoscere in Bruto un animo superiore a gli affetti , ed animato d' un coraggio eroico per seguitare i dettami della virtù . E questo per l' appunto fu il primitivo carattere del Popolo Romano : lo spirito delle sue leggi fu la virtù (1) ; lo scopo delle intraprese la gloria ; ed il mezzo d' acquistare l' una e l' altra il coraggio . Non si creda però che il cuore romano fosse insensibile alla tenerezza di Padre : egli doveva esser sensibile all' amor paterno , mentrechè l' amor paterno è una virtù . Anzi le leggi davano al Padre autorità sopra la vita del figlio , supponendo dall' un canto che l' amor paterno impedirebbe l' abuso di tal autorità , e dall' altro che se il figlio riuscisse malvagio , la virtù del Padre lo sacrificarebbe volontieri alla Giustizia . La virtù in somma fu l' idolo , a cui il Senato Romano tutto sacrificò : ella lo fece feroce nella guerra , umanissimo nella vittoria , generoso nel premio , severissimo nel castigo ; e credo che fosse Pirro quello , che entrando nel Senato di Roma restò sorpreso col vedere un Popolo , ch' egli avea sperimentato così fiero , governato , com' egli disse , da un Concilio di Dei .

Or

(1) Per *virtù romana* s' intenda l' integrità del cuore e de' costumi , colla grandezza d'animo , e l'amore della gloria , e della Patria .

Or si noti la differenza del carattere romano dal greco : Atene fomentò le debolezze del cuore umano per ricavarne vantaggio ; Roma non si propose di ricavar vantaggio se non dalla virtù . Atene deificò le più vergognose passioni ; ma i primi Tempj di Roma furono dedicati alla Giustizia , alla Fede , alla Concordia , alla Pace . Per usar con vantaggio delle passioni bisogna maneggiarle con artificio , e per ciò furono i Greci scaltri e fallaci ; ma siccome la virtù è di sua natura semplice e schietta , il cuor romano era franco e sincero . Le passioni fomentarono tra i Popoli della Grecia la gelosia , e colla gelosia la disunione ; ma la virtù riunì in poco tempo sotto al governo di Roma tutta l' Italia . In somma le passioni fecero Atene Maestra dell' Europa ; la virtù fece Roma Signora del mondo (2)

I I.

I primi abbozzi della lingua latina , quali si conservano ancora ne' frammenti delle dodici Tavole , sono una copia al naturale del primitivo carattere de' Romani . Fu quello un linguaggio inculto ; ma non barbaro ; di vocali chiare e sincere , di pochi dittonghi , e di molte consonanti : queste però non formavano i difficili intrecci proprj delle lingue barbare . La pronunzia , per quello che si può conghietturare dalla testura delle parole , dovette essere franca e naturale , senz' articolazioni difficili per l' organo della voce ; ma pur senz' allettamenti per l' orecchio . Finalmente negli accennati frammenti pare sentirsi parlar un Popolo di fantasia svelta , e d'ani-

Indole del
primitivo
linguaggio
latino .

(1) Excudent alii spirantia mollius aera ,
Credo equidem , vivos ducent de marmore vultus .
Orabunt causas melius , coelique meatus
Describent radio , & surgentia sidera dicent .
TU REGERE IMPERIO POPOLOS , ROMANE , MEMENTO
(Hæ tibi erunt artes) pacique imponere morem ,
Parcere subjectis , & debellare superbos . Virg. Æn. lib. 6.

d' animo signorile ; ma trascurato nel coltivare ogni altra cosa , eccettochè la virtù .

Questa , benchè fosse ne' Romani austera riguardo alle cose capaci di corrompere il cuore , non per ciò adottò la rustichezza , di cui suoi travestirsi l' impostura piuttosto che la vera virtù . Anzi la sincerità del governo colla dolcezza del clima fecero a poco a poco i Romani vaghi delle arti e scienze , che senza pregiudizio della virtù coltivano la mente ed i costumi . E dopo d' aver acquistato nella prima guerra co' Cartaginesi l' imperio del mare , cominciarono a viaggiar alla Grecia , parte per curiosità , parte per istruirsi ; col qual fine v' erano già stati mandati gli Autori delle dodici Tavole . La frenesia de' Greci per ogni sorte di piaceri fu sul principio reputata da' Romani follia ; ed appena vi trovarono altra cosa degna de' costumi romani , se non la Filosofia e l' Eloquenza , come quelle che potevano assai giovare al governo d' un Popolo libero . Per arricchir la lingua latina colle bellezze della greca , si diedero allo studio di questa ; e siccome le native disposizioni de' Romani erano vantaggiose , ne riuscirono felicemente : Ennio Padre della poesia latina fece tanto progresso nello studio del greco , che ne divenne Maestro di M. Porcio Pretore di Sardegna . Il suo poema sulle origini di Roma è pieno di buon senso e di fugo ; li manca però la soavità e l' armonia , a cui non potea ancora adattarsi la severità de' costumi romani . Fu ancora trapiantato da Grecia a Roma il teatro colla mira di coltivare la lingua , e di dar al popolo un divertimento giovevole a' buoni costumi . Circa l' anno 514 di Roma , in cui Ennio nacque , diede al pubblico Livio Andronico la prima Comedia latina composta alla foggia de' Greci ; ma solo indirizzata a rendere ridicolo il vizio in generale , non potendo la generosità romana soffrire la satira de' particolari , la quale non s' introdusse in Roma se non cogli odj reciproci de' partiti , che la rovinarono . Livio Andronico trasportò alla lingua latina col

verso

verso giambo il ritmo duplo ; ed Ennio coll' esametro l' eguale : e siccome la struttura della lingua era facile e naturale , si piegò facilmente all' espressione della quantità delle sillabe .

La dolcezza del linguaggio consiste nella tenera espressione delle passioni dell' animo ; e siccome i Romani ben nati , benchè sentissero quelle nell' interno , arrossivano di palesarle , la lingua non potè addolcirsi al pari del greco . Onde non ostante lo studio , con cui da Ennio fino a Virgilio si coltivò il latino , questo ritenne sempre certa severità d' inflessione , che quasi può dirsi durezza . Ne fa di ciò testimonio Orazio nell' Arte poetica , dove dice (3) che „ il Giambo puro di rado comparisce ne' nobili poemi di Accio , „ e che i pesanti versi di Ennio convincono l' Autore o di trascuraggine , o d' ignoranza . Non tutti , soggiunge , fanno distinguere la bella modulazione d' un poema ; ed in questo punto si sono prese i Latini licenze indegne d' un Poeta . Non ostante questi difetti l' istesso Orazio riconosce ne' primi Poeti latini la nobiltà dell' espressione propria del carattere nazionale . Il poema di Lucrezio è il più bell' esempio dell' indole della lingua ne' tempi vicini alla decadenza della Repubblica : la sua espressione è propria e virile ; ma scarca di soavità e d' armonia .

I I I .

Giacchè la virtù romana tratteneva la total cultura della lingua , questa non potè perfezionarsi senza la rovina di quella . Dopo

Total cultura del latino .

B b b

debel-

(3)

Hic & Acci

Nobilibus trimetris apparet rarus , & Enni
In scenam missus magno cum poudere versus
Aut operis celeris nimium , curaque carentis ,
Aut ignoratæ premit artis crimine turpi .
Non quivis videt immodulata poemata iudex ;
Et data romanis venia est indigna poetis .

debellati i Cartaginesi, e dopo d' essersi trasportati a Roma i tesori dell'Asia, v'entrò con questi la prepotenza; colla prepotenza l'ambizione, la vanità, ed il lusso; e col lusso il gusto per tutte le arti de' Greci: ed eccovi preparata la mina per rovesciare una Repubblica fondata nella virtù, e l'unica capace, se fosse stata durevole, di far felice l'umana società. Altre nazioni nella decadenza de' loro costumi sono state depredate da qualche esterno Conquistatore; ma Roma, Signora di tutto, bisognò che si rovinasse da se stessa, e partorisce dalle proprie viscere il Tiranno che la dilacerò (4). La virtù inveterata, quand'anche manchi dal cuore, lascia nell'esterno certo contegno, che gli occhi men perspicaci confondono coll'ipocrisia; ed i Romani conservarono lungo tempo quest' avanzo della loro antica virtù: il cuore era guasto; ma nell'uso de' piaceri v'era nella gente ben nata del decoro; e la vanità, l'intemperanza, il lusso, e la mollezza, che erano adorate ne' Tempj d'Ate-ne, in Roma sempre furono oggetto della satira. Dal non essersi i Romani abbandonati sfrenatamente a' piaceri ne' primi tempi della decadenza della Repubblica, ne divenne forse l'essere rimasti i loro Poeti alquanto inferiori a' Greci. Cesare chiamava Terenzio Semimenandro; Virgilio non è così copioso come Omero. Orazio si sforzò di copiare tutte le bellezze della lira greca; ma le bellezze dello stile sono come quelle del volto, le quali non possono riunirsi insieme ciascuna in sommo grado; un volto dolce non può essere troppo vivace, nè un sembiante amabile troppo guerriero: Orazio volendo essere nobile, sublime, dolce, ed amoroso, bisognò restasse sotto di Stesicoro, Pindaro, Saffo, ed Anacreonte. Con tutto ciò dopo il coro de' Poeti greci sedettero nel Parnasso i Latini. Orazio, benchè inferiore a ciascuno de' Lirici greci, fu superiore a tutti nell'

(4) Questo Tiranno fu Giulio Cesare. Il suo rivale Pompeo, benchè ambizioso al pari di quello, o fosse per la debolezza del suo partito, o per un avanzo dell'antica virtù, procurò di sostenere la libertà della Patria.

nell'aver divinamente unito lo spirito di Filosofo coll'estro di Poeta. Sopra tutto Virgilio diede alla lingua latina tutta la possibile dolcezza ed armonia. La vivacità delle immagini, la forza dell'espressione, e l'armonia del ritmo sono proprietà sorprendenti de' suoi poemi. La Musica non à modulazione così propria per esprimere i singhiozzi di due amanti che si separano, come è quella che ne risulta dalla scelta ed ordine delle parole di quel verso:

Et longum, formose, vale, vale, inquit, Iola.

Nè si può dipingere la corsa d'un brioso cavallo così al vivo, come ce la rappresenta quell'altro verso:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

I V.

Egli è inutile ricercare, se i Romani prima d'aver avuto commercio co' Greci, ebbero Musica. La ebbero senza dubbio, come Musica de' Romani. l'hanno tutte le nazioni, che non sono affatto salvatiche. Quello che quasi non si può neppur conghietturare si è, qual fosse l'indole o il gusto della primitiva Musica de' Romani. I loro severi costumi nemici d'ogni sorte di piaceri, e le loro continue guerre ci fanno al più sospettare, che la loro Musica dovette essere assai costumata e semplice, e quasi unicamente praticata nel canto degli Inni sacri. In fatti ne' tempi più fioriti della Repubblica si cantavano ancora i primitivi Inni de' Sacerdoti Sali, benchè niuno li intendesse; ed è naturale si conservasse il primitivo canto de' medesimi, come costumano tutte le nazioni conservare per più secoli il canto delle loro rispettive Liturgie. Tuttavia dopo il commercio co' Greci, essendosi colla poesia mutato il gusto della Musica, oltre alla Liturgia

vecchia, si contavano anche nel culto alcuni Inni composti sul gusto della Musica greca, come tutto di si sente nelle nostre Chiese cantar la Messa parte col canto Gregoriano, parte con Musica di teatro. Da Tito Livio sappiamo, che trenta anni dopo l'apertura del teatro di Roma fu composto da Licinio Tegola uno nuovo Inno per implorar dagli Dei la protezione su Roma, il quale fu cantato per le strade di essa da un coro di ventisette Zitelle. E la tenerissima ode di Orazio *Phoebe, silvarumque potens Diana*, composta nelle feste secolari per comando d'Augusto, fu pubblicamente cantata da due cori, l'uno di ragazzi, l'altro di zitelle nobili. E poichè il ritmo di queste odi era tutto greco, la Musica dovette pur comporsi coll' istesso gusto.

Il gusto della Musica greca s' introdusse in Roma col teatro, nel quale, come fu detto nel cap. 2, quasi tutto s' eseguiva con Musica. Questa però non fu sul principio, così molle ed effeminata come si usava nel teatro d'Atene: la critica di Orazio addotta nell'artic. antec. de' pesanti versi di Accio e di Ennio ci fa comprendere, che la Musica dovette ancora essere più soda che espressiva. A tenore però, che il cuore romano si fecondava di passioni, la Musica diveniva più molle, e si sentiva con più gusto da' Cittadini; benchè l'esercizio di essa, fosse reputato poco conveniente al decoro romano, come ce lo dà ad intendere Cornelio Nepote, il quale dicendo del Capitano greco Epaminonda che sapea ballare, e cantare, soggiunge: *queste cose secondo i nostri costumi sono indecorose; ma i Greci ne facevano gran conto*. La libertà d'esercitare la Musica entrò in Roma per mezzo delle femine, essendosi quella cominciata a stimare ne' tempi della decadenza della Repubblica un ornamento proprio d'una Matrona romana; per questo Plutarco loda in Cornelia figlia di Cornelio Scipione l'abilità di cantare. E quantunque non ci sia un testimonio, che dica aver fatto le Matrone romane particolar riuscita nella Musica, dobbiam credere, non essere state

le

le antiche inferiori in questo punto alle moderne, att' esso che Cicerone loda la buona grazia di quelle nel parlare.

La Musica giunse in Roma alla maggior perfezione ne' tempi prossimi alla Monarchia di Augusto, allorchè fiorirono i più eccellenti Poeti ed Oratori. Era in quel tempo l'Imperio Romano inondato da per tutto di Greci, i quali, essendo divenuti dopo Alessandro Magno sommamente vili, attratti dalle ricchezze de' Romani si diedero a far commercio con questi delle loro virtù, trasportando a Roma colla libertà de' costumi il gusto di tutte le arti. La Musica dunque de' Romani fu l' istessa, che nel cap. 2 abbiam dimostrato essere stata propria de' Greci: e se questi forse superarono quelli nella delicatezza dell' espressione, i Romani superarono certamente i Greci nella magnificenza e lusso del teatro. Orazio nell'Arte poetica ci descrive elegantissimamente, come il lusso del teatro romano s'accrebbe d'egual passo colla grandezza dell' Imperio, e colla corruzione de' costumi. Dappoichè, dice, l'Imperio colla città si sono dilatati, ed è entrato anche nella infima plebe colla libertà de' costumi il furore per ogni sorte di divertimenti, il teatro si vede pieno di Artisti e di Contadini, i quali vi concorrono solamente per ammirare le decorazioni colla magnificenza degli abiti, e per sentire una Musica adattata alle loro rustiche orecchie (5). Si lamenta in questo passo Orazio dell' istesso, di cui possiam oggi lamentarci, cioè che regnando nel popolo lo sfrenato prurito di andare al teatro, si bada più all' apparenza delle decorazioni ed al fra-

(5) Postquam coepit agros extendente victor, & urbem
Latiore amplecti murus, vinoque diurno
Placari genius festis impune diebus,
Accessit numerisque modisque licentia major.
Indoctus quid enim saperet, liberque laborum
Rusticus urbano confusus, turpis honesto?
Sic priscae motumque & luxuriam addidit arti
Tibicen, traxitque vagus per pulpita vestem:
Tuac etiam fidibus voces crevere severis.

fracasso della Musica , che non alla verità dell' espressione . Si lamenta ancora Orazio nella lettera ad Augusto del continuo mormorio degli Spettatori, il quale non lasciava sentir la Musica ; e forse il mormorio del teatro antico romano procedeva dalla medesima causa , da cui procede oggigiorno ; cioè il popolo si mette a cicalare , mentre si canta una Musica che non fissa l' attenzione , nè rapisce il cuore ; nel rimanente qualor si canta bene un recitativo o un' Aria ben composta , si sente l' ultima volta con egual silenzio che la prima . Questi lamenti di Orazio ci rappresentano la Musica de' tempi d' Augusto nello stesso stato , in cui si ritrova al presente . Il popolo era portatissimo per quella ; la gente ordinaria , dice Ovidio , cantava le ariette del teatro nelle allegrie che faceva ne' prati di là del Tevere (6) . Questo furore del popolo per la Musica , la cominciò a guastare, ed a far desiderare alle persone di gusto un teatro più ristretto , nel quale si sentisse meno fracasso di strumenti , e più espressione , ciò che forse diede occasione a' teatri coperti , di cui ragionammo sul fine del cap. 2. La stessa critica però , che fa Orazio della Musica de' gran teatri , ci fa comprendere , che in Roma era conosciuta la Musica di buon gusto .

V.

Egli fa a prima vista meraviglia , che l' Imperio Romano fondato sulle rovine d' una così vasta Repubblica , ed accresciuto ancora da Augusto con molte conquiste , si rovinasse così rapidamente . Questo enimma si decifera riflettendo che il nuovo Imperio Romano fu una Monarchia nata dall' ambizione e dalla prepotenza ; ed il corpo delle leggi era stato fatto per una Repubblica fondata sulla libertà e sulla virtù ; il qual mostruoso contrasto tra il fondamento e la

e la fabbrica dovette rovesciar questa in poco tempo . Augusto adunava il Senato , creava Consoli , faceva Tribuni della plebe ; e poi si conduceva da Monarca assoluto . La sua grande fortuna , e lo sfordimento , in cui era decaduto il popolo dopo tante guerre civili , non lasciarono nè all' uno nè all' altro riconoscere la mostruosità della nuova Monarchia ; e non avendo avuto i Successori d' Augusto la proporzione , che questi ebbe , per mutare il corpo delle leggi , le cose andarono sempre di male in peggio . I Cesari da una parte si credevano Monarchi ; il popolo dall' altra si reputava libero : onde necessariamente ne nacque la confusione , la strage de' medesimi Cesari , e la total rovina dell' Imperio .

Non avendo avuto la nuova Monarchia romana un sistema fisso nè di leggi , nè d' interessi pubblici , le arti divennero ad ogni riguardo inutili ; sostenevale solamente il lusso , che era stato la rovina della Repubblica ; e la prima base del nuovo Imperio ; e però decadevano d' egual passo con questo . Il quale sconquassato internamente , scopri da se stesso i fianchi più deboli alle nazioni barbare del Nord . Allora i Greci sparsi per l' Italia si ritirarono all' Oriente , massime quando Costantino , non potendo più reggere l' Occidente , trasferì la Sede imperiale a Costantinopoli . Gli stessi Romani di buon senso , strappatosi dal cuore il nativo zelo per la Patria , si salvarono oltre mare da' turbini de' Barbari , che furono secondati da molti traditori della Patria indegni del nome di Romani . Finalmente quando Maometto pose sul trono la tirannia appoggiata all' ignoranza ed alla superstizione , appena restò vestigio della virtù e del gusto , che i Romani unitamente co' Greci avevano seminato da per tutto . E l' Europa , che ne' be' giorni di Roma era stata culta e libera , soffrì il conveniente castigo d' aver scosso il soave giogo de' Romani , restando per parecchi secoli schiava e barbara .

(6) Illic & cantant quidquid didicere teatris , Fast. lib. 3.



*Hircanisque admorunt ubera tigros. Virg. lib. 2.
Frân. Arnaudier inv. et delin. Joan. Brunetti sculp.*

LIBRO SECONDO

DELLA DECADENZA DELLA MUSICA.



COL nome di nazione barbara s' intende un Popolo inculto, senza gusto nelle arti: e di questa barbarie può essere cagione o il clima, o il governo, o l' uno e l' altro insieme. Il clima temperato fa generalmente gli uomini di complessione delicata, e sensibili all' impressioni de' sensi. Un Popolo di questa sorte posto sotto ad un governo tranquillo, soave, e savio per moderare le passioni, divien amante de' piaceri, e di buon gusto per le arti: così divenne Atene la Scuola universale dell' Europa. Il medesimo Popolo

polo con un governo duro e violento s'estingue ed annichila, com' è intervenuto a molti paesi dell' India spopolati della razza de' nazionali coll' incursioni de' Tartari. Finalmente se il governo d' un Popolo di complessione debole si guasta coll' influenza del clima, e divien al pari de' particolari debole e pigro, il Popolo si sepellisce nell'ozio, e si dà senza resistenza in preda a' Conquistatori: così perirono i grand' Imperj dell' Asia. Il clima freddo ed intemperato fa gli uomini per la ragione contraria duri di complessione, e quasi insensibili a' più delicati piaceri; e sebbene un governo savio può rendere un Popolo così fatto civile e virtuoso, com' è intervenuto a' Tedeschi ed a' Ruffi, tuttavia le arti non pervengono giammai al sommo grado di delicatezza e di gusto. Se il governo d' un tal Popolo è del tutto conforme col clima, i naturali sono quasi salvatici, quali sono gli abitatori della gran Tartaria. Ma se il governo è debole e trascurato, il popolo, in cui risiede la forza effettiva d' ogni nazione, si rende padrone di tutto: per questa causa i Turchi usurparono il trono a' Califi, ed i Tartari a' Cinesi. Finalmente se un Popolo di complessione dura stà posto sotto ad un governo duro, attento, ed ambizioso, i naturali diventano una truppa barbara di soldati ben disciplinati, ed atti alle conquiste. Ed eccovi il carattere de' Popoli, che succedettero all' Imperio Romano nel dominio dell' Europa.

C A P. I.

Del linguaggio, e della Musica de' Barbari.

I.

I Goti, Vandali, Unni, Alani, Franchi, e Galli, che nella decadenza dell' Imperio Romano si sbandirono a guisa di turbidone ^{Origin- delle na- zioni venute in- ne Europa.}

C c c

ne per l' Europa , si può prudentemente conghietturare essere stati Tartari d' origine . I Tartari abitatori delle campagne sterilissime che formano il centro dell' Asia , essendo per altro fecondissimi nella propagazione della specie umana , hanno sempre costumato mandar ad altri paesi colonie numerose , che colle armi si sono procacciato lo stabilimento (1). Eglino si sono inoltrati verso l' Oriente fino a rendersi padroni del trono della Cina . I Turchi , che al presente formano la nazione più numerosa dell' Asia e dell' Europa , traggono origine da una colonia di Tartari , i quali servivano di scorta a' Successori di Maometto contro a' risentimenti del popolo tirannizzato. Dalla parte del Nord i Tartari inquietano frequentemente i Moscoviti . E supponendo vera l' unione dell' America col continente dell' Asia , che le navigazioni de' Russi alla California hanno fatta assai verisimile (2), v' ha luogo a sospettare , essere stata pure popolata l' America colle dispersioni de' Tartari . Gli Unni saccheggiatori dell' Italia furono , come dimostra il Sig. Guignes , una colonia di Tartari stabilita nelle sponde del Danuvio : ed essendo stati gli altri Popoli , che depredarono l' Europa , simili nell' indole e ne' costumi agli Unni , par che tutti debbano rapportarsi ad una comune origine . Sembrerà forse strano , che i presenti abitatori dell' Europa tutti siano d' origine Tartari ; ma questo farà meraviglia a chi non rifletta , che gli abitatori dell' America saranno tutti fra pochi secoli d' origine Europei .

II. Ac-

(1) Vedasi la Storia degli Unni del Signor Gaignes .

(2) Tratta diffusamente di queste navigazioni de' Russi la Storia della California scritta dal P. Andrea Burriel uno de' più eruditi Spagnuoli del nostro secolo ; il quale , se non fosse stato rapito dalla morte nel fiore della sua età , attesa la ricchezza del suo ingegno , la maestria nell' arte di scrivere con eleganza , e la prodigiosa raccolta di memorie , che lasciò per iscrivere la storia della nazione , avrebbe senza dubbio superato la gloria del Mariana . E non credo con questo giudizio lasciarmi trasportare dalla dolce memoria d' un amico più amabile per la soavità de' costumi e per le belle qualità del cuore , che per la sua vasta erudizione .

I I.

Acciocchè il linguaggio d' un Popolo sia soave ed armonioso , è necessario che le parole siano flessibili , o composte di più vocali che consonanti ; che queste si formino per la maggior parte colle labbra ; che l' organo della voce de' nazionali si pieghi facilmente alle delicate inflessioni ; e che gli stessi nazionali siano generalmente di fantasia culta , e di animo sensibile , quello per ispiegare ordinatamente l' idee , questo per parlare con espressione . Or di tutte queste qualità necessarie per parlare con buona maniera sono sforniti i Barbari . Quelli de' paesi temperati , benchè non usino un linguaggio di sua natura duro , o composto di difficili intrecci di consonanti , per la mancanza d' idee e di sensazioni delicate parlano grossolanamente e con poca espressione , come intervien ancora alle lingue più culte in bocca della gente rustica . I Barbari d' indole fiera aggiungono a' suddetti difetti l' asprezza della pronunzia , e la durezza del linguaggio composto di più consonanti mal distinte colle vocali , e formate per la maggior parte colla gola . Tali devono supporre i dialetti de' Popoli saccheggiatori dell' Europa , i quali attenti solamente al sangue ed alle stragi non si curavano di manifestar con buona maniera le loro mal concepite idee : e anche per ciò non è rimasta memoria alcuna de' loro linguaggi , che è l' indizio più evidente della loro barbarie nel pensare , e nel parlare .

Linguaggio de' Barbari.

I I I.

Del miscuglio de' dialetti de' Barbari col latino si formarono le lingue , che si parlano al presente nell' Europa . I dialetti della Germania , sebbene colla cultura della nazione sono stati ridotti a miglior forma , ed arricchiti di molte parole latine , sono in so-

Origine delle lingue vive dell' Europa.

C c c z

stanza

stanza altrettanti dialetti degli antichi Barbari . Tal è ancora nel fondo la lingua francese, la quale , secondo l'Autore dell' articolo *langue* dell' Enciclopedia , è l'antica lingua Celtica pura e netta . I Celti confinati già a' tempi di Cesare nelle parti settentrionali della Francia , nella decadenza dell' Imperio Romano si dilatarono verso il Mediterraneo senza mutar nè lingua nè costumi . Ma poi colla mutazione del clima , e colla Religione Cristiana , che di buon'ora abbracciarono , addolcirono co' costumi la lingua , e l'arricchirono di molte parole latine .

