108211 **PASSAGNI** (Leandro) ***Il Pianoforte.*** Manualetto pratico, indispensabile a tutti gli amatori del Pianoforte. Importantissima ed assai utile pubblicazione (encomiata da tutta la stampa e dai migliori musicisti ed adottata nelle primarie Scuole musicali). — Sommario: L'origine del Pianoforte - Bartolomec Cristofori - Come Bartolomeo Cristofori immaginò il Pianoforte - Il crescente sviluppo del Pianoforte - Come è fatto - Avvertimenti e consigli - Del modo di accordarlo - Alcune migliori e principali Fabbriche - Diversi Clavicembalisti e Pianisti dal XVI secolo ai giorni nostri - Biografie - Un magnifico volume, in-8, corredato da 46 finissime illustrazioni e moltissime note. . . (A) *L.* 1 —

115112 **PEDRON** (C.) Appendice al ***Metodo completo per la Divisione*** di P. Bona. 24 Solfeggi cantati a cambiamento di chiavi, con accompagnamento di Pianoforte (in-8) . (B) 1 50

116894 — ***Centocinquanta Bassi*** per lo studio dell'Armonia complementare, compilati conforme i programmi dei RR. Conservatori di Musica. 2.ª Edizione riveduta ed aumentata di 50 nuovi Bassi dall'Autore (in-8) . (B) 2 —

116777 — ***Centocinquanta Canti*** per lo studio dell'armonizzazione della Melodia, composti ad uso dei RR. Conservatori di Musica (in-8) . (B) 2 —

117290 — ***Corso d'Armonia*** composto per gli alunni di strumenti e di canto dei RR. Conservatori di Musica. (Illustrazione ai ***Centocinquanta Bassi***) (in-8) . . . . . (B) 4 —

117560 — ***Nuova Raccolta di Bassi*** per lo studio dell'Armonia per Pianoforte, composta ad uso del Corso complementare dei RR. Conservatori di Musica (in-8) . . . . (B) 2 —

117987 — ***Armonie d'Eccezione.*** Saggio di Studi teorico-pratici sulla moderna Armonia (in-8 (B) 3 —

109533 **PLATANIA** (P.) ***Trattato d'Armonia,*** seguito da un Corso di Contrappunto dal Corale al Fugato e Partimenti analoghi (in-8). (B) 5 —

54843 **PONTOGLIO** (G.) ***Uso del Guidavoce Pontoglio,*** approvato dal Ministero della I. P. e dal R. Conservatorio di Musica di Milano, brevettato con Decreto Reale, per le Scuole primarie e secondarie del Regno, Seminari, Istituti d'educazione, Artisti e Dilettanti in genere, adottato all'Istituto Bognetti di Milano (in-8). . . . . (B) 1 50

POZZOLI (E.) Sunto di ***Teoria musicale*** ad uso dei tre Corsi di Teoria e Solfeggio del R. Conservatorio G. Verdi di Milano. (in-8):

109139 — 1.° Corso. . . . . (B) 1 —
111456 — 2.° Corso. . . . . (B) 1 —
114498 — 3.° Corso. . . . . (B) 1 50

— ***Solfeggi*** parlati e cantati ad uso dei tre Corsi di Teoria e Solfeggio del R. Conservatorio G. Verdi di Milano (in-8):

108914 — 1.° Corso. . . . . (B) 1 50
109694 — 2.° Corso. . . . . (B) 1 50
110993 — 3.° Corso. . . . . (B) 1 50
117868 — Appendice al 1°. Corso . . . . . (B) 1 50

— ***Solfeggi cantati,*** con accompagnamento di Pianoforte, ad uso del 1.° e 2.° Corso di Teoria e Solfeggio del R. Conservatorio G. Verdi di Milano (in-4):

115442 — 1.° Corso . . . . . (A) 2 50
117499 — 2.° Corso . . . . . (A) 5 —

52885 **RAIMONDI** (P.) ***Bassi imitati e fugati*** (in-8) . . . . . (A) *L.* 1 50

98062 **REICHA** (A.) ***Corso di Composizione musicale*** ossia ***Trattato completo e ragionato di Armonia pratica.*** Traduzione dal francese, con Prefazione ed annotazioni critiche di L. F. Rossi (in-8). . (A) 10 —

112250 — ***Trattato della Melodia*** considerata fuori de' suoi rapporti coll' ***Armonia,*** seguito da un Supplemento sull'arte d'accompagnare la Melodia coll'Armonia quando la prima dev'essere predominante, con 77 tavole. Nuova edizione riveduta e corretta (in-4 grande) . . . . . (B) 6 —

RICCI (Luigi). ***Teoria musicale ragionata,*** con Prefazione del prof. Giovanni Anfossi (in-8):

100275 — Parte I . . . . . (B) 2 50
102159 — » II . . . . . (B) 2 50
101502 — ***Elementi di Teoria musicale.*** . (B) — 75
101503 — ***Tavola dimostrativa del Setticlavio,*** secondo il Metodo del Maestro G. Gallignani (in-8) . . . . . (B) — 75

107949 **RICHTER** (E. F.) ***Trattato d'Armonia.*** Avviamento pratico agli Studi della medesima. Versione italiana di F. G. Zingerle (in-8) (B) 5 —

ROMANIELLO (V.) ***Elementi musicali.*** Metodo teorico-pratico. Parte Pratica (in-8):

110738 — Fascicolo 1.° . . . . . (B) 1 —
110739 — » 2.° . . . . . (B) 1 50

107910 **ROSSI** (Lauro). ***Guida*** ad un Corso d'Armonia pratica orale per gli Allievi del R. Conservatorio di Musica di Milano (in-8) . . (B) 3 —

108203 **RUSCA** (A.) ***Grammatica musicale*** a domande e risposte. Parte I. Dei Suoni. Parte II. Della Divisione (in-8). . . . . (A) 1 50

SALA (Nicola). ***Partimenti, Ricercate. Fugati e Fughe,*** scelti ed ordinati da Daniele Napoletano (in-8):

112370 — Libro I. Partimenti . . . . . (B) 1 50
112371 — » II. Partimenti, Ricercate e Fugati (B) 1 50
112372 — » III. Fughe . . . . . (B) 1 50
112373 — Completo . . . . . (B) 3 50

98218 **SALADINO** (M.) ***Piccolo Trattato teorico-pratico d'Armonia*** (in-8) . . . . (A) 2 —

108817 **SANDI** (F.) ***Trattato d'Istrumentazione pratica.*** - Parte I. Strumenti a corda. - Parte II. Strumenti a fiato. - Parte III. Strumenti a percossa (in-4 grande) . . . (B) 6 —

96614 **SUZZARI** (F.) ***Metodo graduato per la Lettura musicale o Divisione ritmica.*** Adottato nel Liceo Musicale di Bologna e nel Liceo Benedetto Marcello di Venezia. Quarta edizione (in-8) . . . . (B) 2 —

49077 **TACCHINARDI** (G.) ***Saggi di Basso numerato e di Contrappunto*** da servire di studio preparatorio alla interpretazione della Musica di stile legato. Adottati dalla Scuola d'Organo del R. Istituto Musicale di Firenze ed approvati dal R. Conservatorio di Musica di Milano (in-8) . . . . . (A) 2 —

51194 — ***50 piccoli Bassi progressivi*** per lo studio elementare della disposizione a quattro parti (in-8) . . . . . (A) 1 —

ZINGARELLI (N.) ***Partimenti.*** Nuova edizione:

115594 — Libro I. . . . . (B) 2 —
115595 — » II. . . . . (B) 2 —

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

BIBLIOTECA MUSICALE DIDASCALICA

FORMATO IN 4º GRANDE

FEDELE FENAROLI

PARTIMENTI

OSSIA

BASSI NUMERATI

LUIGI FELICE ROSSI

TRATTATO D'ACCOMPAGNAMENTO

Terza Edizione illustrata
DA
Costantino Gozzi

102050

EDIZIONI RICORDI

(Printed in Italy)
(Imprimé en Italie)

BIBLIOTECA MUSICALE DIDASCALICA

OPERE TEORETICHE

PREZZI NETTI

112650 **ASIOLI** (B.) ***Principi elementari di musica,*** adottati dal R. Conservatorio di Musica di Milano per le ripetizioni giornaliere degli alunni, con tavole. 12.ª Edizione riveduta e corretta (in 16) . . . . . *L.* – 50

115374 — ***Trattato di Armonia,*** adottato dal R. Conservatorio di Musica di Milano. Nuova edizione (in 4) . . . . . (B) 4 —

107951 **AZZONI** (ITALO). ***Manuale teorico-pratico*** per lo studio dell'Armonia complementare (in-8) . . . . . (A) 1 50

117559 **BALLADORI** (A) ***Teoria musicale ragionata.*** 7.ª Edizione, riveduta, corretta ed ampliata . . . . . (B) 3 —

BANDINI (UBERTO). ***Scuola di Armonia, Contrappunto e Composizione*** (in-8):

— Libro I. – Armonia:

51832 — Preambolo e Parte I. . . . . (A) 2 —

51833 — Parte II . . . . . (A) 2 —

51834 — Il Libro I completo . . . . . (A) 3 —

— Libro II. – Contrappunto:

102832 — Preambolo e Parte I. . . . . (A) 3 —

102833 — Parte II . . . . . (A) 3 —

102834 — Il Libro II completo. . . . . (A) 5 —

108047 — ***Regole d'Armonia e piccoli Bassi progressivi.*** Testo approvato dalla Direzione ed adottato nel R. Conservatorio di Musica di Napoli (in-8) . . . . . (A) 1 50

111716 — ***Progressioni*** su tutta la estensione della Scala. Testo approvato dalla Direzione ed adottato nel R. Conservatorio di Musica di Napoli. (in-8). . . . . (A) 1 —

112530 — ***Canti dati,*** disposti in ordine progressivo per uso scolastico. Testo approvato dalla Direzione e adottato nel R. Conservatorio di Musica di Napoli (in-8) . . . . . (A) 1 50

BEETHOVEN (L. van). ***Studi*** ossia ***Trattato d' Armonia e di Composizione.*** Prima versione italiana con note di F. G. FÉTIS e L. F. ROSSI. Edizione corredata della biografia, del ritratto e del disegno del monumento nel cimitero di Währing in Vienna (in-8):

Volume Primo:

108021 — Parte I. Dell'Armonia e del sistema completo degli accordi. — Parte II. Teoria della composizione, dello stile libero in tutte le cinque specie del contrappunto a due, a tre, a quattro parti e dell'intrecciamento della specie . . . . . (A) 4 —

Volume Secondo:

108022 — Parte III. Della Fuga, dell'Imitazione, del Contrappunto doppio, all'ottava, alla decima e dodicesima; Della Fuga a due, tre e quattro parti; Della Fuga corale, delle Fughe doppie, del Canone; Note sulle composizioni di canto, estensione delle voci, armonie per gli effetti tristi e melanconici. Andante ed Allegro, Trio per due Violini e Violoncello . . . . (A) 4 —

I due Volumi presi in una sol volta . (A) 6 —

BERLIOZ (E). ***Grande Trattato di Istrumentazione e d'Orchestrazione moderne,*** con Appendice di ETTORE PANIZZA suddiviso in tre parti. Eleganti volumi, legati in tela, con impressioni in oro (in-4):

113600 — Parte I. Prefazione – Categorie degli Strumenti – Strumenti ad arco – Strumenti a corde pizzicate – Strumenti a corde a tastiera – Appendice . . . . . (B) 7 —

BERLIOZ (E.) ***Grande Trattato di Istrumentazione.*** *(Continuazione):*

113601 — Parte II. Strumenti a fiato in generale – Strumenti a fiato di legno con ancia - Strumenti a fiato di legno senz'ancia – Strumenti a fiato con tastiera - Appendice . . . (B) *L.* 6 —

113602 — Parte III. Strumenti a fiato di metallo con bocchino - Strumenti a fiato di legno con bocchino – Le Voci – Strumenti a percossa – L'Orchestra – Appendice . . . . . (B) 7 —

Le tre Parti prese in una sol volta . (B) 18 —

114319 **BONA** (P.) ***Metodo completo per la Divisione,*** espressamente composto per uso degli Allievi del R. Conservatorio di Musica di Milano. 5.ª Edizione riveduta e corredata di utili aggiunte per cura di CARLO PEDRON (in-8) (B) 2 —

48631 **CESARI** (PIETRO). ***Storia della Musica antica,*** raccontata ai giovani musicisti (in-16) (B) 3 —

108578 — ***Manuale di Storia e Teoria della Musica*** (in-32) . . . . . (B) 2 50

111299 **CESI** (SIGISMONDO). ***Appunti di storia e letteratura del Pianoforte*** (in-8). (B) 1 50

116790 **CESI** (S.) e **MARCIANO** (E.) ***Prontuario di Musica*** . . . . . (A) 3 50

55027 **CHERUBINI** (L.) ***Corso di Contrappunto e di Fuga.*** Traduzione dal francese con note di L. F. Rossi (in-8) . . . . . (A) 10 —

103470 **DACCI** (G.) ***Grammatica musicale*** (in-8) (A) 1 —

— ***Trattato teorico-pratico di Lettura e Divisione musicale.*** Ottava edizione riordinata ed ampliata dall'Autore (in-8):

104785 — Parte I. . . . . (A) 3 —

104786 — » II. . . . . (A) 1 50

104787 — » III. . . . . (A) 1 —

104788 — » IV. . . . . (A) – 75

— Le quattro Parti prese in una sol volta (A) 5 —

103471 — Ristretto del ***Trattato di Lettura e Divisione musicale,*** per uso dei Dilettanti (in-8) . . . . . (A) 2 —

114255 **DELACHI** (P.) ***Lezioni d'Armonia.*** Bassi e Canti realizzati in forma di Quartetti vocali (in-8) . . . . . (A) 4 —

— ***Lezioni di Solfeggio,*** composte ad uso del 1.° Corso di Teoria e Solfeggio del R. Conservatorio G. Verdi di Milano (in-4):

116760 — VOLUME I. PARTE I. 50 Solfeggi parlati. – PARTE II. 50 Solfeggi cantati e 4 Solfeggi a due voci . . . . . (A) 2 50

116761 — VOLUME II. 50 Solfeggi cantati e 4 Solfeggi a due voci (della Parte II. Volume I), con accompagnamento di Pianoforte . . (A) 2 50

DE NARDIS (C.) ***Partimenti*** dei maestri F. Cotumacci, F. Durante, F. Fenaroli, L. Leo, P.e S. Mattei, P. Platania, N. Sala, A. Scarlatti, G. Tritto, N. Zingarelli (in-8):

53382 — 1.° Corso. Partimenti di Fenaroli e Zingarelli . . . . . (A) 1 —

53383 — 2.° Corso. Esempi e Partimenti di Fenaroli e De Nardis . . . . . (A) 1 50

53384 — 3.° Corso. Partimenti di Tritto, Durante, Sala, Leo, Mattei, Cotumacci. . (A) 3 —

53385 — 4.° Corso. Partimenti imitati di Sala, Fenaroli, Leo, Scarlatti e Platania . (A) 1 50

53386 — Completo. . . . . (A) 5 —

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

PARTIMENTI

OSSIA

BASSI NUMERATI

DEL CELEBRE MAESTRO

FEDELE FENAROLI

E

TRATTATO D'ACCOMPAGNAMENTO

DI

LUIGI FELICE ROSSI

Il tutto forma un complesso di dottrina armonica teorico-pratica fondata sulle basi della Scuola di Napoli

TERZA EDIZIONE

Corretta ed accresciuta di un Supplemento alla Teoria del Basso fondamentale, di aggiunte e di osservazioni importanti, secondo le memorie dell'Autore del Trattato d'accompagnamento

EDITA PER CURA DI

COSTANTINO GOZZI

102050 (A) *netti* Fr. 8 — Franco di porto nel Regno Fr. 8. 50 — Per gli Stati dell'Unione Postale Fr. 9.—

Proprietà degli Editori per tutti i paesi. — Deposto a norma dei trattati internazionali.
Tutti i diritti, di riproduzione sono riservati.

G. RICORDI & C.
EDITORI-STAMPATORI
MILANO — ROMA — NAPOLI — PALERMO — PARIGI — LONDRA

(IMPRIMÉ EN ITALIE) (PRINTED IN ITALY)

R. SEMINARIO DI S. GIOVANNI

B**C**A
BOLOGNA
ARCANGELI
G.00
00117
802617

INDICE

Agli studiosi . . . . . *Pag.* I.
Avvertimenti 3
Trattato d'accompagnamento 4

PARTE PRIMA.

Dell'accompagnamento armonico.

Sezione 1.ª Nozioni preliminari 4
Capitolo 1.° De' suoni paragonati fra loro . . . . . —
§. 1.° Degl'Intervalli semplici e composti 7
§. 2.° » generici e speciali 8
§. 3.° » diretti e rivoltati 11
§. 4.° » consonanti e dissonanti 12
§. 5.° » congiunti e disgiunti . . . . . —
Capitolo 2.° Della Modalità e della Tonalità . . . . . —
§. 1.° Della Scala 13
§. 2.° Del Modo 15
§. 3.° Del Tono 17
Capitolo 3.° Del Ritmo . . . . . —
§. 1.° Del Ritmo interno 18
§. 2.° Del Ritmo esterno 19
Sezione 2.ª Teoria degli Accordi . . . . . —
Capitolo 1.° Degli Accordi 20
§. 1.° Degli Accordi generici . . . . . —
A) consonanti e dissonanti 21
B) fondamentali e rivoltati 23
§. 2.° Degli Accordi speciali 24
§. 3.° Della Numerica 28
Capitolo 2.° Della successione degli Accordi . . . . —
§. 1.° Assiomi . . . . . —
§. 2.° Del Modo . . . . . —
§. 3.° Della maniera di far passare le Note di un Accordo alle Note dell'Accordo che segue 29
A) Note obbligate e Risoluzione 30
B) Note libere 32
§. 4.° Di alcune precauzioni a prendersi nel far uso di certi Accordi (Preparazione) . . . . . —
A) Note dissonanti . . . . . —
B) 4.ª nei secondi Rivolti 35
§. 5.° Di un vizio da evitarsi nella successione di certi intervalli (8.° e 5.°) 37
§. 6.° Delle Note da raddoppiarsi o da omettersi negli Accordi 39
A) In quali casi si debbano raddoppiare od omettere . 40
B) Quali sieno le Note capaci di esser raddoppiate od omesse 41
C) Scelta delle Note da raddoppiarsi o da omettersi . 42
D) Eccezioni a molte regole finora date 43
§. 9.° Delle Posizioni 45
§. 8.° Delle Relazioni 51
Sezione 3.ª Dell'arte di trasformare in Armonia il Partimento 52
Capitolo 1.° Teoria del Basso fondamentale . . . . . —
§. 1.° Del Moto conveniente al Basso fondamentale . —
§. 2.° Della Natura tonale delle Note del Partimento . 53
§. 3.° Dell'indole ritmica delle Note del Partimento . 56
§. 4.° Come la teoria del Basso fondamentale si applichi alla pratica . . . . . —
Capitolo 2.° Determinazione esatta degli Accompagnamenti dovuti al Partimento . . . . . *Pag.* 59
§. 1.° Delle Note procedenti per Salto . . . . . —
§. 2.° » per Scala 60
§. 3.° Delle Note immobili 63
§. 4.° Delle Note arpeggianti 67
§. 5.° Delle Cadenze 70
§. 6.° Delle Progressioni 71
A) In quali Accordi generici debbansi trasformare le Progressioni 112
B) Come s'abbiano a render speciali gli Accordi . . . 117
C) Dell'uso delle Note arpeggianti e della Pararmonia nelle Progressioni 121
Capitolo 3.° Della Modulazione 71
§. 1.° Come si riconosca il Tono principale ed il Modo in cui s'aggira il Partimento 72
§. 2. Della Modulazione tonale 73
A) » stabile . . . . . —
B) » passaggiera 74
C) Nozioni comuni a tutte le Modulazioni tonali . . . 76
§. 3.° Della Modulazione modale 77
§. 4.° Della maniera di collegare fra loro le Modulazioni tonali . . . . . —
A) Dell'alterazione delle Note . . . . . —
B) Degl'inganni 78

PARTE SECONDA.

Dell'accompagnamento pararmonico.

Sezione 1.ª Delle Note pararmoniche 80
Capitolo 1.° Delle Note di passaggio . . . . . —
Capitolo 2.° Delle Appoggiature 82
Capitolo 3.° Del Pedale . . . . . —
Capitolo 4.° Delle Anticipazioni 85
Capitolo 5.° De' Ritardi 92
§. 1.° » a due Accordi . . . . . —
§. 2.° » a tre Accordi 94
§. 3.° Avvertenze comuni a tutti i Ritardi 96
Sezione 2.ª Di alcune composizioni artificiose . . . 123
Capitolo 1.° Dell'Imitazione . . . . . —
Capitolo 2.° Del Tema 144
Capitolo 3.° Della Fuga 148
§. 1.° Delle parti costitutive della Fuga 152
§. 2.° Delle diverse specie di Fuga . . . . . —
§. 3.° Come convenga regolarsi nel trasformare in Fuga un Partimento 153
Capitolo 4.° Del Canone 156
Capitolo 5.° Dei Partimenti ricercati, imitati e fugati . 181
Conclusione 206

1.° Libro de' Partimenti 87
2.° » (Ritardi) 99
3.° » (Progressioni ed Imitazioni) . 127
4.° » (Temi, Fughe e Canoni) . . 145
5.° » (ricercati, imitati e fugati) . 181

Supplemento alla Teoria del Basso fondamentale . . 207
Aggiunte 212
Osservazioni 218

102050

BIBLIOTECA COMUNALE DELL'ARCHIGINNASIO 802617
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

AGLI STUDIOSI

Il più felice del mondo cadrà non di rado nelle stravaganze più mostruose, se l'arte non lo dirige.

VINCENZO MONTI.

Se è vero che lo studio della musica ebbe un tempo gran parte nella somma delle materie che si propongono nelle Scuole di Stato ai giovinetti (tanto che nel medio evo formava parte essenziale di quegli studî, che si dicevano del Quadrivio), non è men vero però che i metodi moderni, anche nell'esposizione delle teoriche musicali, non sono di molto migliorati.

Il mondo procede in tutte le cose con un progresso continuo, incessante, prodotto da nuovi studî, da nuove applicazioni, ma specialmente dagli alti ingegni, che vanno via via mostrandosi per il bene dell'umanità.

Se si ordinasse una storia pedagogica delle Scuole musicali nel corso del tempo, come si possiede quella delle altre Scuole ordinarie, facilmente si vedrebbe come l'insegnamento sia cominciato in un modo del tutto empirico, per procedere poi col tempo a divenire razionale. A questo risultamento fortunato, concorse in gran parte, nel primo trentennio di questo secolo, Luigi Felice Rossi, che è l'autore di una delle due Opere che qui si riproducono a beneficio degli studiosi.

Non mi parve in primo luogo indegno d'essere novellamente riprodotto un lavoro didattico, il quale, oso dirlo, è il primo che sia apparso nel nostro secolo, e che sia stato dettato dalla coscienza sicura di un uomo che sapeva quali fossero i bisogni del suo tempo. Infatti, essendo il Rossi allievo in Milano del Conservatorio musicale, nel quale i precetti degli studî fondati sopra la sola esperienza non lo rendevano persuaso, poscia in Bologna del Padre Stanislao Mattei, il quale era un valoroso maestro ed un valoroso musicista, ma come maestro, procedeva nell'insegnamento con un grande empirismo, limitandosi a correggere gli errori sulla cartella degli allievi suoi, senza indicare la ragione delle correzioni, il Rossi ha potuto desiderare l'uso di un metodo alquanto più perfetto. E tanto più questo desiderio si è fatto in lui vivo, quando passava dalla scuola bolognese del Mattei, a quella napoletana del Raimondi e dello Zingarelli, dove collo stesso empirismo si addottrinavano i giovani. Non è meraviglia che sentisse il Rossi questo bisogno, sebbene dato si fosse ai musicali studî da giovinetto, perchè li aveva accompagnati con studî di teologia, di medicina e d'altre scienze, che avvezzano la mente alla necessità dell'ordine e del ragionamento. Questa è la prima ragione per la quale stimo necessaria questa nuova Edizione. Mi parve che un lavoro in cui s'incarna un metodo d'insegnamento adottato dalle migliori Scuole del secolo, dovesse essere fatto di pubblica ragione, per il vantaggio di voi tutti, o gentili studiosi.

In secondo luogo l'ingegno del Rossi, che diede in luce in giovane età questo bellissimo lavoro, e lo diede sotto l'influenza delle lezioni dei precettori del Conservatorio di Milano, del Padre Mattei, del Raimondi e

102050

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

dello Zingarelli, si era venuto di tempo in tempo perfezionando sempre più, tanto che nelle lezioni private egli aggiungeva, riordinava, rischiarava, e sono rimaste presso i suoi allievi non pubblicate molte considerazioni che io stimo necessario mettere in luce per due ragioni, la prima perchè è bene che le teorie si espongano intiere e ben rischiarate; la seconda perchè è pur bene, per la riverenza dovuta ai nostri sommi, che il loro pensiero venga fatto pubblico integralmente.

Io non ho creduto di poca importanza quelle aggiunte che verrò qua e là facendo: alcune di esse sono poste come idee intermedie che servono a meglio delineare e rischiarare i passaggi da una teoria all'altra. Altre poi sono veri e propri studî complementari, i quali aggiungono idee essenziali non considerate prima. Si sa che il maestro il quale intende fare un'opera d'arte, non sempre ha in mira di discernere le idee secondarie. Egli guarda con occhio di lince le idee principali, le connette al suo pensiero, e crede che gli altri possano fare altrettanto. Ma non tutti hanno lo sguardo linceo e le ali poderose al volo, onde avviene che la mancanza delle idee intermedie generi oscurità, ed il maestro stesso se ne avveda ed aggiunga nell'istruzione orale, quello che non era nel libro. E così pure nell'istruzione orale nascono spontaneamente nell'esercizio bisogni nuovi ai quali con aggiunte si provvede.

Chi scrive queste pagine ebbe la fortuna d'avvicinare il Rossi per lungo tempo e di tenere religioso conto di tutto quello che nelle lezioni orali veniva esponendo.

Lo pubblica ora sotto la duplice forma di aggiunte e di osservazioni. Le aggiunte servono a completare, e le osservazioni servono a dilucidare. Sono pezzi che sembrano l'uno dall'altro staccati ed indipendenti, ma messi al loro posto, renderanno più perfetto l'organismo del lavoro.

E si noti che non mi accontento di queste aggiunte e di queste osservazioni, ma rendo noto per la prima volta al pubblico la Teoria del Basso fondamentale, che nel pensiero dell'ottimo Maestro costituiva un supplemento essenziale alla Teoria dell'accompagnamento esposta sui Bassi numerati del celebre Fedele Fenaroli. Voleva l'esimio Maestro darla alla luce insieme a tutto il rimanente, formando una nuova edizione; ma alcune circostanze speciali da prima, poi la malattia sopravvenuta che lo trasse alla tomba anzi tempo, nell'età ancor virile di 58 anni, lo hanno impedito.

Faccio io, suo allievo, con riverente animo, la pubblicazione e ringrazio l'egregio Comm. Giulio Ricordi, che con solerte diligenza nulla tralascia che possa tornare a beneficio dell'arte, d'avermi dato il modo di colorire il pensiero del mio amato Maestro.

Gli studiosi leggano attentamente le nuove cose che vengo pubblicando, e quando vogliano giudicare del valore di esse senza passione, io son certo che mi saranno grati di ciò che loro per la prima volta offro.

COSTANTINO GOZZI.

AVVERTIMENTI IMPORTANTI
DELL'AUTORE DEL TRATTATO D'ACCOMPAGNAMENTO.

1.°

Col presente Trattato io mi sono proposto unicamente d'insegnare come s'accompagnino i Partimenti del celebre Fenaroli. Vale a dire, ho inteso di raccogliere e ridurre a ben ordinata teoria, quell'ammasso informe di regole empiriche, che costituisce la dottrina armonica della scuola di Napoli (Vedi Osservazione I.ª a *Pag. 218*.).

2.°

Niuno però s'induca a credere che (se pur l'opera mia fosse tanto più perfetta, quanto non è) basti impararne il contenuto, e senza più l'accompagnare il Fenaroli divenga cosa di niun momento. Ei s'ingannerebbe a partito: atteso che, in opera di Armonia, havvi alcun che di recondito, che ne si può diffinire, nè, per conseguente, imparare a forza di raziocinio; e che non ci si svela, fuorchè per un certo istinto, che solo con la pratica si sviluppa. Per la qual cosa giova avvertire che le regole da me prescritte, si possono bensì applicare alla massima parte dei casi, ma non vanno sempre esenti da ogni eccezione. Contuttociò io mi confido di aver abbastanza ragionato per chi ha sano criterio, e giusto sentimento dell'Armonia: per gli altri non basterebbe forse un volume dieci volte maggiore.

3.°

Tutti gli esempi di Scale, Cadenze, Ritardi e Progressioni, esistenti nelle altre edizioni del Fenaroli, in questa sono stati omessi: conciossiachè, avendo io dovuto crearne altri equivalenti per dilucidare le regole raccolte nel Trattato, quelli diventassero inutili.

4.°

Affine di evitare gli equivoci, i nomi sostantivi che hanno un senso tecnico, si troveranno scritti con l'iniziale maiuscola; e gli aggettivi, la prima volta che vengono usati, in carattere corsivo.

5.°

I numeri chiusi fra parentesi, che si trovano talvolta nel corso degli articoli, significano ch'egli è d'uopo consultare gli articoli indicati dai numeri: perciocchè ivi si contiene qualche nozione relativa alla materia di cui si tratta.

6.°

Io non mi dilungherò a commendare l'alto merito dei Partimenti dell'illustre Fenaroli: ben lo apprezzerà chi saprà quindi trarne profitto. Dirò soltanto che, per chiarezza, per regolarità e per un certo insensibile procedere dalla facilità alla difficoltà, egli sono pregievoli tanto, che nulla più. Se peraltro nei Partimenti per Fuga, ed in qualche altro, taluno ravvisasse un non so che di sbiadato e di triviale, rifletta ch'essi non vengono proposti come modelli al Compositore, sibbene come soggetti di esercizio per l'Accompagnatore (V. Osserv.ne II.ª a *Pag. 219*.).

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.
Proprietà G. RICORDI e C. MILANO.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

TRATTATO D'ACCOMPAGNAMENTO

Articolo 1. I suoni onde la nostra Musica si compone, si possono far sentire distribuiti in due modi, cioè successivamente, o contemporaneamente. Col distribuirli successivamente si ottiene la *Melodia*, e col distribuirli contemporaneamente, o, a vero dire, per gruppi successivi di più suoni contemporanei, si ottiene l'*Armonia*, e la *Pararmonia* (a)

ESEMPI.



Nel progresso di questo Trattato si scorgerà qual differenza passi tra l'Armonia, e la Pararmonia.

2. L'Accompagnamento è l'arte di trasformare in Armonia, od in Pararmonia una Melodia proposta, atta a tale trasformazione.

3. Gli esercizj contenuti nella presente opera, fornitici dall'illustre signor Fenaroli per lo studio dell'Accompagnamento, sono le Melodie che, nel nostro caso, si propongono per trasformarle in Armonia od in Pararmonia.

Tali esercizj la scuola di Napoli chiama col nome di *Partimenti*, forse a motivo che essi, per chi possede l'arte dell'Accompagnamento, rappresentano il sommario delle Parti colle quali si debbono accompagnare.

4. Dalla definizione dell'Accompagnamento si raccoglie ch'esso può dividersi in armonico e pararmonico; per la qual cosa noi divideremo altresì la nostra opera in due parti, in ciascuna delle quali si tratterà una delle due specie d'Accompagnamento.

PARTE 1ª

DELL'ACCOMPAGNAMENTO ARMONICO.

SEZIONE 1ª

NOZIONI PRELIMINARI

CAPITOLO 1º

DE'SUONI PARAGONATI FRA LORO.

5. Sebbene i suoni si distinguano per parecchie qualità diverse, tuttavia in questo Trattato noi non li considereremo se non in quanto essi sono gli uni più acuti o più gravi degli altri.