La Spagna ci dà da ravvivare i più manifesti indizj delle successive dispersioni de' Popoli proceduti dal centro dell' Asia , e che a mio parere popolarono e l'America, e l'Europa. I Celti dianzi men-
 tovati formarono già la nazione più riguardevole della Spagna, prima di sbarcare in Cadice i Cartaginesi . Questi Celti spagnuoli, dopo d'aver fatto , da quel che appare , il giro dell' Europa , si stabilirono nell'Andaluzia , che è il clima più temperato della Spagna : e colla mutazione del clima , e col commercio co' Fenicj (3) divennero ne' costumi e nella lingua la nazione più culta dell' Europa , anche prima di coltivarfi la Grecia : così si scorge dalla lode che fa Plinio de' poemi e delle leggi de' Celti spagnuoli . Questa cultura della Spagna meridionale fece venir al Senato Romano il pensiero di far quella Provincia nervo e sangue della Repubblica , e far divenir gli Spagnuoli ne' costumi e nella lingua del tutto Romani , il qual progetto non formò con altri Popoli più vicini all' Italia. Mandava il Senato alla Spagna numerosissime colonie , ed in contraccambio riceveva volentieri gli Spagnuoli nel numero de' Cittadini romani . Con questa politica abbracciarono gli Spagnuoli con tanto gusto

(3) La Spagna ricchissima d'ogni sorte di miniere fu già a' tempi di Salomone l'oggetto delle navigazioni de' Fenicj, com' è al presente l'America l' oggetto delle navigazioni degli Europei . Facevano unitamente i Fenicj il commercio dell' Africa , cotteggiando la quale , andavano a sbarcare in Cadice . Vedasi il Signor Huet Stor. della navig.

gusto la lingua latina , che dopo il secolo di Augusto i più celebri Poeti e Profatori latini , come Marziale , Silio Italico , Seneca , Prudenzio , e parecchj altri , furono Spagnuoli . Egualmente divennero gli Spagnuoli Romani ne' costumi : ne' primi secoli dell' Imperio non si faceva in Roma distinzione tra il Romano e lo Spagnuolo ; anzi nella corruzione de' costumi romani , trovandosi gli Spagnuoli lontano dalla Corte Imperiale , furono più fedeli al nome romano .

I Goti stabiliti nella Catalogna colla dolcezza del clima , col tratto cogli Spagnuoli , e coll' esercizio della Religione Cristiana piegarono alquanto la pronunzia al latino ; e tra i Conquistatori ed i nazionali si fece una specie di cambio ; gli Spagnuoli ricevettero da' Goti la costruzione analoga ; ed i Goti dagli Spagnuoli la maggior parte delle parole colla maestà del parlare : onde ne divenne una lingua di temperamento medio tra la latina e la gotica ; sicchè niuna delle lingue vive conserva più della Spagnuola l' indole e la maestà del latino . Egual cambio si fece ne' costumi . Siccome la virtù si fa amare anche da' Barbari , i Goti , benchè comunicassero agli Spagnuoli la barbarie delle arti e delle scienze , ricevettero volentieri dagli Spagnuoli colla maestà del linguaggio il contegno romano , e l' integrità del cuore : così divenne allora il carattere degli Spagnuoli un composto della barbarie gotica e della virtù romana .

La lingua italiana si formò quasi dello stesso modo che la spagnuola ; solo alcune circostanze politiche la fecero fin dal principio più soave . Gli Unni non formarono Monarchia in Italia; e però l' uso del latino vi rimase più libero che non fu nella Spagna. Vero è che essendo stata la confusione del governo e de' costumi maggiore in Italia che altrove , il latino decadde in uno stato così miserabile , che niuno avrebbe più riconosciuta quella lingua , che in bocca di Cicerone trionfò tante volte del coraggio romano . Si parlava senza

senza trasposizioni, senza numero, e senza profodia: e benchè conservasse la facile tessitura delle lettere, queste proferite senza quantità rendevano il linguaggio inculto e poco armonioso. Finalmente col tratto de' Barbari, i quali senza formare stabile Monarchia si procacciarono in Italia gran numero di seguaci, si formò il linguaggio nazionale composto di parole latine, e di costruzione analoga. Nello sconvolgimento dell' Imperio le città dell' Italia mutavano facilmente di Sovrano; e per ciò si radicò ne' popoli la libertà de' costumi col poco rispetto alle leggi. Condotti poi gli affari politici a buon porto, l' Italia rimase ancora divisa in molti stati, niuno de' quali, per timore de' vicini, potè mai costringere il popolo alla rigorosa osservanza delle leggi. Indi avvenne che la dolcezza del clima, la quale era stata prima equilibrata colla forza del governo, fece i nazionali amantissimi de' piaceri: e la lingua colla successiva cultura de' costumi, divenne più soave ancora della latina. Ma delle sue belle qualità si tratterà nel Libro seguente.

I V.

Canto de'
Barbari.

Il P. Kirkerò nella *Musurgia* tentò di ridurre a note musicali le diverse specie di febbri, alle quali soggiace il corpo umano. Il pensamento è proprio dell' ingegno dell' Autore; ma io credo che i Medici non vorranno far partecipi i Maestri di cappella dell' usufrutto delle nostre miserie, chiamandoli per far la battuta mentre ci tastano il polso. Senza pregiudizio de' Medici possiam dire, che la Musica à certa meccanica connessione co' movimenti del sangue; e che però vien praticata unitamente col ballo dalle nazioni più barbare. In particolare l' affetto dell' allegrezza rinvigorisce le fibre, dilata i vasi, avviva la circolazione del sangue, e rende più vigorosa la contrazione e dilatazione del cuore. Il moto rinvigorito del cuore e di tutto il sangue spigne naturalmente l' uomo a saltare: e per-

e perchè il corpo per le leggi della gravità in egual tempo va in su, e ricade in giù, ne risulta il ritmo eguale, che pur serve per accompagnare i salti del corpo co' movimenti della voce o col canto. Aristide Quintiliano, quantunque non conoscesse la meccanica connessione del ballo e del canto col moto del sangue, per dar un' idea chiara del ritmo, mise insieme queste tre cose, dicendo che *il ritmo si fa sensibile alla vista nel ballo, all' udito nel canto, al tatto nel moto delle arterie o del sangue* (4).

Essendo comune a tutti gli uomini questo meccanico impulso di ballare e cantare, non deve far meraviglia che i Barbari senz' antecedente ammaestramento ballino e cantino; tanto più che avendo anch' essi dalla natura l' organo della voce con tutte le disposizioni necessarie per parlare, l' stesso affetto che li muove a ballare, li muove altresì a manifestare co' toni della voce l' interna disposizione dell' animo: e siccome le interjezioni corrispondenti a ciaschedun affetto sono comuni a tutte le nazioni (5), i toni ed i movimenti fondamentali della voce, che contengono i primi principj dell' armonia, sono anch' essi a tutte le nazioni comuni. Per questo avendo i viaggiatori osservato il canto di alcune nazioni barbare, l' hanno trovato composto delle medesime corde, e delle stesse cadenze, che si usano nella nostra Musica, come si può vedere negli esempj musicali 1, 2, 3, e 4 della seconda Parte (6). Il primo è l' Aria d' una canzone de' Selvaggi del Canada situati nell' America settentrionale. Il Basso fondamentale di tutta l' Aria è la Prima, Quarta, e Quinta del Modo; i salti sono regolarissimi; e la cadenza finale si fa colla Settima, che si deve intendere maggiore. Egual regolarità d' intervalli e di cadenze è da osservarsi nel secondo e nel

[4] *Rhythmus tribus hisce sensibus percipitur, visu ut in saltatione, auditu ut in cantu, tactu ut in arteriarum motu. Lib. 1. de Mus.*

[5] Vedasi part. 1. lib. 2. cap. 3. artic. 2.

[6] Adduce questi esempj il Signor Rousseau nel Dizionario della Musica.

nel quarto esempio. Nel terzo la cadenza finale è interrotta; e pertanto non è vera cadenza; ma nel lib. 3 della 1. par. trattandosi del Canto fermo abbiám notato, che esso Canto finisce alle volte con una cadenza falsa.

Quantunque i primi principj dell' armonia siano a noi comuni co' Barbari, il gusto della cantilena è molto diverso. La cultura delle nostre passioni, e la molteplicità di finissime sensazioni, che ci destano gli oggetti, c' ispira quella varietà di modulazioni, che formano il gusto della nostra Musica, e che la soavità delle nostre lingue ci rende facili ad eseguire. I nostri Contadini, benchè privi della suddetta cultura, partecipando però del fondo delle nostre idee, e de' nostri costumi, ed usando delle nostre lingue, si diletano con cantilene più semplici, ma di buon gusto (7). Or le nazioni barbare per la loro stessa barbarie non possono inventare se non cantilene rustiche e noiose, atte solamente ad esprimere sentimenti grossolani d' allegrezza. Ed ancorchè sentissero le nostre più delicate sensazioni, il linguaggio renderebbe a loro impossibile il manifestarle col canto. La parola italiana *cuore* composta di tre vocali con due consonanti si può modulare con qualsivoglia sorte di note musicali, o veloci, o tarde, di diverso valore, di grado, o di salto. Ma niun Musico si troverà capace di far una modulazione di buon gusto colla parola tedesca *melvischstapp* composta di tre vocali con dieci consonanti. Onde essendo i dialetti de' Barbari composti per lo più di parole di questa sorte, ed il loro linguaggio rustico e grossolano, la loro modulazione deve pur essere rustica, senza varietà di note, nè di Tempi, di ritmo semplicissimo, e anch' esso nel puro canto quasi insensibile. Possono osservarsi queste proprietà del canto de' Barbari negli esempi dianzi addotti. La prima metà dell' Aria del Canada s' aggira con una monotonia noiosissima attorno della Se-

conda

(7) Vedasi lib. 1. cap. 1. artic. 4.

conda del Modo. Il ballo rende nella seconda il ritmo più sensibile, e la modulazione più varia ed agitata. Sopra tutto è da notarsi nell' Aria cinese dell' esempio 4 il mal gusto di quella nazione. I Cinesi sono la nazione dell' Asia che più coltiva le arti e le scienze; ma le coltiva con mal gusto. In particolare i Letterati fanno uno studio barbaro sopra la lingua, che è complicatissima, e quasi incapace d' essere accresciuta con nuove parole; per questo i Cinesi dopo più di sei mill' anni d' Imperio e di studio, fanno al presente l' istesso che sapevano prima di Confucio. Il mal gusto del loro linguaggio si scorge abbastanza dal mal gusto della suddetta Aria. La sua modulazione è bastantemente diminuita, ed assai studiata; ma stravagante, ricercata, interrotta, difficile, e molto meno naturale dell' Aria del Canada: ciò che ci fa comprendere che la Natura, per quanto rimanga inculta e grossolana, rende più be' frutti che la faticosa industria dell' uomo fondata in cattivi principj. De' Barbari che inondarono l' Europa non c' è rimasta memoria alcuna di Musica; ma da quello che è stato ragionato in questo capitolo si scorge, che il loro canto sarà stato più barbaro e grossolano ancora di quello del Canada, i di cui selvaggi non sono di condizione sì fiera, come furono già i nostri Antenati.

C A P. I I.

Dello stato della Musica dopo la venuta de' Barbari.

I.

F Arà forse maraviglia che la Musica non conservasse al meno ^{Perdita de'} nella Chiesa qualche avanzo della Musica greca o latina. Ma ^{Tempi musicali.} questa maraviglia riflettendo alla maniera come si stabilì nell'

D d d

Eu-

Europa il Cristianesimo. L' Imperio Romano gli fu fin dal principio nemico: i Principi delle nuove Monarchie, facilmente attirarono a se il partito de' Cristiani, abbracciando i primi la loro Religione. Questa dunque si stabilì principalmente sotto la protezione de' Principi barbari, ciò che anche contribuì a spogliarli a poco a poco della nativa loro ferocità. Per questo, e per la natural contrarietà della temperanza cristiana coi costumi dissoluti, che in allora regnavano nell' Imperio Romano, si mise come un muro di separazione tra i costumi de' Cristiani, ed i costumi de' Romani attaccati all' Idolatria. I Padri declamavano di continuo contra gli spettacoli, ne quali potè conservarsi qualche avanzo della Musica antica; ed il trasportare alla Chiesa qualche cantilena del teatro sarebbe stato uno scandolo, ed un peccato irremissibile. Oltretutto la povertà delle suppellettili sacre, e la niuna pompa del Culto non si confacevano con una Musica adattata al sommo lusso del teatro romano. E sopra tutto la varietà di ritmi e di modulazioni, di cui si componeva la Musica greca e la romana, era impossibile da eseguirsi da' nuovi Popoli cristiani per la maggior parte barbari. Così svanì affatto l' idea della Musica antica, col conoscimento ancora de' caratteri musicali de' Greci che divennero inutili, rimanendo solamente la teorica delle corde comuni a' Greci co' Barbari, sulla qual teorica s'aggirano tutti i discorsi degli Autori, che dopo lo stabilimento del Cristianesimo parlano di Musica.

Le nuove lingue dell' Europa composte de' dialetti barbari e del latino grossolanamente parlato si formarono senza prosodia, cioè le sillabe, eccettòchè pochissime, non si preferirono più con quantità sensibile: onde ne seguì necessariamente la perdita del ritmo poetico consistente, come si dichiarò trattando della poesia greca, nel diverso valore delle sillabe che formavano i piedi. Dopo la venuta de' Barbari i versi greci ed i latini si leggevano senza ritmo; l' orecchio non distingueva qual sillaba fosse lunga, qual bre-

breve; e quantunque si componessero versi greci e latini osservando le leggi del ritmo, questo si faceva, come pur si fa al presente, per pura teorica: chiunque non abbia studiato la prosodia latina, nel sentire un verso latino non distingue la natura de' piedi; ed a tenore di ciò ne' metri della poesia volgare le sillabe non si misurano, ma solo si contano.

La varietà de' Tempi musicali consiste, come fu dimostrato nel lib. 2 della prima Parte, nella varietà de' ritmi poetici: onde la rovina di questi portò seco la perdita di quelli. Però ne' primi secoli dopo l' Imperio de' Barbari non si cantò se non col ritmo semplicissimo proprio del canto de' Barbari, e con note quasi tutte d' egual valore. Si deduce questo dalla maniera, con cui si cominciò a scrivere la Musica dopo il secolo XI. Mancandovi un' idea chiara e precisa de' Tempi musicali, si notavano solamente le corde da intonarsi, prima colle lettere musicali latine sostituite da S. Gregorio in vece delle greche: v. g.

DC B C DE D C B A BC D

Sit no men Do mi ni be ne dic tum .

Guidone Aretino v' aggiunse le righe talor colle lettere, talor colle sillabe del solfeggio. Finalmente l' istesso Guidone notò le corde co' punti posti nelle righe, da' quali punti traggono origine le nostre note musicali. Da tutti questi modi di scrivere la Musica, de' quali si possono vedere parecchi esempj nel tom. 1 della Storia della Musica del P. Martini, chiarissimamente si scorge, non aver conosciuto i Musici dopo la venuta de' Barbari se non il ritmo eguale composto di note d' egual valore: e quantunque cantando variassero il valor di alcune note, questo era un effetto casuale dell' istinto musicale, mentrèchè la varietà di note non era regolata da un determinato ritmo. In somma per quel che riguarda il ritmo e la va-

D d d a

rietà

rietà delle note, la Musica colla venuta de' Barbari fu ridotta allo stato, in cui l'abbiam veduta tra i Selvaggi del Canada.

I I.

Opinione
del P. Martini
circa il
canto ec-
clesiastico.

La barbarie de' nuovi Stati dell' Europa e la severità degli antichi costumi cristiani fecero sì che la Musica rimanesse quasi senza uso fuor della Chiesa; e tutto il progresso ch' ella à fatto infino al Secolo XVI si dee attribuire a' Cantori ecclesiastici, i quali faticarono immensamente per ridur la Salmodia e gli Antifonarj allo stato, in cui oggidì li adopra la Chiesa. L' eruditissimo P. Martini è di sentimento, che il canto de' Salmi sia venuto a noi dalla Sinagoga ebrea per mezzo degli Apostoli (1). Questi, dice il lo stato Autore, è naturale, che divenuti Christiani seguitassero a cantare i Salmi collo stile, con cui erano assuefatti a cantarli mentre professavano la legge di Mosè; e vuole ancora che Davide ricevesse da Dio unitamente co' Salmi la maniera di cantarli; sicchè secondo il P. Martini la nostra Salmodia è un canto ispirato immediatamente da Dio. Egli è inutile trattenerfi in rifiutare questa rara opinione dopo l' immortale traduzione de' Salmi del Sig. Saverio Mattei, e le savie riflessioni, con cui questo erudito Autore dimostra l' eccellenza della Musica ebrea, e la falsità dell' opinione del P. Martini (2). Ma per non lasciare intatto questo punto così proprio del nostro argomento, dirò solamente, sembrarmi incredibile, essere stata la nazione ebrea tanto barbara, che fosse necessario, che Dio insegnasse a Mosè, secondo certi Rabbini, la maniera di scrivere le leggi, ed a Davide, secondo il P. Martini, la maniera di cantare i Salmi. E come mai si può figurare il P. Martini che il canto de' Salmi ebrei scritti elegantissimamente in una lingua armoniosissima fosse

(1) Stor. della Mus. tom. 1. dissert. 3.

(2) Tom. 1. ed. sec. dissert. prelim. cap. 9.

fosse poi adattabile a gli stessi Salmi tradotti letteralmente nel latino, che si usava ne' secoli barbari? Le stesse cantilene delle Sinagoghe moderne, che adduce il P. Martini nella sua Dissertazione, sono chiarissimo testimonio contro la sua opinione: dette cantilene sono assai più modulate delle nostre, perchè non ostante la barbarie de' moderni Ebrei, la lingua conserva ancora parte degli accenti antichi, ne' quali consisteva il fondo della Musica ebrea (3): e tali accenti o modulazioni non poterono certo adattarsi ad una lingua senza ritmo e senz' armonia, qual fu il latino de' secoli barbari, nè eseguirsi da Cantori, i quali non potevano piegar la gorgia se non a modulazioni quasi unitone, ed a note quasi tutte d' egual valore.

L' unico fondamento del P. Martini per supporre la Salmodia introdotta nella Chiesa dagli Apostoli, consiste nell' argomento negativo che non si trova nella storia ecclesiastica l' origine di tali cantilene; e lo zelo con cui la Chiesa le à sempre conservate, opponendosi a qualunque novità tentata d' introdursi dagli Eretici nel Canto della Chiesa. Con questo argomento autorizzavano pure i Romani le cantilene de' Sacerdoti Salmi, che si cantavano ne' tempi più fioriti della Repubblica, non ostante che dette cantilene, a paragone della Musica usata in quei tempi, erano barbare. L' argomento solo convince lo zelo, con cui ogni nazione à conservato sempre la sua Liturgia, opponendosi a qualunque novità in materia di Culto. Neppur si sa dalla storia l' origine delle cantilene dell' Antifonario, che comprende il canto de' Graduali della Messa, de' Re-

spon-

[3] Vedasi part. 1. lib. 2. cap. 5. artic. 1. Quantunque la lingua ebrea fosse piena di accenti musicali, come si dimostrò nel cit. luog. nondimeno i Musici ebrei componevano in Musica, disponendo gli stessi accenti in diverse maniere; che come nota Cicerone nell' Oratore, la Natura solo fissa in ciascheduna parola uno o due accenti, lasciando la disposizione degli altri all' estro del favellante, o del cantante. Quello che a me sembra verisimile si è, che gli Ebrei avessero nel loro linguaggio più accenti fissi ed invariabili che non ebbero i Greci ed i Romani.

sponsorj delle lezioni , e delle Antifone che accompagnano i Salmi ; e di tali cantilene non si possono supporre Autori gli Apostoli , mentre tali cose si sono successivamente introdotte nella Chiesa , qual in un secolo , quale in un altro . Se la Salmodia fosse , come pretende il P. Martini , ispirata da Dio , ed introdotta nella Chiesa per mezzo degli Apostoli , non sarebbe credibile permettesse la Chiesa cantare i Salmi con altra Musica ; eppure la Chiesa , benchè da una parte conserva quelle antichissime cantilene , dall' altra permette cantare i Salmi colla Musica di moderna invenzione . Finalmente basta porgere orecchio alle diverse Liturgie de' diversi Riti che abbraccia la Chiesa per toccar con mano , che la nostra Salmodia non è che una parte della Liturgia latina : gli stessi Salmi si cantano in una maniera nel Rito latino , in un'altra nel greco , in un'altra nel maronita : ed ogni fedel Cristiano fa benissimo , che la diversità di questi Riti , senza toccare punto nel fondo della Rivelazione , nè delle Istituzioni Apostoliche , dipende precisamente da' diversi costumi delle nazioni .

I I I.

Vera origine e natura del canto ecclesiastico .

Il nostro canto ecclesiastico o Gregoriano porta seco tutto il carattere del tempo, in cui insensibilmente s' introdusse nella Chiesa . Vi mancò allora nel linguaggio la distinzione di sillabe lunghe e brevi ; ed a tenore di ciò il canto ecclesiastico non usò di varietà di note . L' organo della voce de' nuovi Popoli dell' Europa non poteva piegarsi facilmente alle modulazioni de' Semitoni , nè girar per gran varietà di corde : per questo nel canto ecclesiastico di rado si fa una mutazione di Modo ; e le parole si cantano con lunghi tratti di note unisone . Le cadenze delle canzoni de' Barbari addotte nel cap. I pajono copiate da' nostri Libri corali : l' esempio 5 è una cadenza corale che non differisce punto dalla cadenza finale dell' Aria del

del Canada : è la cadenza del ballo degli stessi Selvaggi è del tutto simile all' esempio 6 che è un'altra cadenza corale . Si usano ancora nel canto de' Salmi alcune cadenze false o interrotte , colle quali sogliono pur finire i Barbari le loro canzoni , come si vede paragonando la cadenza dell' Aria indiana dell' esempio 3 con quella dell' esempio 7 , che è copiata da' Libri corali . Finalmente a tenore che si coltivarono i nuovi linguaggi dell' Europa si cominciò a far sensibile la quantità di alcune sillabe , massimamente delle penultime ; ed in conseguenza di ciò il canto ecclesiastico cominciò ad esprimere le sillabe penultime brevi con punti o con note tonde , come si vede nell' esemp. 8. Dunque se il canto ecclesiastico porta seco tutti i contraffegni del carattere e del linguaggio de' primitivi Popoli della Chiesa latina , senza ragione pretende il P. Martini che la Chiesa per causa di questo canto resti obbligata alla Sinagoga .

La maniera con cui il canto ecclesiastico cominciò a praticarsi , e poi si propagò nella Chiesa latina è chiarissimo indizio della sua origine . La nazione italiana , per le ragioni addotte nel cap. I , conservò sopra tutti gli altri Popoli dell' Europa più soavità nel parlare , ed in conseguenza più disposizione per il canto . Ed essendo stata la Chiesa Romana la prima tra le Chiese d' Occidente che dopo Costantino si mise nel pacifico possesso d' esercitare la Religione Cristiana , vi si cominciò a cantare pubblicamente . Questo canto però , benchè fosse il meno barbaro che si potesse allora praticare da' Popoli d' Occidente , fu per altro conforme colla rozzezza del linguaggio , colla semplicità de' sentimenti di Religione , colla niuna pompa del culto , e col proposito di scostarsi , quanto più fosse possibile , dalla Musica profana . Nè vi fu bisogno per inventar questo canto di Maestri di Musica ; gli stessi Sacerdoti , che regolavano il Culto , poterono per puro istinto inventarlo ; tanto più che detto canto , come abbiam veduto nell' artic. I , è somigliantissimo a quello de' Popoli barbari . La vantaggiosa disposizione della na-

zione

zione italiana fece sì, che il canto ecclesiastico si coltivasse particolarmente nella Chiesa Romana, ed indi si propagasse in tutta la Chiesa latina. S. Gregorio Magno fu il primo, che nel secolo VI lo ridusse a miglior forma, purgandolo di molte cantilene barbare, aggiungendone altre di nuova invenzione, e fondando in Roma la Scuola de' Cantori, che può riputarfi l'origine della Cappella Pontificia. Allora cominciò il canto ecclesiastico a chiamarsi Gregoriano, ed a propagarsi per mezzo de' Cantori, che dalla Scuola di Roma si mandavano frequentemente ad altre Chiese. „ I „ Tedeschi ed i Francesi „ (dice Giovanni Diacono nella vita di „ S. Gregorio) „ non poterono conservare incorrotta la dolcezza „ di questo canto, che più volte guastarono con barbare cantilene, „ parte per incostanza di animo, parte per la natural ferezza del „ carattere di quei Popoli. I loro alpestri corpi mettendo fuori suono di stridore, anzichè di voce, esprimere non possono la soavità del canto: le loro barbare gorgie, in vece delle inflessioni „ d'una soave cantilena, formano certe voci rigide somiglianti al „ fragore d'un carro, che si precipita per un terreno scosceso (4).

Questo passo di Giovanni Diacono ci descrive puntualmente la natural connessione del canto, sia questo ecclesiastico, o profano, col carattere de' Popoli. I Francesi, non ostante la cattiva loro disposizione per cantare con buona grazia, ebbero a male, che fossero loro dati Maestri italiani per istruirli nel canto: e nel secolo IX la nazione si divise in partiti; chi sosteneva il gusto del canto francese,

(4) *Hujus modulationis dulcedinem inter alias Europæ gentes Germani seu Galli discere, crebroque rediscere insigniter potuerunt; incorruptam vero tam levitate animi, quia nonnulla de proprio Gregorianis cantibus miscuerunt, quam seritate quoque naturali, servare minime potuerunt. Alpina siquidem corpora, vocum suarum tonitruis altifone perstreptentia, susceptæ modulationis dulcedinem proprie non resultant, quia bibuli gut turis barbara seritas, dum inflexionibus & repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore, quasi plaustra per gradus conulse sonantia, rigidas voces jactant.* Vita di S. Greg. cap. 2.

cese, chi lodava l'italiano. Ma l'Imperadore Carlo Magno in una lettera al Papa Adriano decise la lite, dichiarandosi a favor del canto italiano, e pregando detto Pontefice di mandarli alcuni Cantori per ristabilire il buon gusto nelle Chiese gallicane (5). La soavità del canto Gregoriano, tanto lodata da Giovanni Diacono, deve riputare relativa a' secoli barbari. Nel rimanente è certissimo; che se i nuovi Popoli Cristiani fossero stati meno barbari, il canto della primitiva Liturgia latina sarebbe stato, benchè semplice, di più buon gusto, come si scorge dal canto del *Dies iræ*, del *Pange lingua*, e di altri Inni aggiunti a quella ne' posteriori secoli.

I V.

Non per questo si deve intendere, che se il canto ecclesiastico Canto della Liturgia. dovesse comporsi al presente, verrebbe egli fatto sul gusto della Musica teatrale. Bisogna per l'uso della Chiesa distinguere due generi di Musica: l'uno è il canto della Liturgia indirizzato precisamente a fomentare la divozione del popolo: l'altro è la Musica, che la Chiesa permette per accrescere la pompa delle gran Solennità, la qual Musica non è tanto uno stimolo della divozione, quanto un sacro trattenimento del popolo. Il canto ordinario della Liturgia deve essere semplice, non solo per doverfi il più delle volte cantare dal popolo, ma altresì per conformarsi colla semplicità de' sentimenti di Religione, e perchè se fosse più composto e lavorato indurrebbe piuttosto distrazione che divozione. L'uniformità del ritmo d'una Musica semplice avvisa, come costa dall'artic. 1, il moto eguale del sangue colla piacevole tranquillità dello spirito, ed attribuendo questo interno piacere all'oggetto, che la mente ci rap-

E c e pre-

(5) Vedasi nel luogo citato di Giovanni Diacono quanto stentaron i Francesi ed i Tedeschi ad abbracciare il canto Gregoriano. La citata lettera di Carlo Magno al Papa Adriano si può vedere nel Dizionario della Musica del Signor Rousseau.

presenta degno di culto, ne risulta la piacevole divozione. Vero è che il canto della Liturgia non produrrà il suddetto effetto in un animo dissipato, il quale non sia antecedentemente penetrato de' sentimenti di Religione; ma questo non ci deve far maraviglia, che eccettuati i piaceri fondamentali della vita umana, per gli altri v'abbisogna generalmente qualche antecedente preoccupazione o disposizione dell'animo: a cagion d' esempio, quantunque tutti gli uomini abbiano senso per la bellezza, pure per causa de' pregiudizj nazionali la carnagione bianca, che è la più bella presso a gli Europei, fa pochissimo senso in un Africano, Così ancora gli assetamenti d' una Dama europea, i quali appagano sommamente l'occhio del sesso femminile, considerati con rapporto alle naturali proporzioni del corpo umano, sono stravaganti e ridicoli. Egualmente le corde musicali dilettano di lor natura tutti gli uomini; ma questo piacere s' applica a diversi oggetti, secondo le disposizioni dell'animo di ciascheduno. Per questo, non ostante la monotonia del canto de' Salmi, non ci deve sembrare strano, che S. Agostino si stemperasse in lagrime nel cantarli; la scarsa soavità di quelle cantilene sopraggiunta alla natural tenerezza di quel gran cuore penetrato de' sentimenti di Religione, bastava a produrre quell'effetto, che non avrebbe fatto in un animo altrimenti disposto. Ma nella stessa semplicità del canto della Liturgia vi può essere, ed è stata sempre gran diversità secondo i diversi gusti delle nazioni. La Liturgia degli antichi Ebrei fu senza dubbio molto più lavorata della nostra, come si scorge dal gran numero di strumenti, con cui era accompagnata. Il P. Martini suppone che tra la nostra Salmodia ed il canto degli antichi Ebrei non v'è stata altra differenza se non l'accompagnamento degli strumenti usato da quelli, e tralasciato da noi (6); ma io non comprendo qual accom-

[6] Tom. 1. Dissert. 3. pag. 409.

compagnamento potevano far gli strumenti a' lunghi tratti di note unisone, che si cantano spesso nella nostra Salmodia (vedasi l'esemp. 8). Anche i moderni Ebrei, non ostante la loro barbarie, conservano per causa della lingua una Liturgia assai più modulata della nostra, come si vede negli esempj del canto delle Sinagoge moderne addotti dallo stesso P. Martini. La nostra Liturgia, benchè sia nel fondo conforme col canto de' secoli barbari, è stata colle replicate riforme ridotta ad uno stato bastevole a produrre l'effetto che intende ricavarne la Chiesa da un tal canto. Ma se dovesse formarsi al presente, si formerebbe certamente sul gusto delle cantilene delle composizioni a cappella del Palestrina, e d' altri Autori del secolo XVI.

V.

La semplicità e l'umiltà de' sentimenti di Religione colla meditazione, che deve accompagnare il canto della Liturgia, rendono inutile per essa la Musica troppo artificiosa, e se così vogliam dirla, figurata. Ma non per ciò si deve questa Musica bandire affatto dal Tempio, come pretendono alcuni Scrittori trasportati dallo zelo, col quale vorrebbero, che i Cristiani non andassero al Tempio se non per piangere sopra i loro peccati, ciò che nello stato presente del Cristianesimo sarebbe pur troppo da desiderare. A' tempi di Davide e di Salomone, come dimostra il Signor Saverio Mattei, oltre alla Liturgia ordinaria si cantavano nel Tempio alcuni Salmi messi in Musica da diversi Maestri di cappella con orchestre più strepitose di quelle che si usano ne' nostri teatri. Su questo esempio la Chiesa, conservando da una parte il canto semplice della Liturgia atto a fomentare i sentimenti di Religione, permette dall'altra nelle gran Solennità comè un allettamento del popolo, la Musica di strepito, la quale colla rimanente pompa del culto imprime in

Musica lavorata della Chiesa.

quello un' idea grande della Religione. Il savio ed erudito Spagnuolo il P. Girolamo Feijoo nel discorso decimoquarto del suo Teatro critico fa una severa critica della Musica figurata usata nel Tempio, e si fa maraviglia che nella Musica delle Lamentazioni si veda notato il *grave*, l' *allegro*, ed altri generi di battuta della Musica figurata. Possibile (esclama trasportato dallo zelo) che ne' Treni di Geremia, i quali sono da molti Espositori chiamati l'alfabeto de' cuori penitenti, si sentano gli andamenti della Musica de' festini? Ma tutte le ragioni e gli esempj, che adduce questo savio Monaco solo provano, doverli condannare l' abuso che pur troppo spesso si fa di questo genere di Musica, e che diede occasione al satirico Salvator Rossa di dire:

E pur è ver che con indegni modi
 Diventano bestemmie a' giorni nostri
 Di Dio gl' Inni e li Salmi in bocca agli empj.
 Che scandalo è il sentir ne' sacri rostri
 Grunnir il Vespro, ed abbajar la Messa,
 Ragghiar il *Gloria*, il *Credo*, e i *Pater nostri*!
 Apporta d' urli e di mugiti impressa
 L'aria agli orecchj altrui tedie e molestie,
 Ch'udir non puossi una sol voce espressa.
 Sicchè pien di baccano e d' immodestie
 Il Sacratio di Dio sembra al vedere
 Un'Arca di Noe fra tante bestie.
 E si sente per tutto a più potere,
 (Ond'è che ognun si scandalizza e tedia)
 Cantar sulla Ciaccona il *Miserere*.

La Musica da eseguirsi in Chiesa deve essere, come quella del teatro, adattata al Soggetto. Il *Miserere*, ed il *Kirie eleison* richieggono

gono una Musica patetica; il *Gloria* della Messa una Musica grave ed allegra, e generalmente la Musica di Chiesa, per quanto sia lavorata e di strepito, deve sempre conservare il decoro conveniente al Tempio, e sfuggire le modulazioni troppo molli capaci di risvegliare affetti meno puri: in somma della Musica figurata propria della Chiesa sarà immortal esempio lo *Stabat Mater* del Pergolesi. Vero è, che per comporre di questa sorte per Chiesa si richiede forse più fondo che per comporre adattatamente al teatro; ma questo solamente prova, che converrebbe bandire dal Tempio non tanto la Musica figurata, quanto quei Maestri di Musica, che non sapendo qual Musica inventarsi per cantare le parole: *De torrente in via bibet*, vi mettono un minuetto, o altra Arietta di ballo o di teatro.

C A P. I I I.

Dell' origine del contrappunto artificioso.

I.

LE nazioni barbare stabilite nella Germania, Francia, Spagna, e parte dell' Italia, dopo il pacifico possesso de' rispettivi Stati, colla mutazione del clima, col tratto de' nazionali, e coll' esercizio della Religione Cristiana cominciarono a deporre le spoglie della barbarie, ed a coltivare le arti ed i costumi. Ma siccome per la loro innata durezza non poterono così presto sentire le delicatissime sensazioni, nelle quali consiste il buon gusto, cominciarono col coltivare gli oggetti solamente atti a ferire la loro fregolata fantasia. Le statue greche e romane, per la loro natural semplicità, erano riguardate con indifferenza, e solo servivano per getta-

gettare i fondamenti delle fabbriche; all'occhio gotico solamente piaceva una statua di Attila o di Ataulfo colla testa tonda a guisa di palla, e colle gambe dello stesso diametro colla testa. Fabricavano le Chiese alte e strette; acciòchè il fiato avesse libero sfogo, ed il popolo rimanesse divotamente raccolto. Circa le case però destinate alla comodità di poche persone pensavano diversamente: le stanze erano capaci d'una giostra di tori; ma le fenestre piccole; e se taluna riusciva alquanto grande, perchè l'occhio avesse qualche scherzo dell'arte da vagheggiare, la dividevano in due parti con una colonna. Gli ornamenti dell'Architettura erano bassi rilievi di trondi, racemi, angioli, ed animali, impastati tutti insieme; e perchè qualunque piacere tanto più colpisce l'animo, quanto più si pena per goderlo, mettevano tali ornamenti ne' tetti de' palazzi, acciòchè l'occhio non li godesse senza incomodo del collo. Sul gusto della Scultura e dell'Architettura erano i costumi civili. Un Principe si contenta al presente di adornare il capo d'un decreto coll'enumerazione delle provincie, di cui è legittimo Padrone. Ma allora per ferire la fantasia de' Popoli, all'enumerazione delle provincie bisognava aggiungere: „ e padrone del „ mare che le circonda con tutti i pesci che vi guizzano, e di tut- „ ta l'aria infino alla Luna cogli uccelli che vi s'annidano. „ Oggi- „ giorno rimane consolatissima una giovane, qualor l'innamorato le dà in pegno del suo amore qualche galanteria; ma in allora per conquistare il cuore d'una Dama, bisognava metterle a' piedi gli artigli d'un Leone, le spoglie d'una Tigre, o la testa d'un Gigante (1). V'erano con tutto ciò alcuni costumi troppo naturali: mi rammenta d'aver letto in un antichissimo codice di leggi gotiche le sue pene a chi per fare scorno al suo nemico, nudatesi le parti d'eretane, con romoreggiante fiato d'indi premuto mostra facea dell'

(1) La storia di D. Chisciotto è una critica filosofica de' costumi gotici.

dell'odio suo e dispreggio. Qualche avanzo di questo costume ci rimane ancora nel popolo di Roma; ma si fa con altra civiltà.

I I.

Eccovi ne' suddetti costumi l'origine del nostro glorioso contrappunto sconosciuto a' Greci. Se la fantasia di quelle nazioni fosse stata regolare, benchè prive ancora di gusto per l'espressione del canto, avrebbero cominciato a coltivare la Musica accompagnando le semplici cantilene della Liturgia col contrappunto naturale in Terza. Ma questa semplicità di armonia, quantunque fosse conforme co' primi suggerimenti dell'istinto, non potea soddisfare gli animi assuefatti a riguardar con piacere gl'imbrogliatissimi intrecci degli antichi bassi rilievi. Sul gusto di questi si cominciò a comporre lo stravagante contrappunto composto di molte voci, ciascuna delle quali modulasse a modo suo, l'una verso il grave, l'altra verso l'acuto, questa velocemente, l'altra più tarda, risultando da tutte una confusione armoniosa nulla significativa; at- tissima però a rapire in estasi la stravagante fantasia de' Goti. Il Muratori nelle antichità del tempo medio adduce un testimonio di Giovanni Sarisberienese, il quale nell'anno 1170 ci dà a ravvisare la nascente Musica gotica: „ il Culto, dice, della Religione vien „ profanato dalla Musica: questa par che si proponga in mezzo del „ Santuario d'effeminare gli animi sorpresi colle modulazioni luf- „ furianti, colla vana ostentazione di effeminate inflessioni, e colle „ varie sezioni delle note e de' periodi. La diversità delle modu- „ lazioni forma un concerto di Sirene, nel quale talor si modula „ verso il grave, talor verso l'acuto, si risolvono e raddoppiano „ le note, si replicano i periodi, si riuniscono le voci, si rattem- „ perano le acute e le acutissime colle gravi e le suggravi, sicchè „ l'orec-

Origine
del con-
trappunto
artifizioso.

„ l' orecchio non può distinguerle , nè formar giudizio di quel
„ che si dice (2) .

Il chiamare concerto di Sirene una unione di voci , nella quale l' orecchio nulla distingue , farebbe oggigiorno una manifesta contraddizione ; ma non era tale nel secolo XII , allorchè stava nel suo vigore il gusto gotico , al quale non poteva piacere se non una Musica stravagante . Le cinque note musicali , Massima , Lunga , Breve , Semibreve , e Minima s' inventarono nel precedente secolo XI , e con queste note , non essendo in allora misurate , come sono al presente , colla battuta , si potevano far le medesime modulazioni , che al presente si fanno colle Crome , Semicrome , e Biscrome . Or co' principj naturali dell' armonia equitemporanea , e coll' invenzione di dette note si cominciò a comporre sul gusto che ci descrive Giovanni Sarisberienfe : le voci modulando insieme qual verso il grave , qual verso l' acuto , l' una risolvendo , l' altra legando , questa trillando , quella replicando , con un real accrescimento armonioso aumentavano l' artificio , e formavano un tutto somigliantissimo a' bassi rilievi di racemi , angioli , ed animali impastati tutti insieme ,

I I I.

L' usanza delle nostre femine d' adornare l' orecchie ed il collo
con

(2) Musica Cultum Religionis incestat*, quod ante conspectum Domini in ipsis penetralibus Sanctuarii , lascivientis vocis luxu , quadam ostentatione hi , muliebribus modis , notarum articulorumque caesuris stupentes animulas emollire nituntur . Quum praecinentium , canentium , e decinentium , intercinentium , & occinentium praemolles modulationes audieris , Sirenarum concentus credas esse :: Ea siquidem est ascendendi , descendendique facilitas , ea scissio vel geminatio notarum , ea replicatio articulorum , singularumque consolidatio , sic acuta vel acutissima gravibus & subgravibus temperantur , ut auribus sui iudicii scire subtrahatur auctoritas . Dissert. 2.^a tom. 1

Progresso
del contrappunto
gotico .

con preziose galanterie trae origine dalle nazioni più barbare . I Selvaggi dell' Affrica e dell' America , i quali non sono ancora arrivati alla civiltà di coprire le carni , portano attaccati al collo , all' orecchie , e taluni anche al naso coralli , vetri europei , e simili galanterie . Nondimeno una usanza d' origine così barbara è stata dalle nostre discretissime femine coltivata , e ridotta ad un tal segno di buon gusto , che gli stessi uomini si compiaciono di vedere gran parte de' loro averi pendente dalle orecchie delle femine ; e mi fa maraviglia , che queste non si siano pur invagghite del pendente attaccato al naso , che co' collaterali farebbe senza dubbio bellissima comparsa . Simile a questa è stata la sorte del contrappunto gotico : non ostante ch' egli nacque in mezzo della barbarie de' nostri Antenati , gl' Italiani di genio , costretti dal comun pregiudizio a coltivar questo mostro , gli diedero miglior forma . Riunirono le voci in un Soggetto o Motivo , le distinsero ed ordinarono di maniera che l' una non si confondesse coll' altra ; della qual riforma si può quasi reputar Autore il celebre Palestrina . Ma siccome gli spiriti triviali sono generalmente amanti della stravaganza , il contrappunto gotico non s' è fradicato a tal segno , che non vi sia rimasta una Setta di bravi contrappuntisti , i quali si fan rispettare per l' abilità di comporre sul gusto gotico . Questi parlano con poca stima delle più eccellenti composizioni , chiamandole come per dispregio *teatrali* ; nelle quali però consiste il vero spirito della Musica : non lodano se non le legature , le preparazioni , le risoluzioni , le repliche , le risposte , li rovescj , e simili artifizj , i quali benchè maneggiati da uomo di genio conducono al primario scopo della Musica , nelle mani però di coloro sono sorgente di grandissima confusione . Gli stessi Contrappuntisti faticano in collocare acconciamente certe notarelle , le quali , come essi confessano , non si distinguono dall' orecchio ; ma bisogna , soggiungono , far vedere sott' occhio il ben pensato dell' intreccio , o direbbero meglio dell' imbroglio .

F f f

Ve.

Vero è che il comporre questo genere di Musica riesce spesse volte difficile; ma il reputare bello tutto ciò che è difficile, è un altro pregiudizio gotico; anzi il bello delle arti consiste nella semplicità e facilità, difficilissima per altro d'acquistarsi. Difficili e difficilissimi erano da lavorarsi gli antichi bassi rilievi; ma non per questo il buon gusto à lasciato di mandarli in disuso. Se nel disegno d'un quadro non si vede schietta la Natura, per quanto sia egli composto ed artificioso, il buon senso lo condanna. La Musica deve destare nell'animo una sensazione chiara e semplicissima: qualora questa vi manchi, per quanto sia quella intrecciata ed artificiosa, farà Musica gotica. Vero ancora si è, che dalla Musica gotica ricava l'orecchio il diletto della modulazione di ciascuna parte, e dell'armonia equitemporanea; ma bisogna rammentare ciò che il Padre del buon senso Orazio Flacco dice nel principio dell'Arte poetica: „ S' un Pittore unisse il collo d' un cavallo con una testa „ umana, ovvero formato un corpo de' membri di diversi anima- „ li, li vestisse di piume, sicchè cominciando la figura col bel vol- „ to d' una femina, terminasse colla coda d' un pesce, chi mai „ potrebbe contenere le risa? „ Eppure la testa, le membra, e la coda di tal mostro potrebbero essere molto ben dipinte, e dilet- „ tare la vista. Tal è il diletto da ricavarli da una Musica gotica: ciascuna parte sarà forse bellissima; ma tutte insieme formeranno un mostro, atto ancora, se si vuole, a dilettere una fantasia stravagante. Nel rimanente vi mancherà il costitutivo del buon gusto, determinato dallo stesso Orazio, dove dice:

Sit quodvis simplex dumtaxat & unum.

LI.



Mores lapsi ad molliem pariter sunt immutati in cantibus.
Franc. Arnaudius inv. et delin. Ioann. Brunetti inc. Cic. 2. de Leg.

LIBRO TERZO

DELLA RINNOVAZIONE DELLA MUSICA



Miserabili avanzi de' Greci, che si ritirarono all' Oriente, quando i Barbari inondarono l' Occidente, ritornarono a questo, quando Maometto divenne Tiranno di quello. E siccome la virtù, nemica della tirannia, non può trovare riposo se non nel seno della libertà, elessero questi Greci per asilo l' Italia, dove la gran popolazione del paese, co' residui dell' antica potenza crearono molti Principi particolari abbastanza possenti per impedir l' uno all' altro, e tutti insieme a' Barbari l' erezione d' una general

F f f 2

neral

neral Monarchia. Questo scarso fermento de' Greci fece sì che la letteratura italiana non divenisse del tutto barbara; e questi frutti farebbero stati più copiosi, se i Principi non avessero fatto fin d'allora il paese più delizioso dell' Europa teatro del sangue e della strage. Mise finalmente l' ultimo sigillo alla barbarie europea un' altra inondazione di Barbari più nociva della prima, quale fu lo sbarco nella Spagna de' Maomettani africani. I costumi feroci fanno naturalmente ribrezzo, e gli stessi Selvaggi, qualor vien loro mostrata la maniera di vivere civilmente, li depongono volentieri. Ma non essendo stato il carattere de' Maomettani tanto la ferocia, quanto la superstizione, questa gettò ne' popoli più alte radici. Benchè l' Alcorano sia riguardo alla Religione un ammasso di spropositi, riguardo però alla politica niun Conquistatore à fatto mai un Codice così a proposito per far diventare i Popoli volontariamente schiavi. L' effetto convincerà ognuno di questa verità, poichè non ostante che l' Alcorano mette i Popoli nella più dura servitù, non vi è esempio d' un Popolo, il quale dopo d' aver abbracciato l' Alcorano, l' abbia mai più rinunziato. Tuttavia essendo stato fatto questo Codice adattatamente alla fantasia ed a' costumi degli Arabi, gli Europei, fondati già nel Cristianesimo, l' hanno riguardato sempre con disprezzo e con orrore; e la barbarie de' Musalmanni non avrebbe recato gran danno agli Europei, se i Successori di Maometto non avessero fortificato l' Alcorano nella parte più debole. Il Fondatore di questa Setta non poteva formar un Popolo furioso colla superstizione senza obbligarlo a credere articoli stravaganti, e tenerlo lontano dalle scienze. Ma avendo cominciato i Cristiani ad impugnare quelle stravaganze, i Successori di Maometto diedero la libertà d' interpretare gli articoli incredibili dell' Alcorano. Allora si formò una Setta di Dottori arabi, i quali col fine d' illustrare l' Alcorano si diedero a coltivare le scienze, e trovarono a detto fine copiosissima materia ne' libri greci de' Filosofi

losofi Alessandrini, che furono traddotti in Arabo. Le scienze coltivate sul gusto degli Arabi, e propagate per mezzo della Spagna in tutta l' Europa apportarono a questa più mali, che non fecero i Goti, Vandali, ed Atanti. E l' Europa non cominciò ad avvedersi, che non ostante il nativo odio contro gli Arabi, era divenuta anch' ella araba nel filosofare, infino al secolo XVI. Le rivoluzioni politiche rimisero allora molti Popoli nella primitiva libertà di pensare; e questa deve riputarsi l' epoca della rinnovazione delle arti, e de' costumi dell' Europa. Io non tratterò di questi se non transitoriamente per non esasperare la debole moltitudine, persuasa da per tutto, che la sua nazione pensa ed opera secondo i più sinceri principj della ragione e della virtù. Per arrivar al nostro scopo di dimostrare la rinnovazione della Musica, basterà far vedere lo stato presente delle lingue più musicali dell' Europa: e se per trattare di esse v'abbisogna toccare qualche circostanza de' rispettivi caratteri nazionali, sarà ella di così poco momento, che non sia valevole ad offendere nazione alcuna che rifletta alla maniera, come la società civile si mantiene come equilibrata tra il bene ed il male, giacchè il buon gusto, come abbiám veduto ne' Greci, pregiudica nella moltitudine a' sentimenti di virtù; e le pubbliche massime di virtù trattengono, come abbiám veduto ne' Romani, il progresso del gusto. Solamente la barbarie è nemica di questo e di quella; ma non essendovi al presente nazione alcuna Europea, che possa dirsi barbara, ciascuna troverà nelle sue glorie qualche motivo d' umiliarsi; e nelle sue umiliazioni qualche vanto, con cui consolarsi.

C A P. I.

Dello stato presente delle lingue
dell' Europa.

I.

È un gusto
comune a
tutte le lin-
gue.

Tutte le lingue hanno per fondamento la Gramatica, che potremo dire *naturale*, consistente nel affermare o negare per mezzo del soggetto, verbo, e proprietà (1). Ma poi ciascuna si differenzia dall' altra nelle parole, ed in qualche particolare costruzione: ed il parlare Italiano colle costruzioni o parole proprie del francese sarebbe un errore. Essendo però, oltre alla Gramatica naturale, comune a tutte le lingue lo scopo del parlare, che è manifestare i pensieri, le qualità più conducenti ad un tal fine si devono stimare comuni a tutte le lingue. Delle parole e delle particolari costruzioni è arbitro, come dice Orazio, l' uso, oppiutto il popolo: la parola o la costruzione che il popolo non vuol più adoprare, bisogna assolutamente tralasciarla. Delle frasi o sia del giro di parole conveniente per ispiegare i pensieri con precisione e chiarezza, ne deve essere inventore il buon senso de' Filosofi; e le Accademie che tirano a fissare lo stato d'una lingua, cioè le parole, la costruzione, e le frasi, sono il maggior ostacolo per il progresso della mente umana.

Indi si deduce che lo sfuggire le parole che usa il popolo, per usarne altre trovate ne' libri è in qualsivoglia lingua un' affettazione ridicola: poichè essendo lo scopo naturale del parlare il farsi intendere, questo fine si ottiene più facilmente con una parola triviale, che con un' altra, la quale non s' intende senza scartabellare i libri:

(1) Vedasi part. 1. lib. 2. cap. 3. artic. 3.

bri: se Cicerone e Virgilio si fossero imposta la legge di non usare altre parole di quelle che usò Ennio, non sarebbero stati i Principi l' uno degli Oratori, l' altro de' Poeti.

Una lingua non si può arricchire senza prendere parole, e fra si ancora da un' altra nazione più ricca d' idee; però i Romani coltivarono ed arricchirono il latino studiando il greco. Onde il tralasciare una parola o una frase atta a manifestare con precisione e chiarezza un pensiero, solo perchè è presa da altra lingua, è una vana superstizione, che se s' osservasse, c' interverrebbe come a' Cinesi, i quali hanno studiato più migliaja d' anni senza imparar cosa alcuna.

La lunga circuizion di parole, ovvero lo stile asiatico non è stato mai usato in lingua alcuna da' Filosofi di buon gusto, i quali abbondando di pensieri, per manifestarli con chiarezza e buon ordine sono nelle parole esatti e precisi. Questo periodo: „ Volendo „ io le maravigliose bellezze di Roma, in quel modo che le mie „ deboli forze sostengono, scrivere e ritrarre; nel primo comin- „ ciamento temo, non quello di che meritamente potrei esser ri- „ preso, cioè lo avere io avuto poco riguardo al mio basso ingegno „ sì alta materia eleggendo, ma quello che falsamente mi potreb- „ be esser apposto, cioè non le mie lodi sieno da molti repute „ lusinghe, e la mia verità bugia, e la mia gratitudine ingan- „ no: „ questo affannoso periodo, dico, solo può piacere ad una fantasia asiatica, che si gonfi colle parole senza curarsene de' pensieri. Un Filosofo amante della naturalezza direbbe l' istesso così: „ Volendo io scrivere le maraviglie di Roma, non tanto temo „ l' esser ripreso per aver eletto una materia superior al mio basso „ ingegno, quanto che le mie lodi non sieno repute lusinghe. „ Anzi il buon gusto del parlare consiste nel far comprendere con chiarezza più di quel che si dice: v. g. ritraendo il fondo di questa proposizione: *le leggi che in una Repubblica tendono a stabilire un bene,*

bene, sono alla fine sorgente di molti mali, si potrebbe fare non che un periodo, ma pur un capitolo assai lungo; tal capitolo però per le persone ignoranti farebbe poco istruttivo, e per le riflessive troppo noioso.