6. Chiunque è imbevuto dei principii elementari di Musica, sa che i suoni vengono rappresentati dalle Note; e che queste, secondo il loro collocamento sul Rigo, e secondo il grado di elevazione in esse determinato dalle Chiavi, rappresentano suoni più o meno acuti o gravi. Epperciò io non m'intrattengo a diffinire che cosa precisamente sia l'acutezza e la gravità dei suoni. Avverto solamente che d'or in avanti dirò indistintamente *Suono* per *Nota*, o *Nota* per *Suono* (v. Osserv.e III.a a *Pag. 249*.)

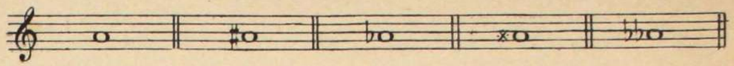
7. Quando una Nota qualunque viene indicata col semplice nome di *Do, Re* ecc., lasciando indeterminato se essa sia naturale, o modificata da un Accidente, tale Nota chiameremo *generica*: se poi s'indica esattamente o si sottintende la modificazione che la Nota prende per la presenza o per l'assenza di alcun Accidente, questa chiameremo *speciale*.

(a) PARARMONIA, voce Greca che significa PROSSIMO ALL'ARMONIA, POCO DISSIMILE DALL'ARMONIA.
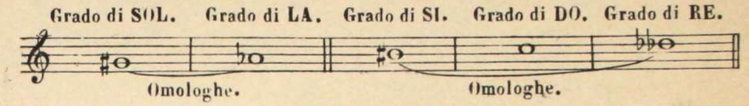
8. Il luogo, ossia la linea o lo spazio, ove si colloca una Nota, si chiama altrimenti *Grado*.

9. Due Note, quantunque diverse, non cessano di appartenere al medesimo Grado, se la loro diversità non consiste che in una modificazione fatta per via di alcun Accidente.

Così le Note dell'esempio che segue, sono tutte sullo stesso Grado.



10. All'opposto, due o tre Note possono rappresentare lo stesso suono, (a) senza che perciò appartengano al medesimo Grado. Siffatte Note si chiamano *Omologhe*.



V. Osserv.e IV.a a *Pag. 214*.

11. Due Gradi posti fra di loro nella maggior vicinanza possibile, diconsi *congiunti*. Così per esempio, il Grado di *Do* ed il suo vicino superiore, *Re;* come pure il Grado di *Do*, e il suo vicino inferiore *Si*, sono congiunti.

12. Due Gradi, fra i quali si possono intromettere uno, o più altri Gradi, diconsi *disgiunti*.
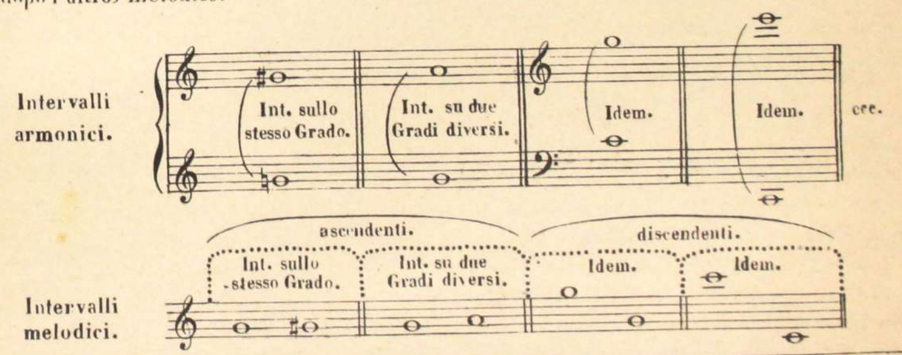
Così, per esempio, il Grado di *Do* e quello di *Mi*, sono disgiunti; perchè fra il *Do* ed il *Mi* si può intromettere il *Re*.

13. Due suoni, dei quali uno non sia nè più acuto, nè più grave dell'altro, formano un complesso che si chiama *Unisono*.



14. Fra due suoni, uno de'quali sia più acuto o più grave dell'altro, corre una differenza o vogliam dire distanza, che chiamasi Intervallo.

Se i due suoni si fanno sentire contemporaneamente, l'Intervallo dicesi *armonico*, se uno dopo l'altro, *melodico*.



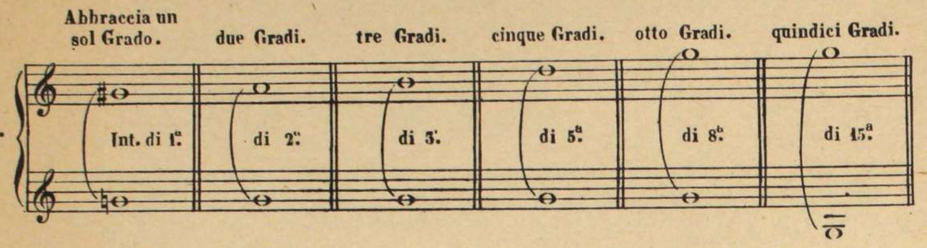
(a) Ciò è vero negli strumenti a suoni fissi, come il pianoforte; nella voce umana e negli strumenti a suoni mobili, come verbigrazia il violino, le note omologhe possono rappresentare un suono diverso.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

15. Il nome di un Intervallo si desume dalla quantità dei Gradi che abbracciano le due Note che lo compongono. Così, un Intervallo che non abbracci che un Grado, chiamasi *Intervallo di prima*; se ne abbraccia due, *Intervallo di seconda*, se tre di *terza*, ecc.

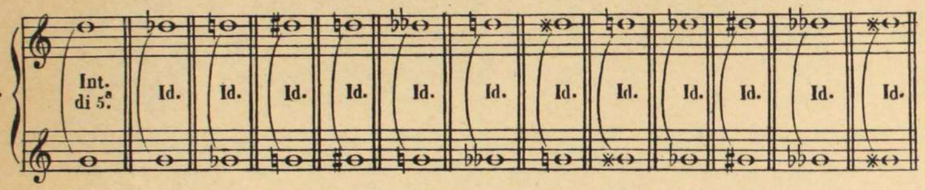
Per abbreviazione si dice anche *Prima* l'Intervallo di prima; *Seconda* quello di seconda ecc.

ESEMPIO.



16. Un Intervallo non muta il suo nome, comunque siano alterate le due Note che lo compongono. Così gl'Intervalli espressi nell'esempio che segue, sono tanti Intervalli di Quinta, perchè, quantunque le due Note siano alterate in più maniere, cinque tuttavia sono sempre i Gradi che ciascun Intervallo abbraccia.

ESEMPIO.



17. Gl'Intervalli si calcolano sempre dal grave all'acuto: di maniera che, p. e., la Seconda di *Do* non è *Si*, ma *Re*. Quando si vuole che siano calcolati dall'acuto al grave, s'indica, e si dice, per esempio, una Seconda sotto il *Do*, oppure una Seconda inferiore a *Do*; la qual Seconda sarebbe in tal caso il *Si*.

18. Premesse queste nozioni, osserveremo che gl'Intervalli possono essere riguardati come:

1°. Semplici e composti,

2°. Generici e speciali,

3°. Diretti e rivoltati,

4°. Consonanti e dissonanti,

5°. Congiunti e disgiunti.

2. 1°

DEGL'INTERVALLI SEMPLICI E COMPOSTI.
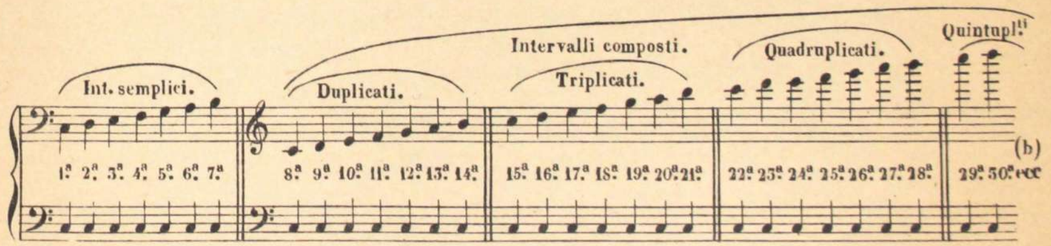
19. Due Note speciali dello stesso nome, quali sarebbero *Do*♮-*Do*♮, o *Do*♯-*Do*♯, sieno poste, non sul medesimo Grado, ma in distanza di otto Gradi l'una dall'altra. L'Intervallo che indi nasce, cioè l'Intervallo di ottava, ha i due suoni che lo compongono, talmente simili, che quasi si confondono insieme a guisa dell'Unisono. Se una delle anzidette Note vien posta a quindici Gradi di distanza dall'altra, l'Intervallo di decimaquinta che indi nasce, ritiene ancora lo stesso carattere di somiglianza nè lo perderà quantunque i due suoni fossero posti in distanza di Vigesimaseconda, o di Vigesimanona ecc., vale a dire in distanza di tre, o quattro o più Ottave. Per tal ragione le Ottave vengono riputate in quasi tutti i casi per non altro, se non che per repliche dell'Unisono; ed in questo senso fu loro dato il nome d'Intervalli *equisoni*.

20. Ora, siccome l'Ottava, la Decimaquinta ecc. non sono che le repliche dell'Unisono, così la Nona, la Decimasesta ecc. non sono che le repliche della Seconda, e via via discorrendo. Dunque ciò che diremo di un Intervallo, lo intenderemo detto per le repliche di esso, e viceversa. E su ciò gl'Intervalli si sono divisi in *semplici e composti*.

21. Gl'Intervalli semplici sono i più piccoli dell'Ottava, (a) vale a dire la Prima, la Seconda, la Terza, la Quarta, la Quinta, la Sesta e la Settima. L'Ottava e le altre repliche della Prima, e le repliche di tutti gli anzidetti Intervalli semplici, si chiamano Intervalli composti.

22. Dappoichè tuttavia le repliche di un Intervallo possono essere tante, quante sono le Ottave contenute nell'estensione de' nostri strumenti musicali, si è distinto gl'Intervalli composti in *duplicati*, se non sono che la prima replica degl'Intervalli semplici; in triplicati, se ne sono la seconda replica; in quadruplicati, quintuplicati, ecc., se ne sono la terza, la quarta, od ulteriore replica degl'Intervalli semplici di cui derivano.

ECCO UNA TAVOLA DEGL'INTERVALLI SEMPLICI E COMPOSTI.



(a) Bisogna intendere PIÙ PICCOLI DELL'OTTAVA GIUSTA, ossia dell'EQUISONO, perchè, come si vedrà in appresso (25. e 26), v'ha una specie d'Ottava che s'annovera fra gl'Intervalli semplici, ed una specie di settima che s'annovera fra gl'Intervalli composti.

(b) Prima di passare al § seguente, è necessario che lo scolare impari a conoscere perfettamente tutti gl'Intervalli semplici su qualsivoglia Nota.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

§. 2.°

DEGL'INTERVALLI GENERICI E SPECIALI.

23. Abbiamo detto (16) che i due suoni componenti un Intervallo possono modificarsi con un Accidente qualunque, senza che il nome dell'Intervallo si muti. Queste varie modificazioni però producono una diversità nella grandezza dell'Intervallo. Di fatto, nell'esempio annesso all'Art.° 16. il primo Intervallo (*Sol_Re_*) è certamente più grande del secondo (*Sol_Re* ♭): perciocchè l'Intervallo *Sol_Re* contiene sette Semituoni, mentre l'Intervallo *Sol_Re* ♭ non ne contiene che sei. Gli Armonisti indicano tale diversità aggiungendo un epiteto al nome dell'Intervallo: di maniera che col semplice nome dell'Intervallo ne indicano il genere, ossia quella grandezza indefinita che si riferisce soltanto al numero dei Gradi che abbraccia (ed in questo senso l'Intervallo chiamasi *generico*); coll'epiteto annesso poi ne indicano la specie, ossia la grandezza precisa, quanto al numero dei Semituoni che contiene (ed in questa condizione l'Intervallo dicesi *speciale*).

Gli Articoli 15 e 16 contengono tutto ciò che riguarda gl'Intervalli generici: or dunque non resta a dire che degl'Intervalli speciali (Vedi aggiunta 1.ª a *Pag. 242.*)

24. Gli epiteti che si aggiungono per ispecificare gl'Intervalli, sono i seguenti, cioè: *giusto*, *minore*, *maggiore*, *diminuito* ed *eccedente*.

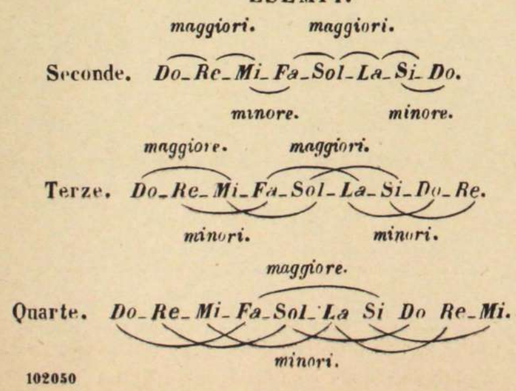
25. Tali epiteti non convengono egualmente a tutti gl'Intervalli. La Prima può chiamarsi giusta: ma in tal caso, essendo pari all'Unisono, non si annovera fra gl'Intervalli: considerata come Intervallo, non è che eccedente. La Seconda, la Terza, la Quarta, la Quinta, la Sesta e la Settima possono essere minori, maggiori, diminuite od eccedenti. L'Ottava non può essere che diminuita: può anche essere giusta od eccedente, ma allora non è più considerata come Intervallo semplice, sibbene come replica della Prima giusta od eccedente (V. Osserv.e V.ª a *Pag. 249.*).

26. Ora rimane soltanto a diffinire esattamente gl'Intervalli specificati con uno dei testè detti epiteti. Cominciamo dai maggiori e minori.

Maggiore vuol dir *più grande*, minore *più piccolo*.

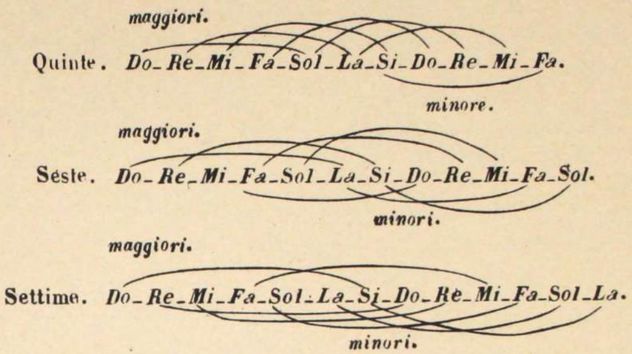
Ognuno sa che le Seconde *Mi_Fa* e *Si_Do* sono più piccole delle altre, le quali all'incontro sono più grandi. Dunque *Mi_Fa* e *Si_Do* sono Seconde minori, Seconde maggiori le altre. Ora una Terza che contenga una Seconda minore, cioè il *Mi_Fa* o il *Si_Do*, debb'esser più piccola di un'altra che non la contenga: perciocchè un Intervallo che contenga una Seconda grande e una piccola, è al certo più piccolo di un altro che contenga due Seconde grandi. Lo stesso avviene della Quarta. Dunque stabiliremo per regola che una Seconda, una Terza od una Quarta che racchiuda in sè il *Mi_Fa* o il *Si_Do*, è minore; quella che non racchiuda nè l'uno nè l'altro, è maggiore.

ESEMPI.



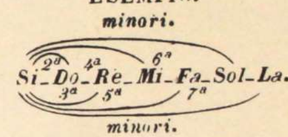
La Quinta, la Sesta e la Settima racchiudono sempre il *Mi_Fa* o il *Si_Do*, oppure amendue queste Seconde minori. Ma un Intervallo che, come verbigrazia la Quinta, consti di quattro Seconde, sarà più piccolo quando ve ne siano due grandi e due piccole, anzichè quando sianvene tre grandi e una sola piccola. Dunque la Quinta, la Sesta e la Settima sono maggiori, quando racchiudono in sè o il solo *Mi_Fa* o il solo *Si_Do*, e sono minori quando racchiudono amendue queste Seconde.

ESEMPI.

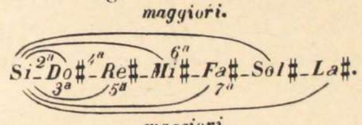


27. Se un Intervallo minore viene ingrandito di un Semituono, diventa maggiore.

ESEMPIO.



Dove, alzando la Nota superiore d'ogni Intervallo col diesis, tutti gl'Intervalli diventano più grandi, epperciò maggiori, siccome segue:

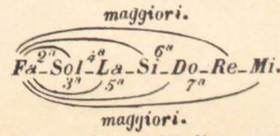


Oppure (che torna allo stesso) abbassandone la Nota inferiore (che in questo caso è il *Si*) col bemolle, come segue:



28. All'opposto un Intervallo maggiore impicciolito di un Semituono, diventa minore.

ESEMPIO.



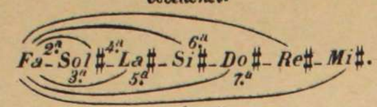
Alzate il *Fa* col diesis, tutti questi Intervalli diverranno più piccoli, cioè minori; e lo stesso avverrà se, invece di alzare il *Fa*, abbasserete col bemolle le altre Note.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

29. Se un Intervallo grande, cioè maggiore, viene ancora ingrandito di un Semituono, diviene *eccedente*.

ESEMPIO.

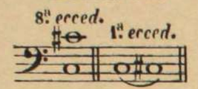
eccedenti.



eccedenti.

Così pure eccedenti divengono l'Ottava giusta, ingrandendola di un Semituono, e la Prima giusta, scostandone di un Semituono una Nota dall'altra.

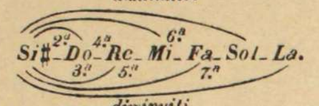
ESEMPIO.



30. Per lo contrario, un Intervallo piccolo, cioè minore, impicciolendolo ancora di un Semituono, diviene *diminuito*.

ESEMPIO.
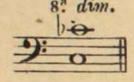
diminuiti.



diminuiti.

Così pure diminuita diviene l'Ottava giusta, impicciolendola di un Semituono.

ESEMPIO.



La Prima giusta, essendo pari all'Unisono, non si può impicciolire; epperciò non v'è Prima diminuita.

31. Se lo scolare avrà ben capito tutta questa teorica degl'Intervalli, dovrà esercitarsi, prima sugl'Intervalli maggiori e minori, e poi sugli eccedenti e diminuiti, per saper rispondere con una certa prontezza a varie specie di domande che gli farà il Maestro, e di cui diamo quì un esempio per formola.(a)

SUGL'INTERVALLI NATURALI.

Domanda. Che Intervallo è *Do_Mi*?
Risposta. *Do_Mi* è una Terza maggiore.
D. Perchè?
R. Perchè non contiene nè il *Mi_Fa* nè il *Si_Do*.

SUGL'INTERVALLI MAGGIORI E MINORI MODIFICATI DA UN ACCIDENTE.

D. Che Intervallo è *Mi_Fa♯*?
R. *Mi_Fa♯* è una Seconda maggiore.
D. Perchè?
R. Perchè *Mi_Fa♯* non è altro che la Seconda minore *Mi_Fa* ingrandita di un Semituono.
D. Che è la Seconda minore di *Sol*?
R. La Seconda minore di *Sol* è *La♭*.
D. Perchè?
R. Perchè *Sol_La* è Seconda maggiore, e abbassando il *La* col bemolle, l'Intervallo s'è impicciolito e divenuto minore.

SUGL'INTERVALLI ECCEDENTI E DIMINUITI.

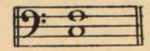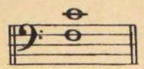
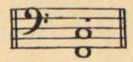
D. Che Intervallo è *Do_Re♯*?
R. (Analoga alle precedenti.)
D. Che è la Terza diminuita di *Si*?
R. (Analoga alle precedenti.)

(a) Vedi Aggiunta 1ª a *Pag. 212.*

2. 3.ª

DEGL'INTERVALLI DIRETTI, E RIVOLTATI.

32. Qualunque Intervallo si prende per *Diretto*.

33. Invertendo l'ordine delle Note che compongono un Intervallo, cioè ponendone al grave quella Nota che era all'acuto, o ponendone all'acuto quella che era al grave, l'Intervallo diventa rivoltato. Così, presa la Quarta  per Intervallo diretto, la Quinta  oppure  ne sarà il Rivolto.
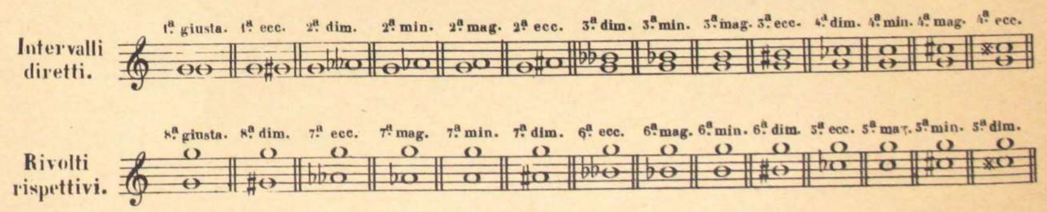
34. Per rivoltare un Intervallo semplice, espresso col suo nome generico, basta sottrarre il numero che lo rappresenta, dal numero 9: il residuo rappresenterà il Rivolto cercato.

Così, volendo trovare il Rivolto, p. e., della Quarta, si sottragga 4 da 9; il residuo, 5, rappresenterà il Rivolto di essa, cioè la Quinta.

35. Il Rivolto di un Intervallo composto è quello stesso che sarebbe, se l'Intervallo fosse semplice. Così, il Rivolto, p. e., dell'Undecima, o della Decimottava (repliche della Quarta) è la Quinta.

36. Gl'Intervalli speciali poi, nel rivoltarli, cambiano la loro natura speciale: quelli che erano minori, diventano maggiori, e viceversa; quelli che erano diminuiti, diventano eccedenti, e viceversa: ad eccezione della Prima giusta, la quale, essendo pari all'Unisono, nel Rivolto non può dare che l'Equisono, ossia l'Ottava giusta.

ESEMPIO.



Invertendo quest'esempio, cioè ponendo superiormente il Rigo inferiore, o viceversa, nasce un altro esempio che dimostra il Rivolto degl'Intervalli che oltrepassano quello di Quarta eccedente.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

§. 4.º

DEGL'INTERVALLI CONSONANTI E DISSONANTI.
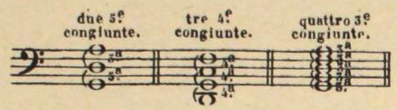
37. La Prima, la Terza, la Quarta, la Quinta, e la Sesta di ogni specie, e tutte le loro repliche sono Intervalli *consonanti*; la Seconda, e la Settima di ogni specie, e tutte le loro repliche sono Intervalli *dissonanti*.

§. 5.º

DEGL' INTERVALLI CONGIUNTI E DISGIUNTI.
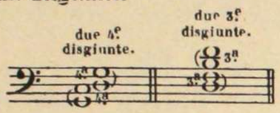
38. Quando due o più Intervalli sono disposti talmente, che ognuno abbia un suono comune col suo vicino, si chiamano *congiunti*.

ESEMPI.



39. Diversamente, si chiamano *disgiunti*.

ESEMPI.



CAPITOLO 2.º
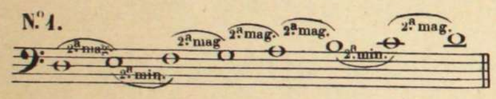
DELLA MODALITÀ E DELLA TONALITÀ.

§. 1.º

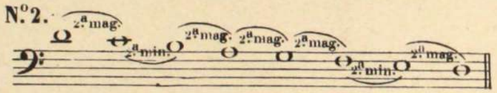
DELLA SCALA.

40. Si facciano succedere dal grave all'acuto, o dall'acuto al grave, sette Seconde congiunte, cinque delle quali sieno maggiori, e due minori: ne risulterà una *Scala diatonica*. (51)

N.º 1.



N.º 2.

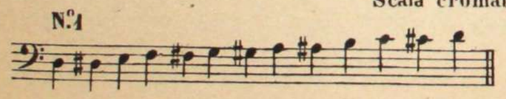


41. Se le cinque Seconde maggiori vengono risolute, cioè divise ciascuna in due Semituoni, ed il tutto si ordina per tanti Semituoni congiunti, si ottiene una *Scala cromatica*. E poichè la divisione delle Seconde maggiori può eseguirsi o col mezzo di diesis, o col mezzo di bemolli; nel primo caso la Scala si chiama *cromatica per diesis*, nel secondo *cromatica per bemolli*.

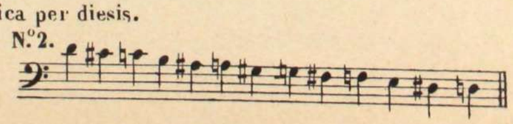
ESEMPI.

Scala cromatica per diesis.

N.º 1

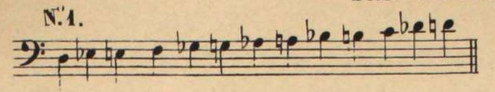


N.º 2.

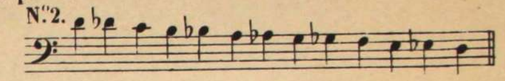


Scala cromatica per bemolli.

N.º 1.



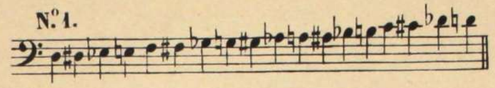
N.º 2.



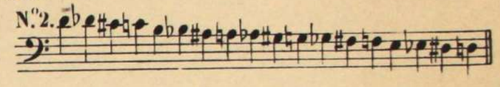
42. Se per ultimo si riuniscono le due Scale, cromatica per diesis e cromatica per bemolli, si ottiene una nuova Scala chiamata *Scala enarmonica*.

ESEMPI.

N.º 1.



N.º 2.



N. B. Questa Scala è meramente speculativa: in pratica non esiste.

43. Allorchè una qualunque di queste Scale procede dal grave all'acuto, come negli Esempi N.º 1, si chiama *ascendente*; quando, all'opposto, procede dall'acuto al grave, come negli Esempi N.º 2, chiamasi *discendente*.
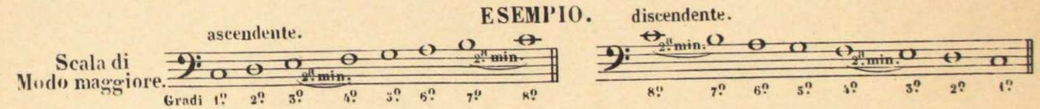
44. I suoni che compongono una delle sovrascritte Scale, chiamansi altrimente *Gradi della Scala*.

§. 2.º

DEL MODO.
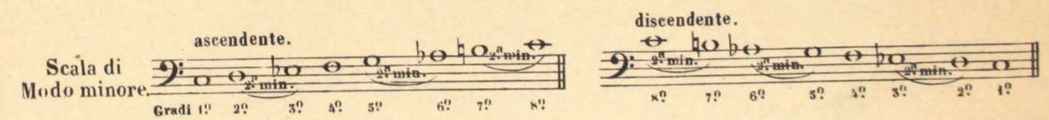
45. Se le sette seconde che costituiscono la Scala diatonica, si dispongono talmente, che le due Seconde minori si trovino, una fra il terzo ed il quarto Grado, e l'altra fra il settimo, e l'ottavo, la Scala si dice di *Modo maggiore*.

ESEMPIO.
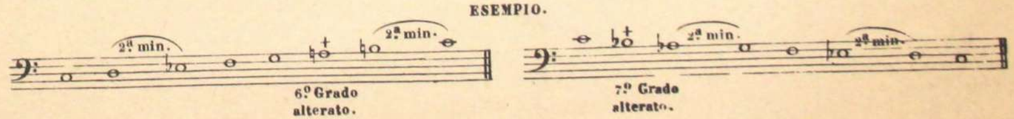


46. Se poi la Scala viene costrutta in maniera che si trovi una Seconda minore tra il secondo ed il terzo Grado, un'altra tra il quinto ed il sesto, ed un'altra ancora tra il settimo e l'ottavo Grado, si chiama di *Modo minore*. (a)

ESEMPIO.



(a) Questa Scala, rigorosamente parlando, non si dovrebbe chiamare DIATONICA, ma DIATONICO-CROMATICA, a cagione della Seconda eccedente che vi esiste fra il sesto, ed il settimo Grado. Ma per lo più si rende diatonica col mezzo delle due ultime Alterazioni accennate nell'Art.º 38.

ESEMPIO.



Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

47. Dall'esame delle anzidette due Scale si può dedurre che:

NEL MODO MAGGIORE.

Il 2.° Grado debbe formare col primo un Intervallo di Seconda maggiore.
Il 3.°.....di Terza maggiore.
Il 4.°.....di Quarta minore.
Il 5.°.....di Quinta maggiore.
Il 6.°.....di Sesta maggiore.
Il 7.°.....di Settima maggiore.
L' 8.°.....di Ottava giusta.

NEL MODO MINORE.

Il 2.°.....di Seconda maggiore.
Il 3.°.....di Terza minore.
Il 4.°.....di Quarta minore.
Il 5.°.....di Quinta maggiore.
Il 6.°.....di Sesta minore.
Il 7.°.....di Settima maggiore.
L' 8.°.....di Ottava giusta. (a)

48. Il nostro orecchio approva soltanto queste due maniere di distribuire, in maniera stabile, gl' Intervalli nella Scala diatonica; ogni altra rifiuta. Ho detto in maniera stabile, perchè s' usa talvolta di modificare altrimenti alcuni Gradi della Scala di ambi i Modi; ma attesochè tali modificazioni non si praticano che momentaneamente, e sotto certe condizioni, la natura del Modo non che del Tuono (51) rimane inalterata ed intatta. Tali Note così modificate io chiamerò col nome di *Note alterate*; siccome chiamerò *Note naturali* quelle che sono proprie della natura del Modo e del Tuono.

Le Alterazioni usate dal Sig.r Fenaroli sono le seguenti:

NEL MODO MAGGIORE.

1.° Il secondo Grado elevato d'un Semituono, che, per ragione di Melodia, qualche volta omologamente rappresenta il Grado seguente.
2.° Il terzo Grado abbassato d'un Semituono.
3.° Il quarto Grado elevato d'un Semituono.
4.° Il quinto Grado elevato d'un Semituono.
5.° Il sesto Grado abbassato d'un Semituono.

(a) È importantissimo che lo scolare impari quest'Articolo a tutta perfezione. Per agevolarsene lo studio, osservi che il 2.°, il 3.°, ed il 7.° Grado sono maggiori in ambi i Modi; il 4.° è minore in ambi i Modi; ed infine il 5.° ed il 6.° Grado sono maggiori nel Modo maggiore, e minori nel Modo minore (Vedi Aggiunta II.ª a *Pag. 214.*).

Nel Modo minore.

1.° Il secondo Grado abbassato d'un Semituono.
2.° Il quarto Grado come nel Modo maggiore.
3.° Il sesto Grado elevato d'un Semituono.
4.° Il settimo Grado abbassato d'un Semituono. (a)

49. Dell'uso di queste Alterazioni, e delle condizioni, che si seguono nel praticarle, si tratterà in seguito.

50. Gli attributi dei Modi, e le qualità che li costituiscono, si chiamano col nome complessivo di *Modalità*.

La sola Scala diatonica è capace di Modalità. La Scala cromatica, attesochè percorre tutti i suoni del nostro sistema, non può assumere veruna modificazione; epperciò non ha diversità di Modi. A più forte ragione, lo stesso avviene della Scala enarmonica, che in pratica non esiste.
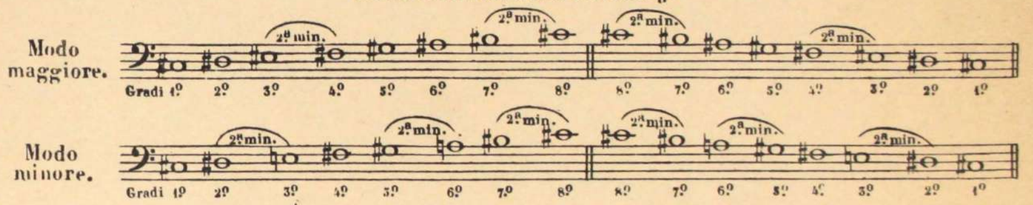
2. 3.°

DEL TUONO.

51. Nel 2 precedente abbiamo tracciato la formola dei due Modi (45 e 46) partendo dalla Nota *Do*. Ma si concepisce che se noi partiamo da una qualunque delle Note espresse nella Scala enarmonica (42), possiamo egualmente, col soccorso degli Accidenti, costruirvi sopra una Scala diatonica in tutto simile all'una, od all'altra delle due esposte negli Articoli 45 e 46 (v. Oss.e VI.ª a *Pag. 249.*).