Consiste adunque il buon gusto del parlare, per quel che riguarda l'orecchio, nel parlare con soavità ed armonia; per quel che riguarda la mente, nel parlare con precisione e chiarezza. E siccome questo buon gusto si deduce immediatamente dallo scopo naturale del parlare, egli è, come il buon gusto delle altre arti, comune a tutte le lingue: ed il volere che l'indole d'una lingua sia tale, che non possa in essa parlarsi colla precisione, con cui si parla in un'altra, è supporre viziosa l'indole di quella. Supponiamo che oggigiorno i Francesi scrivano con più precisione e chiarezza, che ogni altra nazione: l'indole di qualsivoglia altra lingua farà tanto più viziosa, quanto che più si scosti dalla chiarezza e precisione del francese; ed a questa precisione e chiarezza s'approssimerà nello scrivere ogni altra nazione a tenore che più cultivi la Filosofia col buon gusto del parlare.

I I.

Lingua italiana.

In Italia bisogna far distinzione, come nella Cina, tra il linguaggio del popolo ed il linguaggio de' Dotti. Il linguaggio del popolo è dopo l'antico greco il più bello che si sia mai parlato al mondo. La nazione à conservato cogli avanzi dell'antica libertà certa natural franchezza nel parlare; ed essendo in oltre mancato la severità de' costumi romani, l'amor del piacere vi à fatto sorprendenti progressi; ed in conseguenza la lingua è divenuta la più soave, la più armoniosa, e la più espressiva dell'Europa. Quantunque la lingua italiana si sia formata, come le altre lingue dell'Europa, senza sistema fiso di prosodia, fa con tutto ciò sensibile
la

la quantità di moltissime sillabe. Divide con molta grazia le consonanti doppie tra le due vocali collaterali, come *bel-lo, ag-giun-gere*. E le penultime sillabe, che in ogni altra lingua sono per lo più indifferenti, ovvero di niuna quantità sensibile, nell'italiano sono spessissimo distintamente lunghe, o brevi. Per questo le altre lingue scarseggiano di sdruciolli, o sia di parole terminate con un piede dattilo, la di cui prima sillaba è lunga, e brevi le due seguenti, come *lucido, florido*, de' quali piedi è abbondantissima la lingua italiana. Sopra tutto niun'altra lingua è giunta ad esprimere, come esprime l'italiana, la quantità di quattro sillabe succellive in quelle terze persone del plurale *terminano, modulano*, nelle quali si fa nella prima sillaba un'appoggiatura, che la rende lunga, e poi si modulano le tre seguenti con tal velocità, che riescono sensibilmente brevi. Sicchè tra le lingue dell'Europa l'italiana è l'unica, che potrebbe facilmente arrivar a fissare un sistema di prosodia per la maggior parte delle sillabe.

La bella distinzione di sillabe, che rende chiarissima la pronunzia, fa del pari sensibile la modulazione degli accenti; nello che la nazione italiana, se non à oltrepassato la greca, l'à certamente eguagliata. Senza iperbole si può dire, che l'Italiano canta quando parla. Nella più famigliar loquela appena si proferisce parola senza far una distinta cadenza; e l'intreccio degli accenti è sommamente vago e musicale, massime quando si parla con interesse o passione, ciò che è frequentissimo negli Italiani, quantunque parlino di cose, che nulla loro importano. Bisogna però in questo punto che gli uomini cedano tutto il vanto al sesso femminile, particolarmente in Roma. Già Cicerone notò che la più graziosa pronunzia del latino era quella delle donne romane; e questa influenza del clima di Roma sulle lingue femminili è stata più durevole de' sassi del Campidoglio. Anzi non avendo più le moderne Romane il malinconico contegno delle antiche, la loquela loro è di-

venuta più feconda e più musicale . Il temperamento delicato colla debolezza propria del sesso le rende facilissime a prender fuoco in quelle passioni , che hanno tutto lo sfogo per la lingua , come l' ira , la gelosia , l' invidia , alle quali danno continuo pascolo colle curiosissime ricerche de' fatti altrui . Nella critica di essi faranno dubitar dell' onestà di Lucrezia a chiunque non comprenda la passione che le fa parlare : ma quantunque la mente le senta con indifferenza , l' orecchio gode sommamente di quel sonorissimo metallo di voce , di quella intonazione perfetta , di quel vaghissimo giro di toni , di quelle repliche ed appoggiature , colle quali rinforzano ciò che meno si deve credere : sopra tutto il sentire in collera una donna romana vale un' Aria di teatro . Vero è che per lo più , quando s' è terminata la critica dell' amico assente , bisogna o parlar de' sogni , o licenziarsi ; ma questo che pare vizio dell' educazione , è una provvidenza della Natura per mantenere l' equilibrio della società , poichè se le grazie della lingua femminile si coltivassero in Roma coll' educazione francese , non vi rimarrebbe in Francia verun petimètre , che non venisse per le poste ad inchinarsi alle donne romane .

La fantasia degl' Italiani è generalmente feconda , e l' animo sensibilissimo alle più delicate impressioni de' sensi: ond' è che il loro linguaggio è il più espressivo , ed il più atto a far una notomia del cuore umano . A vista d' una pittura uno Spagnuolo dice : *bella pittura* ; un Francese : *belle pienture* ; ma l' Italiano esclama colla più gran tenerezza del mondo : *oh cara pittura* ! Se a tenore di questa espressione uno Spagnuolo dicesse : *Oh amabile pittura* ! si farebbe dar la baja d' fanciulli ; ma all' Italiano è lecito accarezzare infino le bellezze dipinte . La fecondità della fantasia , e le vivissime impressioni che fanno nell' Italiano tutti gli oggetti , lo rendono vaghissimo della conversazione , nella quale , a mancanza d' ogni altro divertimento , si diletta i nazionali scambievolmente coll' armo-

armonia della lingua , come con un' accademia di Musica . Anche le persone nulla istruite hanno un prurito insaziabile di parlar d' ogni cosa : il più meschino artigiano comincia la giornata con una cicciata nel Caffè , e la finisce con un' altra . Ivi discorre degli interessi politici , avverando i fatti con tal puntualità , come se avesse occulta corrispondenza con tutti i gabinetti dell' Europa ; parlandone con tal passione , come se qualche esercito avesse saccheggiato il suo fondaco ; e se la memoria lo tradisce nel racconto di qualche storieta , vi supplisce subito la fecondità dell' estro , ancorchè sia d' uopo far combattere Giulio Cesare con Alessandro Magno . Non basta all' Italiano la parola per esprimere la passione che lo fa parlare ; egli s' adopra co' gesti delle mani , degli occhi , e di tutto il corpo ; i quali gesti , procedendo naturalmente e senza riflettervi dalla passione , sono bellissimi , e atti alla pantomima , nella quale fin da' tempi de' Cesari portano gl' Italiani il vanto sopra ogni altra nazione . In questo punto mi rammenta aver goduto in un Caffè di Roma del più bello spettacolo del mondo , cioè un muto di nascita , il quale stando a sedere in un circolo manteneva una lunga conversazione , ed egli e tutti parlavano co' gesti .

All' Italia non è mancato se non la qualità del governo per farvi rifiorire i be' giorni della Grecia . Con tutto ciò il nativo genio de' nazionali , la libertà procedente dalla debolezza di un tanto numero di Principi , e la scarshezza di mestieri per vivere originata dalla scarshezza del commercio , vi hanno fatto coltivare le arti di gusto : per questo la lingua è copiosissima per trattare di esse . In particolare trattandosi di Musica , tutta l' Europa parla italiano : l' espressioni musicali di *allegro* , *grave* , *adagio* , *maestoso* &c: si potrebbero esprimere in qualunque altra lingua ; ma siccome il genio italiano n' è stato l' inventore , tutto il mondo usa de' suoi vocaboli . Non è così copiosa la lingua italiana per trattar delle scienze , perciocchè i Dotti non vi hanno ancora deposto il pregiudizio

gotico di scrivere latino . Ma non è solo questo il danno che hanno fatto i Dotti italiani alla lingua nativa : mentre il popolo senza fatica , e per puro istinto di natura l' à arricchita di bellissime espressioni , e l' à fatta la lingua più deliziosa dell' Europa , i Dotti , a guisa de' Mandarinini della Cina , hanno faticato immensamente per farla la più povera e la più noiosa . Vero è che cominciando ora mai a propagarsi in Italia il buon gusto di pensare , ed in conseguenza quello dello scrivere , si danno alla luce alcuni libri , i quali co' vocaboli del popolo , e colla gramatica triviale parlano con precisione , chiarezza , ed eleganza , nello che , se vale in questo punto l' autorità di Cicerone , consiste la vera eloquenza . Ma questi libri non fanno ancora testo di lingua : i libri che fanno testo di lingua sono quelli , i quali cominciano con un *conciossacoscabè* , che in latino vuol dir *cum* ; o quelli , ne' quali , per non istancar la mente del Lettore col raziocinio , si comincia un periodo in una pagina , e si finisce in un' altra ; quelli in somma i quali furono scritti nel tempo , in cui i Dotti pensavano poco , e scrivevano assai . E quantunque gran parte di questi libri siano o di niuna sostanza , o pieni di sciocchezze , pure bisogna rispettarli , perchè vi si trovano i preziosi vocaboli dell' età di oro : *allegrezza* , *fallanza* , *quistione* , *dimenticamento* , *raccalamento* , *pistilenzia* , *cacasfego* , *cacasangue* .

I I I.

Lingua francese . Il Cardinal di Richelieu , che gettò i fondamenti della presente potenza della Francia , volle pur fare la sua nazione la più culta nel parlare ; al qual fine eresse l' Accademia di lingua . Ma questo mezzo piuttosto sarebbe stato nuocevole al suo intento , se il gran genio di Luigi XIV non avesse fatto fiorire insieme le arti e le scienze . I Filosofi ed i Poeti di questa gloriosa epoca , senza riguardo a' dettami di detta Accademia , si diedero a spiegare con nuove ma-
niere

niere la selva immensa di nuovi pensieri , di cui fu in allora inondata la Francia ; così è divenuta quella lingua la più coltivata dell' Europa per iscrivere con precisione , chiarezza , e buona grazia ; ed anche per ciò i Francesi hanno egual prurito di scrivere che gl' Italiani di parlare . Avendo dunque i Francesi colpito nel buon gusto di scrivere , non è maraviglia siano divenuti i loro libri il trattenimento universale dell' Europa ; ed a tenore che le altre nazioni si coltivano , si sforzano ad imitare i Francesi nella maniera di scrivere .

La nazione francese generalmente ama più la molteplicità di piccole sensazioni , che non la semplicità di quelle che si profondono nell' animo : ond' è che gli artisti francesi sono così fecondi in inventar bagatelle adattate al superficiale spirito delle femine . Chiunque abbia gusto per la pittura , paragonando un disegno francese con un altro italiano , vi vedrà dipinta al naturale la differenza de' due caratteri nazionali : il disegno francese sarà pieno d' idee vaghissime ; tali però che tutte si veggono alla prima occhiata : il disegno italiano sarà più semplice ; ma quanto più si miri e rimiri , tanto più vi si troverà da ammirare . In conseguenza di ciò la lingua francese non è così copiosa come l' italiana per parlare al cuore : il Moliere vi dipinge al vivo il carattere d' una persona ; ma il Metastasio vi costringe ad amarla , o ad odiarla . E non ostante che tutto di produce la Francia alcuni Filosofi di mente profonda , ficcome la nazione à prurito di scrivere d' ogni cosa , moltissimi libri francesi non hanno se non un bello apparente , e per tanto sono at-
tissimi a trattenere le femine , e gli uomini di spirito superficiale .

La lingua francese , come costa dal cap. I del lib. 2 , è la lingua de' Barbari fondatori della Monarchia ; ed i nazionali per spogliarla della nativa durezza hanno tralasciato di far sensibili molte lettere , tritolando le altre con somma delicatezza . Ma sfuggendo uno scoglio , hanno urtato in un altro : la lingua è per ciò rimasta senz'ar-
mo-

monia , e scarsiſſima di quantità ſenſibili . Il Signor Burette s'adira contra il Voſſio perchè dice queſti , non avere la lingua franceſe verun piede dattilo o ſdrucchiolo , e pretende che ſiano tali *quantité* , *fermeté* , *conſequent* . Certo non è queſta una materia di tanto momento , per la quale debba un Filoſofo alterarſi con un altro ; e ſi vede che un nazionale non è per lo più buon giudice delle qualità del nativo linguaggio . La profodia delle parole franceſi *quantité* , *fermeté* , *conſequent* è ſimile con quella delle parole italiane *amerò* , *capitò* , e qual Italiano prenderà giammai queſte parole per iſdrucchiole ? Dal tritume delle ſillabe procede ancora il modularſi pochiffimo le parole franceſi: onde è che i Franceſi di buon ſenſo per prendere guſto nella Muſica o vengono a foggiorinar in Italia , o ſi rendono famigliari le compoſizioni italiane .

I V.

Lingua ſpagnuola.

La lingua più muſicale dopo l' italiana è ſenza dubbio la ſpagnuola ; che ſebbene non à la melodia di quella , è non pertanto piena di armonia naturale . Le parole ſono di bella proporzione ; e quantunque non traſiggano il cuore , ſono abbaſtanza ſonore per dilettaſe l' orecchio . Conſervano dal latino la franchezza e chiarezza delle vocali ; ma ſiccome il carattere nazionale non s' è addolcito al pari dell' italiano , la lingua à conſervato alcune terminazioni gotiche : a cagion d' eſempio : dal latino *afflictio* lo ſpagnuolo à fatto *afflicción* ; e quella *n* finale , che è inutile ad ogni riguardo , è un avanzo del guſto gotico , il quale non rimaneva contento, ſe nel terminar della parola non ſentiva un urto nell' orecchio . Non oſtante però che la lingua ſpagnuola ritenga da un canto queſti piccioli reſidui della ſtravaganza gotica , è dall' altro per la bella proporzione delle parole , e per la natural gravità de' nazionali , maieſtoſa , grave , ed atta a ragionar di coſe ſublimi ; nello che ſi

rav-

ravviſa quel tanto che la nazione conſerva dell' antico carattere romano . La pronunzia è diſtinta , chiara , e ſonora ; ma alquanto calcata e dura . Diſtingue bene le quantità delle ultime ſillabe , e delle penultime , e però vi ſono nello ſpagnuolo molti piedi ſdrucchioli , come *clafico* , *colico* , *lampara* . Nel cominciar a parlare, lo Spagnuolo par che voglia cantare , ma poi per non gualtare la gravità , ſeguita ſpeſſe volte in Unifono .

Per lingua ſpagnuola s' intende la Caſtigliana , che è la lingua della Corte , e la più univerſale . Nelle Provincie di Catalogna e Valenza ſi parla un linguaggio del tutto diverſo , chiamato *Lemoſino* , perchè ſi ſuppone proceduto dal Lemofin di Francia . Egli è per tanto un dialetto degli antichi Celti molto analogo colla lingua franceſe ; ma la pronunzia è molto diverſa : la pronunzia catalana è ſonora , e ben modulata ; ma alquanto torbida , e ruſtica . La valenzana è chiara , grazioſa , e civile ; ciò che deve attribuirſi alla ſomma dolcezza del clima , che è il giardino della Spagna , e che rende i naturali delicatiſſimi di compleſſione e di ſenſo , ed in conſeguenza attiffimi a coltivare le arti di guſto . In fatti Valenza è dopo la Corte l' unica Città della Spagna , che mantenga pubblica Accademia di belle arti , il di cui primo Direttore fu già un fratello del celebre Valenzano Vergara , che à fatto rinaſcere nel Vaticano colla ſtatua di S. Pietro d' Alcantara il genio di Michel Angelo ; del di cui pennello fu pure perfetto imitatore il Ribera detto lo *Spagnoletto* , nato parimente ſotto il clima di Valenza . Anche nelle ſcienze ſpeculative gli ſtudj pubblici di Valenza ſono ſtati i primi a deporre le ſpoglie della Filoſofia araba , coltivandoviſi con ſommo impegno le Matematiche e l' erudizione . Egualmente è debitrice la Spagna alla lingua lemoſina de' più eccellenti Profeſſori di Muſica : in Italia faranno immortali i nomi di Terradeglias e d' Abos , allevati queſto in Valenza , quello in Catalogna .

Nelle nobiliſſime montagne della Biſcaglia ſtà glorioſamente

ſc-

sepelita una lingua, che dal nome della Provincia si chiama *biscaglino*, sconosciuta al resto della Spagna, perciocchè gli stessi naturali, quando s'internano in essa, non la parlano più se non che in segreto tra di loro. Ella non à somiglianza con verun' altra lingua nè viva nè morta; e chiunque la sente, la suppone ebrea o arabecca: in fatti si racconta aver un Biscaglino concorso in Barcelona alla cattedra di lingua ebrea parlando la lingua nativa, e l'impostura si scoprì, entrando casualmente nel teatro degli studj un compatriota del Concorrente alla cattedra, mentre questi recitava il *Pater noster* in biscaglino. I naturali vantano colla loro nobilissima origine l'antichità della lingua; alcuni la suppongono nata nella torre di Babele, ed io sono di questa opinione; Altri vogliono che sia quello stesso linguaggio con cui il Serpente ingannò Eva; e quello ancora, con cui nel ritornar le cose al primitivo caos sedurrà l'Anticristo il mondo. La disgrazia della Repubblica letteraria si è, il non essersi ancora stampato in una lingua tanto illustre se non l'Abicci con un poco di Dizionario. La mia scarsa erudizione non giugne a poter precisamente decidere l'importante questione sull'origine di questa lingua; solo posso dire, per quel che riguarda il nostro argomento, non aver mai conosciuto un Musico biscaglino.

V.

Le altre lingue dell'Europa.

Le altre lingue dell'Europa conservano ancora le proprietà, che le rendono quasi inette alla modulazione ed al canto. La faviezza de' rispettivi governi à fatto bensì i Tedeschi e gl'Inglese somamente culti e civili; e per tanto amanti della Musica; ma per riuscire in questa, è stato loro d'uopo ricorrere alla Musica e anche alla lingua italiana. Tuttavia la lingua inglese non è di gran lunga così dura ed aspra come la tedesca. Gli Inglese alzano poco il tono della voce, fischiano quando parlano, e parlano pochissimo.

mo, come si conviene ad una nazione profonda, riflessiva, e che pensa più che non parla. Conoscendo questa nazione che la maniera di scrivere dipende dal modo di pensare, avendo preso tutte le misure per far pensare saviamente i nazionali, non à fatto veruna Accademia arbitra della lingua: così i Filosofi in poco tempo hanno ridotto lo stile alla semplicità e precisione del francese.

Ma i ragguonamenti non giungono a dar un'idea così perfetta della diversa indole delle lingue europee, come quel motto di Carlo V, che le parlava tutte, e diceva, ch'egli avrebbe voluto parlar sempre con Dio in spagnuolo, coll'amico in francese, coll'innamorata in italiano, cogli uccelli in inglese, co' cavalli in tedesco.

C A P. II.

Della poesia volgare, e del teatro moderno.

I.

È stato detto più volte, che non esprimendosi nelle lingue vive la quantità delle sillabe, la poesia volgare s'è formata senza Metro e ritmo della poesia volgare. ritmo. Vi si accumulano le sillabe per compire il metro senza differenza di lunghe nè di brevi; e l'armonia, che ne risulta, consiste più nel numero che nella qualità delle sillabe. Ciò non ostante in molti metri volgari vi sono alcune appoggiature fisse, senza le quali il verso si dice volgarmente che non fa buona cadenza: per esempio:

Canto l'arme pietose, e'l Capitano:

la sesta sillaba di questo verso è sensibilmente lunga, e se si facesse breve pronunciando *pietose* a guisa di sdrucciolo, l'andamento

H h h

mento

mento del verso farebbe dispiacevole all' udito . La terza sillaba dello stesso verso , benchè sia sensibilmente lunga , senza guastare l' armonia metrica , potrebbe farsi breve ; e lunga la seconda , che è breve . In quest' altro verso :

Che 'l gran sepölcro liberò di Cristo ,

sono lunghe la quarta e l'ottava ; qualunque delle due si facesse breve , il verso rimarrebbe senz' armonia ; ma senza discapito di questa possono farsi o brevi o lunghe la terza , la sesta , e la settima . Alcuni versi però hanno la detta appoggiatura nella terza e nella settima sillaba ; ma allora la quarta , l'ottava , e la sesta possono farsi di qualunque quantità . Si vede dunque che anche queste appoggiature , che danno al verso qualche armonia , non sono soggette ad una legge invariabile .

Il metro endecasilabo, o d'undeci sillabe si reputa comunemente il più armonioso , perciocchè l' affollamento di sillabe in una determinata misura di tempo fa certo ben ordinato rimbombo , quale fu già attissimo a dilettere l' orecchie gotiche . Nel rimanente ci sono altri metri , i quali partecipano dell' antico ritmo più di quello : v. g.

In quest' amplesso	Ch' esser lo stesso ,
Segno d' amore	Tenero Padre ,
Scorga il tuo core ,	Voglio con te (1) .

I due versi di quest' Aria : *segno d' amore: tenero Padre* , hanno il ritmo dell' antico verso Adonico , il di cui primo piede è dattilo , ed il secondo spondeo . E se gli altri quattro versi fossero stati composti colla mira di far il primo piede sdrucchiolo , tutta l' Aria sarebbe più armoniosa .

Aven-

(1) Eugenio Comite : L' Artaserse in Scizia .

Avendo dunque i nostri Antenati perduto il senso per il ritmo poetico , s' invaghirono della somiglianza di terminazioni de' versi leonini , che fu già usata qualche volta e con discrezione da' Poeti latini : v. g.

Cornua velatarum obvertimus antennarum .
Vim licet appelles , & culpam nomine veles .

Di questa cacofonia ne fecero una legge per la Poesia , volendo che tutti i versi si facessero scambievolmente l' eco . Questo eco fu chiamato *rima* da ritmo ; ma ben si vede , quanto disti il vero ritmo dalla volgare rima : quello consiste nella regolata spartizione del tempo ; questa in una consonanza materiale di lettere , la quale non diversifica nè il tempo nè il tono della voce ; ed in conseguenza non causa verun genere d'armonia . La rima è una figura di parole , che solo dovrebbe usarsi colla discrezione , con cui si usa ogni altra figura . Il far però sentire di continuo quell' eco è certamente un avanzo della stravaganza gotica , il quale ci annojerebbe , se non si fosse stabilito col patrocinio d' un pregiudizio altamente radicato . L'armonia procedente dalla varietà de' tempi e de' toni della voce piace , ed è piaciuta sempre in ogni lingua , e l'istesso accaderebbe colla rima , se fosse di sua natura un ornamento atto a dilettere l' orecchio ; ma niuna persona di senso la potrebbe soffrire in un poema latino . Alcuni Scrittori , benchè conoscano la stravaganza della rima , vogliono per altro che si conservi ne' piccioli poemi . Io però non comprendo il perchè , mentre la rima non aggiunge al poema nè armonia , nè espressione ; anzi questa viene spesso sacrificata per causa di quella , che come ben disse un Poeta :

La prima
Fra i tormenti è la corda , e poi la rima .

Gli effetti dimostrano con evidenza, che i nostri metri colla rima traggono origine da' linguaggi barbari. La Poesia fu inventata per manifestare col canto i sentimenti dell'animo; e la maggior parte della Poesia volgare è inetta a cantarsi; la concatenazione delle sillabe che formano il metro, e le parole ricercate per formare la rima reudono il verso inflessibile alla modulazione del canto, massime se questo non è semplicissimo, qual suol usarsi dagli Improvisatori, e qual si usò ne' secoli, ne' quali furono inventati i nostri metri. La moderna cultura delle lingue à potuto bensì perfezionare la Poesia nelle altre sue proprietà, quali sono la sublimità de' pensieri, l'invenzione, e l'espressione delle immagini, e degli affetti; anche la lingua italiana, come si vedrà nel seguente articolo, è stata adattata dal Metastasio alle più delicate inflessioni del canto; nel rimanente la suddetta cultura non è giunta a dar a veruna lingua le inflessioni necessarie per formare il vero ritmo.

I I.

Poesia italiana. Lasciata da banda la mancanza di ritmo, e la superfluità della rima, i quali vizj sono comuni alla Poesia di tutte le lingue vive, nelle altre bellezze poetiche ciascuna nazione s'è avvantaggiata, qual più, qual meno, a tenore della cultura delle rispettive lingue, e de' costumi. In Italia è volgarissimo il genio poetico; appena vi è persona civile, la quale non si creda capace di comporre un Sonetto cruscante in lode di qualche illustre Protettore, o di qualche Musico. Ma per dir il vero, non è la Natura così prodiga d'ingegni; nè si deve stimare il genio poetico italiano per l'universal contagio di Sonetti, Canzoni, Drammi, e Comedie nuove, che tutto di si danno alla luce. Quello, di cui può la nazione meritamente gloriarsi, si è, che dopo il Dante non à cessato mai di produrre di quando in quando qualche genio singolare per la Poesia.
Ma

Ma il ricondurre questa alla sua vera origine, che è il canto, è stato dalla Natura riservato per il gran Metastasio. Questo Genio divino à rinnovata la forza dell'espressione, e la soavità della lira greca con tal maestria, che basta aver letto una volta i suoi Drammi per sentire rinnovate nell'animo le ferite solo con sentir mentovare *l'Artaserse, la Zenobia, la Didone, l'Attilio Regolo, il Tito, il Catone*. Vi è però tra il Metastasio ed i Poeti greci la differenza, che questi usarono della lira per confermare gli animi nel vizio; il Metastasio si serve delle dolcezze della lira greca per far amabile la virtù: l'amor filiale, l'amor paterno, l'amor coniugale, l'amor degli amici, l'amor della Patria, tutti sono per lui egualmente teneri ed interessanti: l'istesso amor degl'innamorati si fonda più nelle belle qualità de' cuori, che nelle attrattive de' sembianti; e si prevale spesso il Poeta di quella debolezza per rendere più illustre qualche virtù: così Zenobia sacrifica tutte le tenerezze d'amante a un semplice cenno del Padre. In somma il Metastasio, questo caro figlio della Natura, à accordato insieme estremi, che niun Filosofo avrebbe mai pensato di potersi combinare, quali sono le dolcezze della lira greca co' sentimenti romani. Il suo stile è chiaro, netto, e conciso, le parole piene di fugo e di grazia, i periodi di giusta misura per penetrare nell'animo. E quantunque il Metastasio non sia stato posto nella lista degli Autori del *Conciossinfacchè*, egli farà non pertanto l'originale, che si proporranno ad imitare i Poeti filosofi. La sua rima è discretissima, ed esente di legge: i versi, in quanto lo permette la lingua, sono pieni di ritmo, e però facili d'adattarsi alla Musica. Se Anacreonte rinascesse, dubito che scrivesse in italiano un'ode nè più armoniosa, nè più dolce di questa:

Oh che felici pianti!
Che amabile martir!
Purchè si possa dir,
Quel core è mio.

Di due bell' alme amanti
Un'alma allor si fa,
Un'alma che non à
Che un sol desio, Sa-

Sarebbe certo da desiderare , che gl' intrecci di molti Drammi non s'assomigliassero tanto fra di loro , e che non si sciogliessero tante volte il nodo colla medaglia. Ma tali difetti sono come le macchie del Sole , che non oscurano punto il suo perenne splendore .

I I I.

Poesia francese.

Nel secolo del gran Luigi XIV diede la Francia Poeti originali in certi determinati generi . Le Satire di Boileau sono quasi da mettersi al pari con quelle di Orazio . Le Tragedie di Corneille , di Racine , e di Voltaire sono piene di gran passioni , e di sublimi sentimenti . Mancando però alla lingua francese l' armonia e la dolcezza dell' italiana , la Poesia lirica non à fatto in Francia verun progresso . Quasi egual forte colla lirica vi à sofferto la poesia eroica , per trovarsi la lingua sprovvista delle qualità necessarie per dipingere al vivo gli oggetti , taluni con qualche forte di ritmo , taluni colla sublimità dell' espressione . La lingua francese è la più atta per iscrivere filosoficamente ; ma per l' espressione degli oggetti sublimi ed immaginarj è naturalmente debole e bassa : per questo era solito a dire un Francese di buon senso , che mentre leggeva i versi francesi , gli sembrava bere dell' acqua . E tal rimarrebbe ancora l' Enriade del Voltaire , se si spogliasse delle sentenze filosofiche .

I versi d'ogni forte di poemi francesi si sentono di continuo accoppiati a due a due col noiosissimo eco della rima . Il Voltaire nel discorso sulla Tragedia invidia la forte degl' Inglese , e degl' Italiani , che possono scuotere più facilmente de' Francesi questo duro giogo . In fatti non ostante che la lingua inglese è un dialetto degli antichi Barbari , il genio libero de' nazionali , colle profonde passioni proprie del loro carattere , hanno fatto la lingua più sciolta , più sublime , e più espressiva che non è la francese : e con queste qua-

qualità riesce a' Poeti inglesi d' esprimere senza la rima gli oggetti ed i sentimenti poetici . Con più facilità possono tralasciare quella gl' Italiani , il di cui parlar ordinario per la vivacità dell' espressione , e facilità dell' invenzione è quasi poetico : e le sette giornate del Tasso , l' Eneide d' Annibal Caro , la Merope del Maffei , il Lucrezio del Marchetti , e le poesie del Frugoni , dell' Algarotti , e del Bettinelli sono testimonj irrefragabili della superfluità della rima italiana . Ella però è quasi necessaria nella Poesia francese , non per dare a' versi armonia ; ma solo per distinguere la Poesia dalla prosa .

I V.

Gli Spagnuoli , che sono sottoposti ad un clima medio tra le ^{Poesia spa.} nazioni settentrionali , e le meridionali , partecipano del genio di ^{gnuola.} queste , e della sodezza di quelle ; e questa indole media è la più a proposito per riuscire benissimo in qualunque intrapresa . Effettivamente quando gli Spagnuoli si sono travati nelle scienze , hanno portato le sottigliezze aristoteliche al più alto grado di stravaganza . Ed al contrario quando nel secolo XVI si diedero collo studio delle lingue orientali e dell' erudizione a coltivare la Teologia col Diritto , i Dottori Spagnuoli di quel secolo si fecero rispettare e temere nel Concilio di Trento . Nel medesimo secolo cominciò a coltivarsi in Ispagna il buon gusto della Poesia colle altre arti di genio , le quali sarebbero giunte ad egual grado di perfezione colla Teologia , se l' intrapresa di Carolo V avessero lasciato godere alla nazione i frutti del felicissimo governo di Ferdinando e d' Isabella . Oltracciò la barbarie , che nel passato secolo cominciò a rialzare la testa da per tutto , ed il mal gusto di Filippo IV misero in gran riputazione presso agli Spagnuoli una Setta di Poeti , i quali guastarono il gusto con sentenziole metafisiche , con immagini stravaganti , e con trasposizioni violente . Vero si è che questi difetti furono in allora comuni

muni co' Poeti francesi ed italiani; ma questi sul fine del passato secolo e principio del presente ebbero occasione d' avvedersene, mentre gli Spagnuoli avviliti collo sconvolgimento della Monarchia, non pensavano se non che alle proprie miserie. Per questo sono ancora in istima presso al volgo della nazione i Poeti del tempo di Filippo IV; e per esempio del loro sottigliissimo ingegno suol addurfi da' nazionali il quartetto di uno, che disperato chiama la morte così:

Morte, vien così nascosta:
Che non ti senta venir,
Perchè il piacer di morir
Non mi torni a dar la vita (2):

sottigliezza degna d'un Poeta adornato colla laurea di Dottore Aristotelico.

Il celebre Andalusso Gongora nel poema di Polifemo e Galatea dipinge quello così tondo e grasso, che stando in piede, dice, faceva ombra ad una gregge d' innumerabili pecore (3). E nello stesso poema parlando della Sicilia dice così:

Nò la Trinacria nelle selve fiera
Armò di crudeltà, calzò di vento
Che possa riscattar pronta, leggiera
La pelle ornata di colori cento (4). Ognun

- (2) Vien, Muerte, tan escondida,
Che no te sienta venir,
Porque il gusto de morir
No me buelva a dar la vida.
- (3) En pie fombra capaz es mi persona
De innumerables cabras el verano.
- (4) No la Trinacria en sus montañas fiera
Armò de crueldad, calzò de viento,
Qué redima feroz, salve ligera
La piel manchada de colores ciento.

Ognun si persuade, leggendo il primo verso, che la Trinacria, o sia la Sicilia, è fiera nelle selve; ma poi non trova a chi addossare quella pelle di cento colori. Il senso è che la Sicilia non armò di crudeltà, nè calzò di vento fiera alcuna, che possa liberar la sua pelle dalle mani di Polifemo; ma questo senso vien confusissimo colle trasposizioni del *nò*, del *fiera*, e del *che* contrarie alla costruzione analoga della lingua. In questo punto, e nelle metafore stravaganti il mentovato Poeta è troppo felice. Egli scrisse un altro poema intitolato: *Le solitudini*, che avrebbe meglio chiamato: *il Bosco*; tanta è la oscurità di questo celebre componimento, il di cui argomento non si comprende, tuttochè è stato illustrato con un commento più lungo dello stesso poema. Tuttavia in questi stessi Poeti di mal gusto risplende certa ammirabile fecondità d'immaginativa con un estro così fervido, che coltivato sul gusto del secolo XVI avrebbe fatto rispettabile il Parnasso spagnuolo.

V.

I Greci, i quali parlavano una lingua tanto armoniosa, ed avevano negli stessi versi quasi delineata la Musica, recitavano le ^{Teatro} Comedie cantando; ciò che attesa la rozzezza de' nostri linguaggi farebbe per noi un' affettazione. Potrebbero non pertanto le nostre Comedie, quantunque si recitassero favellando, essere ben condotte e di buon gusto: ma le stravaganze radicate per più secoli ne' nostri teatri confermano evidentemente ciò che è stato detto nel cap. 3 del lib. antec. circa il gusto de' secoli barbari. Le prime Comedie rappresentate in Europa dopo lo stabilimento de' Barbari, e delle quali si suppongono inventori gli Spagnuoli, s' aggiravano sulla Passione di Gesù Cristo, la quale veniva rappresentata con iscene e con personaggi poco decenti alla serietà dell'argomento. Fu pure uno Spagnuolo il primo, che del secolo XVI ebbe idea della vera Comedia, spagnuolo.

I i i

e cir-

e circa di essa e le altre parti della Poesia scrisse eccellenti riflessioni piene del fugo di Aristotele e di Orazio . Detto Spagnuolo fu il fecondissimo Poeta Lope della Vega ; ma non ostante i suoi conoscimenti, ed il suo genio singolare per ogni forte di Poesia , scrisse Comedie di pessimo gusto per la ragione , ch' egli stesso adduce dicendo :

E poichè paga il volgo sciocco , è giusto
Scioccamente parlar per dargli gusto (5).

La sorprendente fecondità di questo Poeta , e la mira di contentare il volgo l' indussero a comporre più di mille e cinquecento Comedie amorose , le quali misero in reputazione ne' teatri di tutta l' Europa la stravaganza e l' inverisimile . Vi si vede una Dama , che per provare la fedeltà del suo innamorato , finge che le cada un guanto nella gabbia d' un Leone : l' amante si spoglia , entra nella gabbia , combatte col Leone , li toglie il guanto , e si presenta con questo vittorioso alla Dama . Ma queste scene Donchisciottesche sono descritte con uno stile vago , e maravigliosamente copioso : la scelta e la condotta de' caratteri è perfetta , e fu invidiata dallo stesso Corneille : gl' intrecci sono ingegnosissimi , varj , e ben tessuti .

Avendo queste belle qualità delle Comedie di Lope abbagliata tutta l' Europa , non è maraviglia divenisse quel Poeta Legislatore del teatro della sua nazione . Quasi tutte le Comedie spagnuole si sono fatte indi poi sul gusto di quelle di Lope . L' argomento è sempre l' amore ; ma un amore ne' personaggi ferrii platonico e metafisico ; ne' buffi fucido ed incivile . L' intreccio è comunemente ingegnoso , e ben disciolto , nello che il teatro spagnuolo avvantaggia ogni altro tea-

(5) Y pues que paga il vulgo necio , es justo
Neciamente escrivir por darle gusto .

teatro dell' Europa . L' azione principale va per lo più adornata d' episodj inverisimili . Lo stile è copioso ; ma affettato : di quando in quando alza il Poeta le creste , e per descrivere la bellezza d' una Dama , mette in mostra tutte le perle dell' India , tutti i colori della pittura con tutti gli Angioli del Paradiso . Per dire che si fa giorno , l' Aurora si mette alla toletta , le Cameriere l' aspettano , i Cochieri attaccano , i cavalli nitriscono , e tutto il Mondo si mette sopra . Queste descrizioni sogliono farsi con versi endecasillabi di rima rigorosa ; nel rimanente della Comedia , siccome la lingua è di sua natura sufficientemente armoniosa , si adopra una rima larga consistente nella consonanza delle pure vocali , come *amore , lode ; vivo , vinto* . La barbarie del secolo passato , oltre alle Comedie di Lope , mise in istima presso agli Spagnuoli quelle sopra i Santi , nelle quali suol comparire il Diavolo cavalcando un Serpente di fuoco , e viene ad inquietare i Santi con ridicole impertinenze . Ma queste Comedie sono oramai divenute in disuso , e solo si conservano in credito quelle di Lope , e del suo perfetto imitatore Calderon della Barca . Il *Tartufe* del Moliere , e la *Serva amorosa* del Goldoni farebbero nel teatro Spagnuolo reputate una freddura ; questo però sul principio ; che alla fine , siccome la nazione à fondo di buon senso , s' avvede , e mette da se stessa in ridicolo i suoi pregiudizj .

V I.

Il teatro francese , che dà oggigiorno la legge a tutta l' Europa , prima del Cardinal di Richelieu fu il più ridicolo . Diedero principio al teatro francese i Fratelli della Passione con rappresentare i passi più interessanti di essa . Poi si formarono le Compagnie di Comedianti chiamate *Diablerie* , perciocchè l' argomento della Comedia era ancora qualche passo della vita di Gesù Cristo , ed il Diavolo vi faceva sempre la prima figura . Mi sovviene d' aver letto il

ristretto di una di queste Comedie, nella quale Giuda s' impicca, e crepa; esce frettoloso il Diavolo cercando la di lui anima, e non trovandola si dispera: prende però il cadavere di Giuda, lo macella, e trova finalmente l'anima nascosta nella piega d' un budello. Le Comedie di Lope misero in discredito queste *Diablerie*, e si cominciarono a rappresentare in Francia Comedie alla Spagnuola. Il gran Corneille, com' egli stesso confessa, fece particolare studio sulle Comedie di Lope, e trasportò al teatro francese le più belle invenzioni di detto Poeta. Le prime Comedie del Moliere furono ancora troppo spagnuole. Ma poi questo gran Comico purgò gl' intrecci d' episodj inverisimili, raffinò i caratteri, fece lo stile più familiare, e ridusse la Comedia francese ad essere il modello, che hanno poi procurato imitare i Comici più savj delle altre nazioni. Prima della vera Comedia fu posta sul teatro francese la Tragedia. Ma per questa bisogna dar il vanto al teatro inglese: il natural entusiasmo della nazione, la maniera eroica di pensare, le violente passioni proprie del carattere nazionale, coll' energia della lingua per esprimerle, faranno sempre il teatro tragico inglese superiore al francese.

Non ostante la riforma del teatro francese, vi è rimasto da' tempi antichi l' atteggiamento; il quale quantunque a' nazionali non paja strano, a' Forestieri sembra stravagante e ridicolo. I Comedianti pajono energumeni, che ad ogni atteggiamento vogliono staccare le braccia dal corpo; ed esprimono un affetto di pena colle contorsioni, con cui potrebbe un ammalato esprimere un dolor colico. E' ancora insopportabile nel teatro francese la rima, colla quale vanno come incollati i versi endecasillabi a due a due: ma essendo la Comedia un discorso familiare, potrebbe tralasciarsi affatto questa noja, come infatti comincia oramai a tralasciarsi da alcuni Comici francesi. Ed ultimamente il Sig. di Diderot à proposto come

me nuovo modello la Comedia in prosa intitolata: *Il Padre di famiglia*, che s' è meritato general applauso (6).

V I I.

La nazione italiana in materia di teatro è singolare: ella sa distinguere, ed apprezzare il merito d' una buona Comedia; ma poi applaude sul teatro le più stomachevoli improprietà. Si diletta sommamente de' personaggi mascherati, i quali in tutte le Comedie sostengono l' istesso carattere: Pantalone prudente, Arlecchino stordito, Pulcinella sciocco, Coviello intrigante; e siccome i personaggi sono sempre i medesimi, l' intreccio divien necessariamente triviale, e mal condotto. Tutto il merito di queste Comedie consiste nella satira, e nella gran ciarla degli Attori. Il Goldoni à fatto tutto il

pos-

(6) Lasciata da parte l' oscurità dell' intreccio di questa Comedia, i due principali caratteri del Padre, e del Figlio di famiglia sono poco coerenti. Il Padre di famiglia vien proposto come modello di tale, savio, filosofo, amante de' figlj, geloso della loro condotta, ed affetto per gli amori di uno di essi con Sofia, giovane povera; ma savia, onesta, e virtuosa ad un segno eroico. Non ostante però la saviezza di questo Padre di famiglia, che più volte avea consigliato il figlio di non cercar nella scelta di conforte, se non una compagnia savia e virtuosa, per il volgar pregiudizio della nobiltà e delle ricchezze, delle quali egli non avea bisogno, non vuol acconsentire al matrimonio del figlio con Sofia: or questa condotta, come ognun ben vede, si contraddice col carattere del personaggio. La negativa del Padre, la passione del figlio, gli amori d'una sorella, e la malignità d'un Zio empio-no la casa di sconcerti scandalosi, quali non accaderebbero nella casa più fregolata; ed in tanto il Padre di famiglia non fa altro che piangere, e dir sentenze filosofiche, che nulla rimediano. Il Figlio vien pure proposto ritornato, colla conversazione di Sofia, ne' costumi; ma la negativa del Padre lo trasporta a macchinar il ratto di Sofia, a trattar il Padre con alterigia, e criticar di tirannica l'autorità paterna. Somiglianti espressioni in bocca d'un personaggio odioso confermano gli ascoltanti ne' sentimenti contrarj di virtù; ma un personaggio, per cui a vista dell' ingiustizia del Padre l'udienza s' interessa, non dovrebbe mai sfogare la sua passione con espressioni, che fanno inorridire, contra l'autorità paterna.

possibile sforzo per riformare il teatro della sua nazione : effettivamente le sue Comedie sono ben condotte, e piene di buona morale. Il Pubblico le à intese con gusto ; ma non per questo à lasciato la passione per Pulcinella ed Arlecchino . Sopra tutto in punto di macchine e di Magia si veggono sul teatro italiano cose , che attese il gusto della nazione in altre materie , fanno trafecolare . Nelle Comedie sacre spagnuole compariva al più un solo Diavolo ; ma sul teatro italiano ne vengono alle volte delle legioni : non è gran tempo che vidi in un teatro di Roma dar principio ad una Comedia con un Concilio di Diavoli, i quali consultavano sull'ajuto da darsi ad una Maga. Il popolo vi corre ancora affollato a vedere il *Convitato di pietra*, che è una Comedia spagnuola piena di macchine e di Diavoli, la quale non si rappresenta più ne' teatri della Spagna . Nè basta la scusa, che le persone culte conoscono le improprietà di così fatte Comedie , delle quali non si diletta, se non il volgo ignorante ; poichè in punto di teatro il gusto del volgo secondato dalle persone culte è il gusto nazionale . Se oggi giorno comparisse il Diavolo sul teatro inglese o francese , sarebbe lapidato dal volgo . Ma o sia la Comedia buona , o cattiva , il linguaggio italiano sempre è quello : la grazia della loquela , il sale della satira , e la viva espressione de' caratteri quasi compensano qualunque altro difetto ; tanto più che la rima è affatto bandita dal teatro comico italiano ; e vi si parla il linguaggio del popolo , il quale, tolto qualche errore gramaticale , è il più grazioso e dilettevole , e bene spesso il più espressivo .

Colla coltivazione della lingua francese ed italiana l'una e l'altra nazione è giunta a riprodurre il canto nel teatro ; ma di ciò si tratterà nel seguente capitolo . Ora basta riflettere , che attese le proprietà delle lingue vive , e delle rispettive poesie , spiegate nel capitolo antecedente ed in questo , la nazione italiana deve aver fatto singolari progressi nell'arte della Musica ; la francese singolari sforzi , come in tutte le altre arti ; ma con infelice esito. La spagnuo-

la

la deve essere *ad utrumque parata* , o a cantare , o a non cantare ; al buono , ed al mal gusto . In somma la nazione italiana , attese le proprietà musicali del suo linguaggio, deve essere la Maestra di Musica di tutta l' Europa ; e questo si vedrà confermato co' fatti nel seguente capitolo .

C A P. I I I.

Del progresso della Musica
fin a' tempi nostri .

I.

Quando gli Europei cominciarono a far sensibili alcune sillabe brevi , il canto Ecclesiastico applicò ad esse le note tonde , Invenzione delle note musicali conservando per tutte le altre le quadre inventate dappoichè si cominciò a scrivere la Musica con righe e con punti . E quantunque il contrappunto gotico moltiplicasse da una parte gli ostacoli per far rinascere il vero gusto della Musica , dall'altra esercitava le voci nella spartizione del tempo . Finalmente acquistata la facilità di valutare esso colle note tonde e quadre , si pervenne a dividerlo in parti sensibilmente disuguali ; al qual fine s' inventarono le cinque note antiche , Massima , Lunga , Breve , Semibreve , e Minima . Tutte queste note si formarono colla nota quadra , che si chiamò *Breve* : dalla Breve duplicata si fece la Lunga , e per togliere ogni equivoco le fu aggiunta la coda : dalla Lunga egualmente duplicata ne nacque la Massima : dalla Breve posta di canto la Semibreve : e dalla Semibreve colla coda la Minima (1). Gli Eruditi discorrono circa l' Inventore di questo sistema di note : chi lo attribuì

sce

(1) Veda si l' Introd. artic. 4. num. 3. coll' esemp. music. 3.

fe a Guidone Aretino; chi a Francone di Parigi, viventi l'uno e l'altro nel secolo XI. Altri ancora vogliono che sia stata invenzione di Giovanni Murs nel secolo XIV. A me pare più verisimile, che le suddette note s'inventassero successivamente a tenore che s'acquistava la facilità di dividere e misurare il tempo. Solamente trovo inverisimile l'opinione, che le attribuisce a Giovanni Murs atteso che la Musica, che si descrive Giovanni Sarisberienfe nel secolo XII suppone qualche varietà di note (2). Tutte queste, prima dell'invenzione della stampa, furono piene o nere, che è un indizio d'essere stato il punto la prima loro origine. La stampa, per farle più belle, le trasformò in bianche: ma quando nel secolo XVI fu arricchita la Musica colle Semiminime, Crome, Semicrome, Fufe, e Semifufe, si riprodussero per queste le note nere, lasciando bianche l'antiche.

Ben si vede, che se gl'Antichi avessero valutato il valore delle loro cinque note colla battuta dandone una alla Semibreve, il canto farebbe stato più scarso di modulazione, che non è il canto de'Barbari. Egli però prendevano per elemento un picciolo tempo, che era il valor della Minima; e da questo elemento replicato formavasi il valor delle altre; altrimenti la distinzione di Tempo, Modo, e Prolazione, spiegata nell'Introduzione (3), farebbe stata non che inutile, ma piena altresì d'imbarazzo, quale sembra a' nostri Musici assuefatti a misurare il tempo colla battuta. Il rispettivo valor delle note era più o meno veloce secondo lo spirito della composizione, ed anche secondo i secoli. Giovanni Murs critica la Musica del secolo XIV di troppo lenta; ciò che fa sospettare, che le modulazioni diminuite, che riprende Giovanni Sarisberienfe nel secolo XII, o erano solamente veloci relativamente a quei tempi, o erano per la maggior parte capricciose senza regolamento di tempo.

[2] Vedasi lib. 2. cap. 3. art. 2.

[3] Artic. 4. num. 22.

po. Finalmente a tenore che il linguaggio acquistava colla cultura de' costumi più dolcezza e flessibilità, i Cantori acceleravano d'egual passo il valor delle note; e per racchiudere le più rapide in un determinato tempo fu rimesso l'uso della battuta, di cui si servivano i Greci per misurare i versi. Allora fu dato alla Semibreve il valor d'una battuta; ed in conseguenza due alla Breve; quattro alla Lunga; ed otto alla Massima: e per risolvere la battuta furono riprodotti i punti colla coda, che tali sono la Semiminima, Croma, Semicroma, Biscroma, e Fusa. Certo è che la battuta è stata di gran giovamento per regolare il coro di più voci; ma per altro ella ha recato gran danno alla Musica, perciocché gli Esecutori attenti solamente ad accordarsi nel battere e levare, non foggiono dar alle note intermedie il competente valore. Per questo farebbe ben fatto, che al meno gli Scolari s'esercitassero senza battuta, regolandosi dalla prima nota, come facevano gli Antichi.

I I.

La rivoluzione d'idee e di costumi accaduta nell'Europa nel secolo XVI è la vera epoca della rinnovazione delle arti, ed in conseguenza della Musica. Questa s'era imbastardita ne' secoli barbari per mancanza d'espressione, e per l'abuso che il contrappunto gotico faceva dell'armonia equitemporanea: ed all'uno ed all'altro male si cominciò a rimediare nel mentovato secolo. Per quello che riguarda il contrappunto si stabilirono alcune regole per preparare e risolvere le dissonanze, trasportare i Soggetti a diverse corde, e conservare l'idea del Modo; si formò in somma la teorica, che si vede nel Zarlino ed in altri Antichi, la quale, benchè sia scarfa di veri principj d'armonia, nondimeno giovò per usar delle corde con più esattezza, che non era stato fatto ne' precedenti secoli.

Il contrappunto gotico era il più grand'ostacolo per perfezio-

nar l'espressione, essendo sommamente difficile rattemperar di tal forte diverse voci, che modulando diversamente destino nell'animo una semplice e chiara sensazione. Tuttavia si cominciò a formar l'idea dell'espressione colle proprietà che a somiglianza de' Modi antichi s'attribuirono a' Modi del Canto fermo, i quali si supposero per la maggior parte patetici (4). Tali proprietà, come si dichiarò nel cap. 4. del lib. 1, sono capricciose, perciocchè ogni Modo è un sistema di corde indifferente, come gli accenti della favella, per qualsivisa espressione; ed oggigiorno si compone in *D-la-sol-re*, che secondo il Zarlino è un Modo patetico, una sinfonia allegra, un' Aria agitata, un ballo, e qualsivoglia altro genere di cantilena. Io credo che l'essere stata la maggior parte della Musica di quei tempi composta per l'uso della Chiesa, ed in conseguenza seria e patetica, sia stata la cagione, per cui i Modi del Canto fermo si supposero quasi tutti patetici, attribuendosi alle corde il carattere proprio de' Soggetti. Che che sia di ciò, questa falsa idea contribuì non poco al progresso della Musica; poichè mettendosi un Compositore a comporre preoccupato dell'idea che *D-la-sol-re* sia Modo patetico, l'immaginazione gli suggerisce cantilene espressive in questo genere. In fatti l'espressione patetica fu la più coltivata nel Secolo XVI; i madrigali amorosi di quel tempo vanno per lo più a finire in querele e lamenti fra gl'innamorati.