ESEMPIO.

Scala costrutta sulla Nota *Do*♯.

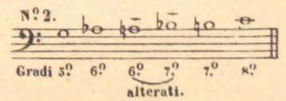


Si parta da *Re*♭, *Re*♮, ecc., si potrà sempre cogli stessi mezzi costruirvi sopra una qualsivoglia delle due Scale. Ora, la Nota dalla quale si parte, chiamasi *Tonica*, ed il complesso di tutte le Note che, unitamente alla Tonica, formano la Scala sia dell'uno, sia dell'altro Modo, chiamasi *Tuono*.

(a) È un errore il credere che sia proprio del Modo minore l'avere il sesto Grado maggiore nello ascendere, ed il settimo minore nel discendere. Queste, siccome abbiam detto, non sono che Alterazioni, le quali, armonicamente parlando, non possono aver luogo, se non nei due casi che seguono.



Qui la Sesta ascendente si fa maggiore, e la Settima discendente si fa minore, al solo fine di evitare il Salto di 2.ª eccedente che nascerebbe, ove questi Gradi si rendessero conformi alla natura del Modo.



Fuor solamente questi casi, il sesto Grado dee sempre essere minore, ed il settimo sempre maggiore. In Pararmonia, ed in Melodia queste Alterazioni possono anche praticarsi in altri casi: ma pel bisogno presente basta ciò che ho detto (Vedi Agg.ta II.ª a *Pag. 214.*).

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

La Tonica dicesi anche *Prima del Tuono*, e così gli altri Gradi si chiamano anche Seconda, Terza, Quarta, ecc. del Tuono.

Molti danno ancora il nome di *Dominante* al quinto Grado, e di *Sensibile* al settimo Grado, quando dee salir all'ottavo: io mi servirò talvolta di queste denominazioni. (a)

52. Dall'articolo precedente si scorge che tanti sono i Tuoni, quante sono le Note della Scala enarmonica. Ma poichè in pratica la differenza che esiste fra un suono ed il suo omologo, è, o si reputa nulla, ordinariamente si scelgono per Toniche soltanto quelle Note che, costruttavi sopra la Scala, non inducono più di sei, o sette Accidenti nel Tuono, e le omologhe di queste Note si escludono. Così per esempio, il Tuono di *Re*♯ porterebbe nove diesis; il Tuono della sua Nota omologa, *Mi*♭, non porta che tre bemolli: epperò il Tuono di *Mi*♭ si usa, e quello di *Re*♯ si esclude. Laonde il numero dei Tuoni è ristretto a quattordici; anzi, rigorosamente parlando, a soli dodici.

53. Quì giova notare la differenza che passa tra Modo e Tuono. Il Modo è una maniera particolare di modificare i Gradi della Scala; il Tuono è il diverso grado di elevazione, dal grave all'acuto, sul quale è posta la Tonica, e per conseguente tutti gli altri Gradi della Scala. Di Modi non ne abbiamo che due; di Tuoni ne abbiamo tanti, quante sono le parti in cui, musicalmente parlando, si può dividere un Intervallo di 8ª.

Tuttavia in pratica si suol dire, p. e., il *Tuono di Do maggiore*, il *Tuono di Fa minore* ecc. od anche semplicemente *Do maggiore*, *Fa minore* ecc., ed allora si sottintende Tuono di *Do*, *Modo maggiore*; Tuono di *Fa*, Modo minore ecc.

54. Paragonando i Tuoni fra di loro, si distinguono in *somiglianti* e *relativi* o *prossimi*.

55. Allorchè la Tonica di un Modo minore si trova posta una 3ª minore sotto la Tonica di un Modo maggiore, i due Tuoni chiamansi *somiglianti*; perciocchè, in tal caso, secondo la nostra maniera di scrivere, portano gli stessi Accidenti in Chiave. Tali sono, p. e., i Tuoni di *Do* maggiore e di *La* minore; di *La*♭ maggiore e di *Fa* minore, ecc.

56. Due Tuoni, siano dello stesso, o di diverso Modo, chiamansi *relativi*, o *prossimi*, quando hanno almeno sei Note comuni; cosicchè il somigliante è pure compreso fra i prossimi.

Così, posto il Tuono di *Do* maggiore, i suoi prossimi saranno: 1º *La* minore, suo somigliante; 2º *Sol* maggiore, portante un diesis in Chiave; 3º *Mi* minore, somigliante di *Sol* maggiore 4º *Fa* maggiore, portante un bemolle in Chiave; e 5º *Re* minore, somigliante di *Fa* maggiore.

57. Il Tuono al quale i prossimi si riferiscono, si chiama *Tuono principale*. Nel caso dell'Artº precedente, il Tuono principale è quello di *Do* maggiore.

58. I Tuoni prossimi ad un Tuono maggiore, sono anche prossimi al Tuono minore somigliante di quello. Così, preso, p. e., il Tuono di *La* minore per principale, i suoi prossimi saranno i Tuoni di *Do* maggiore, di *Sol* maggiore, di *Mi* minore, di *Fa* maggiore, e di *Re* minore.

59. Gli Attributi dei Tuoni, e le qualità che li costituiscono, si chiamano col nome complessivo di Tonalità (Vedi Supplemento alla Teoria del Basso fondamentale. Esempi Nº 1., 2. e 3., a *Pag. 208.*)

(a) A scanso di equivoci, d'or in avanti mi servirò di numeri per esprimere gl'Intervalli, e di parole per esprimere i Gradi della Scala. Così per esempio, se io scrivo: la 6ª di DO, intendo di esprimere un Intervallo di sesta sulla Nota DO, se scrivo: la Sesta di DO, intendo di esprimere il sesto Grado della Scala nel Tuono di DO.

CAPITOLO 3º.

DEL RITMO.

60. La musica ha i suoi accenti come l'umana favella. Chiamasi Ritmo la convenienza di questi accenti in ordine al tempo.

61. Il Ritmo è *interno* od *esterno*. L'interno riguarda i pensieri armonici (a), e l'esterno gli elementi onde tali pensieri si compongono.
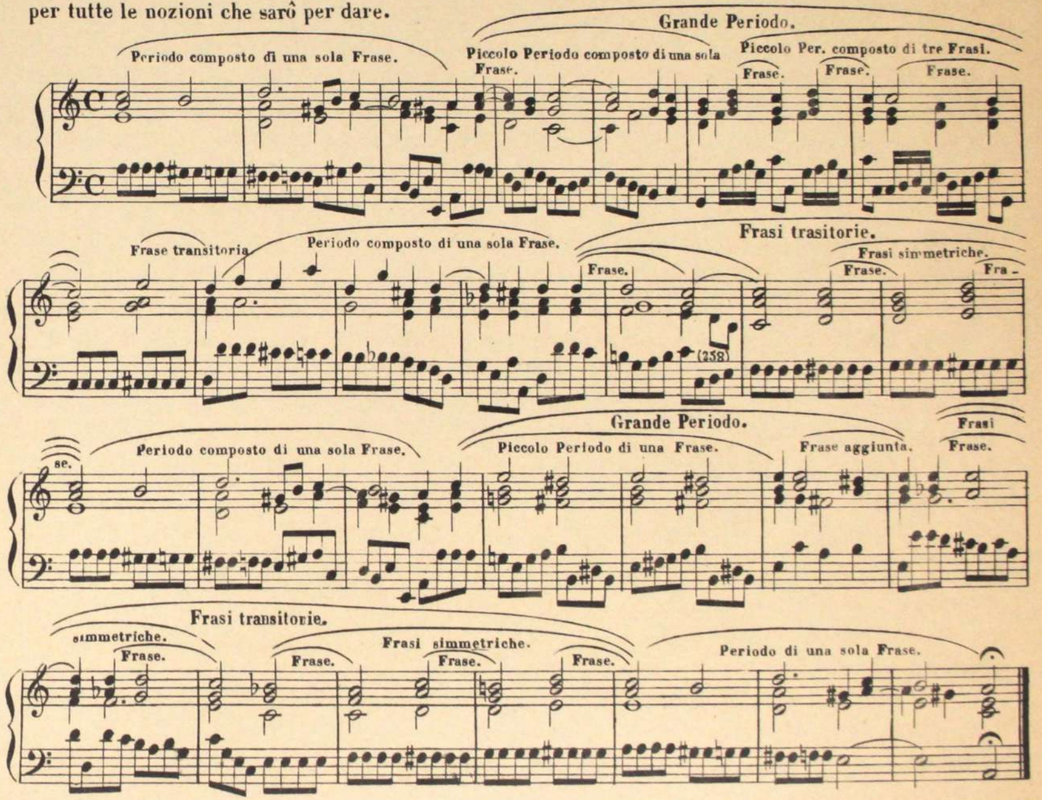
62. Chiamasi pensiero armonico un Passo (b) composto di più gruppi successivi di suoni contemporanei, e che presenta un senso più o meno completo; ed elementi del pensiero armonico i singoli gruppi di suoni contemporanei, che costituiscono il detto Passo.

§. 1º.

DEL RITMO INTERNO.

63. I pensieri armonici si distinguono in *Frasi*, ed in *Periodi*.

Poniamo il seguente Partimento, coll'accompagnamento che gli compete, che serva d'esempio per tutte le nozioni che sarò per dare.



(a) A parlar vero, il Partimento per sè stesso non presenta che pensieri melodici; ma risovvenendosi di quanto si è detto nell'Artº 3º, cioe, che il Partimento rappresenta il sommario delle Parti, colle quali debb'essere accompagnato, si concepirà, che riesce indifferente il chiamare armonici o melodici, i pensieri che esso rappresenta; il chiamare Accordi o Note gli elementi che compongono tali pensieri, ecc. Laonde io mi servo in questo Capitolo dei termini, che mi sembrano più atti a spiegare le mie idee colla maggior chiarezza, che per me si possa.

(b) Sotto la parola PASSO s'intende un tratto qualunque di Melodia, o di Armonia, o di Pararmonia. Un PASSO può avere un senso, o non averne alcuno; può essere composto di un numero indeterminato di Note o di gruppi di Note contemporanee, oppur anche di due soltanto. Insomma qualunque frazione di una composizione musicale può denominarsi PASSO.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

64. La Frase è un pensiero armonico, le cui parti sono strettamente collegate fra di loro, per modo che, ove si considerino separatamente, alcuna, o tutte rimangono privè di senso (V. il suesposto Part.° all'indicazione *Frase*)

Allorchè una Frase presenta da sè sola un senso completo, equivale a Periodo. Altrimenti essa serve alla formazione di un Periodo, oppure, in modo transitorio, a riunire due diversi Periodi (V. il Part.° citato alle indicazioni corrispondenti).

65. Il Periodo è un pensiero armonico che presenta un senso completo: è sempre conchiuso da un riposo sulla Tonica, o sulla Dominante.

Se un Periodo contiene altri Periodi minori, chiamasi *grande Periodo*, ed è sempre conchiuso da un riposo sulla Tonica; e chiamaasi *piccoli Periodi* quelli contenuti nel grande (V. il Part.° citato alle indicazioni corrispondenti).

Un Periodo che non si può decomporre in piccoli Periodi od in Frasi, equivale a Frase.

66. Due o più Frasi o Periodi composti dei medesimi Intervalli generici, diconsi *simmetrici* (V. il Part.° citato).

Le leggi che riguardano la proporzione e l'ordine, con cui debbono essere regolati i pensieri armonici, non entrano nello scopo di questo Trattato: per l'Accompagnamento quanto si è esposto è più che sufficiente (Le leggi riguardanti alla Frasilogia, sono contenute nel Trattato di Melodia di A. Reicha.).

§. 2.°

DEL RITMO ESTERNO.

67. È cosa da osservare che le Note, ancorchè di egual durata, ci producono un' impressione, più o meno sensibile, secondo il posto che occupano nella Battuta. Dietro quest' osservazione, si divida una Nota qualunque in qualsivoglia numero di parti eguali: ognuna di queste parti chiamasi *tempo* (a): e dicesi *tempo forte* quello che posa sur una delle Note che ci producono un' impressione più sensibile, e *tempo debole* quello che posa sur una Nota meno sensibile.

68. Per poter intendere e mettere in pratica molte delle regole che daremo in seguito, fa d'uopo concepire le Battute di ogni Partimento suddivise in un determinato numero di parti eguali, ovvero *tempi*, secondo la natura ritmica di ciascuno di essi.

Per regola generale, la natura ritmica di ciascun Partimento induce nelle rispettive Battute le suddivisioni espresse nel seguente quadro, cioè:

Ciascuna Battuta del Tempo a cappella (𝔠)		si suddivide in 2 *tempi* (b) _V
del Tempo ordinario (C)	dal Movimento Allegro all' Andante	in 4 *tempi* _V_V
	dal Movimento Andante al Largo	in 8 *tempi* _V_V_V_V
del Tempo $\frac{2}{4}$	dal Movimento Allegro all' Andante	in 2 *tempi* _V

(a) La parola TEMPO ha due diversi significati, indicando cioè 1.° la quantità specifica delle Note che si contengono in ciascuna Battuta di un pezzo di Musica; 2.° la divisione che si fa della Battuta, in parti eguali. Ad evitare gli equivoci, io scriverò questa parola colla prima lettera maiuscola (Tempo) per darle il primo significato, ed in carattere corsivo (*tempo*) per darle il secondo.

(b) Il segno _ significa TEMPO FORTE, il segno $\underline{V}$, TEMPO MENO FORTE, ed il segno V TEMPO DEBOLE.

del Tempo $\frac{2}{4}$	dal Movimento Andante al Largo	in 4 *tempi* _V_V
del Tempo $\frac{6}{8}$	dal Mov. Allegro al Moderato	in 2 *tempi* _V
	dal Mov. Moderato all'Adagio	in 6 *tempi* _ $\underline{V}$ V_ $\underline{V}$ V (procedenti di tre in tre.)
del Tempo $\frac{12}{8}$	dal Mov. Allegro al Moderato	in 4 *tempi* _V_V
	dal Mov. Moderato al Largo	in 12 *tempi* _ $\underline{V}$ V_ $\underline{V}$ V_ $\underline{V}$ V_ $\underline{V}$ V (procedenti di tre in tre.)
del Tempo $\frac{3}{4}$	dal Mov. Allegro al Moderato	in 1 *tempo* $\underline{V}$
	dal Mov. Moderato all' Andante	in 3 *tempi* _ $\underline{V}$ V
	dal Mov. Andante al Largo	in 6 *tempi* _V_V_V (procedenti di due in due.)
del Tempo $\frac{3}{8}$		come del Tempo $\frac{3}{4}$
del Tempo $\frac{9}{8}$	dal Mov. Allegro al Moderato	in 3 *tempi* _ $\underline{V}$ V
	dal Mov. Moderato al Largo	in 9 *tempi* _ $\underline{V}$ V_ $\underline{V}$ V_ $\underline{V}$ V (procedenti di tre in tre.)

(*)

69. Accade il più delle volte che in un sol *tempo* si contengano più Note: come, p. e., quando nel Tempo ordinario (essendo diviso in quattro *tempi*) invece di una Semiminima per ogni *tempo*, vi sono due Crome, o quattro Semicrome, ecc. In tal caso, se le Note contenute nel *tempo*, sono due, od un multiplo di due, il *tempo* si divide in due parti, la prima delle quali dicesi *parte forte*, e l'altra *parte debole* del *tempo*; se poi le Note contenute sono tre, od il doppio di tre, il *tempo* si divide in tre parti, la prima delle quali dicesi *parte forte*; e le altre due diconsi, secondo il caso, l'una *parte forte*, e l'altra *parte meno forte* e la terza *parte debole*.

SEZIONE 2.ª

TEORIA DEGLI ACCORDI.

CAPITOLO 1.°

DEGLI ACCORDI.

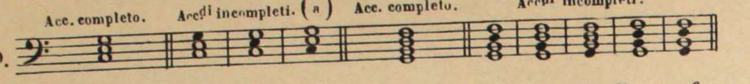
70. Riunendo diversi Intervalli per modo, che ne risulti un tutto armonico, si costituisce un *Accordo*.
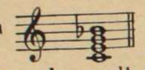
71. Da questa definizione si deduce 1.° Che per formare un Accordo, sono necessari almeno due Intervalli congiunti, vale a dire, che i suoni costituenti un Accordo, non possono essere meno di tre: altrimenti l'Accordo non sarebbe, come si è detto, la riunione di diversi Intervalli; 2.° che l'Accordo massimo non può essere formato da più di cinque suoni: imperciocchè un numero maggiore di suoni contemporanei, ordinato in qualsivoglia maniera, riesce disarmonico o parmonico.

(*) Per conoscere la numerazione metronomica dei diversi Movimenti, vedi Almanacco Enciclopedico—Musicale di F. Tomicich, a *Pag. 116.*

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

72. Tuttavia, se un Accordo, per le ragioni che si esporranno in seguito, viene privato di alcuna delle Note onde dovrebb'essere composto, non pertanto cessa di riputarsi per quell' Accordo che sarebbe, ove fosse espresso con tutte le sue Note; ma allora si chiama *Accordo incompleto*, a differenza di quello il quale, avendo tutte le sue Note espresse, chiamasi *completo*.



73. Se poi un Accordo fosse composto di più di cinque suoni, e nulladimeno fosse vero Accordo, conforme la definizione data (70), allora i suoni eccedenti il numero di cinque non possono essere che repliche di questi, e si considerano perciò come non esistenti. Così l'Accordo seguente  , dedotte le repliche, si riduce a 

74. Gli Accordi, se si riguardano soltanto relativamente al numero, ed alla disposizione delle Note generiche (7) onde sono composti, si chiamano *generici*; se si riguardano eziandio sotto la specie delle Note che li compongono, si chiamano *speciali*.

§. 1.°

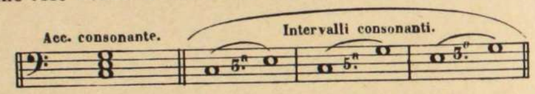
DEGLI ACCORDI GENERICI.

75. Gli Accordi generici si dividono 1.° in *consonanti* e *dissonanti*, 2.° in *fondamentali* e *rivoltati*.
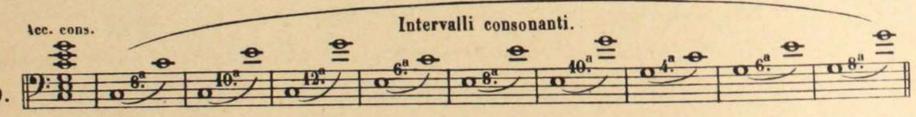
A)

ACCORDI CONSONANTI E DISSONANTI.

76. Un Accordo si dice *consonante*, quando, paragonati fra di loro, a due a due, i suoni che lo compongono, risulta che esso consta d'Intervalli tutti consonanti (37).
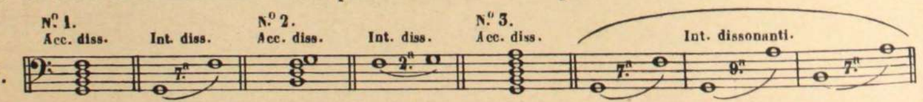


Tale Accordo non cessa di essere consonante, ancorchè vi si aggiungano repliche di qualunque dei suoni che lo compongono.



Dedotte le repliche, un Accordo consonante non può esser composto di più di tre suoni.

77. Un Accordo si dice *dissonante*, quando contiene uno o più Intervalli dissonanti (37).
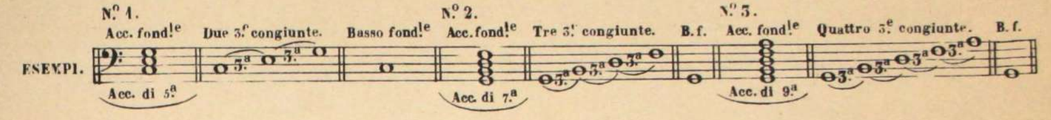


Un Accordo dissonante, se è completo, è sempre formato da quattro o da cinque suoni.

(a) Le Note nere rappresentano le Note, che si dovrebbero aggiugnere per rendere completi gli Accordi.

(B)

ACCORDI FONDAMENTALI E RIVOLTATI.
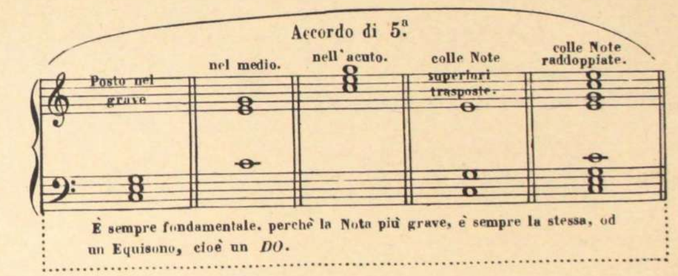
78. Un Accordo, sia consonante, sia dissonante, quando ha le sue Note disposte in maniera che formino tante 3.e congiunte, si chiama *fondamentale* La Nota più grave di quest'Accordo si chiama *Basso fondamentale*.



Se l'Accordo fondamentale completo è composto di soli tre suoni, vale a dire se è consonante, si chiama Accordo di 5.a; se è composto di quattro suoni, si chiama Accordo di 7.a; se di cinque, Accordo di 9.a (V. gli esempi precedenti).
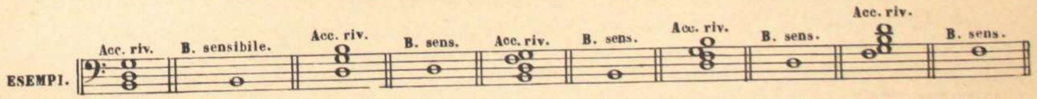
79. Un Accordo è sempre fondamentale, comunque sia situato o nel grave, o nell'acuto, qualunque sia l'ordine che si dà alle sue Note superiori, e comunque le Note che lo compongono, siano raddoppiate (V. l'Art.° 143); purchè la Nota più grave sia sempre o la stessa, od un di lei Equisono

ESEMPIO.



Lo stesso si dica dell'Accordo di 7.a e di quello di 9.a

80. Quando un Accordo non ha le sue Note distribuite per 3.e, nè riesce possibile il distribuirle per 3.e, senza cambiar la Nota più grave, chiamasi *rivoltato*. La Nota più grave dell'Accordo rivoltato chiamasi *Basso sensibile*.
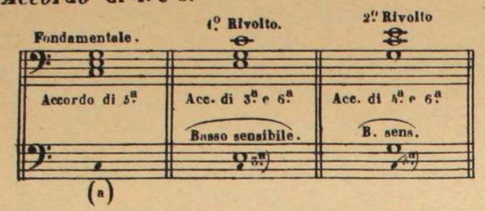


Ordinate come meglio vi piace le Note superiori di questi Accordi; aggiungete loro quante repliche volete: non vi riescirà mai di fare che tutte le Note sieno distribuite per 3.e, seppure lasciate per Nota più grave il Basso sensibile che vi si vede assegnato a ciascun Accordo.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

81. L'Accordo di 5.ª può avere due Rivolti, cioè 1.° col porre per Nota più grave la sua 3.ª; 2.° col porne la sua 5.ª. Nel primo caso si chiama *primo Rivolto*, ossia *Accordo* di 3.ª e 6.ª; nel secondo, *secondo Rivolto*, ossia *Accordo* di 4.ª e 6.ª
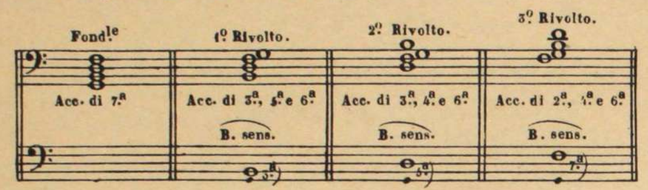
ESEMPI.



(a)
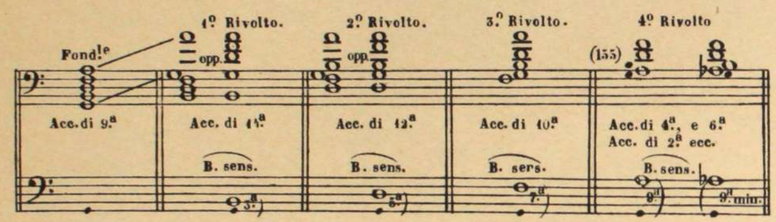
82. L'Accordo di 7.ª può avere tre Rivolti, analogamente a ciò che s'è detto dell'Accordo di 5.ª

ESEMPI.



83. E l'Accordo di 9.ª può avere quattro Rivolti.

ESEMPI.



Nell'Accordo di 9.ª v'ha questo di notabile, che la 9.ª, essendo un Intervallo composto, non patisce di esser semplificato; epperciò essa non può stare, se non è almeno alla distanza di 9.ª dalla fondamentale, nè passar sotto a questa, tanto nell'Accordo fondamentale, quanto nei Rivolti. Inoltre la 9.ª non può stare sotto la 3.ª dell'Accordo, se già non forma 9.ª minore col Basso fondamentale. Quindi si scorge il perchè abbiam chiamato Accordo di 14.ª il primo Rivolto dell'Accordo di 9.ª; di 12.ª il secondo Rivolto; e di 10.ª il terzo; e insieme la ragione della distribuzione delle Note in questi Rivolti, e delle soppressioni fatte nel quarto.

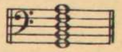
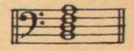
Si noti però che l'Accordo di 9.ª si usa per lo più incompleto, cioè privo della sua Nota fondamentale; che anzi tale costantemente lo usa il signor Fenaroli. Il che tuttavia non toglie che debba osservarsi ciò che abbiam detto dianzi della 9.ª relativamente alla 3.ª dell'Accordo.

84. I Rivolti non cambiano natura, comunque le Note onde sono composti, sieno tramutate, o raddoppiate, purchè il rispettivo Basso sensibile rimanga sempre lo stesso, od un di lui Equisono. Gli esempi che potrei dare a questo proposito, sono in tutto analoghi a quelli annessi all'Art.° 79.

85. È necessario che lo studente discerna bene gli Accordi rivoltati dai fondamentali, dai quali derivano. A quest'uopo si richiede il conoscere: 1.° Se un Accordo sia fondamentale o rivoltato, ed, essendo rivoltato, in qual Rivolto sia; 2.° a quale Accordo fondamentale appartenga l'Accordo rivoltato.
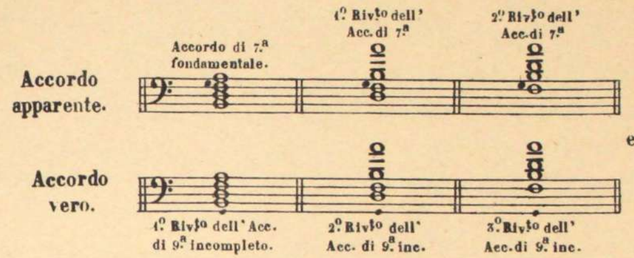
86. Per conoscere a prima vista se un Accordo sia fondamentale o rivoltato, basta por mente che negli Accordi fondamentali, le Note superiori rappresentano tanti numeri dispari, cioè 3, 5, nell'Accordo di 5.ª; 5, 3, 7, nell'Accordo di 7.ª; e 3, 5, 7, 9, nell'Accordo di 9.ª: negli Accordi rivoltati poi, una o più Note

(a) Le Notine rappresentano il Basso fondamentale.

rappresentano numeri pari. Per conoscere in qual Rivolto sia un Accordo rivoltato, si osservi che, riguardo all'Accordo di 5.ª ed all'Accordo di 7.ª, il primo Rivolto è contraddistinto da un solo numero pari, che è il 6, mentre i rimanenti sono dispari; il secondo Rivolto da due numeri pari, cioè da 4, e 6.; ed il terzo Rivolto da tre numeri pari, cioè da 2, 4, e 6. Riguardo all'Accordo di 9.ª, attesochè nei nostri Partimenti non s'usa mai completo, esso sempre prende l'apparenza di un Accordo di 7.ª: infatti, togliendo la Nota fondamentale dell'Accordo di 9.ª,  rimane 

Epperciò bisogna considerare quest'Accordo apparente di 7.ª come primo Rivolto dell'Accordo di 9.ª incompleto; il primo Rivolto dell'Accordo apparente di 7.ª come secondo Rivolto dell'Accordo di 9.ª; e così gli altri Rivolti.

ESEMPIO.



Come si distingua un Accordo reale da un Accordo apparente di 7.ª, vale a dire un Accordo di 9.ª incompleto, si conoscerà quando si avrà studiato la Sezione 3.ª di questa prima parte.

87. Per trovare poi la derivazione di un Accordo rivoltato, cioè per trovare il Basso fodamentale, basta notare che, siccome per costituire un primo Rivolto, si è posto per Basso sensibile la 3.ª del Basso fondamentale (84); così il primo Rivolto avrà il suo Basso fondamentale posto una 3.ª sotto il suo Basso sensibile. E ragionando secondo lo stesso principio, si conoscerà che il Basso fondamentale di un secondo Rivolto si trova una 5.ª sotto il suo Basso sensibile; e quello del terzo, e del quarto Rivolto, una 7.ª ed una 9.ª sotto il suo Basso sensibile (V. gli esempi annessi agli Articoli 81, 82 e 83). (a)
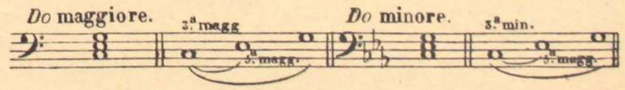
§. 2.°

DEGLI ACCORDI SPECIALI (b).

88. La specialità degli Accordi viene fissata dal Modo, e dal posto ch'essi occupano nel Modo.

E per conoscere come ciò avvenga, prendiam per esempio un Accordo generico di 5.ª. Non è egli vero che se tale Accordo viene posto sulla Tonica di un Modo maggiore, diventa Accordo speciale di 3.ª e 5.ª maggiori? laddove esso diventa Accordo speciale di 3.ª minore e 5.ª maggiore, se si pone sulla Tonica di un Modo minore?

ESEMPIO.



(a) Se vi appagate di una regola più materiale, ma altresì più semplice e più facile, dirò che il Basso fondamentale di un Accordo rivoltato è sempre indicato dal più piccolo dei numeri pari che caratterizzano l'Accordo.

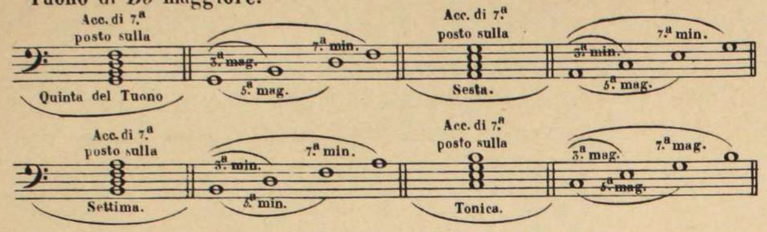
(b) Di questo paragrafo, per lo scolaro scevro da pregiudizi attinti ad altri Trattati, sarà meglio tralasciare lo studio.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Dunque, in tal caso, la specialità dell'Accordo viene fissata dal **Modo**.

Ora si prenda un Accordo generico di 7.ª Egli è chiaro che se noi poniamo tale Accordo sulla Quinta di un Modo maggiore, diventerà Accordo speciale di 3.ª e 5.ª maggiori, e 7.ª minore; se il poniamo sulla Sesta dello stesso Modo, diventerà Accordo speciale di 3.ª minore, 5.ª maggiore, e 7.ª minore; e così ponendolo sulla Settima o sulla Tonica, diventa speciale in altre maniere, come si puo vedere nel seguente esempio.

Tuono di *Do* maggiore.



Dunque, in tal caso, la specialità dell'Accordo viene fissata dal posto ch'esso occupa nel **Modo**.

89. Ciò essendo, io giudico esser cosa inutile, e, dirò anzi, nocevole il diffinire quanti e quali sieno gli Accordi speciali: inutile, perchè lo scolare, adoperando nella costruzione de'suoi Accordi non altre Note che quelle somministrate dal **Modo**, o dalle Alterazioni accennate nell'Art.° **48**. ha una guida a seguire, altrettanto, e forse piu sicura e semplice, di quel che sia quella del conoscere il numero e la qualità degli Accordi speciali; nocevole, perchè dovrebbe perdere, nello studiarli, un tempo ch'ei può impiegare più utilmente, e perchè il frutto del suo studio non lo dispenserebbe poi dal riflettere continuo in qual Tuono, ed in qual Modo l'Armonia s'aggiri, affine di poter correttamente rendere speciali i suoi Accordi (La Teoria relativa alla specialità degli Accordi è contenuta nella I.ª Parte del Trattato di Composizione di A. REICHA).

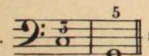
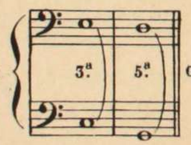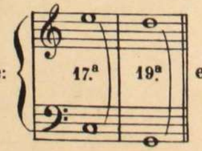
§. 3.°

DELLA NUMERICA.

90. La *Numerica* è un procedimento che consiste nel rappresentare gl'Intervalli e gli Accordi con numeri, in luogo di Note.

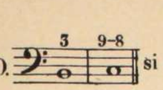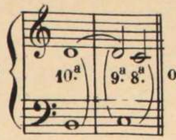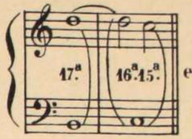
91. I Numeri si scrivono sopra le Note del Partimento, e rappresentano gl'Intervalli generici onde si vuole che tali Note vengano accompagnate: cosicchè il numero 1 rappresenta l'Intervallo di 1.ª il numero 2, quello di 2.ª, e via discorrendo.

92. Siccome poi gl'Intervalli composti non sono che gli Equisoni dei semplici (21), così i numeri ammessi all'uopo, non sono che quelli che rappresentano gl'Intervalli semplici, cioè: 1, 2, 3, 4, 5, 6, e 7. E si lascia l'Accompagnatore in libertà di esprimerli come più gli torna bene, o nella distanza precisa di 1.ª, 2.ª, 3.ª ecc. o ad una o più 8.ª superiori.

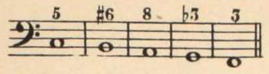
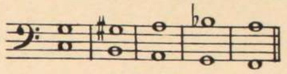
ESEMPIO.  si esprime:  oppure:  oppure:  ecc.

93. Quando però l'Autore intende che un Intervallo sia composto, e che tale si esprima, lo scrive col numero appropriato.

Tali numeri per altro non sono che i rappresentanti l'8.ª e la 9.ª, cioè 8, e 9. Sul che giova avvertire che è bensì permesso di triplicare, quadruplicare ecc. gl'Intervalli così indicati, ma non di semplificarli.

ESEMPIO.  si esprime:  oppure  ecc. ma non 
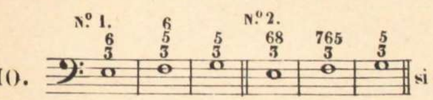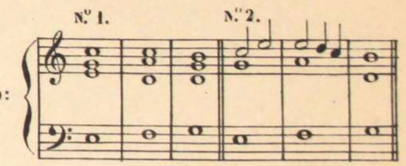
94. Per ispecificare gl'Intervalli si adoprano gli Accidenti, ponendoli accanto ai numeri. E così gli Accidenti modificano i numeri nella stessa maniera con cui modificano le Note nei caratteri musicali ordinari.

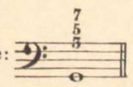
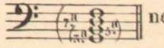
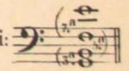
ESEMPIO  si esprime: 

Oppure colle stesse Note d'accompagnamento, trasportate ad una o più 8.ve superiori.

95. Essendovi più numeri sopra una sola Nota, sogliono scriversi per ordine della loro grandezza, cioè si pone inferiormente il numero più piccolo, e poi sopra questo via via i numeri maggiori. Ciò per altro non impedisce che l'accompagnatore possa, nell'esprimerli, invertirne l'ordine, e, p. e., invece di $\frac{7}{5}_{3}$, fare $\frac{5}{7}$, oppure $\frac{3}{5}^{7}$. Nulladimeno se accade che l'Autore non iscriva i numeri coll'ordine testè indicato, ma invece di scrivere, p. e. $\frac{7}{5}_{3}$, scriva $\frac{3}{5}^{7}$, allora è segno ch'egli intende che nell'esecuzione vengano espressi conforme alla distribuzione da lui indicata. Quest'articolo non esclude che tutti gl'Intervalli possano ingrandirsi di una o più 8.ve, purchè nella loro distribuzione si conservi l'ordine indicato dall'Autore.

96. Essendovi più numeri sopra una sola Nota, se essi sono posti gli uni sopra gli altri, le Note cui rappresentano, si eseguiscono contemporaneamente; se sono posti gli uni accanto agli altri, le Note rappresentate si eseguiscono successivamente (Vedi Studii di Beethoven, Vol. I.°, Parte prima, *Pag. 8.*)

ESEMPIO.  si esprimono: 

97. I numeri si riferiscono tutti alla Nota sopra la quale sono posti: di maniera che i numeri dell'esempio seguente:  dovrebbero esprimersi così:  non già così: 
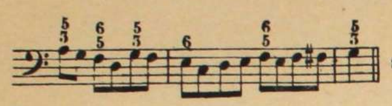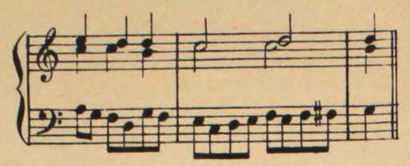
98. Bene spesso, invece di scrivere tutti i numeri voluti dalla natura dell'accompagnamento di una data Nota, se ne scrive soltanto una parte, e gli altri si sottintendono. Veggiamo pertanto come si sogliano fare queste abbreviazioni.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio
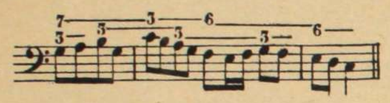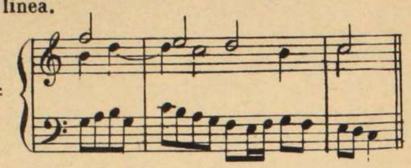
(A)

DELLE ABBREVIAZIONI DELLA NUMERICA IN GENERALE.
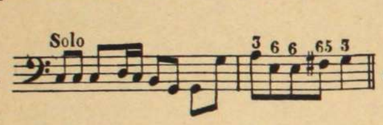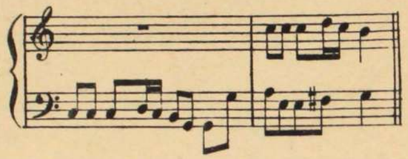
99. Se dopo una Nota numerata ne seguono altre non numerate, l'Accompagnamento dato alla Nota numerata, si prolunga sulle non numerate.

ESEMPIO.  si esprime: 

100. Una linea posta orizzontalmente dopo un numero, indica che la Nota rappresentata da quel numero, si dee prolungare su tutte le Note comprese sotto la linea.

ESEMPIO.  si esprime: 

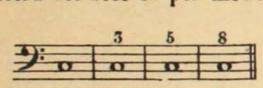
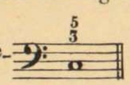
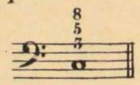
101. La parola *Solo* indica che il Partimento o non vuol essere accompagnato nè punto nè poco, o tutto al più rinforzato dall'8.ª, sino a tanto che non si trova una Nota numerata.

ESEMPIO.  si eseguisce: 

(B)

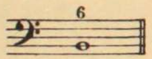
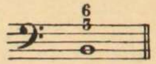
DELLE ABBREVIAZIONI PRATICATE NELLA NUMERICA RAPPRESENTANTE GLI ACCORDI.

102. 1.° L'Accordo di 5.ª per lo più non si numera, oppure si numera col solo 3, o col solo 5, o talvolta ancora col solo 8: per modo che in ciascuna Nota del seguente esempio:

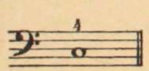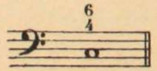
 si esprime la Numerica completa di  oppure 

Un po' di pratica insegnerà a non confondere l'Accordo di 5.ª non numerato con quel che abbiam detto nell'Art.° 99.

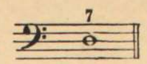
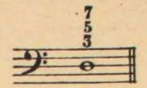
2.° Il primo Rivolto dell'Accordo di 5.ª si segna col solo 6. Dunque una Nota numerata così:

 significa 

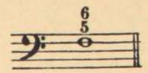
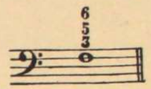
3.° La Numerica del secondo Rivolto dell'Accordo di 5.ª ordinariamente non si abbrevia. Alcune fiate però non se ne esprime che il 4. Dunque la seguente Numerica

 significa 

103. 1.° L'Accordo di 7.ª è sufficientemente caratterizzato, numerandolo col solo 7.

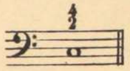
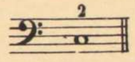
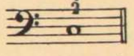
ESEMPIO.  significa 

2.° La Numerica del primo Rivolto dell'Accordo di 7.ª si abbrevia esprimendola soltanto con $\frac{6}{5}$.
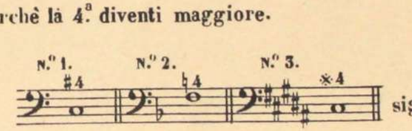
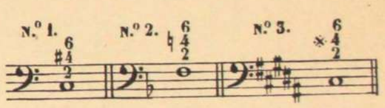
ESEMPIO.  significa 

3.° Il secondo Rivolto dell'Accordo di 7.ª si suole indicare con un solo 6. La pratica insegnerà a non confondere questo 6 con quello che indica il primo Rivolto dell'Accordo di 5.ª

4.° Il terzo Rivolto dell'Accordo di 7.ª s'indica con $\frac{4}{2}$, oppure semplicemente con 2.

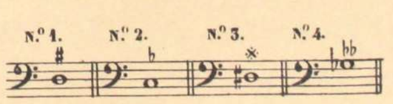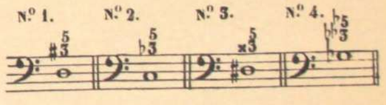
ESEMPIO.  oppure  significa 

Se però la 4.ª è maggiore, si esprime l'Accordo col solo 4, preceduto dall'Accidente che si richiede, perchè la 4.ª diventi maggiore.

ESEMPI.  significano 

104. Non occorre far parola delle abbreviazioni nella Numerica dell'Accordo di 9.ª, attesochè nei Partimenti del Signor Fenaroli quest'Accordo si usa sempre incompleto (83), e prende perciò l'apparenza di un Accordo di 7.ª Laonde basta all'uopo ciò che s'è detto nell'Art.° precedente.

105. Conviene avvertire per ultimo che, ove accada che la 3.ª di un Accordo fondamentale debba essere modificata da un Accidente, invece di porre il 3 preceduto dall'Accidente, si pone bene spesso il solo Accidente senza il numero.

ESEMPI.  significano 

Talvolta l'Accidente senza il numero è surmontato da un 7; ed allora indica l'Accordo di 7.ª con la 3.ª modificata secondochè vuole l'Accidente. In maniera analoga potrebb'essere espresso l'Accordo di 9.ª

Quì sarà bene che l'alunno si eserciti a completare la Numerica di alcuni Partimenti del primo Libro.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

CAPITOLO 2.°

DELLA SUCCESSIONE DEGLI ACCORDI.

§. 1.°

ASSIOMI.

1.°

106. Le Parti (107) estreme, cioè la più grave e la più acuta attraggono assai più che le Parti intermedie, l'attenzione dell'udito; onde meritano special riguardo.

2.°

Il bel canto di una Parte autorizza l'infrazione di molte regole.

3.°

La simmetria in opera di musica per lo più non riceve leggi che da sè medesima.

4.°

Il giudice supremo in opera di musica è l'orecchio (a) Dunque tutti i difetti che sfuggono all'orecchio, non debbonsi avere per tali.

5.°

Gli Accordi naturali (b) vanno esenti da molte condizioni imposte agli Accordi artifiziali.

§. 2.°

DEL MOTO

107. È necessario ch'io cominci questo paragrafo col proporre al mio discepolo d'immaginarsi che l'Armonia, o la Pararmonia ch'egli intende eseguire sul Pianoforte sia invece eseguita, a cagion d'esempio, da quattro cantanti. Di leggieri capirà che ciascun cantante eseguirà una delle Note ond'è composto il primo Accordo; poi, nell'Accordo che segue, passerà ad eseguirne un'altra, e così di seguito sino al fine della composizione. Presa la cosa sotto quest'aspetto, ciascun cantante si dice che eseguisce una *Parte*. La parola *Parte* significa dunque il complesso delle Note che ciascun cantante eseguisce, o debbe eseguire.

Non altrimenti noi dobbiamo considerare l'Armonia, quando viene eseguita sul Pianoforte: colla differenza però che, laddove per eseguirla per mezzo dei cantanti, sono necessari quattro individui, sul Pianoforte si può eseguire da un solo· chè colla mano sinistra si eseguisce una Parte, che è il Partimento stesso, e colla destra le tre rimanenti.

(a) Intendo, non un orecchio qualunque, ma quello degli artisti notoriamente e di comune consenso dotti, buoni pratici e di buon gusto.

(b) Gli Accordi naturali sono quelli che derivano immediatamente della risonanza del corpo sonoro, come ad esempio dalle armoniche naturali di uno strumento a corda.

L'Accordo naturale di 5.ª ha 3.ª e 5.ª maggiori, come.....

L'Accordo naturale di 7.ª ha 3.ª e 5.ª maggiori, e 7.ª minore, come.....

L'Accordo naturale di 9.ª ha 3.ª e 5.ª magg., 7.ª min., e 9.ª magg.· come.....

Questi si modificano artificialmente, vale a dire per adattarli alla esigenza della Melodia, e sopportano volentieri l'Alterazione della 5.ª e della 9.ª, come.

(48)

Ma non egualmente della 3.ª o della 7.ª come:

Salvo il caso di cui è parola nell'Art. XVI., esempi N.° 2 e 3, a *Pag. 210.*

108 Ora, ciascuna Parte, passando dalla Nota assegnatale in un Accordo, a quella che le compete nell'Accordo che segue, può fare tal passaggio in due modi, cioè: 1.° col rimaner ferma sulla medesima Nota, s'egli avviene che questa Nota sia comune ai due Accordi; oppure, 2.° col passare ad una Nota diversa. Nel primo caso dicesi, che la Parte è *immobile*; nel secondo, che essa fa *Moto*.

109. Il Moto si dice *ascendente*, od, in altri termini, si dice, che la Parte ascende, se la Nota del secondo Accordo è più acuta di quella del primo; se è più grave, il Moto si dice *discendente*, ovvero si dice che la Parte discende.

110. Considerando poi il Moto di una Parte relativamente a quello di un'altra, si divide in tre specie, cioè in: 1.° *Moto retto*, il quale succede allorquando le due Parti contemporaneamente ascendono, o discendono per Gradi congiunti o disgiunti.

ESEMPIO.

2.° *Moto obliquo*, quando una delle Parti è immobile, e l'altra si muove ascendendo, o discendendo per Gradi congiunti, o disgiunti.

ESEMPIO.

3.° *Moto contrario*, quando, mentre una Parte ascende, l'altra discende, o viceversa.

ESEMPIO.

§. 3.°

DELLA MANIERA DI FAR PASSARE LE NOTE DI UN ACCORDO ALLE NOTE *DELL' ACCORDO CHE SEGUE.*

111. Dati due Accordi, per regola generale, le Note del primo Accordo debbono passare ciascuna sulla Nota rispettivamente più vicina del secondo Accordo.

Supponiamo i due Accordi seguenti:

Secondo la dianzi prescritta regola, la successione delle Note di questi due Accordi sarebbe cattiva, se si esprimesse nella seguente guisa: bisognerebbe invece esprimerla così: (a)

Siccome però la vaghezza dell'accompagnamento consiste in gran parte nella leggiadria e varietà della Parte più acuta, e siccome l'uso degli Accordi rivoltati non di rado si oppone alla pratica della regola dianzi prescritta; così in molti casi essa non si può seguire di tutto punto. Sviluppiamo per tanto con maggior precisione questa materia.

112. Premettiamo che in molti Accordi, fra le Note che li compongono, una o più hanno una tendenza decisa a passare sur una data Nota dell'Accordo che segue. Siffatte Note noi chiameremo *Note obbligate a Risoluzione*: a differenza di quelle che non hanno tale tendenza, e che chiameremo *Note libere*.

(a) Le lineette indicano le Note del secondo Accordo, sulle quali passano le rispettive Note del primo Accordo.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

(A)
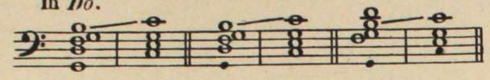
NOTE OBBLIGATE A RISOLUZIONE.

113. Le Note obbligate a Risoluzione sono: 1.° La Nota sensibile (a); 2.° Le Note dissonanti (b) 3.° Le Note alterate (48)

114. Delle quali Note il Moto viene fissato dalle seguenti regole:

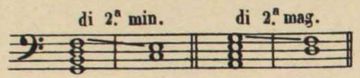
1.° La Nota sensibile debbe muoversi salendo di Semituono, vale a dire, salendo alla Tonica.

In *Do*.

ESEMPIO. 
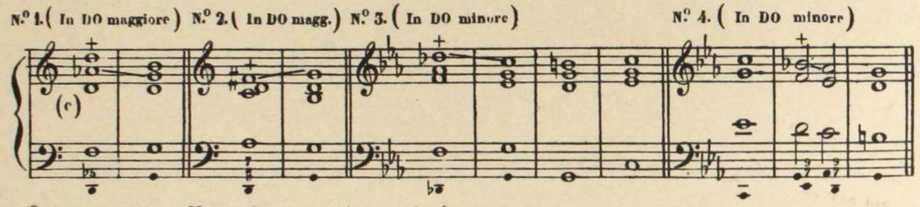
2.° Le Note dissonanti debbono muoversi discendendo di 2.ª maggiore o minore.

di 2.ª min. di 2.ª mag.

ESEMPI. 

3.° Le Note alterate debbono muoversi verso la Nota più prossima, cioè salendo di Grado, se l'Alterazione è fatta per via d'innalzamento, e discendendo parimenti di Grado, se l'Alterazione è fatta per via di abbassamento.

N.° 1. (In DO maggiore) N.° 2. (In DO magg.) N.° 3. (In DO minore) N.° 4. (In DO minore)

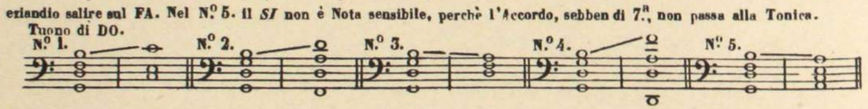
ESEMPI. 

Queste regole soffrono le seguenti eccezioni.

115. 1.° La Nota sensibile può passare ad una Nota che non sia la Tonica, quando si trova in una

(a) Qui convien notare che non sempre la Settima del Tuono può chiamarsi sensibile: tal nome le compete soltanto quando essa fa parte dell'Accordo di 7.ª posto sulla Quinta del Tuono, il quale passa poi immediatamente all'Accordo di 5. posto sulla Tonica, sieno essi questi due Accordi o fondamentali o rivoltati. Perciò nel primo degli esempi che seguono, il SI sta nell'Accordo in qualità di sensibile, ed è soggetto alla regola che gli si assegna nell'Art.° 114; laddove il SI del secondo esempio, non avendo tale qualità può egualmente salire sul RE (Es. N.° 2), o discendere sul LA (Es. N.° 3): anzi, disponendo le Note de' due Accordi nella conformità dell'esempio N.° 4., può eziandio salire sul FA. Nel N.° 5. il *SI* non è Nota sensibile, perchè l'Accordo, sebben di 7.ª, non passa alla Tonica.

Tuono di DO.

ESEMPI. 
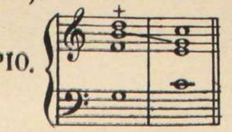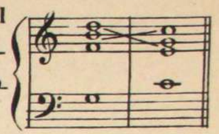
La 7.ª dell'Accordo della Dominante non sempre viene espressa: bene spesso è sottintesa.

(b) Le due Note di un Intervallo dissonante non sono tutte e due dissonanti, ma si una sola. Nell'Accordo di 7.ª, come ad esempio in *SOL-SI-RE-FA*, egli è vero che le Note *SOL-FA* costituiscono l'Intervallo dissonante, ma il *FA* solo ha questa qualità: imperciocchè v'ha una specie d'assurdità a volere che il *SOL*, Basso fondamentale dell'Accordo, sia anch'egli dissonante. Così, nei Rivolti la 7.ª rivoltata diventa 2.ª: allora la Nota che forma 2.ª, non è dessa la dissonante, bensì tal è quella che diventerebbe 7.ª, ove l'Accordo si riducesse a fondamentale. In una parola, nel detto Accordo e ne' suoi Rivolti la dissonante è sempre il *FA*.

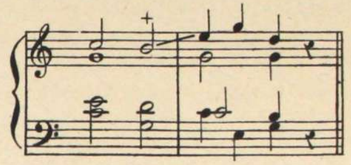
Un simile ragionamento facciasi per l'Accordo di 9.ª, in cui le Note dissonanti sono la 7.ª e la 9.ª, e nei Rivolti, quelle che diverrebbero 7.ª e 9.ª, ove l'Accordo si riducesse a fondamentale.

(c) D'or in avanti il segno + indica che l'Accordo sul quale è posto, od è quello stesso di cui si tratta, oppure è quello che contiene la Nota di cui si tratta.

Parte intermedia, ed un'altra Parte passa a quella Nota sulla quale essa dovrebbe risolversi (V. l'Art.° 106, Assioma 4.°)
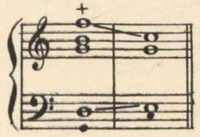
ESEMPIO.  dove si scorge che il *Si*, Nota sensibile discende sul *Sol*, ed il *Re* si risolve in sua vece sul *Do*. Ciò viene tollerato, perchè si può supporre che le Parti progrediscono nella guisa che segue: 

116. 2.° La Nota sensibile può ancora passare ad una Nota che non sia la Tonica, ove ciò si pratichi per leggiadria della Parte più acuta dell'Accompagnamento (V. l'Art.° 106, Assioma 2.°)

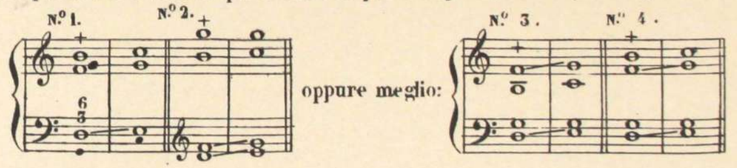
ESEMPIO. 

A questo proposito la regola sta unicamente nel buon gusto dell'Accompagnatore.
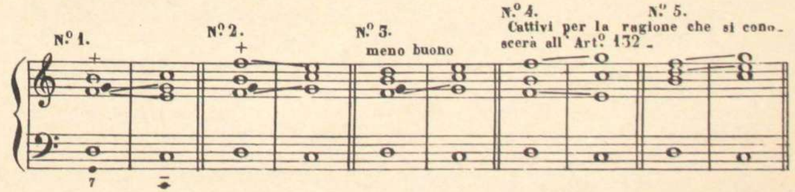
117. 3.° Una Nota dissonante diviene libera, se l'Accordo nel quale essa trovasi, è nel suo secondo Rivolto, purchè il Partimento salga di Grado. In tal caso il Partimento, passando sur un Equisono della Nota di Risoluzione della dissonante, lascia questa in libertà di passare altrove (V. l'Art.° 106, Assioma 1.°).

ESEMPIO.  oppure meglio: 

Volendo far passare il *Fa* al *Sol*, converrà che nel primo Accordo, cioè nel dissonante, il *Sol* sia affatto ommesso e le Note distribuite in 3.ª e 6.ª (Es. N.° 1.) oppure lo stesso *Sol* sia scostato dal *Fa*, per modo che questo trovi vuoto il posto che dee poi occupare (Es. N.° 2, 3 e 4.).

N.° 1. N.° 2. oppure meglio: N.° 3. N.° 4. 

Se il Partimento, invece di salire, discendesse di Grado, potrebbesi ancora far salire di Grado la Nota dissonante: ma in tal caso converrebbe privar l'Accordo della sua 4.ª (che ne' seguenti è il *Sol*) e far sì che la Nota di Risoluzione (cioè il *Mi*) si senta in altra Parte (Vedi Aggiunta III.ª a *Pag. 214.*)

ESEMPI. 
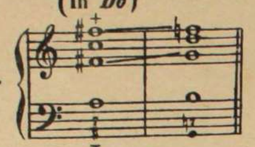
Nel Capitolo *Del Pedale* si parlerà di un altro caso in cui la Nota dissonante può non esser risoluta (272)

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

418 Una Nota alterata può trasgredire alla regola dell'Art.° 414, quando nell'Accordo seguente trovisi due Note che siano o paiano equidistanti da essa. Nel seguente esempio il *Fa* ♯ può passare indifferentemente sul *Sol* o sul *Fa* ♮.
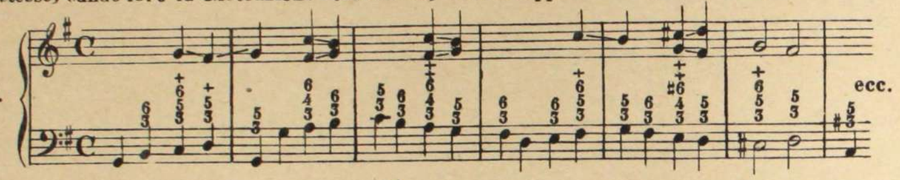
(In *Do*)

ESEMPIO.



Quì sarà bene che l'alunno si eserciti a ricercare in alcuni Partimenti del primo libro le Note obbligate a Risoluzione. A tal fine, copierà i detti Partimenti, integrandone la Numerica (alla quale il maestro avrà cura di aggiugnere que' numeri che lo scolare non è peranco in grado di saper trovare) in due Righi, cioè uno vuoto e l'altro pel Partimento stesso. E comincierà coll'apporre una o più crocette a quegli Accordi che crede contengano una o più Note obbligate a Risoluzione; corrette le quali dal maestro, apporrà le Note stesse, dando loro la Risoluzione conveniente, siccome appare dal seguente esempio.

ESEMPIO.



ecc.

B)

NOTE LIBERE.

419. Qualunque Nota che non sia nè sensibile, nè dissonante, nè alterata, è libera; vale a dire, può, sopravvenendo un altro Accordo, muoversi salendo, o discendendo per Gradi o per Salti, oppure anche rimanersi immobile, ove si trovi esser comune con alcuna delle Note dell'Accordo che segue.

Dalla facoltà che le Note libere hanno di muoversi in varie maniere, non si debbe arguire che sia affatto indifferente il dare ad esse uno qualunque dei Moti di cui sono capaci: che anzi l'Accompagnatore tragga profitto da tale facoltà per fare che gli Accordi riescano possibilmente sempre completi, e per dare una cantilena aggraziata alla Parte più acuta dell'Accompagnamento. Colle regole che vado prescrivendo nel decorso di questo Trattato, io mi confido di formare un Accompagnatore corretto: ma siccome dalla maniera vaga con cui si muovono le Note libere, dipende in gran parte l'arte di accompagnare con gusto; così, ove questo manchi, le regole riescano del pari inutili, che impossibili a darsi; epperciò io non ragionerò più oltre su questa materia.

§. 4.

DI ALCUNE PRECAUZIONI A PRENDERSI NEL FAR USO DI CERTI ACCORDI.

420. In generale, le Note dissonanti e la 4.ª esistente nel secondo Rivolto degli Accordi dissonanti c'imprimono una sensazione molesta, ove si pratichino senza circospezione.

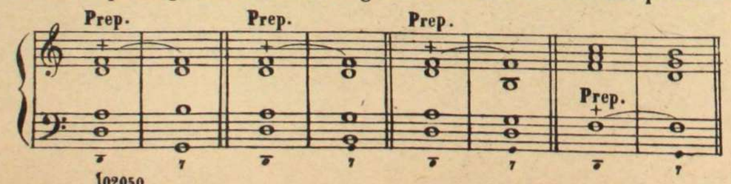
A)

NOTE DISSONANTI.

421. Per togliere o scemare l'asprezza delle Note dissonanti, conviene *prepararle*.
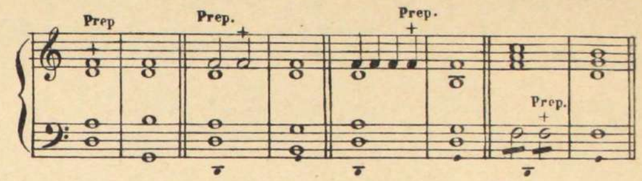
422. Perchè una Nota sia *preparata*, fa d'uopo ch'essa faccia parte dell'Accordo che precede immediatamente quello nel quale essa stà in qualità di Nota dissonante; o per meglio dire, che essa non sia per certo modo, che la prolungazione di una Nota già esistente nell'Accordo che precedeva.

ESEMPI.



Quì il *Fa* del secondo Accordo di ciascun esempio è la Nota dissonante, la quale viene preparata col prolungare il *Fa* del primo Accordo. Pertanto il *Fa* del primo Accordo chiamasi *Nota preparante*, e l'atto con cui il medesimo *Fa*, nel secondo Accordo, si fa sentire nella sua qualità dissonante, si chiama *Percussione*
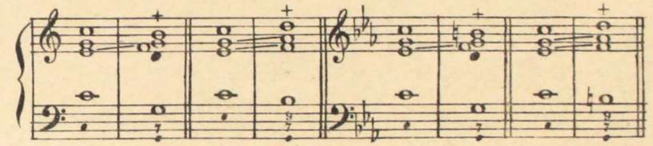
423. Se la Nota preparante, invece di essere prolungata sulla Nota dissonante, fosse ripercossa, la Preparazione sarebbe egualmente regolare, perciocchè in opera sì d'Armonia, come di Pararmonia la ripercussione di una Nota non è tenuta in conto, e tanto vale che, per esempio, una Semibreve sia divisa in due Minime, in quattro Semiminime, in otto Crome, ecc. quanto ch'ella sia sostenuta pel suo intero valore di Semibreve. Così gli esempi che seguono, debbono esser riputati pari a quelli dell'articolo precedente.



424. Gli Accordi di 7.ª e di 9.ª posti sulla Dominante, cioè gli Accordi naturali (106, Assioma 5.°), hanno questa prerogativa, che, siano essi fondamentali o rivoltati, le loro Note dissonanti non abbisognano di Preparazione ne' seguenti quattro casi, cioè:

1.° Ove la Nota preparante non esista.
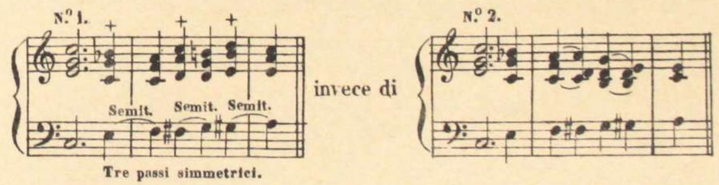
ESEMPI.



Quì non è possibile preparare le Note dissonanti, eppur si praticano.

2.° Ove si tratti di secondare la simmetria del Partimento.

ESEMPIO.



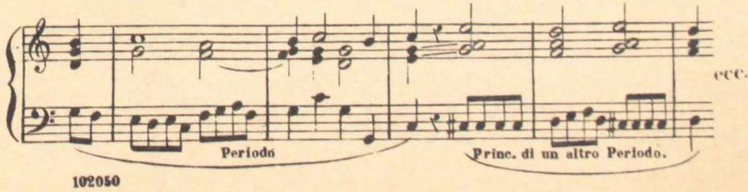
invece di

Tre passi simmetrici.

Quì, sebbene le due ultime dissonanze si possano preparare, come nel N.° 2. tuttavia non bisogna prepararle, in grazia dell'Assioma 3.° dell'Art.° 106.

3.° Nel principio di un Periodo.

ESEMPIO.