Il pregiudizio per il contrappunto gotico non era facile si deponesse ad un tratto; tuttavia il buon gusto rinascendo di quel secolo cominciò a far desiderare la chiarezza dell'armonia, la distinta comprensione di diverse modulazioni equitemporanee, l'unione di tutte queste in un Soggetto, in somma la semplicità e l'unità, che sono il fondamento delle arti di gusto. Con questa mira si coltivarono le imitazioni, le Fughe, i rovesci, i rivolti, e simili artifizj

10

(4) Veda il Zarlino. Istit. arm. part. 4. cap. 18. e seg.

tenuti dagli Antichi in grande stima; i quali artifizj costrinsero i Compositori a moderare il contrappunto gotico, e per dar luogo di comparire al Soggetto, ad accordare spesso volte le voci col contrappunto naturale in Terza; ed in questo genere di Musica il genio più singolare di quel secolo fu il Palestrina.

Gli accennati artifizj tendono piuttosto a conservare l'identità del Soggetto, che a formare la semplice unità composta di parti dissimili: voglio dire, che la difficoltà consiste nell'accordar diverse voci con diverse modulazioni; tali però che dall'aggregato di tutte ne divenga una semplice espressione. Se l'espressione deve essere di qualche passione umana, l'intrapresa è quasi impossibile. Gli strumenti possono bensì rinforzare l'espressione d'una sola voce; e due voci ancora possono esprimere il medesimo affetto modulando con qualche diversità, e ripigliando spesso l'una la modulazione dell'altra, come costumava farsi ne' duetti. Ma trattandosi di accordare insieme quattro o più voci umane con movimenti contrarij, e cogli artifizj ed intrecci usati nella Musica detta *a cappella*, l'espressione degli affetti farà sempre debolissima, perciocchè l'una modulazione o confonderà, o almeno indebolirà la forza dell'altra. Con questo genere di Musica si può solamente rappresentare al vivo l'immagine di qualche oggetto sensibile composto di cose diverse; come nella prima Lamentazione del Nanini ove cantando le quattro voci le parole: *velut arietes non invenientes pasqua*, rappresentano al vivo una gregge dispersa di arieti, che saltellando per la campagna vanno cercando il pascolo. Queste espressioni, di cui è capace lo stile a cappella, colle altre proprietà del medesimo, notate nel cap. 7 del lib. 3 della prima Parte, furono perfettamente coltivate nel secolo XVI. Oltre questo si composero molti madrigali, e mottetti, ed alcune cantate teatrali, che furono come l'abbozzo de' presenti Drammi in Musica.

I I I.

Progresso
della Mu-
sica stru-
mentata.

A dire il vero, il progresso della Musica non dipendeva tanto da' Professori di essa, quanto da' Poeti: mentre questi non riportavano la Poesia alla sua prima origine, che è esprimere in istile cantabile gli affetti dell' animo, neppur il canto poteva colpire nel suo primo scopo, che è l' espressione. Or nel secolo XVI il Tasso compose il più bel poema eroico che si sia mai scritto al mondo dopo l' Eneide; ma inetto affatto a cantarsi. Sarebbe forse giunta, quanto prima la Poesia al bramato scopo, se le turbolenze politiche nel secolo passato non avessero interrotta la coltura de' costumi e delle arti incominciata nel secolo precedente, e fatto quasi rinascere l' antica barbarie. Sul fine però di detto secolo sotto la protezione di Luigi il Grande s' intradaron di bel nuovo le arti; ma la Poesia lirica, per causa de' difetti altrove notati delle lingue vive, particolarmente della francese, non fece il conveniente progresso per istimolare il genio musicale ad esprimere con energia gli affetti. In tanto però essendosi cominciata a coltivare detta Poesia in Francia ed in Italia per l' uso de' balli, e delle cantate teatrali, la Musica strumentata fece singolari progressi. Le voci delle corde, per questo appunto perchè sono artificiali, sono generalmente più sonore che non è la voce umana: in conseguenza si può fare con quelle miglior uso del contrappunto, che non si fa ne' componimenti *a cappella*, ed adornare le modulazioni di più diminuzioni e vaghezze: però la Musica de' balli, e delle cantate teatrali, nelle quali cominciò a coltivarsi l' espressione, era principalmente sostenuta dalla orchestra.

Ad esempio delle suddette cantate s' introdusse in Chiesa il costume (che ancora si conserva nella Spagna) di cantare nelle feste solenni certi Oratorj o componimenti in volgare accompagnati co-
gli

gli strumenti (5). E sebbene la Poesia di tali componimenti non era ancora la più espressiva, l' orchestra suppliva al difetto dell' espressione del canto, facendo certe descrizioni bellissime di oggetti sensibili. I Maestri di cappella della Spagna costumano ancora di pregare i Poeti autori di tali componimenti d' introdurre qualche tempesta, qualche lite fra gli elementi, o qualche ballo di Pastori, per esprimere poi queste cose collo strepito della Musica; ed il popolo vi concorre collo stesso entusiasmo, con cui si concorre in Italia all' Opera. I balli unitamente colle suddette cantate impegnarono i Sonatori a coltivare la Musica strumentata, che finalmente comparve sul principio di questo secolo ridotta a perfezione nelle opere del Corelli, le quali faranno sempre stimate per la varietà di belli e ben sostenuti Soggetti, per l' esatta osservanza delle regole d' armonia, per la sodezza de' Bassi, e per l' attitudine ad esercitare la mano de' Sonatori. Il Tartini vi aggiunse più vaghezza e prontezza nel maneggio dell' arco. Ed in questa Scuola fondata dal Corelli, e perfezionata dal Tartini si sono formati il Costanzi, il Boccherini, il Bottefi, il Pugnani, il Nardini, il Giardini, il Manfredi, il Lolli, il Ferrari, il Freddi, e tant' altri valorosi Sonatori di arco, che sono a' di nostri la delizia dell' Europa.

I V.

I tentativi fatti dalla barbarie nel passato secolo per signoreggiare di nuovo l' Europa, andarono a voto colla sovrana influenza di Luigi XIV: questo gran Monarca della Francia, unendo l' amor della gloria con quello del piacere, riportò la duplicata lode di fissare colle sue vittorie il sistema politico dell' Europa, e di far godere agli uomini le delizie della società, promuovendo ad un tratto tut-
te

Progresso
dell' e-
spressione.

(5) Queste Cantate di Chiesa si chiamano in Spagnuolo *Villancicos*.

tutte le arti e le scienze. Allora la lingua, la poesia, ed il teatro fecero in Francia il progresso dichiarato ne' due primi capitoli; e la natural vivacità della nazione la portò ancora a voler perfezionare la Musica senza l'ajuto degl' Italiani; ma le differenze circa di essa accadute in tempo di Carlo Magno, e la lettera di questo al Papa Adriano (6) potevano averle fatto rammentare quel favio avviso di Orazio: *Tu nihil invitâ dices faciesque Minervâ*, e conoscere che il linguaggio francese è scarso delle proprietà musicali, che sono la vera sorgente della Musica. L' Eroe Riformatore della Musica francese fu Gian Battista Lulli, il quale, benchè nato in Firenze, trasportato però da ragazzo a Parigi divenne affatto francese. La prima sua abilità, che lo fece celebre in Francia, fu quella di sonare il violino: egli è tenuto per il Corelli della Francia; prima di lui, dicono i Francesi, ne' concerti di strumenti solo uno di questi cantava; gli altri non facevano se non un semplice accompagnamento a quello: Lulli però mise in movimento tutte le parti, e creò il vero concerto. Coll'abilità di sonare il violino s'acquistò egli la benevolenza di Luigi il Grande, che lo fece Direttore dell'orchestra della sua Corte; e poi divenne ancora Capo e Compositore dell' Opera francese, incominciata ad eseguirsi a' giorni suoi. Che Lulli sia stato l' Eroe della Musica francese non si può certamente dubitare; ma che la Musica francese non abbia colpito nel vero scopo della Musica, è stato già bastantemente deciso da tutta l' Europa, e dagli stessi Francesi, i quali, svanito già l' entusiasmo per la Musica di Lulli, fanno particolare studio della Musica italiana. E vaglia il vero il genio vivace della nazione non è generalmente atto a concepire quelle profonde impressioni, dalle quali provengono l' espressioni forti del parlare, e del cantare; ed il soverchio gusto della medesima per la varietà e la vaghezza non può contentarsi di quella semplice Unità

(6) Vedasi lib. 1. cap. 2. artic. 3.

tà di Soggetto, che fa distinguere una composizione italiana tra mille francesi. Onde al Lulli possiam concedere meritatamente la lode d' aver raffinato e trasportato agli strumenti il gusto gotico, creando un nuovo genere di Musica, che parla più all' orecchio che non al cuore.

La vera gloria de' Francesi consiste nell' aver avuto per Monarca Luigi il Grande, il quale faceva sentir da per tutto gli effetti della sua protezione sopra il merito: un Italiano, che ritirato nel suo paese coltivava un' arte, si trovava improvvisamente gratificato da quel Sovrano Mecenate. Questo stimolo mise in agitazione il genio italiano; il quale vedendo sommamente stimata dal Monarca francese la Musica teatrale, si diede a coltivare colla Musica la Poesia atta al canto. Nelle composizioni del Gasparini, Bononcini, Marcello, e Clari appare già posto a chiaro lume il vero scopo della Musica col difficile accordo dell' espressione col contrappunto. Solamente mancarono a questi Compositori le parole del Metastasio; ma compensarono questa mancanza con altre bellezze, che a poco a poco vengono ora mai in disuso: eglino non erano troppo vaghi di quei tritumi di note, che senza effetto particolare straccano le braccia de' Sonatori; ma ogni nota era una pennellata di Maestro, che richiedeva nell' esecutore somma esattezza, abilità, e buon gusto. Sopra tutto l' espressione patetica, che cominciò a coltivarsi fin dal secolo XVI, giunse al sommo grado di perfezione nel *Miserere* volgarizzato del Marcello, e nello *Stabat Mater* del Pergolesi, componimenti l' uno e l' altro immortali, ne' quali si vede accordato l' artificio colla semplicità, e l' uno e l' altra colla più tenera e pene trante espressione.

V.

La Musica si perfezionò fra i Greci nel teatro tragico, nel qua-
Teatro in
Musica.
le

le si rappresentano al vivo le passioni umane, che sono l'unica sorgente dell'espressione sì nel parlare, come nel cantare. Ma le nostre Tragedie, per quanto siano ad ogni altro riguardo eccellenti, sono per la mancanza di ritmo affatto inutili per cantarsi; ed oltracciò per le nostre idee, costumi, e linguaggi sarebbe una stravaganza il cantare le Tragedie del Corneille, del Racine, del Voltaire, o del Maffei. Però il nostro teatro in Musica cominciò nel secolo XVI con rappresentare qualche favola musicale, come fu già quella di Orfeo posta in Musica dal Zarlino, e rappresentata la prima volta in Venezia. Siccome i personaggi di queste favole erano Deità, la fantasia degli Spettatori preoccupata con questa illusione non trovava inverisimile che gli Attori cantassero, o usassero d'un linguaggio più divino del nostro; massime appartenendosi l'argomento della favola alla stessa Musica. Giacomo Peri circa l'anno 1600 inventò lo stile de' Recitativi, che è uno stile mezzo fra la favella ed il canto; e la sua Euridice fu quasi il modello delle Opere in Musica rappresentate in appresso. Ma le favole della Mitologia appartenenti alla Musica furono in poco tempo esauste: onde per condur a perfezione il teatro in Musica, bisognava che i Poeti si dassero a ricavar della Storia altri Drammi, i di cui personaggi potessero verisimilmente cantare; e coltivassero vieppiù lo stile lirico adattabile all'inflessioni del canto. Per mancanza di tali Drammi l'Opera francese del tempo di Luigi il Grande era comunemente un miscuglio di ballo e di canto; ed in Italia ancora il teatro in Musica fece in tutto il secolo passato pochissimo progresso.

Finalmente l'Italia, che riprodusse dopo i Greci ed i Romani la Musica sul teatro, creò pure il genio poetico necessario per perfezionarla. Apostolo Zeno, in cui la Poesia non era che un ornamento della vasta erudizione in altre scienze, pensò saviamente, che avendo l'azione della Tragedia l'eroico proprio della Favola, i personaggi di quella potevano usare dello stesso linguaggio che i

per-

personaggi di questa, purchè l'arte preoccupasse l'udienza coll'illusione, che nella Favola nasce dallo stesso argomento. V.g. Tra gli amori di Apollo con Dafne e quelli di Didone con Enea non v'ha altra differenza, senonchè il supporre i primi favolosi ed intervenuti tra Deità; ed i secondi storici, intervenuti tra persone mortali; ma se l'illusione toglie alla fantasia l'agio di far questa riflessione, dando ad Enea ed a Didone cert'aria di Divinità, potranno essi usare dello stesso linguaggio che Apollo e Dafne. Somigliante illusione deve farsi per l'udito e per la vista: per l'udito col grande dell'argomento, coll'eroico de' sentimenti, colla sublimità dello stile, e sopra tutto con quel genere di trasporto che cagiona lo strepito dell'orchestra. Per la vista col portamento de' personaggi, colla magnificenza delle scene, dell'illuminazione, degli abiti, e delle comparse; di modo che lo Spettatore per tutto quanto vede e sente si figuri come trasportato ad un nuovo Mondo, dove gli abitatori sono tante Deità. Eccovi il fondamento del teatro in Musica, che a torto è stato criticato d'inverisimile. Sarebbe certo ne' nostri costumi inverisimile, che in una Comedia un Padre riprendesse suo figlio cantando, perciocchè nella Comedia si rappresentano i fatti triviali, quali tutto di accadono nelle nostre case. Ma quantunque Alessandro, Dario, Artaserse, Attilio Regolo, Catone si rappresentino dalla Storia personaggi mortali, pure se il teatro li deifica, possono usar del linguaggio che non disdice alle Deità. Il Poeta è libero a supporre o fingere quel che vuole, purchè, come dice Orazio, *sibi constet*, cioè sia conseguente nel fingere: onde se il teatro in Musica mi rappresenta come divini i personaggi, non dovrò trovare strano il sentirli parlar il divino linguaggio della Musica. Fece ancora Apostolo Zeno nella Tragedia da cantarsi un cambiamento degno di somma lode. Lo scioglimento della Tragedia è stato sempre la strage de' scelerati; ma nel nuovo Dramma italiano, quantunque sia tragico l'intreccio, l'esito, in quanto lo permette la

Storia, è per lo più felice, consistente nel pentimento de' scelerati, e nel premio della virtù. Così le gran passioni proprie della Tragedia non ci lasciano funestati colla morte di qualche illustre personaggio; ma si bene pieni di consolazione vedendo i malvaggi pentiti, e premiata la virtù.

Con queste mire compose Apostolo Zeno i suoi Drammi in istile adattabile al canto, pieni di bellissime scene, e di passioni atte ad impegnare la Musica ad ogni forte d' espressione. Ma nè i caratteri, nè il linguaggio, nè i sentimenti sono ancora bastevoli a trasportare l' animo de' Compositori di Musica e degli Spettatori fuor di se stesso: a cagion d' esempio: nel Dramma di Q. Fabio e L. Papirio la scena ultima del secondo Atto è la più agitata, e la più interessante di tutta l' Opera; ma quando si riflette a che Q. Fabio, il quale è un Eroe Romano, consente in una bassezza, purchè niuno la veda, e che L. Papirio, che è un altro Eroe Romano, lo tradisce facendola pubblica, lo Spettatore ed il Musico si raffreddano, ed in vece di compiangere Q. Fabio, vorrebbero adirarsi contro al Poeta. La Musica è assolutamente debitrice della massima perfezione, a cui è giunta in questo secolo, all' immortal Metafasio. L' istesso Apostolo Zeno, che adornava il suo gran sapere con singolare modestia, trovandosi in Vienna da Poeta Cesareo, quando giunse là il Metafasio, protestò avanti le Maestà Cesaree, che il Giovane Romano era l' unico Genio per la poesia lirico-drammatica, e gli cedette volontariamente il posto, pregandolo di mandargli a Venezia i suoi Drammi per prendersi la briga di pubblicarli. Il Metafasio à posto i Compositori di Musica in quello stato, che richiede Orazio nel Poeta per comporre di gusto: il Poeta, dice Orazio, deve sentir in se stesso gli affetti che vuol comunicare (7); e l' istesso deve dirsi del Compositore di Musica; ma questo, se è dotato di genio, mettendo

(7)

Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi.

Art. poes.

tendo in Musica i Drammi del Metafasio, bisogna che co' personaggi avvampi, impallidisca, pianga, s' adiri; ed agitato il genio di cost possenti stimoli trova facilmente le più espressive modulazioni per isfogarsi. In fatti co' Drammi del Metafasio il Vinci, il Pergolesi, il Leo, il Perez, il Sassone, il Buranelli, il Jommelli, il Piccini, il Sacchini, l' Anfossi ed altri hanno portata la Musica in questo secolo al suo scopo; che è l' espressione de' più teneri affetti, e delle più violenti passioni del cuore umano. La dolcezza dell' espressioni del Metafasio è stata ancora cagione di formarsi quella divina scuola di Cantanti, che comincia ora mai a mancare, secondo il gusto della quale hanno cantato il Raff, il Farinelli, il Cafarello, il Gizziello, il Guarducci, il Mazzanti, ed il Guadagni. Ma nè le composizioni di quelli, nè il canto di questi avrebbero sorpresa l' Europa, senza le perfezioni aggiunte alla Musica strumentata dal Corelli e dal Tartini. Ora figuriamoci uno spettacolo, quale si farebbe potuto rappresentar in questo secolo, cioè l' Olimpiade del Metafasio posta in Musica dal Pergolesi, cantata da Farinelli, Raff, Cafarello, Gizziello, Guarducci, e Guadagni, supponendo in questi, oltre all' abilità di cantare, il più eccellente portamento di Comica, con una orchestra composta de' più scelti Sonatori, e colla magnificenza di scene, abiti, illuminazioni, balli, e comparse, che fece godere agli Spagnuoli Ferdinando VI di gloriosa memoria nel teatro della sua Corte: a me pare, che un sì fatto spettacolo ci farebbe veder verificata la favola di Amfione, che colla Musica commuoveva i sassi.

V. I.

L' instabile condizione dell' uomo non porta giammai le cose alla sommità della perfezione, se non per mandarle più precipitosamente in rovina. Il teatro in Musica è uno spettacolo da darli

L. I. I. 2

so-

Decadenza
della Musi-
ca

solamente da un Principe amante della Musica, e della magnificenza; ma l'avidità del Popolo italiano per godere di sì fatti spettacoli fece aprire i teatri da guadagno, ne' quali manca sempre da qualche parte il fondamento del teatro in Musica, che è l'illustrazione. Vi si veggono alle volte scene per la maggior parte vecchie, mal decorate, di niuna novità, e di pessima architettura; abiti meschini, comparse ridicole, illuminazioni scarse, e balli noiosi: così rimane la Musica sfornita della sorpresa necessaria per far negli Spettatori il conveniente effetto. Ma vi rimane almeno la Musica: la moltitudine de' teatri, i prezzi strabocchevoli de' Musici abili, e l'interesse degl' Impresarj hanno fatto nascere un vero contagio di Maestri, di Musici, e di Sonatori. Si accingono tutto di a mettere in Musica i Drammi certi Compositori fatti alla foggia di quegli Architetti, che con quattro o sei disegni comprati fabbricano tutte le case, o di quei Segretarj, che riducono di grado o di forza ad una di quattro o sei formole l'argomento d' ogni lettera. Ond' è che si sentono spesso i sentimenti del Dramma sacrificati, Motivi fuor di proposito, ed Arie ancora senza Motivo alcuno; tagliate però alla misura di certi Cantori, i quali senza scuola, senza gusto, e senza comica gorgheggiano sino a sfatare senza mai articolare una parola. Questa perversa razza di Cantanti, che fanno pompa d' imitar colla gorgia i lavori de' bassi rilievi gotici, hanno fatto provar al Metastasio la pena di vedere a' suoi giorni rovinato il teatro, che co' suoi Drammi era stato portato alla maggior perfezione. Ecco in qual modo egli si lamenta in una lettera al Mattei: „ qualunque sia cotesto mio povero Dramma, non crescerà certamente di merito fra le mani de' presenti Cantori, ridotti per colpa loro a servir d'intermezzi a' ballerini, che avendo usurpata l' arte di rappresentare gli affetti e le azioni umane, meritamente hanno acquistata l' attenzione del popolo, che hanno gli altri meritamente perduta; perchè contenti d' aver grattato „ le

„ le orecchie con una sonatina di gola nelle loro arie, il più delle volte noiose, lasciano il peso a chi balla d' impegnar la mente, ed il cuore degli Spettatori; ed han ridotto il nostro teatro drammatico ad un vergognoso ed intollerabile miscuglio d' invernicali. „ Ma che giovarebbe la più eccellente Musica co' più valorosi Cantori, qualor dovessero questi accordarsi con una orchestra composta alle volte di Maestri e di Scolari, di ragazzi e di vecchi, l'uno sordo, l'altro cieco, questo ardente, quello flemmatico, ognun de' quali vuol regolare il tutto a modo suo? Che gode dunque il popolo in sì fatti spettacoli? A me pare, che il continuo cicalare è un indizio infallibile della noja. Pure in arrivando alla cadenza dell' Aria si mettono tutti in un profondo silenzio; e dopo d' aver il Musico girato e rigirato fuor di proposito per tutti i Toni, si prorompe in uno strepitoso sbattimento di mani. Oh! con quanta ragione potrebbero i Musici addurre per iscusar de' lor difetti quei versi di Lope della Vega:

E poichè paga il volgo sciocco, è giusto
Scioccamente cantar per dargli gusto.

C A P. I V.

Del gusto popolare per la Musica delle nazioni Europee.

I.

Resta finalmente dimostrato, che la Musica procede immediatamente dall' istinto di parlare; che le sue corde consistono Gusto della nazione italiana ne' sette toni di voce divisi dalla Natura fra gli uomini; che tutte le regole d' armonia si deducono dall' istinto d' accordarsi gli uomini,

mini, quando cantano insieme, in Terza, Quinta, ed Ottava: che la Musica fu sommamente perfezionata da' Greci di costumi molli, ed assuefatti ad un parlar il più soave ed armonioso che si sia mai usato al mondo; ch' ella fu rovinata da' Barbari di costumi e di linguaggi rozzi; e rinnovata finalmente in Italia, dove fioriscono costumi soavissimi, col linguaggio più armonioso dell' Europa. Ma siccome di questi progressi sia debitrice la Musica alle fatiche de' suoi Professori, converrà brevemente specificare ciò che facilmente si rileva dal fin qui ragionato, voglio dire, qual sia la nativa disposizione ed il gusto per la Musica di ciascuna nazione europea.

La nativa disposizione per la Musica della nazione italiana è palese a tutto il mondo: l' Europa si serve per quest' arte degli Italiani, come i Romani si servivano de' Greci; e non vi è angolo dell' Europa così remoto, ove non si trovi qualche Musico o Sonatore italiano: Essi sono arrivati a' tempi nostri trafficando colla Musica fino all' India orientale, e piacesse a Dio, che sull' esempio di Cadmo se n' andassero alcune Colonie di Professori a coltivare la Tartaria. In Italia, particolarmente in Roma ove si usa la favella più musicale di tutta l' Italia, tutti fanno cantare: le femine sollevano le fatiche domestiche colle più belle Arie del teatro: il popolo si crede giusto giudice delle fatiche d' un Professore di Musica; ed il più bel divertimento del Carnevale di Roma si è sentire infino alle femine far la critica dell' Opera. Ma quando mai il popolo è stato favio ne' suoi giudizi? Il genio universale della nazione fa sì, che il popolo senta il gusto d' una Musica ben fatta, e ben eseguita; ma poi gl' intervien l' istesso che nella Comedia; egli sente il gusto d' una buona Comedia; ma poi applaude le furberie del Diavolo, e le sciocchezze di Pulcinella.

I I.

La nazione spagnuola tanto dal carattere, quanto dalla lingua ^{Gusto della} è dopo l' italiana le disposizioni più vantaggiose per la Musica; ma ^{nazione} queste disposizioni restano quasi sterili, massime nelle Provincie ^{spagnuola} settentrionali, per mancanza d' esercizio, e per non essersi fatto comune il teatro in Musica. Il contegno delle donne impedisce altresì quelle liete adunanze, che insensibilmente preparano l' animo a cantar con espressione. Tuttavia alcune Dame provinciali sull' esempio di Cornelia figlia di Scipione pagano il Maestro per imparar a cantare senza imparare la Musica, ed in qualche conversazione solenne cantano qualche Arietta di vigliancico (1). Generalmente la Musica stà nella Spagna confinata nelle Chiese, i di cui Maestri di cappella sono ecclesiastici, e sono una vera appendice de' Contrappuntisti del seicento. Nella Corte, e nelle provincie meridionali vi è più passione e più senso per la Musica: l' Opera italiana è molto ben intesa in Cadice ed in Barcelona; ma se si facesse in Biscaglia, farebbero i Musici lapidati.

I I I.

La nazione francese è l' unica che abbia avuto il coraggio di ^{Gusto della} voler soverchiare l' italiana in punto di Musica. Nè questo pregiudizio è d' oggi giorno; è stato già detto altrove, come a' tempi di Carlo Magno i Francesi si piccarono, perchè quel Monarca ricercò dal Papa per le Chiese di Francia Cantori italiani (2). Non si può però negare a' Francesi la natural inclinazione a cantare; egli-
no

(1) Vedasi cap. antec. artic. 3. not. 5.

(2) Vedasi lib. 1. cap. 2. artic. 3.

no cantano in Chiesa, nel teatro, per istrada, in casa, a tavola, ed al letto, sempre in somma cantano, e di rado intonano. Fin da' tempi di Luigi IV si mise sul teatro l' Opera francese, la di cui Musica, prescindendo dalle parole, non è affatto cattiva; ma il linguaggio francese modulato colle note musicali, e gli atteggiamenti degli Attori la rendono pe' Forastieri quasi ridicola: e tra gli Attori deve annoverarsi il Maestro di cappella compositore dell' Opera, il quale si presenta nel teatro a far la battuta con un bastone, e con un impeto incredibile; ma il teatro francese, è l' unico dove si fa la battuta, e l' unico dove non si osserva. E vaggia il vero, per quanto il Maestro si sforzi a regolare il canto degli Attori, egli è impossibile, che il Musico si accordi coll' orchestra, mentrè canta con quello tutta la Platea. Vi è ancora un' altra ragione, per cui sono costretti i Maestri francesi a regolare la Musica con una battuta smansiosa, ed è la natural vivacità de' nazionali, i quali spessissimo e fuor di tempo si mettono a trillare colla testa, e colla voce. Ma potevano i Maestri lasciar andar in mal' ora tutta la Musica francese, anzichè dar alla Francia il più tragico esempio della furia della loro battuta: facevala una volta il celebre Lulli colla canna d' India che teneva in mano, e inavvedutamente si battè il piede: la ferita fu tale, e s'incrudell a tal segno, che alla fine l' Eroe della Musica francese morì di quel fatale colpo di battuta (3).

I V.

La Nobiltà inglese allevata in mezzo d' un popolo, che non è Gusto della nazione inglese. bisogno di soffrirla, è costretta per farsi rispettare ad essere savia e generosa. Se un Milord inglese fosse ignorante, vano, vile, e for-
dido

[3] Così ce lo racconta il Sig. Lacombe nel Dizionario delle belle Arti.

dido, farebbe la favola del suo popolo. Oltracciò consistendo la costituzione politica dell' Inghilterra in ricavare i proprj vantaggi da' disavvantaggi delle altre nazioni, il ceto nobile ed il civile sono costretti a coltivare le arti e le scienze: e tra i loro gran pensieri, che mettono spesso in costernazione tutta l' Europa, si risvegliano le sensazioni di gusto, anche circa le arti di puro piacere. Londra è per ciò divenuta l' India de' Professori di Musica: quando uno di questi arriva a contentare gl' Inglese, comincia allora a stimare se stesso, ed a conoscere di quanta ricompensa sia degna la temerità d' aver affidata la propria sussistenza ad un Arte, la di cui sorte dipende puramente dal capriccio. La scarsa modulazione della lingua colla poca inclinazione a parlare rende naturalmente gl' Inglese più amanti della Musica strumentata, che della vocale. Tuttavia non essendo la pronunzia degl' Inglese affatto dura, e portandoli spesso il buon gusto a foggiorar in Italia, si piegano facilmente alla pronunzia italiana, e si rendono capaci di cantare con perfezione. Non è gran tempo che è partito da Roma il Sig. Guiglielmo Parsons Professore inglese di Musica, il quale, essendo stato sotto la Scuola d' uno de' più savj Maestri di canto che abbia l' Italia (4), è giunto a cantare con tutta l' espressione e grazia italiana. E Madama Godard pure inglese si può mettere nell' abilità di cantare al pari delle più celebri Cantatrici italiane.

V.

La nazione tedesca e per la complessione, e per la lingua, Gusto della nazione tedesca. dovrebbe essere la più inetta ad esercitare la Musica; ma avendo preso il Governo le più savie misure per far i nazionali umani e civili, n' è riuscito felicemente. I Tedeschi sono generalmente di buon senso, amanti delle arti e delle scienze, vaghi de' divertimenti onesti, ed in conseguenza della Musica. E siccome la nazione

(4) Il Sig. Fr. Giuseppe Santarelli della Cappella Pontificia.

ne è naturalmente sorda e modesta, cede senza rammarico agli Italiani il vanto del genio musicale. L'Opera italiana è nella Germania quasi più comune che in Italia. La Nobiltà si diletta assai di Musica: ed i Professori tedeschi fanno sopra di essa più studio che gli Italiani. I loro componimenti sono certo di buon gusto; sebbene vi manca la soavità dello stile italiano. Nella Musica allegra strumentata compongono con esito più felice che nella vocale; particolarmente non han potuto ancora addolcire bastantemente il genio per comporre perfettamente nello stile che gli Italiani chiamano *cantabile*. Ma da questa regola bisogna eccettuare il Sassone, il Bach, ed altri Tedeschi, che soggiornando lungamente in Italia hanno felicemente unito il genio italiano coll'applicazione tedesca.

V I.

Canzoni popolari

Servano finalmente le canzoni popolari a confermare ciò che è stato ragionato nel presente capitolo, ed in tutta quest'Opera circa la connessione della lingua di ciascuna nazione col gusto della Musica. In Italia sono poco comuni le canzoni popolari, perciocchè la maggior parte del popolo è d'orecchio così delicato, che li basta sentir le Arie del teatro per sollazzarsi poi cantandole per istrada, ed è un piacere sentire per le strade di Roma le donnicciuole e gli Artisti più inculti replicare con assai buona grazia i più be' pezzi di Musica del teatro. Si diletta ancora il popolo di Roma di formare per le contrade concerti a quattro e più voci; ed è cosa che recamiraviglia il sentire, come senza studio nè pratica di Musica vi si osservano puntualmente le regole d'armonia. I Contadini ed i Borghigiani, che non hanno tanta delicatezza d'orecchio, hanno le loro canzoni ed Arie di stile semplice, ma di buon gusto. La Romanella che cantano col colascione è piena di buona grazia; e più ancora la sonatina del Tamburro delle Trasteverine, che è quella dell'esemp. 9 della seconda Parte. Il gusto delle canzoni regna prin-

principalmente in Venezia; e sebbene sogliono quelle comporsi da qualche Maestro di Musica, il popolo le apprende facilmente. Vedasene una assai graziosa nell'esemp. 10; le Arie di teatro non hanno una modulazione così vaga.

In Spagna si diletta il popolo di cantare colla chitarra i *Romanzi*, che sono istoriette in verso di qualche innamorato, o di qualche celebre Assassino. La cantilena di questi romanzi è assai unitona e noiosa; ed è a mio parere un residuo del canto degli Africani, o un antico germoglio del Canto fermo. Nelle Provincie meridionali oltre a questi romanzi si cantano altre Arie di buon gusto; particolarmente la dulzaina di Valenza, che è uno strumento acuto di fiato, atto ad ispirare una sensazione incredibile d'allegrezza, mette in moto la gorgia de' naturali per modulare con vivezza e con grazia. Vedasi nell'esemp. 11 una sonatina di detto strumento, al suono della quale è veduto più volte ballare le Contadine di quel delizioso agro ne' loro pubblici festini soliti a farsi in mezzo della piazza con tutte le cirimonie de' festini nobili (5). Ma le canzoni popolari della Spagna di più buon gusto sono le *Seguidiglie*, delle quali ve n'è una varietà infinita: Vedasene una nell'esemp. 12: e non lasci di notarsi l'enfasi, con cui si spiega il vero e sincero amore spagnuolo: *se il mare, dice, fosse inchiostro, ed il cielo carta, non basterebbe a dirti, quanto ti amo*

L'inclinazione della nazione francese a cantare la rende la nazione dell'Europa più ricca di canzoni; le quali sebbene sono fra di loro diverse, non è facile distinguere l'una dall'altra, perchè tutte sono d'egual buon gusto, e l'espressione di tutte dipende più dal moto della testa, che dalla modulazione della voce. Mi toccò una volta essere per alcuni giorni alloggiato accanto della camera d'un Ufficiale francese; la mattina quando mi svegliava, lo sentiva già

(5) Mi sovviene che un Maestro di cappella intromise questa sonata della dulzaina in una Cantata della notte di Natale figurando un ballo di Pastori avanti al Bambino.

già cantare ; ma gli era molto obbligato , perchè mi conciliava di bel nuovo il sonno . Per non appigliarmi alle canzoni troppo triviali , ò scelta quella dell' esemp. 13 , che è la centesima d'una raccolta , che porta il titolo : *chansons choisies de Thibault Comte di Champagne* ; se la cantilena di questa canzone si paragona con quella dell' Aria cinese dell' esemp. 4 , vi si noterà facilmente una gran somiglianza .

L' esemp. 14 è una canzone inglese ; ed il 15 l' Aria d' una canzone tedesca , che quattro anni sono cantava per le strade di Roma una mendicante di quella nazione . La prima non à quella vaghezza delle canzoni italiane e spagnuole ; anzi à un non so che di ferio e patetico . Per cantare la seconda bisogna spezzare il fiato con bastante forza ; e l' audamento di tutta l' Aria s' assomiglia assai al trotto d'un cavallo . Finalmente chiunque si prenda il gusto di far cantare successivamente una canzone ad un Contadino di ciascuna Nazione europea , si avvedrà che il Tedesco urla , l' Inglese fischia , il Francese piange , lo Spagnuolo intona , e l' Italiano canta .

V I I.

Conclusio-
ne.

Non è però la Musica il vanto , di cui deve andar gloriosa una nazione . La sincerità de' costumi , l' onestà de' Cittadini , la libertà dell' animo , la giustizia , la fede , la pace , in somma l' accordo del gusto greco colla virtù romana è l' unico capace di rendere una nazione gloriosa e felice ; ed entrando in tale accordo la Musica , ella sarà il contravveleno dell' ozio de' Nobili , sarà il comun sollievo d' altre più penose fatiche , e preserverà il popolo dalla rustichezza nemica delle delizie della società . Ma qualor la Musica si coltivi per pura passione del popolo , ella renderà i Cittadini molli , effeminati , nemici della fatica , amanti solamente del piacere , vani , scoffumati , e capaci di negare a' proprj figlj il necessario sostentamento per alimentar le Sirene divoratrici del Pubblico .

F I N E :

L E T T E R A

D' UN AMICO ALL' AUTORE DELL' OPERA .

C A R I S S I M O A M I C O .

T Auto è ; il vostro prospetto della nuova Teoria sulla Musica , per l' appunto come vi siete imaginato , appena qui giunto ha posto in iscompiglio tutta la Città . In quanto a me , siccome mi diverto con quella Musica che mi viene dall' istinto somministrata ; e conosco chi assai destramente suona il gravicembolo senza avere avuto alcun altro maestro se non la propria osservazione , e il proprio studio ; e conosco altresì chi compone niente meno de' rinomati professori guidato solo dal buon gusto , e senza aver mai perduto il suo tempo nello spineto de' Contrappuntisti , non dubito punto , che non abbiate a riuscire nella vostra intrapresa . Sono però dall' altra parte convinto , che non piacerete al maggior numero de' Compositori di Musica , fra i quali pochissimi vi sono , i quali non misurino la loro imaginazione coi numeri , o colle feste . Nella stessa maniera veggiamo noi , che un infinito numero fra le innumerabili schiere de' poeti compongono incessantemente a sangue freddo , contenti di aver pescato una virgola , o un dittongo de' cinquecentisti , e scrupolosissimi seguaci d' ogni lor frase , parola , e rima , incastrandole per lo più fuori di proposito , e timorosi d' incorrere l' ira di Apollo se tentano inoltrare un passo più in là de' loro esemplari . Ma non s' avveggono i miserelli , che molto più incorrono il suo sdegno presumendo metter piede contro sua voglia ne' regni di Parnasso , e senza avere il petto dal suo bel foco riscaldato . Quindi avviene che i loro componimenti sono simili affatto a quelle isole di ghiaccio natanti sotto la regione del polo , fra il candore e la levigatezza delle quali altro segno di vita , e di ani-

M m m

mato

mato non si ritrova che un qualche orfo bianco digitino e tremante dal freddo . Ma questa è disgrazia comune a tutte le arti le quali dipendono più dal genio , e dal fuoco della imaginazione , che dalle regole . Piacciono a tutti gli effetti della loro felice esecuzione , e ciascuno pensa con un certo meccanismo potere agevolmente giungere ad esserne il fortunato esecutore , senza misurare i proprj talenti , e senza esaminare quali pesi siano adattati alle loro spalle , e quali ricusino sostenere : la qual cosa si scorge , non che nella poesia nella pittura ancora giornalmente accadere . Qual meraviglia dunque se la Musica ancora soffre una simile disgrazia ? Inutile sarebbe se annoverare vi volessi tutti i diversi sentimenti , e l' infinito numero di spropositi proferiti all' occasione del vostro prospetto . Qui tutti studiano la Musica , pochissimi la intendono , ciascuno però ne vuol parlare o bene o male . Mi ristringerò solo a darvi contezza di un prematuro giudizio , che mi avvenne sentire sulla vostra opera standomi un giorno a fare secondo il mio solito lo Spettatore in un angolo di un Caffè . Dopo una strepitosa batteria di Diapason , Diatesseron , Tetracordi , terze , quinte , ottave ed altri termini di Musica , che sentivo provenire da un crocchio di musicanti del solito calibro , fu fatto all' improvviso silenzio imposto loro da un professore di Musica universalmente tenuto per eccellente teorico , il quale così prese a ragionare . „ Questi Oltramontani si sono pur egli impazziti ! mirate ove giunge la loro frenesia , a voler dar regole di Musica agl' Italiani . Sento che l' autore di questo prospetto sia un valente Mattematico ; ma che per ciò ? potrà ben egli insegnarci a risolvere un problema in geometria ; ma ciò non basta per discorrere sulla Musica . Vi vuol altro : per essere professore fa duopo per lunghi anni pestare il cembalo , ed io lo so per esperienza . Vedete voi altri questo prospetto ? mi sembra tutto una bellissima cicalata . Che importa sapere se la Musica proceda dai numeri , o dall' istinto ? o se le

„ nazio-

„ nazioni cantino bene , o male ? Con queste cognizioni non s' impara già nè a cantare nè a comporre . Vedo ciò non ostante ch' egli vuole intromettersi nella pratica colla bella invenzione de' Francesi del Basso fondamentale . Mi fanno pur venire la voglia di ridere cotesti Oltramontani , i quali non potendo garreggiare nella Musica se non se cogli Affricani , vengono a spacciare fra di noi queste galantarie di nuova invenzione , le quali nulla servono per la pratica . Ora che la musica va in decadenza salta fuori questo Basso fondamentale sconosciuto agli antichi , eppure questi senza tal Basso componevano divinamente . Ma si può egli dare follia maggiore di questa ? stimare Basso una corda la quale se si mette nel grave frastorna tutta l' armonia , come più volte ho provato colle composizioni de' Francesi , che portano notato il Basso fondamentale . Ma l' ora mi si fa tarda ed io non voglio istar più a perder tempo con queste frenesie degli Oltramontani ; se la divertano pure co' loro rivolti immaginari , e co' loro Bassi , e buon prò lor faccia ; In quanto a noi Italiani col Zarliuo alla mano daremo sempre la legge sulla Musica „ Così detto partì egli e la sua brigata , la quale non cessava di applaudirlo , e di acconsentire a tutto ciò che detto avea . A dirvi il vero benchè io non sia totalmente convinto dalle sue parole , pure sono in qualche dubbiezza ch' egli possa avere ragione . Voi solo mi potete illuminare su questo ; onde vi prego farlo quanto prima , acciò ancora io possa all' occasione difendervi quando di nuovo senta che vi vogliano ingiustamente attaccare . Conservatevi ed amatemi . Addio .

Di Armoniopoli 12. Settembre 1772.

Vostro Affmo Amico
Eleuterio Filalete .

M m m 2

RL

R I S P O S T A

C A R I S S I M O A M I C O .

Giacchè voi conoscete così a fondo il ceto de' vostri Poeti, non vi deve far meraviglia l' inconcludente critica, che sentiste fare del Prospetto della mia Opera sulla Musica in un congresso di Musici radunati nell' angolo d' un Caffè. Ma siccome tra il volgo de' Poeti alzano come Principi del Parnasso coronata la fronte di lauro un Metastasio, un Golt, un Mattei, ed alcuni altri, che voi meglio di me conoscete, così ancora fanno onore alla professione di Musica alcuni Professori di testa quadra, i quali adornano il genio coll' erudizione, e si lamentano forte di vedere la loro arte disonorata presso gli uomini di senno per la mancanza di cognizioni nel maggior numero di quelli che la professano. Eccovi quanto diversamente parla del mio Prospetto uno di quei Professori, avanti al quale tutto quello sfacciato congresso rimarrebbe ammutolito, cioè il Sig. Niccolò Jommelli, il quale mi dice così in una lettera: „ Ho gran premura di manifestargli cogli effetti tutto „ l' elogio, e tutta la giustizia, che merita il suo bellissimo e van- „ taggiosissimo Prospetto. Viva Lei sicuro per tanto che sarà mia „ ben assidua cura di spronare ogni buon Professore, ed ogni vero „ amatore di Musica a fervorosamente interessarsi per maggior- „ mente incoraggiare un uomo del suo gran merito, da cui possiam „ tirare quei lumi, che assolutamente ci abbisognano, per vedere „ nella sua più convenevole chiarezza, e nel più vero buon cam- „ mino questa divina nostr' arte tanto infelicemente traviata, e „ prostituita. „ E benchè questo grand' uomo non istimasse il mio Prospetto degno della lode, con cui la sua gentilezza l' onora, non gli era però d' uopo, per usar con me di cortesia, chiamare l' arte della Musica, *infelicemente traviata e prostituita*. Senza uscire dalle

dalle mura di Roma potrei mentovarvi più d' un Professore di Musica erudito, savio, e dotato di quel contegno, che è il carattere delle persone di senno, per non disprezzare alla cieca e tumultuariamente le ricerche, che è capace di fare un Filosofo in qualunque materia, che intraprenda ad esaminare. Ogni professione in somma si compone, come la Repubblica, di ceto nobile, civile, e plebeo. Quello però che i Professori di Musica del ceto nobile, ed anche del civile confessano, si è, che il volgo della lor professione è assai più vasto ed ignorante, che non sia il volgo d' ogni altra arte di genio. Un Poeta, per quanto sia meschino, è costretto a maneggiar qualche libro, e far uso della facoltà di pensare; ma la maggior parte de' Professori di Musica si formano col puro meccanico esercizio della gola, o delle mani, senz' arricchire la mente delle cognizioni necessarie per creare una Musica adattata a ciaschedun Soggetto, e tenendo in ozio perpetuo, e quasi arrugginita la facoltà di pensare. Or qual giudizio si può aspettare sopra un libro di Musica da sì fatti Professori? Quello per appunto, che voi sentiste nel Caffè, voglio dire un miscuglio di verità, e di spropositi, imparati questi e quelle, come s' impara la Musica, cioè per l' orecchio, poichè se entrate nello studio di costoro, non vi troverete altro libro, se non che il diario delle feste. Nella stessa critica, che mi riferite, si scorge palpabilmente la loro ignoranza: o costoro pretendono che l' arte della Musica si fonda in qualche teorica, o no: se vogliono che la Musica abbia le sue regole di teorica, a che proposito, trattandosi di questa, saltano colla volgarissima massima: *bisogna pestare il cembalo*. Nessun uomo di senno à mai negato, che per ben esercitare un' arte, oltre alla teorica, vi voglia la pratica. La teorica forma l' uomo savio, la pratica lo rende esecutore; e colla pratica senza la teorica non si può divenire se non che esecutore ignorante. Se vogliono che la Musica sia un' arte senza teorica, o di puro capriccio, perchè ci metto-

no avanti gli Autori del cinquecento? E perchè ne fanno un mistero delle loro rancide regole di contrappunto? Vedete come per discorrere sulla Musica, non tanto è necessario pestare il cembalo, quanto pestare alquanto le regole della buona logica.

Pure quel Professore graduato, che mise in silenzio la brigata del Caffè, non è alieno affatto da' libri, si vede che egli à letto qualche cosa; ma si vede ancora, che gl' intervien l' istesso, che a chi comincia tardi a sonare uno strumento: la mente è come la mano, che se non si tiene fin da ragazzo in esercizio, diventa pigra. Lascio da parte il pregiudizio proprio del più ignorante volgo, con cui egli diede principio al suo enfatico discorso, cioè che gli Oltramontani non possano dar agl' Italiani regole di Musica. Crede forse costui che gli Oltramontani siano fatti a guisa di quei gerolifici d' Egitto, che avevano le gambe d' uomo, e la testa di cane? Voi vedrete nella mia opera, quanto sia io amante della Musica italiana; ma perchè in Italia si coltivi la Musica più che in ogni altra nazione, non per questo gl' individui delle altre nazioni sono incapaci di possederla al pari de' più eccellenti Professori italiani; e non v' abbisogna far una lista di Oltramontani, i quali si sono fatto rispettare in materia di Musica dagli stessi Italiani, poichè sono abbastanza cogniti a tutta la Repubblica musicale. Ma che che sia di ciò, che à che far il genio degl' Italiani colla presente questione circa la teorica? Per istruirsi in questa, non hanno certamente bisogno gli Oltramontani di venire in Italia. Ma eccovi dove trionfa il Presidente del congresso del Caffè: queste teoriche oltramontane, dice, sono una purissima ciarla, mentrechè nulla servono per comporre. Ma eccovi di bel nuovo palese la sua ignoranza: se dicesse, che la teorica non basta ad infondere le doti di natura necessarie per comporre di buon gusto, parlerebbe da uomo savio; e se dicesse ancora, che la teorica ricavata dalle Matematiche, o da' libri vecchi di contrappunto giova pochissimo per comporre, parlerebbe

rebbe da vero ed erudito Maestro dell' arte sua; ma il dire assolutamente, che la teorica fondata nella stessa pratica ed isperienza, quale si propone nel mio Prospetto, nulla serve per comporre, è una sentenza sciocca, di cui costoro si servono per non decadere dalla lor riputazione presso al volgo ignorante. La teorica, qualor sia ella qual conviene, serve per non tenere a dietro gli Scolari nello studio del contrappunto; serve per non spaventare colle difficoltà gli uomini di senno, che vogliono intraprendere l' istesso studio; serve per non far comparire l' arte più semplice e più facile del mondo un vero laberinto di contraddizioni; serve poi per comporre con franchezza, ed usare a proposito di certi accordi poco triviali; serve per non farci digerire come nuova la Musica fatta e rifatta mille volte; serve finalmente per non iscreditare l' innocente arte della Musica, dicendo sopra di essa tali sciocchezze, quali non si sentono dagli Artisti meccanici sopra i loro rispettivi mestieri. Poichè qual giudizio della Professione di Musica formerà un Oltramontano, vedendo applaudire ad un Maestro di quella, il quale s'investe dell' aria magistrale, archeggia le ciglia, e si gratta la barba per dire, senza nulla determinare, che tutto il mio Prospetto è una bellissima ciarla? Egli stima degna di tal censura quella parte del Prospetto, che promette dimostrare da' costumi e linguaggi delle nazioni le cause del progresso, e della decadenza della Musica. Ma eccovi in questa censura il carattere d' un uomo rozzo e volgare, che si mette da se stesso in ridicolo, volendo far ridicola ogni forte d' erudizione. Questa non serve certamente per risolvere bene una dissonanza; serve però per formare la mente quadra, per comporre da uomo savio in ogni materia, e per distinguerfi dagli artisti meccanici, che non fanno sopra la loro arte se non quello, che videro da ragazzi fare al Maestro della bottega. Egli stima ancora cicalata la parte del Prospetto, che promette trattare delle regole d' armonia. Or di che vorrà questo Professore, che tratti un libro di

di Musica, quando stima cicalata il dar regole per rendere la pratica del Contrappunto facile e luminosa? Vorrà forse che sotto il titolo di libro di Musica si contenga il romanzo di Don Chisciotto? Ma questo gusto forse glie lo darò io, che al sentire le ridicole critiche, che sono state fatte sopra la mia Opera, prima che nessuno la vedesse, m'è venuto il pensiero di scrivere sul gusto del D. Chisciotto la vita e le faccende di Maestro Pandolfo, il quale da calzajo ed Organista del suo paese divenne poi Maestro di cappella. Tuttavia sembra che egli non tanto critica il mio libro per trattarvisi della pratica del contrappunto, quanto perchè voglia trattare di essa un Matematico. Costui crede che i Matematici si formano, come egli s'è formato Professore di Musica, cioè senza esercizio della logica naturale per riflettere sopra qualunque materia. E questa critica casca più fuor di proposito sopra di me, che mi dichiaro contra la comun opinione, che suppone la Musica parte della Matematica, dallo che ogni prudente Lettore sospetterebbe, essermi io internato in quella più che non hanno fatto i Matematici, che hanno scritto sopra la medesima, e prima di disprezzare la mia proposizione, aspetterebbe vedere come la disimpegno.

Vedo però che al vostro Professore dà gran fastidio il Basso fondamentale: queste galanterie, dice, di nuova invenzione, quando la Musica va in decadenza, sono frenesie de' Francesi. Ma in qual parte del Mondo va la Musica in decadenza? Se gli Ultramontani, come egli dice, non possono garreggiare in quella se non se cogli Affricani, faranno senza dubbio gl' Italiani quelli che mandano in rovina la Musica; e basta dar una occhiata alle carte di Musica del Marcello, del Clari, del Vinci, del Pergolesi per vedere, che la decadenza della Musica procede dallo studiarla al presente in Italia meno teorica, che non si faceva nel principio del secolo. Or vedete quanto storditamente parla il vostro Maestro Pandolfo: i Francesi non conoscono altro Basso fondamentale se non

non quello che è stabilito il Signor Rameau; ed egli suppone, che io metta quel Basso per fondamento della mia teorica, mentre nel Prospetto prometto di rifiutare la teorica del Signor Rameau. Egli dovrebbe aspettare a vedere qual è il Basso fondamentale, che io stabilisco, ed allora vedrebbe, che io non ho preso da' Francesi se non che il nome di Basso fondamentale per ischiarire e ridurre a regole le confusissime idee, che ci danno sopra il Basso gli Autori italiani, che il vostro Pandolfo non ha letto, o gli ha letto così storditamente come parla. Ecco come ne discorre il Zarlino nel c. 58. della terza Parte delle Istituzioni armoniche. „ E siccome la Terra „ è posta per il fondamento degli altri elementi, così il Basso è tal „ proprietà, che sostiene, stabilisce, fortifica, e dà accrescimen- „ to alle altre parti: conciosiachè è posto per base o *fondamento* „ dell'armonia. Onde è detto Basso quasi base e sostegno dell' „ altre parti. Ma siccome averrebbe, quando l'elemento della „ Terra mancasse (se ciò fosse possibile) che tanto bello ordine di „ cose ruinerebbe, e si guasterebbe la mondana, e l'umana armo- „ nia, così quando il Basso mancasse, tutta la cantilena si empi- „ rebbe di confusione, e di dissonanza, ed ogni cosa andrebbe in „ ruina. „ Quasi tutto il capitolo impiega il Zarlino in elegantissime allegorie, applicando alle quattro voci d' un concerto le proprietà de' quattro elementi, le quali allegorie possono piuttosto servire per comporre un Sonetto, che per illuminare uno Scolare. Io non pretendo far torto al merito degli Antichi; ma l'addurre fuor di proposito la loro autorità, e volere che con mettere avanti il nome del Zarlino, o del Palestrina sia decisa ogni questione, è un volere, che intervenga a questi valent'uomini l'istesso che ad Aristotele, il quale, tuttochè fu il Filosofo di più vasto ingegno, che produsse la Grecia, pure per l'abuso fattosi della sua autorità ne' secoli barbari, è poi divenuto il più ridicolo de' Filosofi. I valent'uomini del secolo XVI sono in ogni materia degnissimi della nostra

venerazione, perciocchè dopo tanti secoli di barbarie intrapresero di ridurre a miglior forma le arti e le scienze. Ma per questo appunto perchè furono i primi a istradarci nel sentiero della verità e del gusto, le loro scoperte furono imperfettissime. In materia di Musica l'espressione de' loro componimenti è assai debole; e la teorica piena di regole vaghe e fallaci. Il Zarlino conosceva benissimo, che il Basso è il regolatore dell'armonia, e questo si vuol significare col nome di *Basso fondamentale*, che fa tanto spavento al vostro Pandolfo; ma il Zarlino non giunse a conoscere, quali erano le corde caratteristiche di detto Basso. Ecco la regola più precisa, che egli dà nel citato luogo sopra la modulazione del Basso.