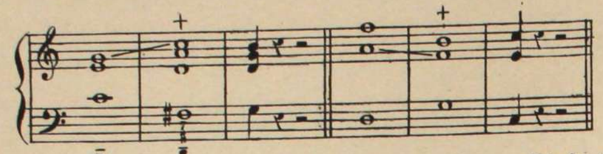


ecc.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

4.° Se tanto vuole il bel canto di una Parte (Assioma 2.°)
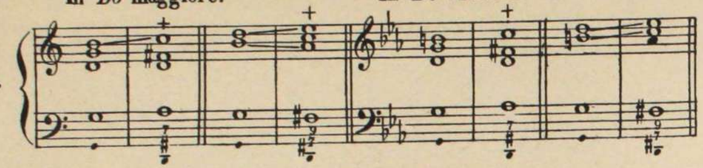
ESEMPI



125. La prerogativa degli Accordi della Dominante si estende a quelli che loro somigliano almeno nella 3.ª e nella 7.ª, vale a dire, che hanno la 3.ª maggiore e la 7.ª minore. Due di questi Accordi hanno luogo sulla seconda del Tuono, quando la sua 3.ª (che è la quarta del Tuono) viene alterata.

In *Do* maggiore. In *Do* minore.
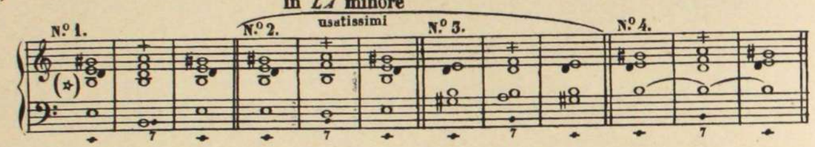
ESEMPI.



Pertanto anche le Note dissonanti di questi Accordi e loro Rivolti non hanno d'uopo di Preparazione ne' casi detti nell'Art.° precedente (a)

(a) Nella musica odierna la detta prerogativa si estende anche più oltre, siccome scorgesi dai seguenti esempi.
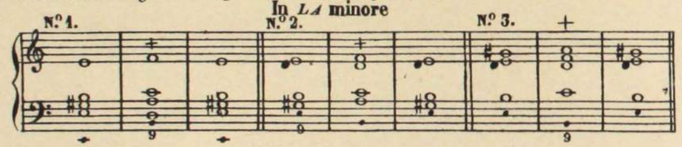
In *LA* minore



Ma quì il secondo Accordo d'ogni esempio ha in sè la ragione della sua dolcezza: perciocchè, quantunque abbia per Basso fondamentale il *SI*, tuttavia egli è sinonimo o, dirò meglio, identico all'Accordo naturale di *SOL-SI-RE-FA-LA* privo della fondamentale.

Ma dirò più. L'Accordo *SI-RE-FA-LA* può comportare l'aggiunzione del *DO*, e formare così un nuovo Accordo di 9.ª il quale, privo però della fondamentale, gode anch'egli della sovradetta prerogativa.
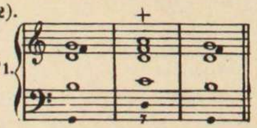
In *LA* minore
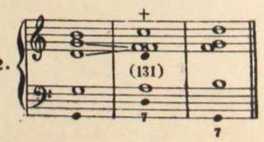


Qui il secondo Accordo non si pratica nel 2.° Rivolto, perchè nascerebbe due 5.e vietate, come si vedrà l'Art.° 132.

Infine, in grazia dell'Assioma 1.° dell'Art.° 106, anche la Nota dissonante dell'Accordo di 7.ª posto sulla seconda del Modo maggiore con tutte le Note naturali, può stare senza Preparazione, come le sovradette: ma solo nel 3.° Rivolto, che porta la Nota dissonante nella Parte più grave (Esempio N.° 1.). Oltre a ciò, la stessa Nota dissonante nemmeno ha bisogno di Preparazione, quando il medesimo Accordo si pratica nel 2.° Rivolto (Esempio N.° 2).

ESEMPI. N.° 1.
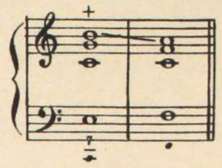


N.° 2.



(x) Le Notine indicano che questi Accordi possono stare con esse o senza di esse.
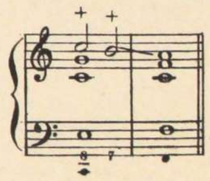
126. Con ciò resta inteso che le Note dissonanti di qualunque altro Accordo speciale voglion essere preparate; ed ove nell'Accordo che precede, non esistesse la Nota preparante, non si possono praticare. In questo caso bisognerebbe toglier di mezzo la Dissonanza, e ridurre l'Accordo a consonante.

127. Non ostante il fin quì detto, havvi una particolar maniera di usare qualunque Nota dissonante senza prepararla, trattandola a modo di Nota di passaggio (252); il che consiste nel far sentire in quella Parte che contiene la Nota dissonante, prima la Nota superiore alla dissonante stessa, poi questa, che in fine si risolve. Così verbigrazia, laddove nel seguente esempio:



il *Si* assegnato alla Parte superiore non potrebbesi praticare senza Preparazione, si può far che la stessa Parte superiore tocchi prima il *Do* sopra il detto *Si*, poi il *Si* che si risolve infine sul *La*.

ESEMPIO.



Le Dissonanze praticate in questa guisa, si chiamano *Dissonanze di passaggio*.
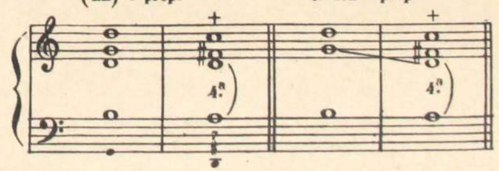
B)

4.ª *NEI SECONDI RIVOLTI.*

128. In quanto all'Intervallo di 4.ª esistente nel secondo Rivolto degli Accordi dissonanti, reggono gli stessi precetti stabiliti dianzi per le Note dissonanti: vale a dire, che bisogna preparare la Nota che forma 4.ª col Partimento (131.).

Buono, perchè la 4.ª (RE) è prep. Cattivo, perchè la 4.ª non è prep.

ESEMPI.
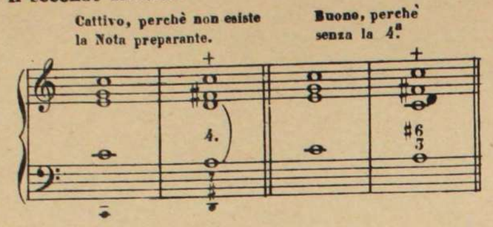


Io credo peraltro che il secondo di questi esempi sarebbe tenuto per buono forse dallo stesso Fenaroli, quando la disposizione delle Parti fosse tale da render malagevole la Preparazione della 4.ª: perciocchè il cattivo effetto di essa pare non provenga tanto dalla mancanza di una regolare Preparazione, quanto dal non esser l'orecchio in niuna maniera prevenuto della sopravvegnenza di tal Nota difettosa.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

129. Non egualmente tollerabile, secondo Fenaroli, sarebbe per conseguente il praticar la 4.ª, quando non esistesse nel precedente Accordo la Nota preparante. In tal caso converrebbe assolutamente privar di essa 4.ª il secondo Rivolto.

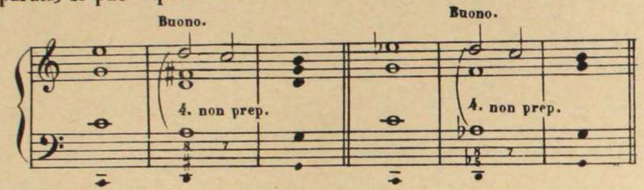
ESEMPI.
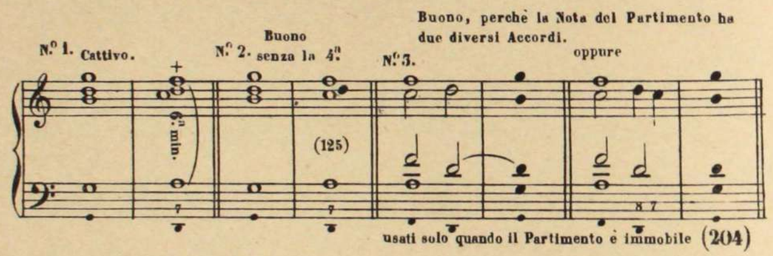


Gli odierni Armonisti non vanno tanto pel sottile, ed usano in ogni occorrenza questa 4.ª non preparata.

130. Trattando però come Dissonanza di passaggio (127) la Nota dissonante, la detta 4.ª, ancorchè non preparata, si può esprimere.

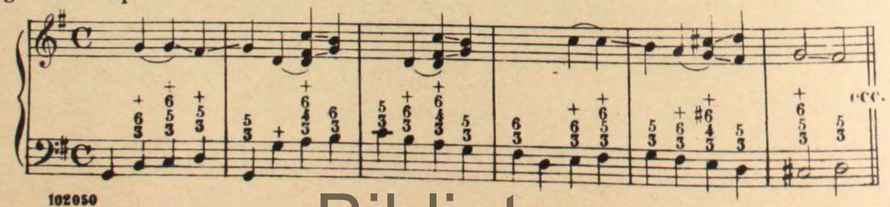
ESEMPI.



131. Nei secondi Rivolti in cui la 6.ª è minore, la 4., ancorchè preparata, non si può esprimere, salvo chè la Nota del Partimento richieda due accompagnamenti diversi, come nè seguenti esempi.



Quì, analogamente a quel che' si è detto nell'Art.° 118, e sui medesimi Partimenti già allora copiati, l'alunno aggiungerà una crocetta a tutti gli Accordi precedenti quelli, ove crede sianvi Note da preparare; corrette le quali dal maestro, eseguirà le Preparazioni colle Note nel Rigo superiore, siccome appare dal seguente esempio.

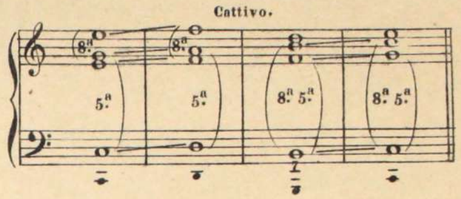


2. 5.ve

DI UN VIZIO DA EVITARSI NELLA SUCCESSIONE DI CERTI INTERVALLI.
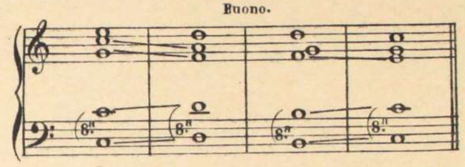
132 Se due Parti, movendosi di Moto retto, si trovano due o più volte formanti tra loro un Intervallo di 8.ª o di 5.ª, per lo più producono un effetto ingrato (a). Perciò la successione immediata di questi Intervalli fra due medesime Parti, e per Modo retto, è vietata.

ESEMPIO.



133. In questo divieto non è compreso il raddoppiare il Partimento colla mano sinistra.

ESEMPIO



134. Per non incappare nelle due 8 bisogna stare in guardia sovratutto quando il Partimento procede di Grado. Lo stesso convien fare per le 5.e, se al proceder di Grado del Partimento si aggiugne che sianvi di seguito due Accordi aventi amendue $\frac{5}{3}$ o amendue $\frac{6}{3}$: chè nel primo caso sarebbe facile incorrere nelle due 5.e fra il Partimento ed un'altra Parte; nel secondo, fra due Parti acute.

135. Tutti gli errori di 8.e o di 5.e si possono sfuggire, facendo progredire le Parti per Moto contrario, cioè facendo sì che tali Intervalli non si trovino mai formati dalle due stesse Parti. In particolare poi, le 5.e che potrebbero aver luogo fra due Parti acute, si possono anche schivare, disponendo l'Accordo in $\frac{6}{3}$ e non in $\frac{5}{6}$.

136. Le 8.e consecutive fra due, o più Parti sono permesse, quando sul Partimento sta scritta la parola *Sole* (101).

Nell'Art.° 158 parleremo di una maniera particolare di praticar le 8.e consecutive fra le Parti d'Accompagnamento.

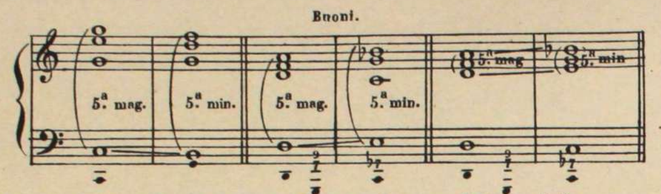
(a) Le 8.e e le 5.e hanno del loro cattivo effetto una cagione diversa: imperciocchè le 8.e non sono in sè medesime dispiacevoli, non essendovi, dall'Unisono in fuori, concento più perfetto dell'Equisonanza. Ma, posto che la nostra Armonia consta di Parti, delle quali una qualunque debbe avere un disegno diverso da quello di tutte le altre, segue che le due o più 8.e rendano fuor di proposito uniforme il disegno di due Parti e che quindi l'orecchio ne rimanga offeso. Riguardo alle 5.e, se quest'Intervallo sarà vegnachè consonante, pure a ben guardarlo tiene un non so che di crudo e selvaggio; che ha da essere, se più d'uno si consegutano? Ma la ragione più intima del cattivo effetto delle 5.e sta meno nella natura di questo Intervallo, che nella convenienza delle successioni armoniche; di che faremmo cenno, esponendo la teoria del Basso fondamentale, se i limiti che ci siamo imposti, ci permettessero di svolgerla (Vedi Aggiunta III.ª a *Pag. 214*).

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

137. Gli Armonisti italiani del secolo prossimo passato, tra i quali si debbe annoverare il nostro signor Fenaroli, non ammettevano in verun modo la successione di due 5.e consecutive fra due medesime Parti. I moderni ammettono la seguente, cioè:

Quando di due 5.e la prima è maggiore, la seconda è minore.

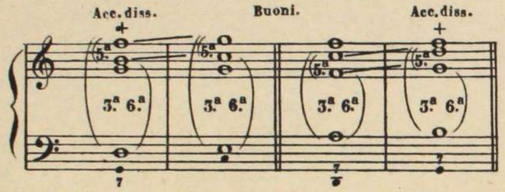
ESEMPI.



Ed io sono avviso si possa ammettere anche quest'altra, cioè:

138. Quando due 5.e si trovano fra due Parti superiori al Partimento, delle quali Parti una forma 6.a col Partimento, e l'altra 3.a Conviene però che uno degli Accordi nei quali succedono le 5.e sia dissonante e completo.

ESEMPI
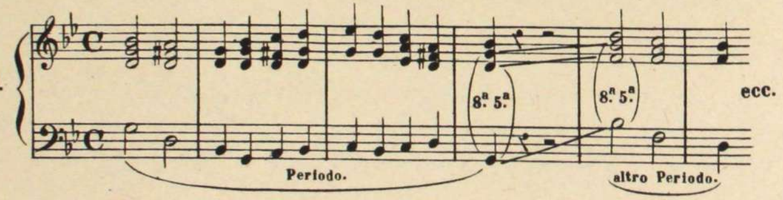


(V. Assioma 4.o, Art.o 106)

Se debbo addur ragione del mio avviso, dirò che, essendo le due 5.e costituite da due Parti che stanno l'una in 6.a, e l'altra in 3.a col Partimento, questi Intervalli per la loro dolcezza cuoprono l'effetto dispiacevole che dalla successione delle 5.e potrebbe derivare.
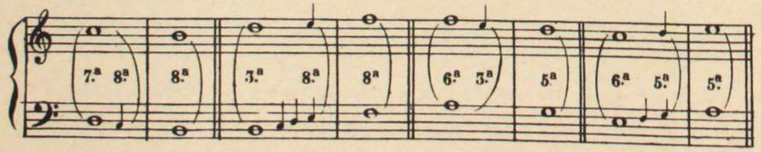
139. Le 5.e, non che le 8.e sono altresì permesse fra l'ultimo Accordo di un Periodo, ed il primo del Periodo che segue.

ESEMPIO.



140. Oltre al finquì detto, è ancora vietato di fare che due Parti vadano con Moto retto a trovarsi in 8.e od in 5.e, qualunque sia l'Intervallo precedente.

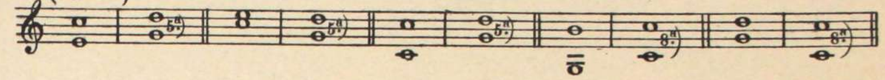
ESEMPI.



Queste 8.e o 5.e diconsi *implicite* o *nascoste*, perchè una è bensì manifesta, l'8.a, cioè, o la 5.a che si vedono scritte: ma le altre non appariscono all'occhio, se non in forza delle Notine che abbiamo supposte, e che, se fossero veramente eseguite, darebbero luogo a due 8.e o 5.e reali e manifeste.
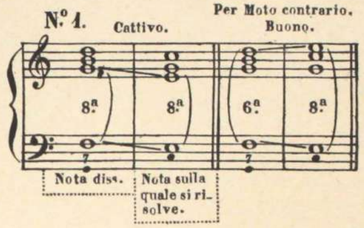
141. Le 8.e e 5.e nascoste voglion essere schivate nell'Armonia a due Parti. Sono tuttavia permesse anche in questo caso, quando la Parte superiore si muove per Gradi congiunti.

ESEMPI.
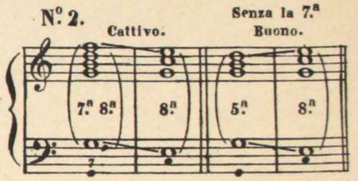


Nell'Armonia a più Parti non occorre tanto scrupolo, e basterà in primo luogo osservare con esattezza le prescrizioni del § 3.o di questo Capitolo; quindi far attenzione che una Parte non passi mai con Moto retto sulla Nota medesima, o sur un Equisono della Nota sulla quale passa contemporaneamente una Nota dissonante, nell'atto della sua Risoluzione.

ESEMPI



Nell'esempio che segue, bisogna omettere la 7.a del primo Accordo.
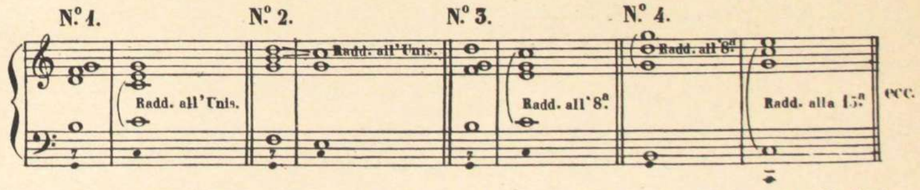


142 Tutto quel che finora si è detto delle 8.e, bisogna intenderlo detto anche degli Unisoni.

§. 6.o

DELLE NOTE DA RADDOPPIARSI, O DA OMETTERSI NEGLI ACCORDI.

143. Quando in un Accordo due Parti diverse eseguiscono la medesima Nota all'Unisono, o in distanza di una, o più 8.e, dicesi che *raddoppiano* una Nota.

ESEMPI
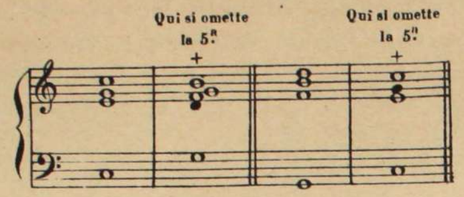


Convien guardarsi dal confondere l'espressione di *raddoppiare una Nota* con quella di *duplicare un Intervallo*: perciocchè hanno un significato ben diverso (V. l'Art.o 22.)

N. B. Nei N. 1 e 2 degli esempi precedenti il raddoppiamento non è che supposto, attesochè sul Pianoforte l'Unisono non si può esprimere se non coll'istesso tasto. Se tale Armonia fosse invece eseguita da quattro cantanti, il raddoppiamento sarebbe effettivo, perchè due di essi eseguirebbero il medesimo *Do* all'Unisono. Tuttavia quando accade di dover raddoppiare una Nota all'Unisono, l'Accompagnatore dee figurarsi che il raddoppiamento si faccia in realtà, per rendersi ragione dell'andamento delle Note.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

144. *Omettere* una Nota di un Accordo vuol dire privare l'Accordo di una delle sue Note, rendendolo incompleto.

ESEMPIO.



145. Riguardo al raddoppiamento ed all'omissione delle Note negli Accordi, ci corre debito di dimostrare: 1.° in quali casi alcuna Nota degli Accordi si debba raddoppiare, in quali omettere; 2.° quali siano le Note capaci di esser raddoppiate, od omesse in ciascun Accordo; 3.° quali fra queste (cioè fra le capaci) si debbano di preferenza raddoppiare, od omettere.

A)

IN QUALI CASI ALCUNA NOTA DEGLI ACCORDI SI DEBBA RADDOPPIARE OD OMETTERE.
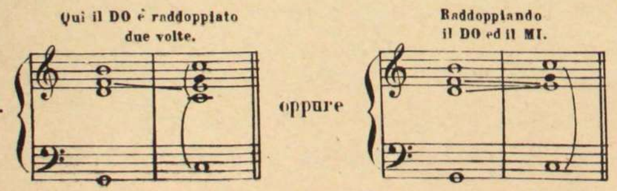
146. In generale parlando, l'Accompagnatore dee proporsi di costituire le sue Frasi armoniche con un numero determinato di Parti: altrimenti bene spesso accadrebbe di dover violare le regole prescritte nel §. 2.° del presente Capitolo, e l'Armonia rimarrebbe perciò scorretta, o per lo meno sconnessa, e di poco o niun effetto. L'Armonia di una Frase armonica si compone per lo più di tre o di quattro Parti (compreso il Partimento), o talvolta anche di cinque.

Laonde, sendochè gli Accordi usati dal signor Fenaroli sono composti, quali di tre Note (gli Accordi di 5.ª), e quali di quattro (gli Accordi di 7.ª, e quelli di 9.ª incompleti), chiaro ne emerge che, se l'Armonia viene costituita a tre Parti, bisogna necessariamente omettere una Nota negli Accordi di 7.ª, ed una pure negli Accordi di 9.ª, oltre a quella che già si omette abitualmente; se l'Armonia è costituita a quattro Parti, fa d'uopo raddoppiare una Nota negli Accordi di 5.ª; e s'è costituita a cinque Parti, è necessario raddoppiare, negli Accordi di 5.ª, due Note, oppure due volte la medesima Nota, ed una negli Accordi di 7.ª e di 9.ª

Per dirla in due parole, il Raddoppiamento e Omissione delle Note degli Accordi dipende dal numero delle Parti onde consta l'Armonia.

147. Qualora un Accordo, che per qualche ragione si è reso incompleto, non somministrasse più le Note necessarie per costituire l'Armonia nella prefissa quantità di Parti, bisognerebbe raddoppiare di soprappiù una delle Note non omesse.

ESEMPIO.

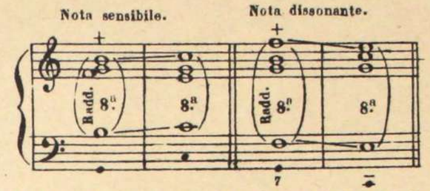


B)

QUALI SIANO LE NOTE CAPACI D'ESSER RADDOPPIATE OD OMESSE.
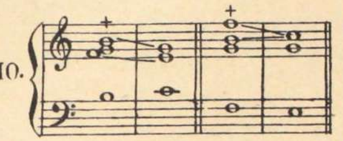
148. La capacità di una Nota ad esser raddoppiata è proporzionata alla sua facoltà di muoversi in più maniere: imperciocchè una Nota, che, come le obbligate a Risoluzione, non si possa altrimenti muovere che d'una sola maniera, raddoppiandola, incontrerebbe uno di questi due inconvenienti, cioè: o le due Note del Raddoppiamento si muovono risolvendosi regolarmente, e si commette l'errore di due 8.ve

ESEMPIO
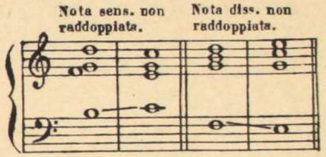


o una delle due Note del Raddoppiamento non risolve regolarmente, e canta male.

ESEMPIO.



Lo stesso esempio corretto.



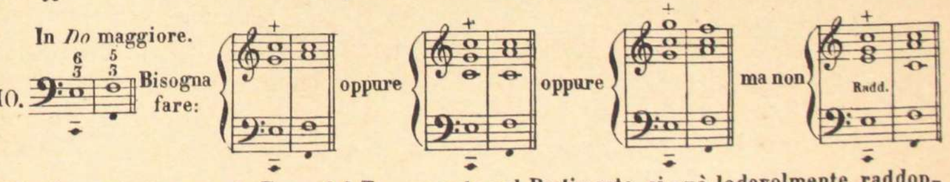
Stabiliremo pertanto che le Note raddoppiabili sono le libere. Verbigrazia, negli esempi precedenti il *Re* è raddoppiabile, perchè può salire al *Mi* in una Parte, e scendere al *Do* in un'altra; il *Sol* poi potrebb'essere raddoppiato quante più volte si vuole, perchè, essendo immobile, non dà alcuno inconveniente, e movendosi, ha la libertà di passare sul *Mi* o sul *Do*.

149. Si possono tuttavia raddoppiare le Note obbligate a Risoluziene, di cui all'Art.° 117, nella conformità espressa dall'Art.° medesimo. Quelle accennate negli Art. 115 e 116 non sarebbero convenientemente raddoppiabili, se non in Armonia a gran numero di Parti, e non mai tra il Partimento e un'altra Parte.

150. Nel Modo maggiore, quando nel Partimento v'ha la Terza del Tuono, accompagnata con $\frac{6}{3}$, e poi la Quarta accompagnata con $\frac{5}{3}$, quella, cioè la Terza assume alquanto il carattere della Nota sensibile; epperciò conviene astenersi al possibile dal raddoppiarla.
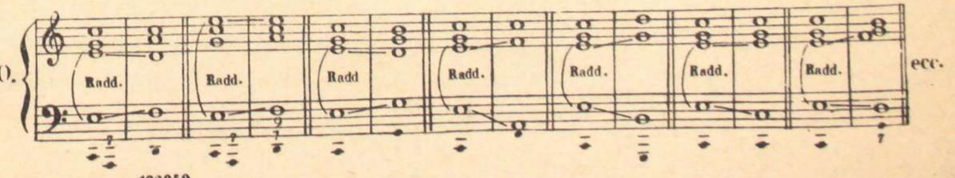
In *Do* maggiore.

ESEMPIO.



151. In ogni altro caso la Terza del Tuono posta nel Partimento, si può lodevolmente raddoppiare.

ESEMPIO.



Biblioteca comunale dell'Archiginnasio
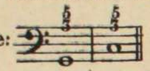
152. Qualunque Nota, sia essa libera, od obbligata a Risoluzione, può omettersi.
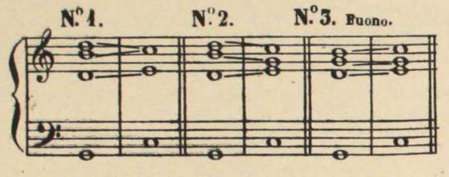
153. Havvi di certi Accordi, nei quali il signor Fenaroli omette sempre qualche Nota, a cagione dell'urto più o meno dispiacevole che nascerebbe esprimendole. V. gli Art. **83, 129, 131, 182, 200, 214, 281** e **282.**

(C)

SCELTA DELLE NOTE DA RADDOPPIARSI, O DA OMETTERSI.

154. Fra le Note da raddoppiarsi, si raddoppino di preferenza quelle che, movendosi con naturalezza, somministrano più facilmente il mezzo di render completi gli Accordi.
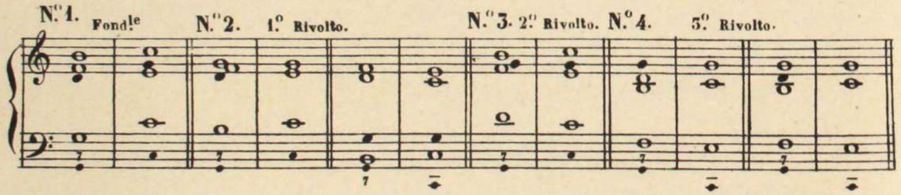
Siano questi due:  Se noi raddoppiamo il *Re* del primo, come nel seguente esempio N.° 1, forza è che il secondo Accordo rimangasi privo della 5.ª, salvochè non si voglia far muovere meno naturalmente il *Si*, come nel N.° 2, il che darebbe argomento di mal consiglio. Se invece noi raddoppiamo il *Sol* nel primo Accordo, e il secondo diviene completo, come nel N.° 3.

ESEMPI. 

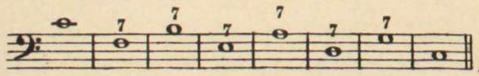
In generale parlando, la Nota fondamentale dell'Accordo è preferibilmente raddoppiabile; a cui tien dietro la 5.ª dello stesso Basso fondamentale, sia l'Accordo fondamentale o rivoltato.

155. Fra le Note da omettersi, si omettano di preferenza le meno armoniose. Le quali sono altresì la fondamentale di un Accordo e la sua 5.ª
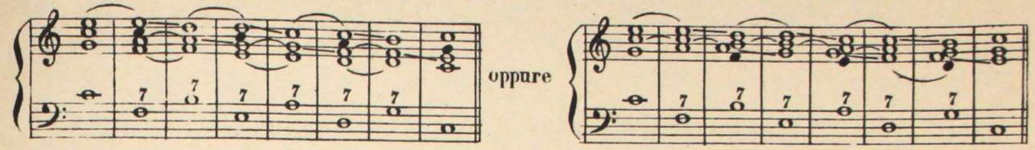
Sia per esempio l'Accordo di 7.ª, *Sol-Si-Re-Fa*, le Note meno armoniose saranno il *Sol* ed il *Re*. Per modo che nell'Accordo fondamentale si ometterà la 5.ª, cioè il *Re*; nel primo Rivolto la 3.ª o la 6.ª, cioè il *Re* od il *Sol*; nel secondo Rivolto la 4.ª, ossia il *Sol*; e nel terzo Rivolto la 2.ª o la 6.ª, ossia il *Sol* od il *Re*.

ESEMPI. 
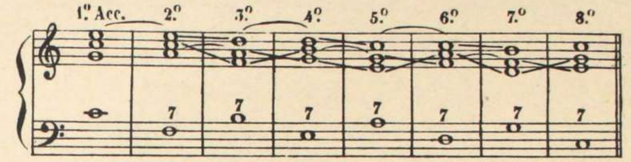
156. Attendasi però sempre con diligenza a dare alle Parti un andamento naturale. Sia per esempio il seguente Partimento numerato.



Trasformandolo in Armonia a quattro Parti, convien dare alle Note l'andamento il più naturale, omettendone alcuna, ove fa d'uopo, nella guisa che segue:
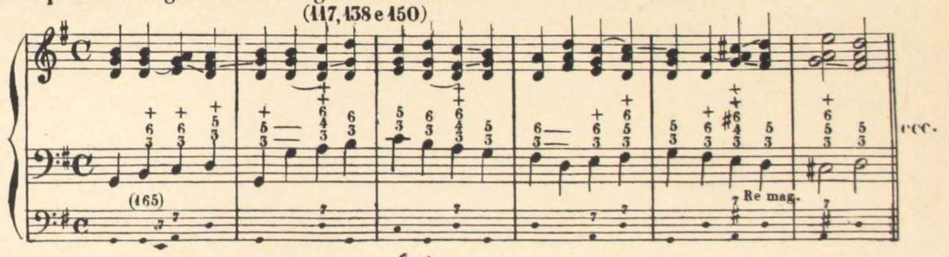


Ma non già in quest'altra maniera:



perchè è bensì vero che così gli Accordi riescono tutti completi, ma, comunque si voglia supporre che le Note da un Accordo all'altro progrediscano conforme all'indicazione delle linee ivi apposte, tuttavia al senso pare sempre che esse passino ognuna sulla Nota più prossima nell'Accordo che segue: per modo che le Note dissonanti degli Accordi 3.°, 5.° e 7.° paiono prive e di Preparazione, e di Risoluzione. Ed a questo proposito non posso a meno d'inculcare al mio discepolo questa massima: *Che in ogni caso giorerà sempre omettere una Nota di un Accordo, piuttosto che lasciare in dubbio l'andamento naturale delle Parti.*

Quì lo scolare aggiugnerà, secondo le prescrizioni finora date, le Note che mancano compier l'Armonia, nei Partimenti di cui abbiamo fatto parola agli Art 118 e 131. L'esempio ivi citato dee compiersi verbigrazia nella seguente maniera:



(D)

ECCEZIONI A PARECCHIE REGOLE FINORA DATE.
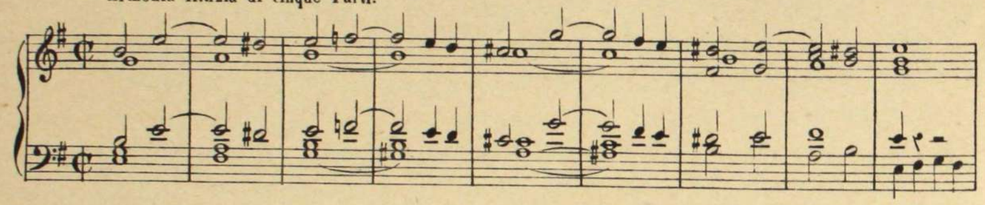
157. Il Precetto stabilito nell'Art.° **146**, circa il numero determinato di Parti durante una Frase armonica, non è talmente inviolabile, che, operando con sano criterio, non si possa da quello talvolta deviare. Onde, ogniqualvolta cada in acconcio, si comporrà una Frase armonica ora di due, ora di un altro numero di Parti, facendo questi cambiamenti coll'introdurre una Parte con una Nota non obbligata a Preparazione, e coll'ometterla dopo una Nota libera.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

158. Allorchè lo scolare, in progresso di tempo, avrà acquistato un certo grado di facilità nell' accompagnare, potrà oltracciò raddoppiar le intere Parti d'accompagnamento, in modo di trasformare in Armonia fittizia di quattro, cinque o più Parti, un'Armonia, che in realtà non consterebbe che di tre o quattro Parti, impiegando a tal uopo anche la mano sinistra. Ma tale operazione vuol esser fatta con giudizio ed a proposito, secondo l'abilità, ed il buon gusto dell'Accompagnatore In questo caso le 8.e successive fra le Parti d'accompagnamento, sono, non pure permesse, ma di ottimo effetto: e se per avventura si commettesse qualche errore di 5.e consecutive (la qual cosa peraltro fia sempre meglio schivare) fra le Parti d'accompagnamento, o pur anche fra una Parte intermedia ed il Partimento, il loro cattivo effetto sarebbe nullo, perchè distrutto dal concento di tanti altri suoni. Questo espediente, e quello di cui si è fatto parola nell' articolo precedente, usati con criterio, dànno, in certo modo, un colorito all'Armonia non conseguibile altrimenti, e sono molto da commendarsi.
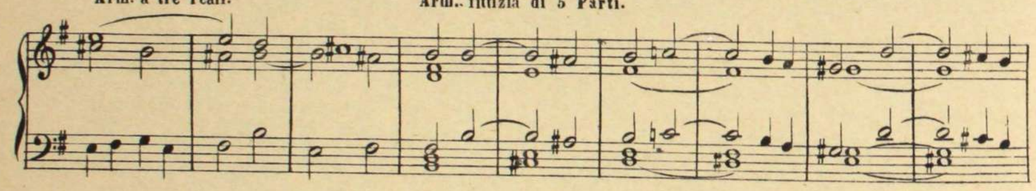
Ecco un esempio (a) relativo a questi due ultimi articoli.

Armonia fittizia di cinque Parti.

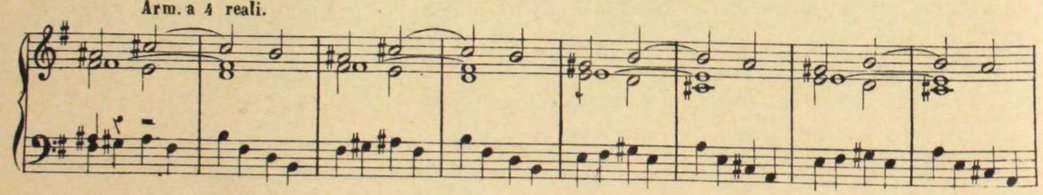


Arm. a tre reali.
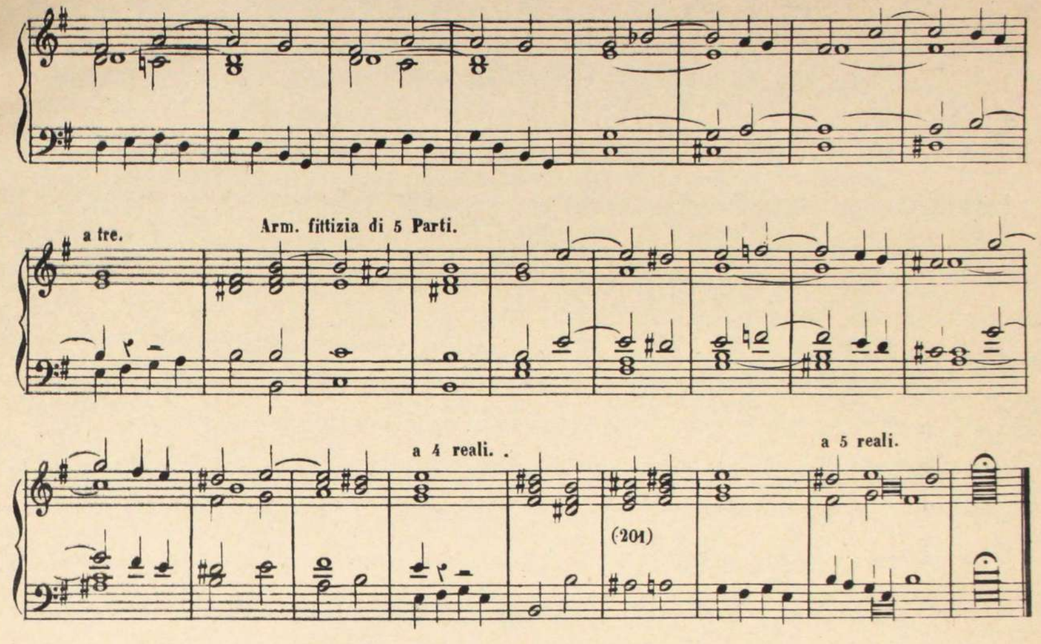
Arm. fittizia di 5 Parti.



Arm. a 4 reali.



(a) In quest'esempio s'usano molti Accordi pararmonici, che lo scolare non è peranco obbligato a conoscere. Egli non ci dee badare, perciocchè io non pongo questi per esempi di Accordi, sibbene per esempi di maniere particolari di distribuire le Parti.



a tre. Arm. fittizia di 5 Parti.

a 4 reali. a 5 reali.

(201)

159. Del resto, avverta il mio discepolo che la scuola di Napoli ha per suo singolar pregio quello di esser semplice e naturale in ogni suo procedere; chepperciò tre Parti per lo più bastano (seguendo questa scuola) a costituire l'Armonia, la quale se per tal modo non riesce sempre completa, è d'altra parte compensata dalla chiarezza e dalla soavità dell'effetto che produce.

§. 7.°

DELLE POSIZIONI.

160. La disposizione diversa che si dà alle Note di un Accordo, superiori a quella del Partimento, chiamasi *Posizione.*

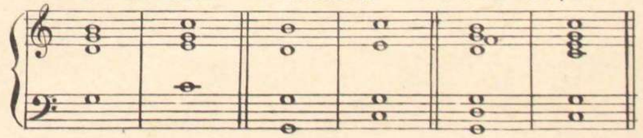
161. La Posizione può essere *ristretta, lata,* o *lata e piena.*

La Posizione ristretta è quella in cui le Parti sono al possibile ravvicinate fra di loro (Es. N.° 1).

La Posizione lata è quella in cui le Parti sono fra loro discoste (Es. N.° 2.)

La Posizione lata e piena è quella che abbraccia una grande estensione, e comprende un gran numero di Parti, che lasciano il minor vuoto possibile fra l'una e l'altra (Es. N.° 3.)
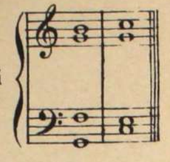
N.° 1. Posiz. ristretta. N.° 2. Posiz. lata. N.° 3. Posiz. lata e piana.
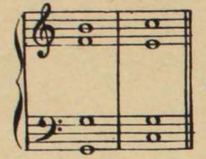


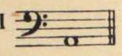
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

162. Nella Posizione ristretta non è necessario che il Partimento sia ravvicinato alle Parti d'accompagnamento; basta il ravvicinamento delle altre Parti fra di loro.

Nella Posizione lata bisogna aver cura che le Parti conservino una certa proporzione nella loro distanza.

I due seguenti Accordi, per esempio, altra ragione non essendovi, sarebbero mal distribuiti 
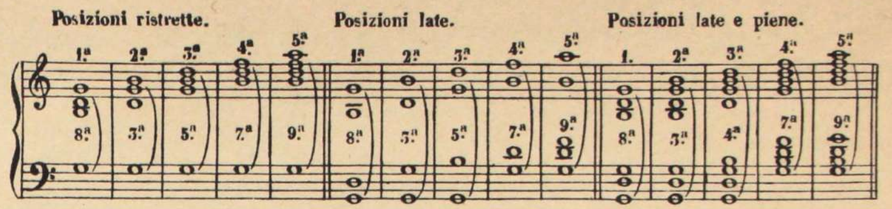
quest'altra distribuzione  sarebbe molto migliore. Questa regola però, nella concatenazione degli Accordi, può andar soggetta a molte eccezioni, per la cui osservanza non vi è guida che quella dello squisito sentire armonico dell'Accompagnatore.

Nella Posizione lata e piena, ove il Partimento si trovi molto nel grave (p. e. dal  in giù), bisogna evitare il ravvicinamento delle Parti nella mano sinistra; conviene che dal Partimento alla Parte ad esso più vicina, siavi almeno la distanza di una 4ª: perciocchè una maggior vicinanza recherebbe confusione. Ed anche in ciò si rimettono le eccezioni allo squisito sentire dell'Accompagnatore.

163. La Posizione ristretta è quella di cui si fa uso più abituale. La Posizione lata si usa più specialmente nell'accompagnamento dei Partimenti imitati, fugati, ecc., ed in generale, dovunque le Parti, perchè in Posizione ristretta s'incrocierebbero, richiedono di essere scostate, affinchè la loro fisonomia, dirò così, si presenti più distinta. La Posizione lata e piena si può sempre usare quando il Partimento, procedendo con Note di certa durata, permette che la mano sinistra possa raddoppiare una o più Parti già assegnate alla destra (V. il Partimento annesso all'Art.° 158)
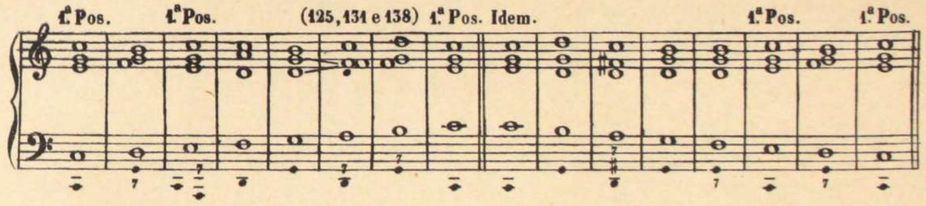
164. Una qualunque delle tre accennate Posizioni prende il nume di

prima Posizione	quando nella Parte più acuta dell'Accompagnamento si pone	l'8ª	del Basso fondamentale
seconda Posizione		la 3ª	
terza Posizione		la 5ª	
quarta Posizione		la 7ª	
quinta Posizione		la 9ª	

ESEMPI. 

Quindi scorgesi che, come la Nota più grave di un Accordo determina la sua qualità di fondamentale o di Rivolto e di qual Rivolto, così la Nota più acuta ne determina la Posizione.

165. Tuttavia la denominazione di prima, o seconda, o terza, o quarta o quinta Posizione non si applica semplicemente alla disposizione delle Note di un Accordo, bensì quella delle Note di tutti gli Accordi appartenenti ad un medesimo Tuono; le quali Note, in tal caso, vogliono essere disposte talmente, che, ogniqualvolta si riproduce l'Accordo della Tonica, si riproduca nella medesima Posizione. Per tal modo, supposto che nel Tuono di *Do* l'Accordo fondamentale della Tonica si disponesse in prima Posizione, gli altri Gradi della Scala venendo disposti come segue:



si direbbe, tutta questa serie essere in prima Posizione, quantunque effettivamente gli Accordi del secondo, e del quinto Grado siano disposti in seconda Posizione; quello del quarto Grado, in quarta Posizione, ecc.

166. Presa la cosa sotto quest'aspetto, le Posizioni non sono che tre, perchè di tante e non più, è capace l'Accordo fondamentale della Tonica. (V. la Tavola annessa all'art. 182).

167. Il signor Fenaroli ha posto in capo a' suoi Partimenti le Scale di tutti i Tuoni maggiori e minori, nelle tre Posizioni ristrette; ed io mi ascrivo a dovere il presentarle qui, esortando il mio discepolo ad impararle di tutto punto sul Pianoforte: perciocchè lo studio di esse Scale gli sarà molto giovevole, avvezzandolo a maneggiare con facilità gli Accordi più frequentemente usati in qualsivoglia Tuono.

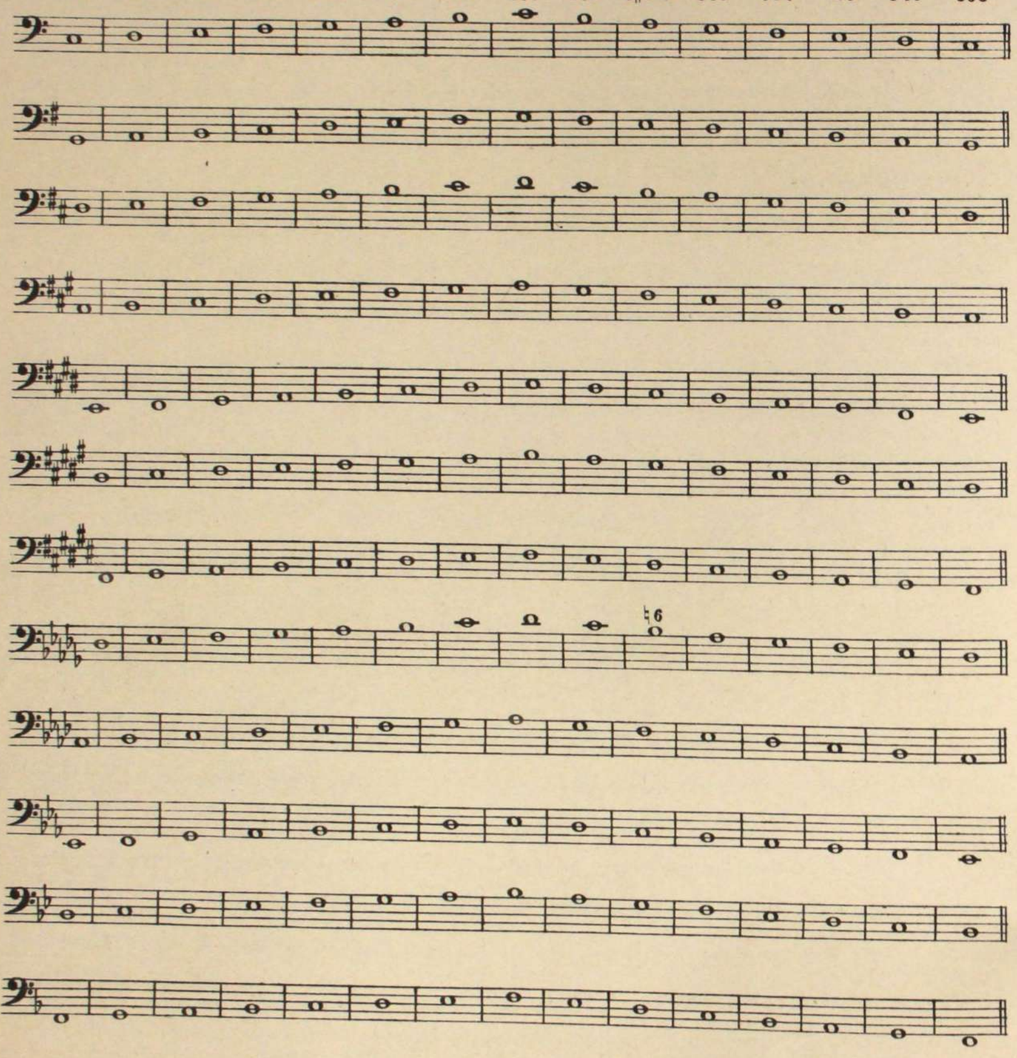
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

SCALE IN TUTTI I TUONI MAGGIORI E MINORI NELLE TRE POSIZIONI RISTRETTE.

SCALE DI MODO MAGGIORE.

(a)
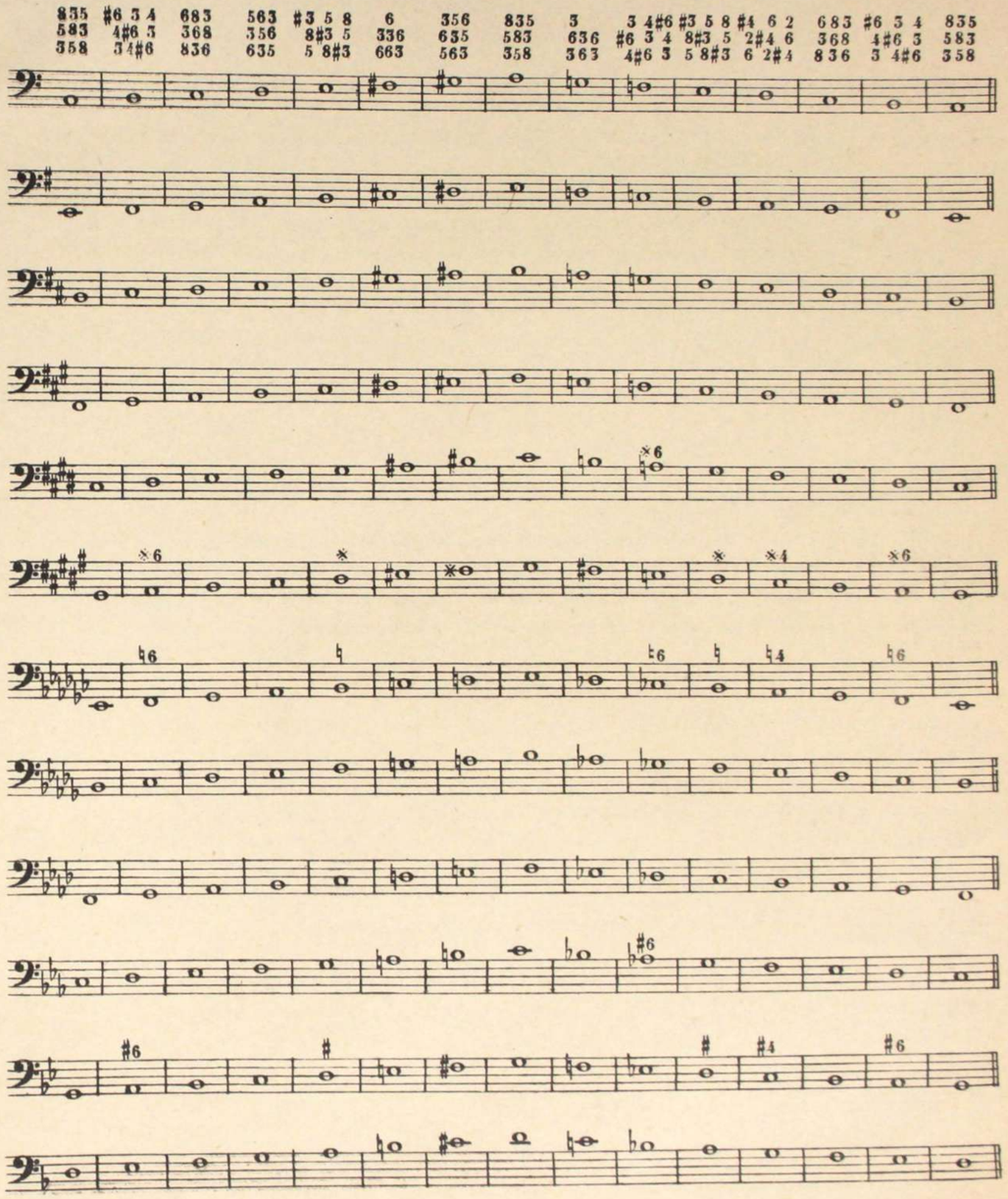
835	634	683	563	358	6	356	835	3	3 4♯6	358	462	683	634	835
583	463	368	356	835	336	635	583	636	♯6 3 4	835	246	368	463	583
358	346	836	635	583	663	563	358	563	4♯6 3	583	624	836	346	358



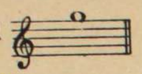
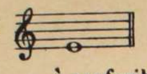
(a) V. l'Art.° 95. Inoltre si avverta che, delle tre serie di numeri che si veggono sopra ciascuna Nota del Partimento, la prima serve per la prima Posizione, la seconda per la seconda e la terza per la terza. I numeri che servono per la prima Scala, servono per tutte le altre.

SCALE DI MODO MINORE.

835	♯6 3 4	683	563	♯3 5 8	6	356	835	3	3 4♯6	♯3 5 8	♯4 6 2	683	♯6 3 4	835
583	4♯6 3	368	356	8♯3 5	336	635	583	636	♯6 3 4	8♯3 5	2♯4 6	368	4♯6 3	583
358	34♯6	836	635	5 8♯3	663	563	358	363	4♯6 3	5 8♯3	6 2♯4	836	3 4♯6	358



Biblioteca comunale dell'Archiginnasio
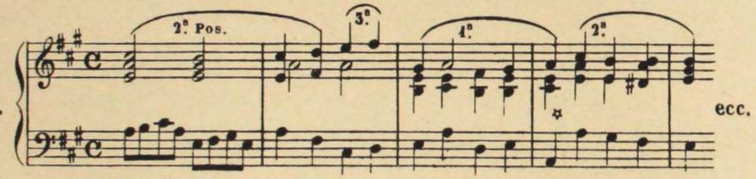
168. Non è già indifferente il praticare per un dato Partimento, una qualunque delle tre Posizioni, fa d'uopo procurare che l'accompagnamento sia, per quanto è possibile, nel centro dell'istrumento, là dove i suoni riescono più armoniosi: imperciocchè se si eseguisce troppo nel grave, diventa confuso, e troppo nell'acuto, stridulo. Perciò sarà conveniente, che la Parte più acuta, in generale parlando, non oltrepassi in acutezza il  ed in gravità il 

E da ciò si può dedurre che, nel Tuono di	è preferibile la Posizione
Do	1ª o 2ª
Do ♯, o *Re* ♭	1ª o 3ª
Re	1ª o 3ª
Mi ♭	1ª o 3ª
Mi	1ª o 3ª
Fa	2ª o 3ª
Fa ♯, o *Sol* ♭	2ª o 3ª
Sol	2ª o 3ª
Sol ♯, o *La* ♭	1ª 2ª o 3ª
La	1ª o 2ª
Si ♭	1ª o 2ª
Si, o *Do* ♭	1ª o 2ª

169. Nel decorso poi del Partimento si potrà cambiare di Posizione ovunque il bel canto della Parte superiore, e l'osservanza della regola data lo esigono. Questo cambiamento si effettuerà, valendosi del vario andamento di cui sono suscettive le Note libere, e specialmente col percuotere lo stesso Accordo prima in una Posizione e poi in un'altra, quando la sua durata permette di poterlo ripetere.

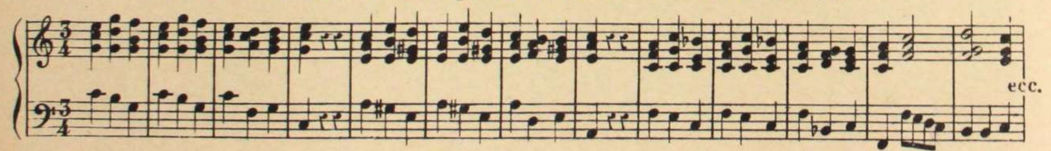
ESEMPI.

N.° 1. Cambiamento di Posizione in grazia del canto superiore.

ESEMPIO. 

✲ Ripetizione dello stesso Accordo in due Posizioni diverse.

N.° 2. Cambiamento di Posizione per rimettersi nel centro dello strumento.



Quì la simetria de' primi tre Periodi avrebbe portato l'Accompagnamento un po' troppo nel grave: nella 12ª Misura si approfitta della ripetizione dell'Accordo per cambiar di Posizione e rimetter l'Accompagnamento nel centro dello strumento.
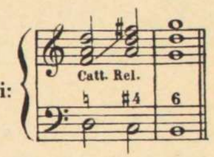
170. E da notare, per ultimo, che le Posizioni hanno la proprietà d'imprimere un sentimento di riposo più o meno assoluto: per modo che la prima Posizione gode di questa proprietà più che la seconda, e questa più che la terza. Perciò convien badare che l'ultimo Accordo di un Periodo, e specialmente di quello che conchiude l'intero Partimento, si trovi distribuito in prima, od almeno in seconda Posizione; dal che peraltro non debbesi arguire che sia vietato il terminare in terza.

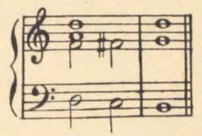
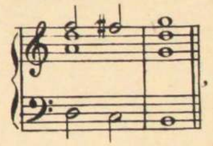
§. 8.°
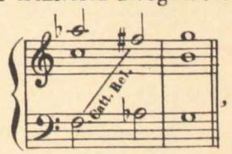
DELLE RELAZIONE

171. Quando due Note del medesimo nome generico (p. e. *Do*, *Do*) si succedono in distanza di una o più 8.ve, se ambedue sono della stessa specie (p. e. se sono due *Do* ♮, o due *Do* ♯ ecc.) si dice che stanno in *buona Relazione* tra di loro; se poi sono di specie diversa (p. e. l'uno *Do* ♮ e l'altro ♯) si dice che stanno fra di loro in *cattiva Relazione*.
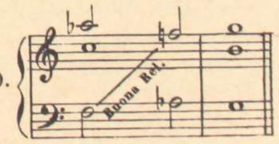
172. Le cattive Relazioni producono talvolta un effetto dispiacevole: ed ove ciò avvenga bisogna schivarle. Ma siccome il nostro Autore ne ammette tante, che riuscirebbe impossibile il determinare in quali casi esse siano praticabili, ed in quali no; così io mi limiterò ad esporre il modo di operare per evitarle quando il caso lo richiede, riserbandomi d'indicare nel decorso dei primi due Libri dei Partimenti, i luoghi in cui il loro effetto sarebbe cattivo, affinchè lo scolare le sfugga, persuaso che ciò gli sarà norma sufficiente per drizzarlo nella retta via circa i Libri rimanenti.

173. Supponiamo dunque i tre seguenti Accordi: 

Quì la cattiva Relazione stà fra due delle Parti d'Accompagnamento; e sarà facile schivarla, disponendo i detti Accordi nella seguente guisa:  oppure  , cioè ponendo il *Fa* ♯, che là era in distanza di 8.va dal *Fa* ♮, sullo stesso Grado di questo *Fa* ♮. Questa regola serve per tutti i casi, in cui la cattiva Relazione succederebbe fra due delle Parti d'Accompagnamento.

174. Se poi la cattiva Relazione succedesse tra il Partimento, ed una delle Parti d'Accompagnamento, per ischivarla bisognerebbe regolarsi in altra maniera. Infatti, supponendo questi tre altri Accordi 

, attesochè il Partimento dee sempre rimanere per Parte più grave, la cattiva Relazione ivi esistente non si potrebbe evitare col mezzo dianzi proposto. Laonde in questo caso non v'è altro espediente, che quello di togliere il ♯ al *Fa* del secondo Accordo, e metterlo così in buona Relazione col *Fa* ♮ del Partimento.

ESEMPIO. 

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

SEZIONE 3ª

DELL' ARTE DI TRASFORMARE IN ARMONIA IL PARTIMENTO.

175. Considerando che i Tuoni sono, armonicamente parlando, tutti perfettamente simili tra di loro, e che ciò che si dice di uno di essi, può intendersi detto di tutti gli altri, dichiaro che, per quanto si ragiona e si espone di relativo alla Tonalità nei primi due Capitoli della presente Sezione, ho scelto un sol Tuono, che (siccome più ovvio) è quello di *Do*. Siccome poi i due Modi hanno comuni la maggior parte delle regole; così tutte quelle che darò per un Modo, debbonsi intender date anche per l'altro, ad eccezione di qualcuna che dichiarerò doversi applicare particolarmente all'uno od all'altro dei due Modi. Per tal maniera altro non rimarrà a sapersi dallo scolare, se non in qual Tuono, e Modo il Partimento ad ogn' istante si trovi: il che forma poi l'oggetto del Capitolo 3.° Considerando oltracciò come in qualsiasi studio, la cognizione di causa non solo coadiuva l'intelletto alla percezione, ma sì ancora la memoria alla ritenitiva; alla maniera di accompagnare le Note del Partimento ho premesso la Teoria del Basso fondamentale, per indicare da qual fonte scaturiscano le regole che là poi si prescrivono. Per la qual cosa io mi confido che il mio discepolo apprenderà con poca difficoltà ciò che si contiene nel Capitolo 2.°, se, in istudiando, il confronterà coll'esposto nel Capitolo 1.°, rintracciando così la ragione per cui le Note del Partimento, a seconda dei casi, richieggono questo o quell'altro accompagnamento.

CAPITOLO 1.°

TEORIA DEL BASSO FONDAMENTALE.

176. Qui si tratta d'investigare, in astratto, come si collochi acconciamente il Basso fondamentale sotto le Note del Partimento: ed a ciò fare egli è d'uopo dilucidar prima tre punti, cioè 1.° il Moto conveniente al Basso fondamentale; 2.° la natura tonale delle Note del Partimento; e 3.° l'indole ritmica delle medesime; e quindi guidar l'alunno nella pratica applicazione di ciò che si è prescritto (v. Supplemento alla Teoria del Basso fondamentale a *Pag. 307.*).

§. 1.°

DEL MOTO CONVENIENTE AL BASSO FONDAMENTALE.

177. Premettiamo che il Basso fondamentale vuol essere considerato, non come una semplice Nota, ma come una Nota che ne porta seco quante altre ne abbisogna per costituire un Accordo.

178. Il solo Accordo di 5.ª ci lascia l'orecchio riposato; gli Accordi di 7.ª e di 9.ª vogliono passare ad un altro Accordo. Noi chiameremo Accordo *di riposo* quello di 5.ª, e *di moto* gli altri due.

179. Quando gli Accordi di moto soddisfanno alla lora tendenza, il loro Basso fondamentale passa ad un altro, movendosi di 4.ª in su (a). Or questa è la migliore successione fondamentale, è noi lo chiamamo col nome di Produzione.

(a) Dicendo *4.ª in su*, intendo dire altresì *5.ª in giù*: tanto essendo che, p. e., la Nota *SOL* faccia una 4.ª ascendente, quanto ch'ella ne faccia uno di 5.ª discendente, perchè in ambi i casi passa a *DO*



Ed a tal proposito debbo avvertire che quanto dirò di uno qualsivoglia Intervallo ascendente, deesi intender detto anche del suo Rivolto discendente e viceversa.

180 In generale parlando, la bontà delle successioni fondamentali tiene il seguente ordine.

4.ª ascendente, cioè Produzione,
5.ª discendente,
4.ª discendente,
3.ª ascendente,
2.ª ascendente,
2.ª discendente.

§. 2.°

DELLA NATURA TONALE DELLE NOTE DEL PARTIMENTO.

181. I Gradi della Scala, avuto riguardo alla loro attitudine a ricevere sopra di sè il Basso fondamentale (che in sostanza è un Accordo), hanno simpatia, quali per l'Accordo di riposo, quali per l'Accordo di moto e quali per amendue. - Noi chiameremo di riposo o di moto i Gradi stessi della Scala, secondochè essi hanno simpatia per l'una o per l'altra specie di Accordi.

Eccovi i Gradi della Scala ordinati, secondochè la qualità di riposo o di moto si fa sentire più gagliarda.

GRADI	
di riposo	di moto
1.° Tonica	1.° Settima
2.° Quinta	2.° Terza
3.° Quarta	3.° Seconda
4.° Sesta	4.° Sesta
5.° Seconda	5.° Quinta

Di maniera che sono

Gradi soltanto di riposo ..... La Tonica e la Quarta
„ soltanto di moto ..... La Terza e la Settima
„ di riposo e di moto ..... La Quinta, la Seconda e la Sesta.