„ Quando adunque il Compositore componderà il Basso della sua
 „ composizione, procederà per movimenti alquanto tardi, e se-
 „ parati alquanto, over lontani più di quelli che si pongono nelle
 „ altre parti, acciocchè le parti mezzane possano procedere con mo-
 „ vimenti eleganti e congiunti, e massimamente il Soprano, per-
 „ ciocchè questo è il suo proprio. Debbe adunque essere il Basso
 „ non molto diminuito; ma debbe procedere per la maggior parte
 „ con figure di alquanto valore di quelle, che si pongono nelle
 „ altre parti, e debbe essere ordinato di maniera che faccia buoni
 „ effetti. „ Ognuno vede, che il dire che il Basso debbe procede-
 re con movimenti separati, di maniera che faccia buoni effetti, senza determinare, quali sono i detti movimenti, è una regola vaga, qual farebbe in materia di Architettura il dire, che i fondamenti siano tali, che possano sostenere la fabbrica, senza però determinare la loro proporzione con essa. Ma se con tali regole, replica il vostro Pandolfo, gli Antichi componevano divinamente, perchè imbarazzar gli Scolari con altre di nuova invenzione? Ma bisognerebbe ch'egli provasse che nelle arti di genio la buona pratica suppone una buona teorica: se la buona pratica fosse sempre conseguenza d'una buona teorica, converrebbe dire, aver saputo il Zab-

Zabaglia più algebra e geometria che il Neuton; e se per comporre colla perfezione degli Antichi giova più il sapere che il Basso è secco e frigido come la Terra, che non indagare, per quali corde deve egli modulare per servir di fondamento all'armonia, egualmente per divenire bravo Macchinista, in vece di studiare l'algebra e la geometria, converrà mettersi a far da facchino, e visitare spesso le bettole, che questa, come fanno i Romani, fu la scuola del Zabaglia. Ma parliamo sul serio: gli Antichi con cattiva teorica poterono comporre colla perfezione che si suppone, anzi senza teorica veggiam più d'uno arrivar a comporre con perfezione; questo però è privilegio delle arti di genio, per le quali à l'uomo dentro di se le disposizioni naturali sufficienti per arrivar ad esercitarle senza l'altrui direzione. Ma non per questo deve dispregiarsi la teorica, colla quale anche i Genj prescelti dalla Natura si sviluppano più facilmente, ed i talenti mediocri fanno il progresso, che senza di quella far non potrebbero. Nel secolo XVI, nel quale si davano solamente alla Musica i genj fatti apposta per essa, la buona teorica non era tanto necessaria, come è al presente, che la Musica è divenuta seccaggine, e vi s'applicano talenti d'ogni sorte: moltissime persone, che suonano, o cantano per puro diletto, l'avrebbero grandissimo di sapere i fondamenti dell'arte, che esercitano; ma solo al sentir il nome di contrappunto si spaventano, quasi che questo sia un mistero, nel quale bisogna iniziarfi, come una volta ne' misterj Eleusini.

Falsamente suppone ancora il vostro Pandolfo aver gli Antichi coltivata la Musica senza il Basso fondamentale: altro è che gli Antichi non avessero di esso un'idea chiara e scientifica; altro che non l'usassero ne' loro componimenti: i barcajuoli tutto di adoprano le regole di nautica, che non conoscono. Anzi nelle composizioni degli Antichi è più palese il Basso fondamentale, che non è in quelle de' Moderni, e per dimostrare questo, non ostante che nel

Prospetto prometto di verificare il Basso fondamentale e tutta la mia teorica con tre composizioni moderne, o mutato poi pensiero, tralasciandone due, ed adducendo in vece loro altre degli Antichi, nelle quali il Basso, che si canta, è quasi sempre fondamentale. Io convengo col vostro Pandolfo, che non si trova nelle composizioni degli Antichi, come neppure in quelle de' Moderni, il Basso fondamentale regolato colla legge della generazione de' suoni stabilita dal Sig. Rameau, ma se il mio Prospetto promette di rifiutare detta legge, non è un parlare da matto, opporre contro al Prospetto ciò che il Prospetto promette di rifiutare? Convengo ancora con esso lui, che nel gusto d'oggiorno, essendo il Basso quasi sempre cantabile, il fondamentale sopraggiunto ad una composizione potrà guastare qualche eleganza consistente nella soppressione di detto Basso, o nella sua trasportazione all'acuto; così il primo Adagio della Sonata prima dell'Opera quinta del Corelli comincia con un cambiamento di parti; l'acuta fa il salto di Quinta proprio del Basso; ed il Basso la modulazione di grado propria della parte acuta. Questo cambiamento di parti è una eleganza, che si guasterebbe, riportando al grave la modulazione propria del Basso. Ma l'eleganze e gli artifizj non si devono confondere colla sostanza dell'armonia. Quante bellezze non à un discorso elegante consistenti precisamente nella soppressione di qualche parola, o nella sua collocazione in un determinato luogo? Il verbo è la parte più essenziale d'ogni proposizione; eppure quanto non è elegante quella proposizione di Virgilio senza verbo: *Quos ego*: colla quale Eolo minaccia i venti? aggiungendo ad una tal proposizione un verbo di minaccia, tutta la sua eleganza svanisce. In somma il Basso fondamentale è come il disegno della composizione, il quale dimostra la natural posizione dell'armonia, la primaria risoluzione delle dissonanze, la maniera come si sostiene un Modo, o si muta. E se il non apparire questo Basso in ogni battuta della composizione basta se

per

per chiamarlo inutile ed immaginario, dovrebbe pure chiamarsi inutile ed immaginario il disegno che regola la mano del Pittore per dipingere un quadro. Ma che giova perdere il tempo e la carta in rispondere ad obiezioni vaghe quali potrebbero farsi da un puro Cantore, o Sonatore ignorante affatto de' primi principj dell'armonia? Quando sia pubblicata l'Opera, vedremo, qual punto vien determinatamente impugnato, e con quali ragioni da questi Cabbalisti della Musica, che parlano sempre in gergo dell'arte fondata in principj i più semplici, ed i più facili da comprenderli. Non crediate però che io mi lusinghi di produrre un'Opera esente da difetti; il figurarsi ciò sarebbe in qualunque Autore una vana sciocchezza, e molto più in me, che scrivo in una lingua, e intorno una materia l'una e l'altra fin ora a me quasi sconosciute. Io avrei certamente bisogno di consultare i miei pensieri musicali con persone assai bene intelligenti dell'arte; ma voi sapete benissimo, quanto sia difficile trovare la scienza, e la sincerità necessarie per servir di consigliere ad un Autore; ognuno stima più fare una critica avanti alle persone, che lo ascoltino come Oracolo, che non avanti ad altre, che possano dalla stessa critica scorgere il fondo della sua ignoranza; ed io non vi posso raccontare le cose accadutemi in questo punto senza dar principio al romanzo di Maestro Pandolfo. Ho ancora un altro motivo di temere, che la mia Opera riesca più piena di difetti di quello che comporta la debolezza della mente umana; ed è lo scrivere senza tenere alla mano i libri necessarij; voi sapete quanto sia facile comparire erudito facendo parlare i morti; mentre si trascrive una lunga autorità, la mente dello Scrittore stà in perfetto riposo. Vero è che giammai sono stato io portato a far quest'uso pedantesco de' libri: ma avrei al meno piacere di poter facilmente confrontare le mie riflessioni con quelli; ed accertarmi de' punti storici che accenno. Nelle cose sostanziali procuro di superare la pigrizia innata alla mia nazione, ricorrendo

a qual-

a qualche biblioteca pubblica . Nelle cose però di poco momento o accenno i fatti come gli tengo nella memoria , o gli tralascio affatto . Per queste ed altre difficoltà dubito che la mia Opera possa uscire alla luce così presto come voi desiderate : tanto più che i suoi difetti scemeranno senza dubbio quanto più si trattenga la sua stampa : già mi sono accorto , che il metodo , o la serie de' Libri proposta nel Prospetto potrebbe migliorarsi , e però la ho mutata . Ma voi non avete bisogno della mia Opera per conservarvi in salute, ed amarmi , Addio .

Roma 7. Ottobre 1772.

Vostro Affettissimo Amico
Antonio Eximeno .

		<i>Errori</i>	<i>Correzioni</i>
pag. 27.	lin. 18.	fottile una	fottile è una
51.	18.	armonica	enarmonica
63.	6.	dell'	dall'
66.	3.	dell'	dall'
74.	19.	stessi	stesi
95.	15.	bisongna	bisogna
105.	1.	prefissano	prefiggano
ivi .	24.	giovenetto	giovanetto
120.	6.	della	dalla
142.	30.	framezchiati	frameschiati
187.	2.	violentamente	violentemente
209.	11.	In Terza	Terza
231. n.5.	l. 5.	tre	tra
268.	18.	si fissa una	si fissa in una
308.	2.	Gnida	Guida
314.	14.	par	per
34.	21.	risultato	risultano
357.	13.	deri tanti varono	derivarono tanti
370.	23.	Pirro	Ambasciadore di Pirro
373.	3.	della	dalla
376.	1.	contavano	cantavano
388.	24.	glossolano	grossolano
437.	24.	duplicita	duplicata

Nota alla pag. 442.

Il Dramma di Q. Fabio , che s'attribuisce all'Apostolo Zeno , è stato qualche volta stampato sotto il nome d' altro Autore . Sia , o non sia l'Apostolo Zeno il vero Autore di detto Dramma , solo il Metastasio è colpito nello stile lirico-drammatico , che è stata la principal cagione della rinnovazione della Musica .

INTRODUZIONE

The musical score consists of 20 numbered measures across ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notes in the first measure are labeled with letters: D, B, A, C, E, G. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

INTRODUZIONE

The musical score consists of 20 numbered measures, arranged in four systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Measure 1 features a treble clef and a key signature of one flat. Measures 2 through 4 include the letters 'B', 'A', 'C', 'E', and 'G' written below the notes. Measure 5 contains a sequence of notes with a slur. Measure 6 includes a sequence of notes with a slur and a fermata. Measure 7 features a sequence of notes with a slur and a fermata. Measure 8 includes a sequence of notes with a slur and a fermata. Measure 9 features a sequence of notes with a slur and a fermata. Measure 10 includes a sequence of notes with a slur and a fermata. Measure 11 features a sequence of notes with a slur and a fermata. Measure 12 includes a sequence of notes with a slur and a fermata. Measure 13 features a sequence of notes with a slur and a fermata. Measure 14 includes a sequence of notes with a slur and a fermata. Measure 15 features a sequence of notes with a slur and a fermata. Measure 16 includes a sequence of notes with a slur and a fermata. Measure 17 features a sequence of notes with a slur and a fermata. Measure 18 includes a sequence of notes with a slur and a fermata. Measure 19 features a sequence of notes with a slur and a fermata. Measure 20 includes a sequence of notes with a slur and a fermata.

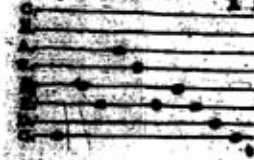
LIB. I.

Musical score for LIB. I. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 10. The notation includes various rhythmic values and rests.

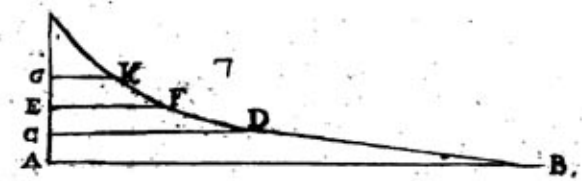
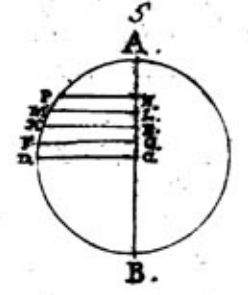
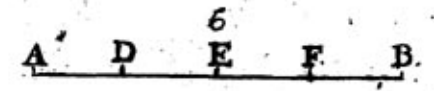
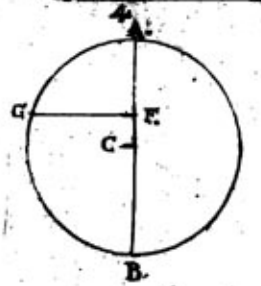
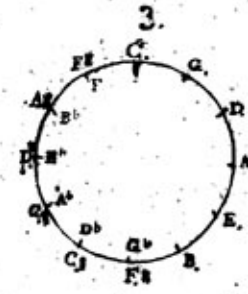
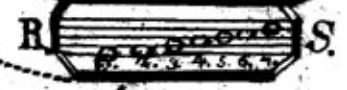
LIB. II.

Musical score for LIB. II. The first system contains measures 1 through 3, and the second system contains measures 4 through 14. The score includes lyrics and performance instructions such as *Spandio*, *Perichio*, *Anapæta*, *Dattilo*, *Iesbio*, *Proceumatio*, *Nobis*, *Hæc*, *Te ræc*, *Namiræ*, *Pæma*, *Audior*, *Diponden*, *S*, *Coræchambo*, *Tribuo*, *Mahoa*, *Dicæto*, *Dijambo*, *Corambo*, *Antioaræ*, *lonico*, *1.æ*, *lonico*, *2.æ*, *6*, *7*, *9*, *10*, *A*, *B*, *C*, *11*, *Promicæ*, *Monico*, *1*, *Cræico*, *Bæchico*, *Rhodo*, *12*, *13*, *Epinto*, *14*, *Reluctantæ*, *Carminibus*, *As*, *re*, *is*, *Ca*, *le*, *brabo*, *de*, *tu*, *tan*, *tu*, *me*.

FIG. I. FIG. MATEMATICHE



	G	A	B	C	D	E	F
G. CANTO	3	4	5	6	7	1	2
JOPR.	5	6	7	1	2	3	4
MEZSO	7	1	2	3	4	5	6
CONTR.	2	3	4	5	6	7	1
TEN.	4	5	6	7	1	2	3
BAR.	6	7	1	2	3	4	5
BAS.	1	2	3	4	5	6	7



A page of handwritten musical notation, likely a score for a piece of music. The page contains 14 staves of music, arranged in two systems of seven staves each. The notation is dense and includes various note values, rests, and bar lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. Measure numbers 1 through 23 are visible at the beginning of the staves. The notation is somewhat faded and shows signs of age.

A handwritten musical score consisting of 18 staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. Measure numbers are written above the staves at regular intervals: 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, and 50. The score is written in a dark ink on aged paper.

Handwritten musical score consisting of 14 systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Measure numbers 52 through 73 are indicated above the staves. The score is written in a historical style, possibly for a keyboard instrument.

52. 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73

74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84

Handwritten musical score for a piece, likely a piano or organ. The score is written on ten systems of staves. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a common time signature (C). The piece is divided into measures, with measure numbers 74 through 84 indicated above the staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score ends with a double bar line at measure 84.

A handwritten musical score consisting of 12 staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Measure numbers are written above the staves: 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, and 102. The score is written in a dark ink on aged paper.

PALESTRINA



Musical score system 1, measures 1-27. Includes a Cello/Bass (C/B) part with a **BF** dynamic marking. The system consists of six staves. The first five staves are vocal parts, and the sixth is the C/B part. Measure numbers 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, and 25 are indicated below the C/B staff.

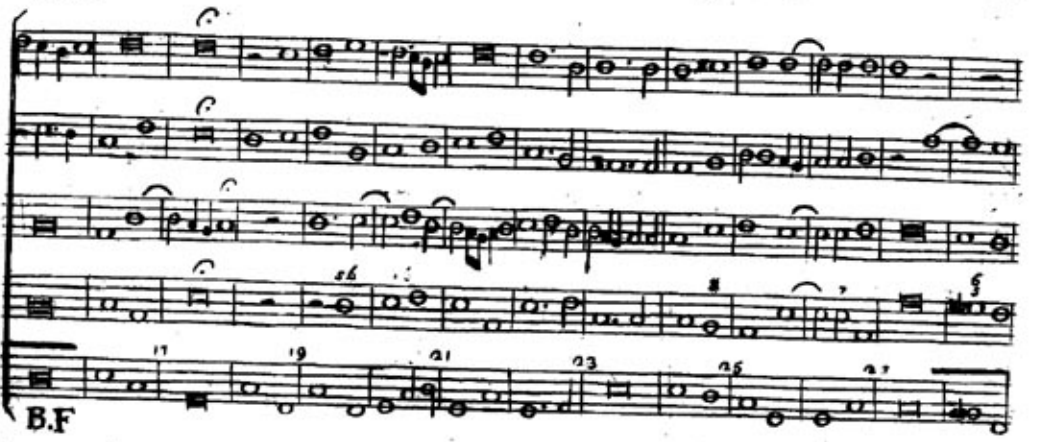


Musical score system 2, measures 28-59. Includes a Cello/Bass (C/B) part with a **BF** dynamic marking. The system consists of six staves. The first five staves are vocal parts, and the sixth is the C/B part. Measure numbers 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, and 59 are indicated below the C/B staff.

NANINI.



First system of musical notation, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The bottom staff is labeled "B.F".



Second system of musical notation, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The bottom staff is labeled "B.F".



Third system of musical notation, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The bottom staff is labeled "B.F".

CLARI

Musical score for Clarinet (CLARI) on page 11. The score consists of 14 staves of music. The first staff is the melody line. The second staff is a bass line with fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6) and a dynamic marking 'BF'. The third staff is a bass line with fingerings (6, 12) and a dynamic marking 'BF'. The fourth staff is a bass line with fingerings (18, 24) and a dynamic marking 'BF'. The fifth staff is a bass line with fingerings (31, 37, 44) and a dynamic marking 'B.F'. The sixth staff is a bass line with a dynamic marking 'BF'. The seventh staff is a bass line with a dynamic marking 'BF'. The eighth staff is a bass line with a dynamic marking 'BF'. The ninth staff is a bass line with a dynamic marking 'BF'. The tenth staff is a bass line with a dynamic marking 'BF'. The eleventh staff is a bass line with a dynamic marking 'BF'. The twelfth staff is a bass line with a dynamic marking 'BF'. The thirteenth staff is a bass line with a dynamic marking 'BF'. The fourteenth staff is a bass line with a dynamic marking 'BF'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

PERGOLESI.

This musical score consists of 12 staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a similar clef and key signature. The third staff is marked with a forte dynamic 'f' and includes fingerings 3, 5, 7, and 9. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with measure numbers 11, 13, 15, and 17. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one flat. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with measure numbers 19, 21, 23, 25, and 27. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The tenth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The eleventh staff has a treble clef and a key signature of one flat, with measure numbers 29 and 31. The twelfth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

CORELLI

This page of musical notation, titled 'CORELLI' and numbered '13', contains 14 staves of handwritten music. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. A double bar line is present in the middle of the page, separating the first seven staves from the second seven. The music appears to be a single melodic line, likely for a violin, given the context of Corelli's work. The handwriting is clear and consistent throughout the page.

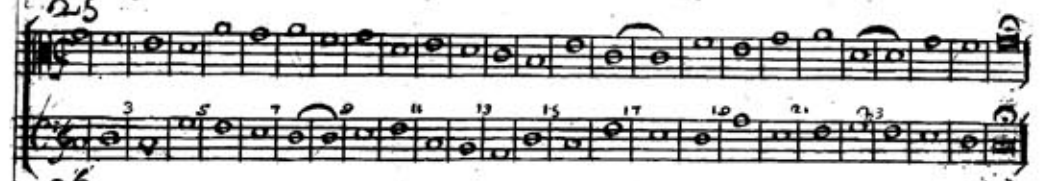
LIB. IV



Musical score system 1, measures 1-24. The system consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a single melodic line. Measure numbers 1 through 24 are indicated above the notes. The system concludes with a double bar line.



Musical score system 2, measures 25-33. The system consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a single melodic line. Measure numbers 25 through 33 are indicated above the notes. The system concludes with a double bar line.



Musical score system 3, measures 34-43. The system consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a single melodic line. Measure numbers 34 through 43 are indicated above the notes. The system concludes with a double bar line.



Musical score system 4, measures 44-53. The system consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a single melodic line. Measure numbers 44 through 53 are indicated above the notes. The system concludes with a double bar line.



Musical score system 5, measures 54-63. The system consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a single melodic line. Measure numbers 54 through 63 are indicated above the notes. The system concludes with a double bar line.



Musical score system 6, measures 64-73. The system consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a single melodic line. Measure numbers 64 through 73 are indicated above the notes. The system concludes with a double bar line.

A handwritten musical score consisting of several systems of staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. Measure numbers are written above the staves at the beginning of each system: 28, 29, 30, and 34. The score is written in a dark ink on aged paper.

28

16

29

13 15

30

34

3 5 7 9 13 15

Handwritten musical score consisting of 12 staves. The score is divided into three systems, each starting with a measure number: 32, 33, and 34. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents. The first system (measures 32-35) features a melodic line with a slur over measures 32-33 and a fermata over measure 35. The second system (measures 36-39) includes a triplet of eighth notes in measure 36 and a slur over measures 37-39. The third system (measures 40-43) features a slur over measures 40-41 and a fermata over measure 43. The notation is dense and characteristic of a handwritten manuscript.

Handwritten musical score on a page numbered 18 in the top right corner. The score is organized into systems of three staves each, with measure numbers 35, 36, 37, and 38 marking the beginning of sections. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

The page contains the following systems of staves:

- System 1: Measures 35-37
- System 2: Measures 36-38
- System 3: Measures 37-38
- System 4: Measures 38-39
- System 5: Measures 39-40

Measure numbers are placed at the beginning of the first staff in each system. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

39

17

Al

40

17

19

21

23

41. 20

17 19 21 25 27 29

42. 12

24 36

47

A musical score for a piece titled "FVGA", starting at measure 43. The score is written on ten staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Measure numbers are printed above the staves at intervals: 43, 49, 55, 61, and 69. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

Aria del Canada *Parte seconda* 22

Ballo del Canada

Aria Indiana

Aria Cinese

5 6 7 8

Tamburro Trasteverino *Et populi medietati sunt inania*

Veneziana

giò perso l'ossele... tto l'ossele... tto né so dove l'andà né so dove l'andà
povero barto letto do ve se mai càna d'ove se mai càna quanto che me dispian s'mais di què di là

ungh più bene e pare giò perso fena l'fà De no lo core fie se l'avere trovà

Si la mar fuore tinta papol' d'ciello papol' d'ciello no po-

drà splicar le... lo que te quere no po drà splicar te lo que te quere lo que te quere

Fils qui aime le langage de la main peut en un premier langage dont le sonnet vous

amur vous tordit votre pur et rebat le d'un flambeau l'amour vous abaisse quand l'œil est troublé tout est dit

The happy Nymph whose harmless Heart no fatal sorrows prove who never knew more foolish art or

the pangs of love

H	C. do re mi fa sol la si do	D ^b re ^b mi ^b fa ^b sol ^b la ^b si ^b do ^b re ^b	P
	G. sol la si do re mi fa* sol	A ^b la ^b si ^b do ^b re ^b mi ^b fa ^b sol ^b la ^b	
	D. re mi fa* sol la si do* re	E ^b mi ^b fa ^b sol ^b la ^b si ^b do ^b re ^b mi ^b	
	A. la si do* re mi fa* sol* la	E ^b re mi fa* sol la si do* re	
	E. mi fa* sol* la si do* re* mi	F ^b la si do* re mi fa* sol* la	
	B. si do* re* mi fa* sol* la* si	F ^b fa ^b sol ^b la ^b si ^b do ^b re ^b mi ^b fa ^b	
L	F* fa* sol* la* si do* re* mi* fa*	C ^b do ^b re ^b mi ^b fa ^b sol ^b la ^b si ^b do ^b	
	sol ^b la ^b si ^b do ^b re ^b mi ^b fa ^b sol ^b	G ^b si do* re* mi fa* sol* la* si	
	C* do* re* mi* fa* sol* la* si* do*	G ^b fa* sol* la* si* do* re* mi* fa*	
	re ^b mi ^b fa ^b sol ^b la ^b si ^b do ^b re ^b	D ^b re ^b mi ^b fa ^b sol ^b la ^b si ^b do ^b re ^b	N
	G* sol* la* si* do* re* mi* fa* sol*	A ^b la ^b si ^b do re mi ^b fa sol la ^b	
	la ^b si ^b do re ^b mi ^b fa sol la ^b	E ^b mi ^b fa sol la ^b si ^b do re mi	
	D* re* mi* fa* sol* la* si* do* re*	B ^b si ^b do re mi ^b fa sol la si ^b	
	mi ^b fa sol la ^b si ^b do re mi ^b	F fa sol la si ^b do re mi fa	
	A* la* si* do* re* mi* fa* sol* la*	C do re mi fa sol la si do	Q
	si ^b do re mi ^b fa sol la si ^b		
	E* mi* fa* sol* la* si* do* re*		
	fa sol la si ^b do re mi fa		
S	fi* do* re* mi* fa* sol* la* si*		
	do re mi fa sol la si do		

Tavola de' gradi di soavità del Signor Eulero.

Intervalli.	Ragioni.	Gradi.	Intervalli.	Ragioni.	Gradi.
Duodecima	1: 3.	III	Tono maggiore ...	8: 9.	VIII.
Quinta	2: 3.	IV	Terza minore	5: 6.	
Quarta	3: 4.	V	Decima minore ...	5: 12.	IX.
Decima maggiore	2: 5.	VI.	Settima minore ...	9: 16.	
Undecima	3: 8.		Quinta mancante ..	27: 40.	X.
Terza maggiore	4: 5.	VII	Tritono	32: 45.	
Setta maggiore	3: 5.		Terza mancante ..	27: 45.	XI.