182. La conseguenza naturale dell'Art.° precedente sarebbe che i Gradi di riposo vogliono l'Accordo consonante, e gli altri gli Accordi dissonanti. E in massima ciò è verissimo, specialmente pei Gradi di riposo: ma pei Gradi di moto v'ha restrizioni a fare e condizioni ad osservare, siano gli Accordi fondamentali o rivoltati, siccome vedremo nella seguente Tavola. La quale questo non solo contiene, ma sinotticamente quanto si è accennato finora, e che lo scolare dee attentamente esaminare e ponderare, seppur desidera rendersi ragione di ciò che farà.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

TAVOLA SINOTTICA DEGLI ATTRIBUTI ARMONICO – TONALI – RITMICI DE' GRADI DELLA SCALA

Gradi della Scala	*Loro proprietà ritmiche*	LORO PROPRIETÀ ARMONICHE — *ACCORDI FONDAMENTALI DI CUI SONO SUSCETTIVI.*	Come si possano rivoltare. — *1° RIVOLTO.*	*2° RIVOLTO.*	*3° RIVOLTO.*	*4° RIVOLTO.*	COME SI MUOVA IL LORO BASSO FONDAMENTALE.	*ANNOTAZIONI.*
PRIMO GRADO	*RIPOSO 1.*	*ACCORDO* di 5ª (Vedi Art. XVI.o *Pag. 240*). N.B. Dopo esaminati gli Accordi di questo Grado, si prosegua a quelli del Quarto, progredendo via via all'in su.	*ACCORDO* di 6/3 con la Terza del Tuono per base.	*ACCORDO* di 6/4 con la Quinta del Tuono per base.			1. alla Quarta, 2. alla Quinta, 3. alla Sesta, 4. alla Terza, 5. alla Seconda. Opp. 9	La Prima è centro: perciò non ha tendenza a verun'altra Nota. *TONICA* propriamente chiamasi, quando fa il suo uffizio di conchiudere il pensiero armonico, sia in maniera definitiva, sia in maniera solo passeggiera.
QUINTO GRADO	*RIPOSO 2.* e *MOTO 5.*	*ACCORDI* di 5ª, di 7ª, di 9ª Fenaroli	*ACCORDI* di 6/3, di 6/5/3, di 14/6/5/3 Fen. con la Settima del Tuono per base.	*ACCORDI* di 6/4/3, di 12/6/4/3 Fen. con la Seconda del Tuono per base.	*ACCORDI* di 6/4/2, di 10/6/4/2 Fen. con la Quarta del Tuono per base.	*ACCORDO* di 6/4/2 Opp. ecced. con la Sesta del Tuono per base	1. alla Tonica, 2. alla Terza, 9, 3. alla Seconda, 4. alla Sesta.	La Quinta appellasi *DOMINANTE*, quando produce la Tonica, oppur fa quella specie di conclusione ch'ella può fare. Fuori di questi casi può anche ricever l'Accordo di 7ª quando passa alla Seconda, siccome segue: Nº1. Nº2. Ma qui si considera come se esistesse Modulazione.
SECONDO GRADO	*RIPOSO 5.* e *MOTO 3.*	*ACCORDI* di 5ª, di 7ª, di 9ª Quest'ultimo Accordo non può soffrire espressa la Nota fond. Richiede per lo più la 3ª magg., o la 5ª e 9ª min.	*ACCORDI* di 6/3, di 6/5/3, di 7/5/3 con la Quarta del Tuono per base.	*ACCORDI* di 6/4/3, di 12/6/3 con la Sesta del Tuono per base.	*ACCORDI* di 6/4/2, di 10/6/2 con la Prima del Tuono per base.	*ACCORDO* di 6/4/2 ecced. con la Terza minore del Tuono per base.	1. alla Quinta, 2. alla Sesta, nei Rivolti 3. alla Quarta.	
SESTO GRADO	*RIPOSO 4.* e *MOTO 4.*	*ACCORDI* di 5ª, di 7ª	*ACCORDI* di 6/3 opp. di 6/5/3 con la Prima del Tuono per base.	*ACCORDO* di 6/4/3 con la Terza del Tuono per base.	*ACCORDO* di 6/4/2 con la Quinta del Tuono per base.		1. alla Seconda, 2. alla Quarta, 3. alla Prima, 4. alla Terza.	
TERZO GRADO	*MOTO 2.*	*ACCORDI* di 7ª, di 9ª Non s'usano fondamentali.	*ACCORDI* di 6/5/3 opp., di 7/5/3 con la Quinta del Tuono per base.	*ACCORDI* di 6/4/3, di 6/5/3 con la Settima del Tuono per base.			1. alla Sesta.	
SETTIMO GRADO	*MOTO 1.*	*ACCORDO* di 7ª forse non usato, nè fondamentale nè rivoltato.	*ACCORDO* di 6/5/3 con la Seconda del Tuono per base.	*ACCORDO* di 6/4/3 con la Quarta del Tuono per base.			1. alla Terza.	
QUARTO GRADO	*RIPOSO 3.*	*ACCORDO* di 5ª (Vedi Esempio Nº1. a *Pag. 208*).	*ACCORDO* di 6/3 con la Sesta del Tuono per base	*ACCORDO* di 6/4 con la Prima del Tuono per base.			1. alla Prima, 2. alla Seconda, 3. alla Sesta, 4. alla Quinta.	La Quarta appellasi *SOTTODOMINANTE* quando passa alla Quinta facente cadenza.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

§. 3.°

DELL'INDOLE RITMICA DELLE NOTE DEL PARTIMENTO.

183. Il senso per cui un gruppo di Note nel Partimento forma un pensiero melodico, ci viene dal Ritmo. I membri, cioè le singole Note onde si compone un tale ordinato gruppo, si potrebbero considerare quasi altrettanti termini, dei quali il primo avvia, gl'intermedi concatenano e l'ultimo conchiude il pensiero melodico. Ed ognuno debbe sentire che, ove una Nota sia collocata talmente da non servire che alla concatenazione del pensiero, l'orecchio la riceve col desiderio più, o meno veemente d'intendere pur quella che la segue laddove, se una Nota (e sia pur anche la medesima testè detta) è posta là dove il pensiero si conchiude, l'orecchio si rimane appagato. Ora egli è evidente che, se una Nota, per la sua giacitura, influisce all'appagamento dell'orecchio, la sua indole si muta appunto secondo la diversità del suo collocamento: ed è questa cotal indole che, siccome determinata dal Ritmo, io chiamo *ritmica*. D'altra parte gli Accordi, dall'esser posti sull'uno o sull'altro Grado della Scala; dall'esser fondamentali, o rivoltati; dall'esser consonanti, o dissonanti, lasciano l'orecchio appagato, o desideroso. Difatto, poni l'Accordo di 5.ª sul primo Grado della Scala, l'orecchio è soddisfatto: ponilo sul quarto, l'orecchio ne attende un altro. Parimente potrai conchiudere un Periodo od una Frase con un Accordo di 5.ª fondamentale sulla Quinta del Tuono; non già con un Accordo di 7.ª (a), nè con Accordo rivoltato.

Quindi ne conseguita che, dove nel Partimento non sono che Note inservienti a concatenare il Periodo, o la Frase, ivi potrai scegliere fra gli Accordi consentanei alla natura tonale delle Note del Partimento, quelli che meglio si affanno col Moto del tuo Basso fondamentale; e dove il Partimento ti presenta la conclusione di un pensiero, ivi apporrai un Accordo che ti lasci parimente l'orecchio appagato.

§. 4.°

COME LA TEORIA DEL BASSO FONDAMENTALE SI APPLICHI ALLA PRATICA.

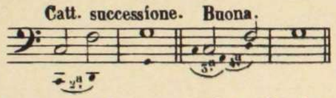
184. Regole.

I.ª Fra i Bassi fondamentali si preferiscano la Tonica e i suoi vicini, anzichè i lontani.

II.ª Si procuri di fare al possibile Produzioni, e in generale parlando, attendasi a fare le migliori successioni fondamentali, e si lascino stare le cattive.

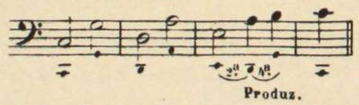
III.ª Una successione fondamentale pare talvolta cattiva, e non è, perchè fra i due Bassi fondamentali si può intrometterne un terzo, che ne giustifica la bontà.

ESEMPIO.
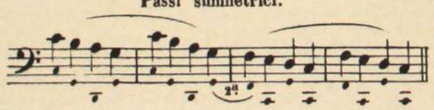


IV.ª Si tollera talvolta una cattiva successione fondamentale, purchè ella sia seguita immediatamente dalla migliore.

ESEMPIO.



V.ª Si tollera talvolta una cattiva successione fondamentale, per ragion di simmetria, in grazia dell'Assioma 3.°, Art.° 106.
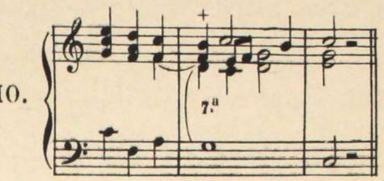
ESEMPIO.



(a) Questa Proposizione è vera per ciò che riguarda i nostri Partimenti: la Musica moderna ammette a conclusione di un Periodo, talvolta l'Accordo di 7.ª, sebbene assai rado, anche l'Accordo di 9.ª ma in modo affatto sospensivo.
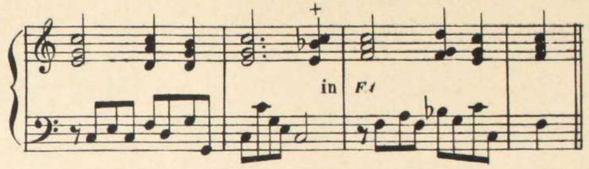
VI.ª La 7.ª sulla Dominante fondamentale bene spesso si ommette. Fenaroli, Mattei, e generalmente i compositori dell'epoca anteriore alla nostra ne facevano uso quasi solo ne' tre seguenti casi, cioè 1.° quando, data l'Armonia a quattro Parti, ella trovavasi naturalmente preparata.

ESEMPIO.
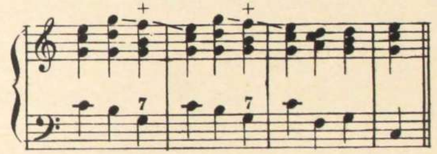


2.° Quando trattavasi di determinare con essa il Tuono.

ESEMPIO.



3.° Usandola qual Nota di passaggio.

ESEMPIO.



Nei Rivolti (tranne i casi in cui, per l'andamento delle Parti, fosse opportuno ometterla) sempre viene espressa.
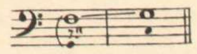
VII.ª Sulle altre Note di moto facenti Produzione è facoltativo esprimere od omettere la 7.ª ma per lo più si esprime, fuor solamente quel che risulta dalla Tavola sinottica, relativamente al primo Rivolto della Sesta, Terza e Settima.

VIII.ª L'Accordo di 9.ª, riguardo al Fenaroli, ha luogo sulla Quarta alterata del Modo minore (raramente del Modo maggiore,) e sulla Terza che produce riposo alla Sesta. Non ha luogo sulla Quinta, se non in certi casi che non si possono diffinire, ma che saranno indicati della Numerica: è però sempre incompleto (83)

IX.ª Non si assegnerà mai il Basso fondamentale una 5.ª sotto ad una Nota del Partimento che proceda per Salto, cioè essa Nota non sarà mai resa base di un secondo Rivolto.

X.ª Non si assegnerà mai il Basso fondamentale una 7.ª sotto ad una Nota del Partimento che proceda per 2.ª ascendente, perchè essa Nota diverrebbe una Dissonanza mal risoluta.

ESEMPIO.
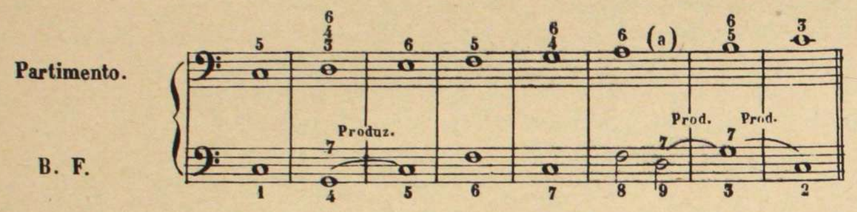


Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

XI.ª Nell'atto di una Modulazione non v'ha legge pel Basso fondamentale: e si puo muovere in qualunque maniera (Vedi Regole XII.ª e XIII.ª a *Pag. 215*).
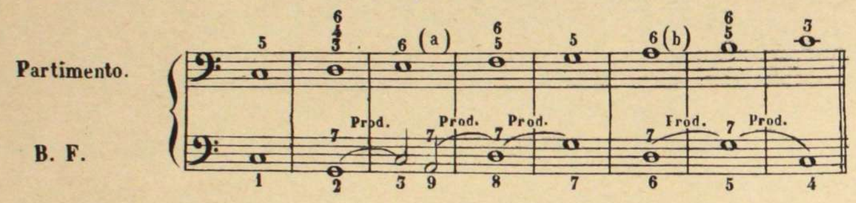
185. Poste queste regole, io propongo di trovare i Bassi fondamentali verbigrazia alla Scala ascendente. Ecco come io procedo: comincio a scrivere quelli sui quali non ho dubbio, e da essi parto, andando avanti o indietro a cercare gli altri che meglio convengono.

ESEMPIO

in cui io scrivo i Bassi fondamentali, a mano a mano, secondo l'ordine indicato de' numeri infrapposti.



Quindi scrivo le 7.e là dove si fa Produzione, e vedo che di queste me ne risultano tre. Sono poche: si può far meglio. Vediamo.



Scritte le 7.e, mi risultano cinque Produzioni. Come si può far meglio fra sette successioni? Infatti, come vedremo, è questa la così detta *Regola dell'Ottava*.

Infine, quando ho trovato i Bassi fondamentali e le 7.e (e le 9.e, se occorre), è così facile trovare la Numerica al Partimento, che non credo dovermi su ciò intrattenere.

Quì lo scolare farà alcuni esercizi di simil genere su Partimenti non modulati e non misti di Note pararmoniche, che il maestro avrà cura di scrivere appositamente, finchè si veda che il processo è discretamente capito: quindi si passerà avanti.

(a) Qui, sebbene sianvi due Bassi fondamentali, pur l'Accordo è uno solo, perchè la 4.ª che importerebbe il secondo Passo fondamentale, non si può esprimere (131)

(b) Nè qui pure la 4.ª si può esprimere (131), sicchè restano sole $\frac{6}{3}$.

CAPITOLO 2.°

DETERMINAZIONE ESATTA DEGLI ACCOMPAGNAMENTI DOVUTI AL PARTIMENTO, DEDOTTI DAL MOTO CHE NE FANNO LE NOTE, E FONDATI SULLA TEORIA ESPOSTA NEL CAPITOLO PRECEDENTE.
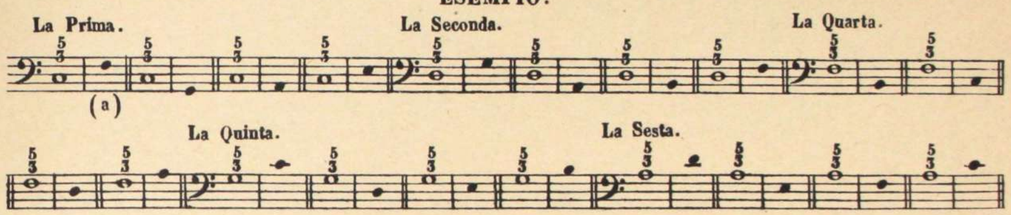
186. Le Note del Partimento possono procedere in sei maniere distinte, cioè: 1.° movendosi per Salto; 2.° movendosi per Scala: 3.° rimanendo immobili; 4.° arpeggiando: 5.° facendo Cadenza; e 6.° movendosi con Moto simmetrico, ossia di Progressione.

§. 1.°
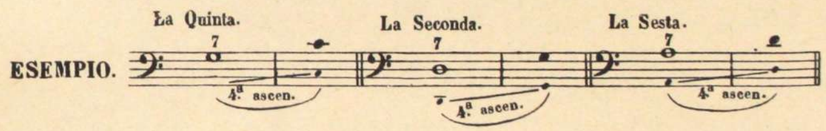
COME S'ACCOMPAGNINO LE NOTE CHE SI MUOVONO PER SALTO.

187. Le Note del Partimento (eccettuate la Terza, e la Settima del Tuono), quando si muovono per Salto, s'accompagnano con $\frac{5}{3}$.
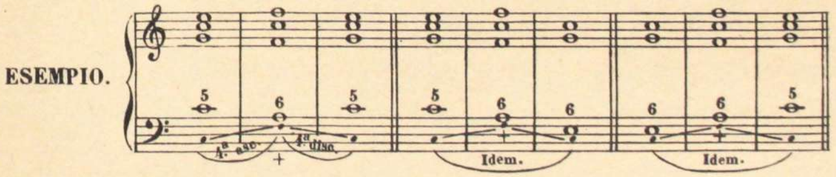
ESEMPIO.



188. La Quinta, la Seconda e la Sesta del Tuono, se passano sur un Accordo fondamentale, facendo un Salto di 4.ª ascendente, possono ricevere $\frac{7}{5}$.
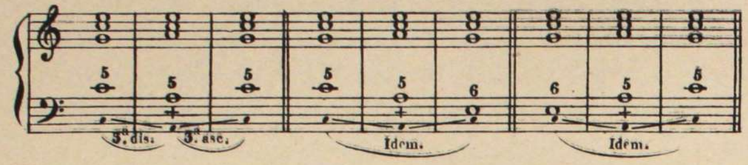


189. La Sesta del Tuono, se si trova preceduta e seguita da un Accordo, il cui Basso fondamentale sia la Prima del Tuono, comecchè si muova per Salto, non s'accompagna con $\frac{5}{3}$, siccome s'è detto, sibbene con $\frac{6}{3}$.
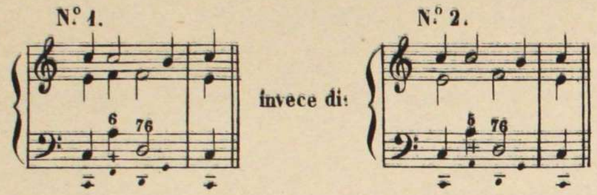


(a) Si avverta che le Note nere, d'or in avanti, sono poste al solo fine di far vedere come debbano muoversi le Note del Partimento, per poter ricevere questo o quell'altro accompagnamento. S'avverta inoltre che, se una Nota nera porta inferiormente scritto il suo Basso fondamentale, ciò vuol dire che la Nota precedente può ricevere l'accompagnamento fissatole, purchè la Nota nera s'accompagni secondo l'indicazione del Basso fondamentale sottoposto. In caso diverso la Nota bianca dovrà ricevere l'accompagnamento fissatole, comunque si accompagni la Nota nera: chè questa, alla sua volta, dovrà poi accompagnarsi secondo il Moto che farà.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

E ciò per migliorare la successione fondamentale. Paragonate l'esempio che segue, col precedente, e sentirete che quello è preferibile.
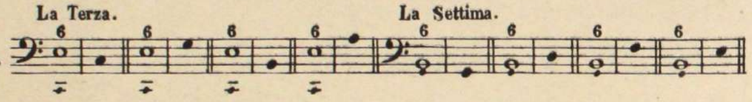


190. Il signor Fenaroli usa talvolta di dare $\frac{6}{5}$ alla Sesta del Tuono, ancorchè questa passi sur un Accordo fondamentale facendo un Salto di 4.ª ascendente, come nel seguente esempio N.° 1.

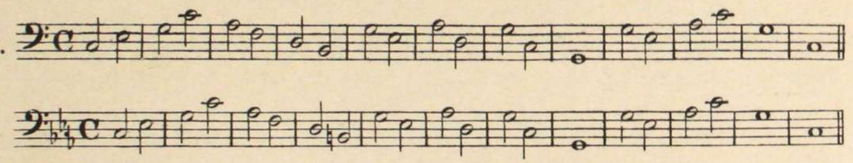


Sebbene l'accompagnamento dell'esempio N.° 1. sia buono, perocchè giustificato dal Moto regolare del Basso fondamentale; tuttavia quello dell'esempio N.° 2. mi pare preferibile.

191. La Terza, e la Settima del Tuono muoventisi per Salto, s'accompagnano sempre con $\frac{6}{3}$.



Quì lo scolare dee saper creare la Numerica che conviene al seguente Partimento (a).
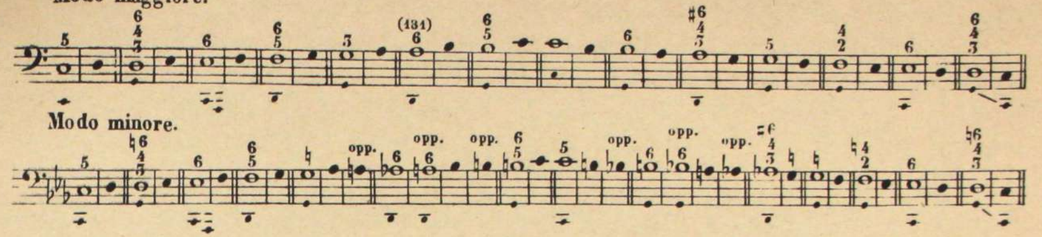


§. 2.°

COME S'ACCOMPAGNINO LE NOTE CHE SI MUOVONO PER SCALA.

192. Le Note del Partimento che si muovono per Scala, s'accompagnano per lo più colle *Regola dell'Ottava*.

Questa regola, ch'è la medesima colla quale si sono accompagnate tutte le scale annesse all'Art.° 167, crediamo opportuno esporla un'altra volta quì, sottomettendo a ciascuna Nota il Basso fondamentale che regge gli Accordi nei quali le Note sono state trasformate.

(a) Questo brevissimo Partimento non sarà, per avventura, bastante all'esercizio dello scolare. Il Maestro che ne dirige lo studio, dee, regolandosi sul progresso che quegli fa, scriverne altri; e non permettere ch'egli entri nel § seguente, se prima non sa mettere in pratica le regole contenute in questo. Quest'annotazione si debbe estendere eziandio ai brevi Partimenti che d'or in avanti si proporranno per esercizio dello scolare.



La qual regola esposta in altri termini, vale che

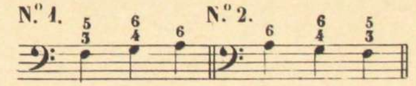
Ascendendo.	*Discendendo.*
La Prima del Tuono s'accompagna con $\frac{5}{3}$ quando passa alla Seconda.	L'Ottava s'accompagna con $\frac{5}{3}$ quando passa alla Settima.
La Seconda.....con $\frac{6}{4}$ quando passa alla Terza.	La Settima.....con $\frac{6}{3}$ quando passa alla Sesta.
La Terza.....con $\frac{6}{3}$ (185) quando passa alla Quarta.	La Sesta.....con $\frac{6}{4}$ quando passa alla Quinta.
La Quarta.....con $\frac{6}{5}$ quando passa alla Quinta.	La Quinta.....con $\frac{5}{3}$ quando passa alla Quarta.
La Quinta.....con $\frac{5}{3}$ quando passa alla Sesta.	La Quarta.....con $\frac{6}{4}$ quando passa alla Terza.
La Sesta.....con $\frac{6}{3}$ (134) quando passa alla Settima.	La Terza.....con $\frac{6}{3}$ quando passa alla Seconda.
La Settima.....con $\frac{6}{5}$ quando passa all'Ottava.	La Seconda.....con $\frac{6}{4}$ quando passa alla Prima.

Oppure con $\frac{6}{5}$ naturali. Nel Modo minore si può anche accompagnare con $\frac{6}{4}$ naturali. Vedine il perchè nel l'Art.° 131.

E serve egualmente pei due Modi, salvo l'Alterazione necessaria a quei numeri che rappresentano la Settima del Tuono nel Modo minore, affinchè ella sia sempre maggiore.

La Regola dell'Ottava serve per la maggior parte dei casi. Le regole seguenti serviranno per quei casi, dove quella non può avere applicazione.
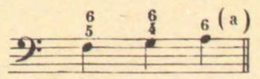
193. La Quarta, la Quinta, e la Sesta del Tuono, quando si succedono tutte, ascendendo o discendendo per Scala, s'accompagnano talvolta nella seguente maniera:.



(V. 1.° Esempio all'Art.° 185.)

vale a dire, la Quarta porterebbe $\frac{5}{3}$, la Quinta $\frac{6}{4}$, e la Sesta $\frac{6}{3}$, sì nel salire, come nel discendere.

Nel N.° 1. degli esempi precedenti, la Quarta s'accompagna pur talvolta con $\frac{6}{5}$, così:



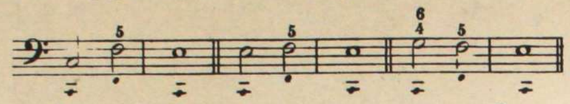
(a) In quest'esempio non assegno verun Basso fondamentale all'Accordo della Quarta ascendente, attesochè, a volergliene assegnare quello che veramente gli spetta, mi condurrei in discussioni troppo lunghe, e troppo lontane dallo scopo prefissomi nel fare questo Trattato. (Vedi lettera dell'Autore a *Pag. 216.*).

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Nell'esempio N.° 2. se la Quarta discende poi sulla Terza, si può accompagnare eziandio con $\frac{6}{4}_{2}$. V. l'ultimo esempio dell'Art.° che segue.

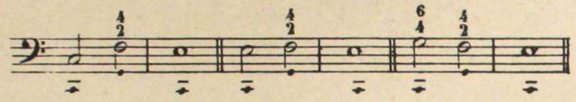
194. La Quarta del Tuono, discendente, ogniqualvolta è preceduta da un Accordo avente per Basso fondamentale la Prima, s'accompagna ordinariamente con $\frac{5}{3}$.

ESEMPIO.



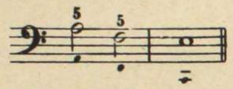
Tuttavia, anche in questo caso, potrebbe accompagnarsi con $\frac{6}{4}_{2}$, uniformandosi alla Regola dell'Ottava.

ESEMPIO.
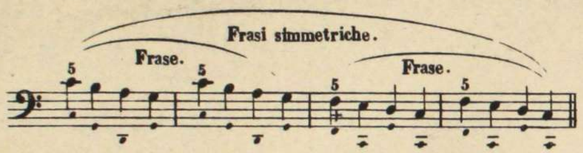


195. La Quarta del Tuono, discendente, s'accompagna con $\frac{5}{3}$, quando è preceduta dall'Accordo fondamentale della Sesta.

ESEMPIO.



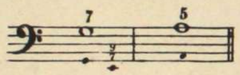
196. Il medesimo accompagnamento di $\frac{5}{3}$ le compete, ove si tratti di assecondare la simmetria di due Frasi.



ESEMPIO.
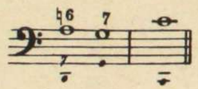
197. Se la Quinta del Tuono passa sulla Sesta fondamentale, s'accompagna con $\frac{7}{5}_{3}$.

ESEMPIO.



198. La Sesta del Tuono, quando discende sulla Quinta accompagnata con $\frac{7}{5}_{3}$, s'accompagna, non con $\frac{\sharp 6}{4}_{3}$, siccome s'è detto nella Regola dell'Ottava, ma con $\frac{\flat 6}{3}$: perocchè questa 6.ª naturale serve di Preparazione alla 7.ª della Quinta.
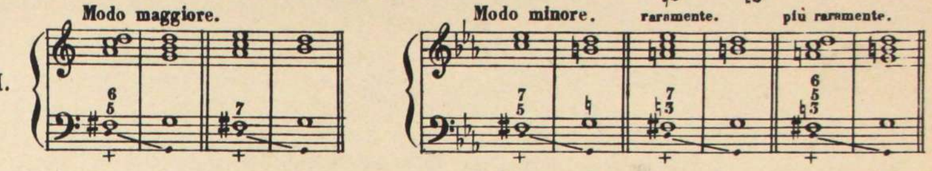
ESEMPIO.



199. Determinati gli accompagnamenti che spettano alle Note del Tuono naturali, siegue a dire di quelli che spettano alle Note alterate. Il signor Fenaroli, nel Partimento, altera la Quarta e la Sesta nel Modo maggiore, e la Quarta, la Sesta e la Settima nel Modo minore. Dappoichè la Sesta alterata nel Modo maggiore, e la Sesta e la Settima del Tuono alterate, nel Modo minore, s'accompagnano secondo la Regola dell'Ottava, altro non ci rimane a dire se non due parole sulla Quarta alterata.
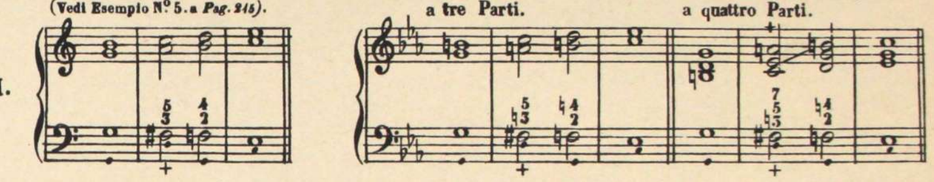
200. La Quarta alterata può salire sulla Quinta, ed allora s'accompagna, nel Modo maggiore, con $\frac{6}{5}_{3}$, o con $\frac{7}{5}_{3}$; nel Modo minore, ordinariamente con $\frac{7}{5}$, senza la 5.ª; raramente con $\frac{7}{\flat 5}_{\flat 3}$ o con $\frac{6}{\flat 5}_{\flat 3}$.

ESEMPI.
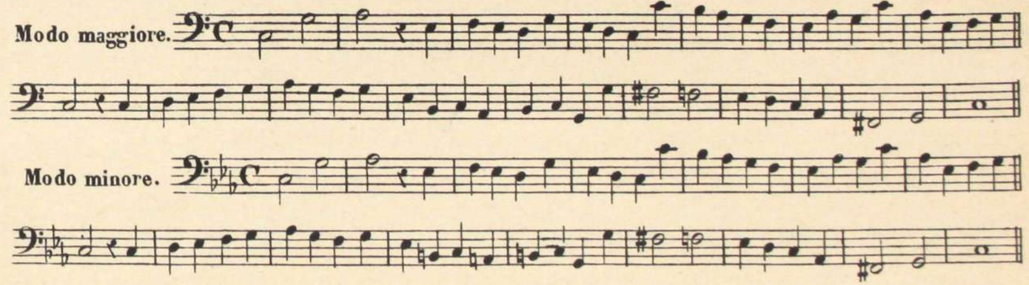


201. Oppure può discendere sulla Quarta naturale, ed allora si accompagna in ambi i Modi, con $\frac{5}{3}$. Nel Modo minore, essendovi quattro Parti, si può accompagnare con $\frac{7}{\flat 5}_{\flat 3}$. (Il Mib, 9.ª min. segnato + sale di 3.ª in su.)

ESEMPI.



202. Nell'accompagnamento poi si possono usare tutte le Alterazioni accennate nell'Art.° 48: ma questa è cosa di cui si farà parola in luoghi più opportuni. Intanto lo scolare dee limitarsi ad usar soltanto la Quarta alterata che sta in qualità di 6.ª sulla Sesta del Tuono discendente a Quinta, siccome si è veduto nella Regola dell'Ottava.

Se lo scolare ha imparato bene questo §, debb'essere in grado di porre la Numerica al seguente Partimento.



§. 3.°

DELLE NOTE IMMOBILI.
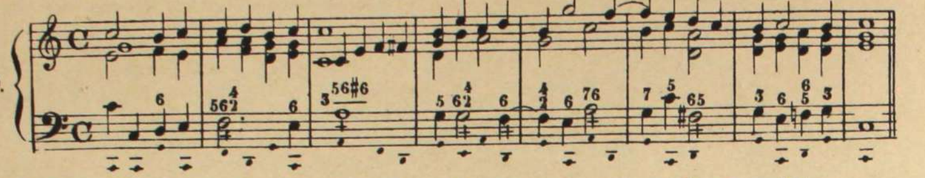
203. Io chiamo *immobili* quelle Note che, per la loro durata, richieggono due o più accompagnamenti diversi.

204. In generale bisogna tener per immobili le Note che durano due o più *tempi* (a): perocchè d'ordinario la forza del Ritmo esige che ad ogni *tempo* succeda un Accordo diverso.

(a) Siccome due di quei TEMPI che procedono di due in due, si reputano eguali a tre di quelli che procedono di tre in tre; così qui, dove io intendo parlare del Tempo ordinario (nel quale i TEMPI procedono di due in due), ho detto DUE O PIÙ TEMPI, sottintendendo che là dove i TEMPI procedono di tre in tre, si debba dire invece, TRE O PIÙ TEMPI. E poichè dovunque, d'or in avanti, m'accade di dover parlare, o dar esempi di alcuna cosa relativa ai TEMPI, questo, per amore di brevità, faccio sempre rapportandomi al solo Tempo ordinario; avverto che lo scolare dee fare di per sè l'applicazione ai de'ragionamenti, come degli esempi, a quei Tempi nei quali i TEMPI procedono di tre in tre.

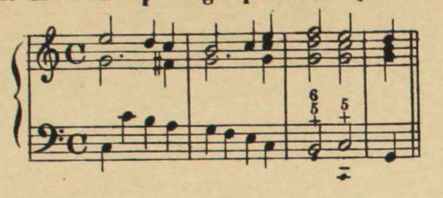
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

ESEMPIO.
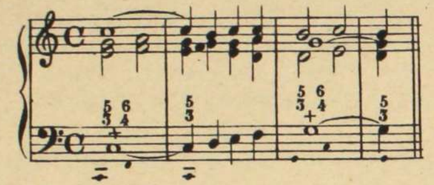


205. Talvolta, comeche una Nota si prolunghi per due *tempi*, non si considera immobile.

ESEMPIO.
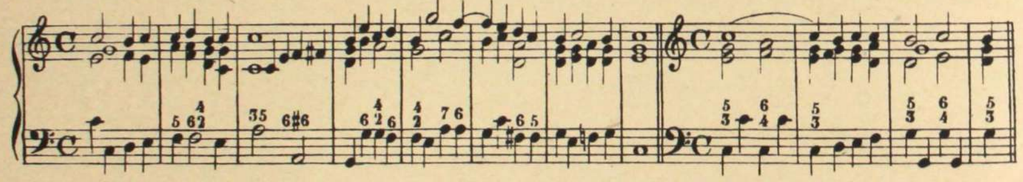


Parimenti una Nota prolungata per quattro o più *tempi*, non richiede talvolta se non un accompagnamento diverso ad ogni due *tempi*.

ESEMPIO.



Io non saprei dar regola per distinguere nelle Note quest'attitudine ad esser o non esser considerate immobili, a ricevere più o meno accompagnamenti: ella è una fra le tante distinzioni che, in opera di Armonia, piuttosto si sentono, che non si dimostrano con ragionamenti

206. Se una Nota, invece d'esser prolungata, sia ripercossa, non si tralascia di considerarla immobile (123). Per tal modo gli esempi che seguono, debbono riputarsi pari al primo ed al terzo degli esempi precedenti.

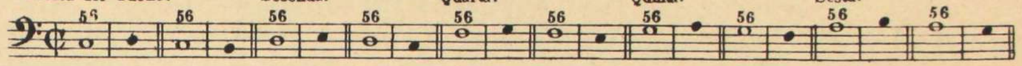


207. Ora, per dire degli accompagnamenti che si convengono alle Note immobili, elle possono ricevere qualsivoglia degli accompagnamenti consentanei colla loro natura tonale, cioe di quelli inscriti nella Tavola annessa all'Art.° 182. Questi cotali accompagnamenti però voglion essere scelti giudiziosamente, e ben adattati al caso. Per ottenere questo scopo basterebbe attendere a fare che il Basso fondamentale sottoposto proceda regolarmente, avendo riguardo nello stesso tempo all'indole ritmica delle Note che si vogliono accompagnare. Nulladimeno, comunque questo modo di procedere paia ovvio, io mi confido che le seguenti regole saranno per condurre lo scolare allo scopo medesimo con molto maggiore facilità.

I.ª Ogni Nota immobile, se, terminata l'immobilità, procede per Grado disgiunto, debbe avere per ultimo accompagnamento, quello che le spetterebbe secondo le regole date nel § 1.° del presente Capitolo.

II.ª Ogni Nota del Tuono, capace di $\frac{5}{3}$, se prolungasi per due *tempi*, il primo de' quali sia *forte*, e se, terminata l'immobilità, si muove per Grado congiunto, puo accompagnarsi prima con $\frac{5}{3}$, poi con $\frac{6}{3}$.
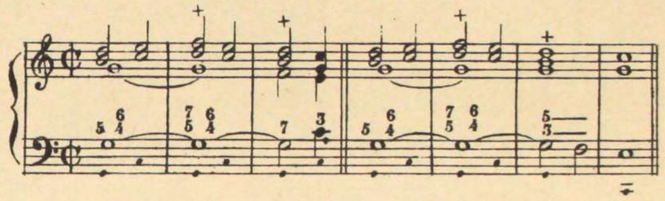
Prima del Tuono. Seconda. Quarta. Quinta. Sesta.



III.ª La Prima, e la Quinta del Tuono, se prolungansi per un numero dispari di *tempi* (cioè per tre, cinque, sette ecc.), il primo de'quali sia *forte*, possono accompagnarsi alternativamente con $\frac{5}{3}$ sui *tempi forti*, e con $\frac{6}{4}$ sui *tempi deboli*. V. il secondo degli esempi annessi all'Art.° 205.

La Quinta del Tuono però, in questo caso, può sui *tempi forti* ricevere $\frac{7}{5}$, invece di $\frac{5}{3}$, fuorchè sull'ultimo *tempo forte*, ove convien regolarsi secondo il Moto che farà.

ESEMPIO.
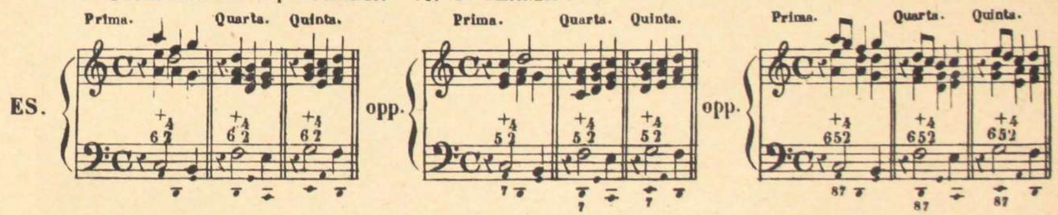


IV.ª La Prima, la Quarta e la Quinta del Tuono, quando abbracciano due *tempi*, il primo de'quali sia *debole* e l'altro *forte* (vale a dire quando *sincopano*), e poi discendono di Grado, si considerano quali Note dissonanti poste nel Partimento, in cui il primo *tempo* serve di preparazione, il secondo di Percussione e la seguente Nota, di Risoluzione. S'accompagnano perciò nel primo *tempo* con $\frac{6}{5}_{3}$ e nel secondo con $\frac{6}{4}_{2}$: notando che nell'Accordo di $\frac{6}{5}_{3}$ sarà meglio ommettere la 6.ª o la 5.ª, oppure trattar la 5.ª come Dissonanza di passaggio.

N.° 1. Omettendo la 5.ª del primo Accordo. N.° 2. Omettendo la 6.ª N.° 3. Colla Dissonanza di passaggio.
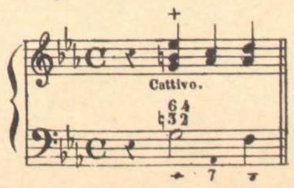
Prima. Quarta. Quinta. Prima. Quarta. Quinta. Prima. Quarta. Quinta.

ES.



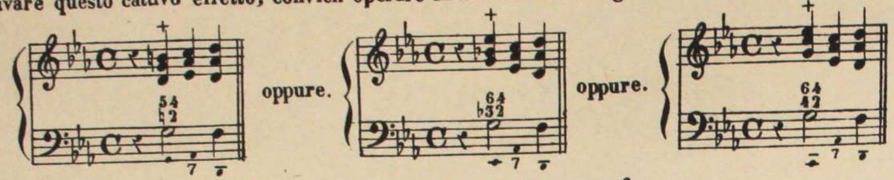
opp. opp.

Avvertiamo per altro che nel Modo minore, sul *tempo debole* della Quinta che sincopa, bisogna guardarsi dal far sentire contemporaneamente la 3.ª maggiore e la 6.ª minore: per esempio:



Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

perocchè l'Intervallo di 4.ª diminuta (*Si* ♭ - *Mi* ♭) che nasce in questo caso, è di cattivo effetto. Laonde, a schivare questo cattivo effetto, convien operare in una delle tre seguenti maniere:

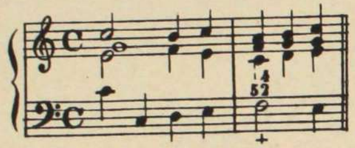


cioè, dando sul *tempo debole* $\frac{5}{3}$ maggiori, oppure $\frac{6}{3}$ minori, oppure $\frac{6}{4}$.

Affinchè la Quinta sia considerata Sincope, nel senso diffinito in questa regola IV.ª, è necessario che dopo di essa sincopi anche la Quarta, come scorgesi alle Battute 4.ª e 5.ª dell'esempio annesso al seguente Articolo. Se la Quinta fosse sola a sincopare, bisognerebbe considerarla Ritardo a tre Accordi, il che si vedrà nell'Art.º 283, Ritardo N.º 3.
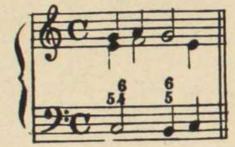
V.ª La Quarta del Tuono immobile può avere $\frac{6}{4}$ sull'ultimo *tempo*, sebbene non faccia sincope: purchè terminata l'immobilità, discenda di Grado.

ESEMPIO.
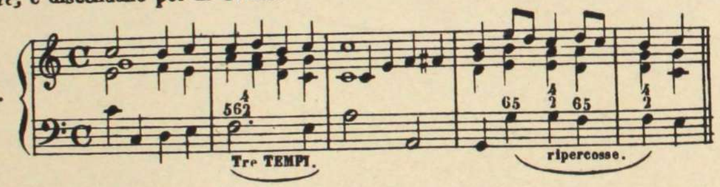


Così pure la Prima, se non che Fenaroli omette nel secondo Accordo la 2.ª, e lo riduce a sole $\frac{6}{4}$

ESEMPIO.
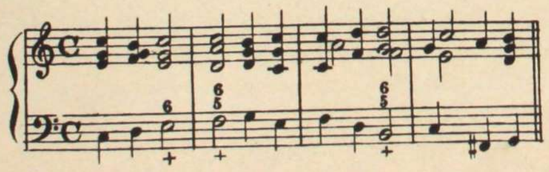


208. Riguardo alle Note sincopate è da notare che elle non cessano di reputasi tali, ancorehè durino più di due *tempi*, oppure invece di esser prolungate, sieno ripercosse; purchè terminino l'immobilità in *tempo forte*, e discendano poi di Grado.

ESEMPIO.
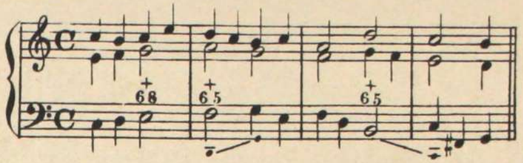


209. V'ha talora delle Note immobili che, o per sua propria natura, o per la posizione in cui si trovano relativamente a quelle che le precedono, o che le seguono, non s'acconciano a ricever più accompagnamenti diversi, come nel seguente esempio:



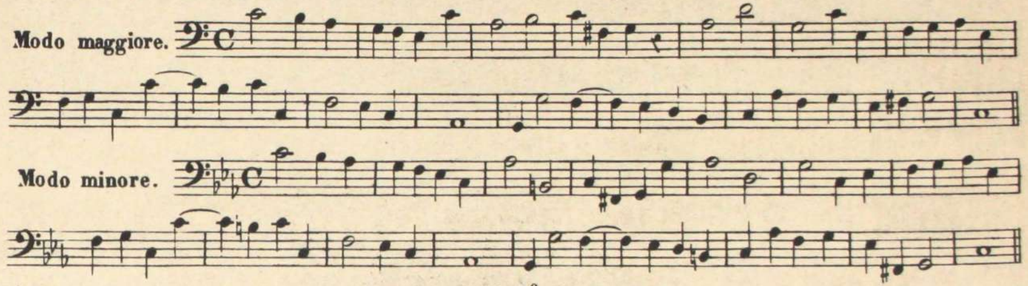
In tal caso l'orecchio è bastantemente soddisfatto, se, scomponendo l'Accordo, se ne percuotano successivamente le Note, e se si usa la Dissonanza di passaggio la dove il Basso fondamentale procede per Salto di 4.ª ascendente.

ESEMPIO.



Questo mezzo per altro, se dell'un canto può dare vaghezza all'accompagnamento, non è tuttavia da usarsi soverchio, perocchè in certi casi potrebbe dargli un non so che di scolastico e di pedantesco, cui l'Accompagnatore ha da sfuggire a tutto potere. (V. ancora l'artic: 290.)

Quì lo scolare dee sapere creare la Numerica al seguente Partimento.
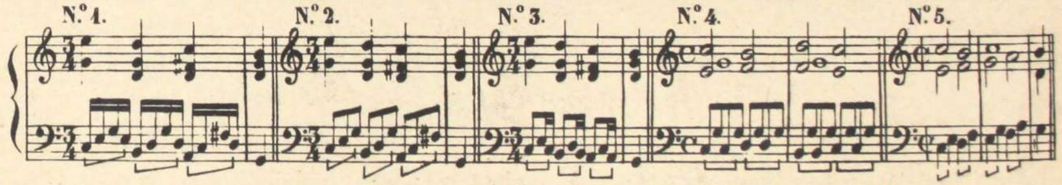


2. 4.°

DELL'ACCOMPAGNAMENTO DELLE NOTE ARPEGGIANTI.
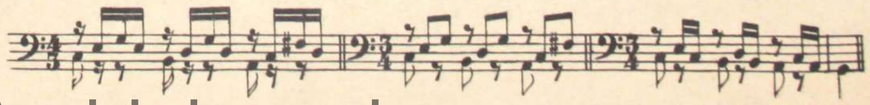
210. Havvi talora nel Partimento dei gruppi di Note, le quali tutte potrebbero far parte di un medesimo Accordo.

ESEMPI.



Io denomino *Note arpeggianti* quelle che compongono tali gruppi; perchè appunto si presentano, in certo modo, sotto forma di Arpeggi.

211. Prima di entrare nell'accompagnamento dovuto alle Note arpeggianti, è d'uopo avvertire: 1.° Che gli Arpeggi constano, altri di tre o più Note (V. Es. prec. N.ri 1 e 2); altri di due Note di cui alcuna si ripete (Es. N.° 3 e 4); altri di due sole Note (Es. N.° 5). 2.° Che l'Autore, nel fare queste cotali Note, altro non ebbe in mente, che d'assegnare un doppio ufficio al Partimento; quello cioè di farlo servire insieme e di Partimento, e di accompagnamento: in modo però che l'accompagnamento, invece di presentarsi tutto ad un tratto, si presenta colle Note percosse successivamente. Esprimasi nella guisa che segue, il Partimento dei primi tre esempi precedenti, e la cosa diverrà chiara.
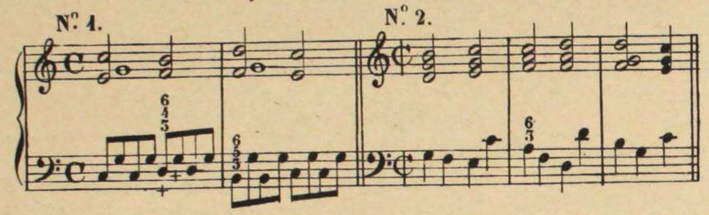


Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Qui la Prima Nota d'ogni Arpeggio rappresenta il Partimento; le capovolte, l'accompagnamento.

212. Ciò posto, nulla di più facile che l'accompagnare gli Arpeggi composti di tre o più Note: e basta perciò radunare nell'accompagnamento le Note costituenti gli Arpeggi, aggiugnendo, ove occorra a completare gli Accordi, qualche Nota, e procurando di non commettere l'errore di 8.° o di 5.° colla prima Nota degli Arpeggi, la quale, siccome abbiam detto, rappresenta il vero Partimento. V. i N. 1 e 2 dei già citati esempi.
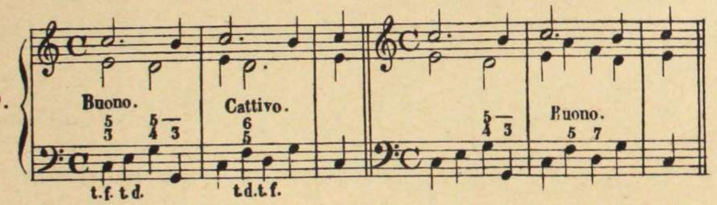
213. Quanto agli Arpeggi costituiti da due Note (siano queste ripetute, o no), ad accompagnarli, conviene scegliere un Accordo che le contenga amendue. Ed in forza di questa regola, il *Re* dell'esempio seguente, N.° 1, debb'esser accompagnato con $\frac{6}{4}_{3}$, ed il *La* del N.° 2 con $\frac{6}{3}$; e non già con $\frac{5}{3}$, siccome richiederebbe il loro procedere per Gradi disgiunti: chè, assegnando loro quest'ultimo accompagnamento, il *Sol* del N.° 1, ed il *Fa* del N.° 2 si troverebbero fuori d'Armonia.

ESEMPI.

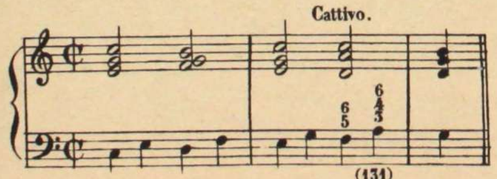


214. Parlando poi, in particolare, degli Arpeggi a due Note non ripetute, oltre a ciò che s'è detto nell'Art.° precedente, giova notare: 1.° Che, se le due Note fossero poste, la prima sul *tempo debole*, l'altra sul *tempo forte*, oppure la prima sulla parte *debole*, l'altra sulla parte *forte* del *tempo*, non potrebbero aversi in conto di Note arpeggianti, e per conseguente, non vorrebbono esser accompagnate con un accompagnamento comune, sibbene con un accompagnamento diverso a ciascuna.

ESEMPIO.
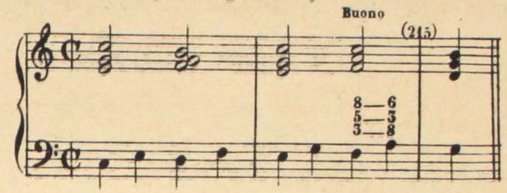


2.° Che, sebbene in quello che riteniamo per vero Arpeggio a due Note, la seconda (perchè posta in *tempo debole*) sia meno sensibile della prima; pure tanto di gagliardia ritiene che, ove l'Accordo non fosse tale da non solo contenere le due Note, ma eziandio da consonare piacevolmente su amendue, ne recherebbe alcuna molestia. Di tal maniera il quarto Accordo dell'esempio seguente sarebbe malamente scelto:

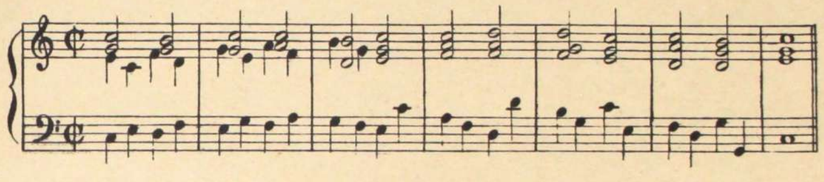


perocchè è bensì vero che quì il *Fa*, siccome Quarta del Tuono, che passa a (*Sol*) Quinta, vorrebb essere accompagnato con $\frac{6}{5}$: ma quest'accompagnamento prolungato sul *La*, diventa $\frac{6}{4}_{3}$, e non riesce punto piacevole. Sicchè per acconciar le partite, converrà togliere la 6.ª dal *Fa*, e così, per conseguente, la 4.ª dal *La*, e con ciò l'accompagnamento perde ogni sua spiacevolezza (133.)

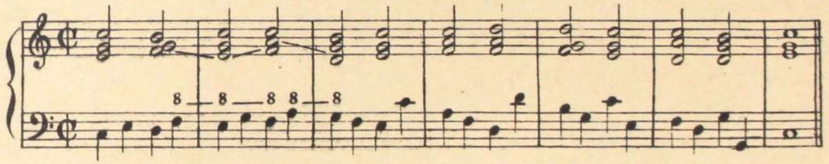
ESEMPIO.



215. Per ultimo con questa specie d'Arpeggi è quasi impossibil cosa lo schivare le 8.ª; se già non si usasse un accompagnamento simile a questo:



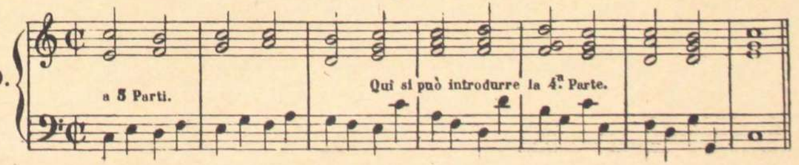
Ma anche siffatte sminuzzature nell'accompagnamento sanno di pedanteria; e, quanto a me, preferirei commettere alcun errore di 8.ª, meglio che schivarlo per questo mezzo, che, a mio avviso, è rimedio peggior del male. Laonde io accompagnerei l'esempio precedente nella guisa che segue:



Dove per altro è da osservare come io pongo studio di schivar al possibile le 8.ª, almeno in riguardo alla prima Nota di ciascun *tempo* del Partimento; e come, dove l'errore non si può acconciamente sfuggire, in alcuna delle Parti inferiori dell'accompagnamento si commette, non mai nella Parte più acuta.

Del resto, ove si volesse assolutamente schivare e le sminuzzature, e le 8.ª (e sarebbe il miglior partito a prendersi), sarebbe cosa da ottenersi col diminuire il numero delle Parti. Così, l'esempio precedente, ridotto a tre sole Parti, è scevro da ogni inconveniente.

ESEMPIO.



Quì lo scolare si eserciterà a semplificare le Note arpeggianti di alcuni Partimenti, riducendo ogni Arpeggio alla sola sua Nota principale.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

2.5°

DELLE CADENZE.
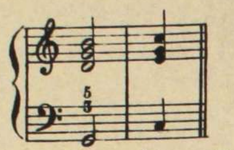
246. La parola *Cadenza*, nel senso in cui la prende il signor Fenaroli, significa il passaggio che il Partimento fa dalla Quinta alla Prima del Tuono, all'oggetto di conchiudere il Periodo armonico.

247. La Cadenza è di tre specie, cioè *Cadenza semplice*, *Cadenza composta*, e *Cadenza doppia*.

Ciò che distingue queste tre specie di Cadenze, si è la varietà degli accompagnamenti che si danno alla Quinta del Tuono: perocchè la Prima si accompagna sempre con $\frac{5}{3}$.
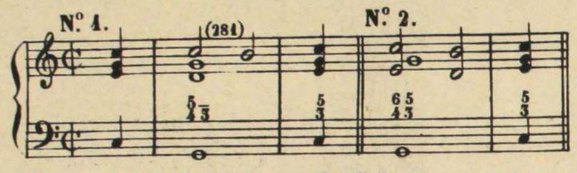
248. La Cadenza semplice adunque consiste nel dare alla Quinta del Tuono un solo accompagnamento, che è quello di $\frac{5}{3}$.

ESEMPIO.



249. Se nel far Cadenza, la Quinta del Tuono è immobile, ed abbraccia due *tempi*, si accompagna con due diversi Accordi, cioè con $\frac{5}{4}\,\frac{5}{3}$ (a), oppure $\frac{6}{4}\,\frac{5}{3}$: ed allora la Cadenza si dice *composta*.
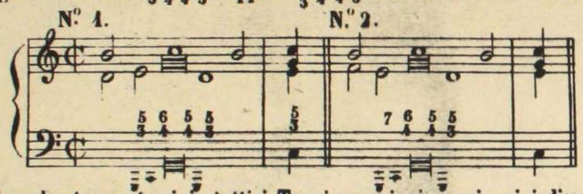
ESEMPI.



(V. Lettera dell'Autore del Trattato a *Pag. 246.*).

220. Se, per ultimo, la Quinta immobile, nel far Cadenza, abbraccia quattro *tempi*, richiede quattro diversi accompagnamenti, cioè $\frac{5}{3}\,\frac{6}{4}\,\frac{5}{4}\,\frac{5}{3}$, oppure $\frac{7}{3}\,\frac{6}{4}\,\frac{5}{4}\,\frac{5}{3}$: ed allora la Cadenza dicesi *doppia*.

ESEMPI
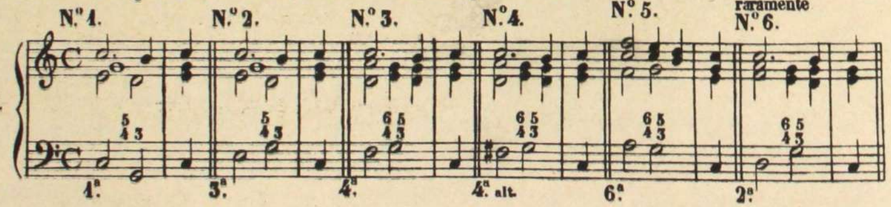


(204)

Lo scolare dee trasportarsi in tutti i Tuoni maggiori, e minori i dianzi esposti esempi delle tre Cadenze, e studiarli nelle tre Posizioni ristrette.

221. Abbiam veduto che la Cadenza composta può avere sulla Quinta o $\frac{5}{4}$ o $\frac{6}{4}$. Si usa anzi l'uno che l'altro Accordo, affine di produrre varietà coll'Accordo che precedeva.

ESEMPI.



(a) Sebbene per l'uso dell'Accordo di $\frac{5}{4}$, che ivi, e nella Cadenza doppia si fa (Accordo non peranco conosciuto dallo scolare) questo $\frac{5}{4}$ non possa aver luogo se non dopo quello dei Ritardi; io ho creduto nulladimeno di doverlo inserire qui, primieramente per non alterare l'ordine con cui l'Autore dei Partimenti ha distribuite le sue materie quindi perchè è necessario che lo scolare, prima di passare allo studio de' RITARDI conosca bene l'Armonia spoglia di ornamenti, e perciò vi premetta lo studio pratico del 1.° Libro dei Partimenti, nel quale le Cadenze sono usate ad ogni tratto. Pertanto conviene che per ora il mio discepolo usi di detto Accordo, aspettando di conoscerne a suo tempo la natura.
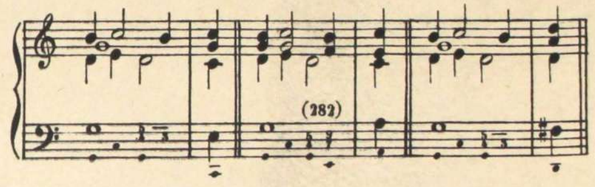
Ove si scorge che nei N. 1 e 2 la Quinta, essendo preceduta all'Accordo della Tonica, in cui entra *Do Mi*, si accompagna con $\frac{5}{4}$, cioè con *Do Re*; e nei N. 3, 4, 5 e 6, essendo preceduta dall'Accordo della Seconda, in cui entra *Do Re*, si accompagna all'incontro con $\frac{6}{4}$, cioè con *Do Mi*.

Il che per altro non impedisce che si possa fare tutto all'opposto.

Notiamo ancora che l'ultimo Accordo di ciascuna Cadenza, invece di $\frac{5}{3}$ può constare di $\frac{7}{5}$, il quale per altro s'usa quasi sempre col trattar la 7.ª come Dissonanza di passaggio (V. Pag. 57, Reg VI.ª).

222. Nella Cadenza la Quinta del Tuono non sempre passa sulla Tonica, ma passa pur talvolta sulla Terza, o sulla Sesta, o sulla Quarta alterata, o su altra Nota, siccome si vedrà nel decorso dei Partimenti. Siffatte Cadenze chiamansi *Cadenze d'Inganno* (246): esse sopendono il Periodo, e ne differiscono la conclusione, contro l'aspettazione dell'orecchio.

ESEMPI DI CADENZE D'INGANNO.



ecc.

2.6°

DELLE PROGRESSIONI.

223. Il nostro Autore ha creduto a proposito di dedicare un libro di Partimenti quasi al tutto alle Progressioni. Io, secondando questo di lui savio divisamento, differisco a trattare questa materia al sito proprio; e tanto più di buon grado, in quanto che per l'intelligenza di molte cose che là si dichiareranno, sono necessarie diverse nozioni sulla Modulazione nozioni che è da supporsi che lo scolare non abbia, finchè non avrà studiato il Capitolo che segue. (V. alla Pag. 111).

CAPITOLO 3.°

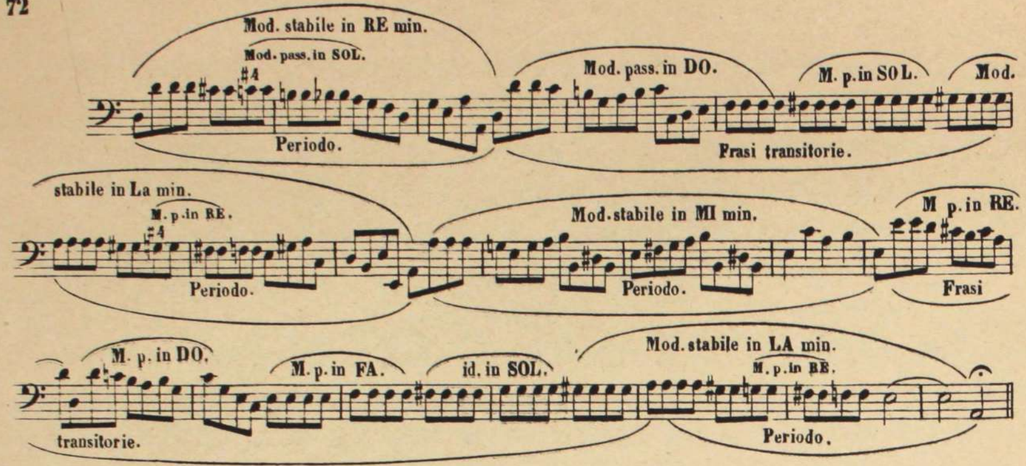
DELLA MODULAZIONE.

224. *Modulazione* significa passaggio da un Tuono ad un altro, o da un Modo all'altro.

225. Se si passa da un Tuono ad un altro, la Modulazione dicesi *tonale*; e *modale*, se si passa dall'uno all'altro Modo.

226. La Modulazione si divide oltracciò in *stabile* e *passeggiera*. La Modulazione stabile è quella che ha una certa durata, ossia (a parlare propriamente) che racchiude in sè un intero Periodo. La Modulazione passeggiera ha una durata assai breve: essa od è racchiusa nel corso di una Modulazione stabile, o serve alla formazione di quelle picciole Frasi che abbiam distinte col nome di transitorie.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio



227. Il Tuono in cui il Partimento ha principio e fine, chiamasi *principale*. Il Tuono in cui s'aggira una Modulazione stabile, dicesi *dipendente*, se si riferisce al Tuono principale; e dicesi *principale* esso medesimo, se si riferisce ai Tuoni delle Modulazioni passaggiere che in esso si contengono. Il Tuono di una Modulazione passeggiera dicesi *dipendente*. Premesse queste nozioni, farò di esporre nei quattro seguenti §. quanto è necessario che il mio scolare sappia intorno alla Modulazione.

§. 1.°

COME SI PERVEGNA A CONOSCERE IL TUONO PRINCIPALE, ED IL MODO IN CUI S'AGGIRA IL PARTIMENTO.

228. I Partimenti del signor Fenaroli cominciano per lo più colla Tonica, e sempre colla Tonica hanno termine

Dunque colla sola ispezione della prima, o, più sicuramente, dell'ultima Nota del Partimento. si perviene a conoscere il Tuono principale in cui s'aggira.

Quando un Partimento è diviso in due Parti (siccome bene spesso addiviene nei Partimenti dei Libri 4° e 5.°), per conoscere il Tuono principale, secondo la regola testè data, bisogna guardare l'ultima Nota della seconda parte, non della prima

229. Conosciuto il Tuono, è facilissimo conoscere il Modo pei Diesis, o Remolli posti in Chiave Sulla qual cosa per altro avvertiremo che parecchi volte il signor Fenaroli, nel porre gli Accidenti in Chiave, segue l'uso degli Antichi, il quale consiste nel mettere un Accidente di meno di quel che sarebbe necessario a costituire il Tuono ed il Modo voluto, riserbandosi di metterlo, ov'è d'uopo nel corso del Partimento.

A cagion d'esempio, il Partimento N.° 10 del Libro 3.° è nel Tuono principale di *La* maggiore, ed ivi non sono che due Diesis in Chiave, mentre a costituire il detto Tuono ne bisognerebbero tre.

§. 2.°

DELLA MODULAZIONE TONALE.

A)

MODULAZIONE STABILE.
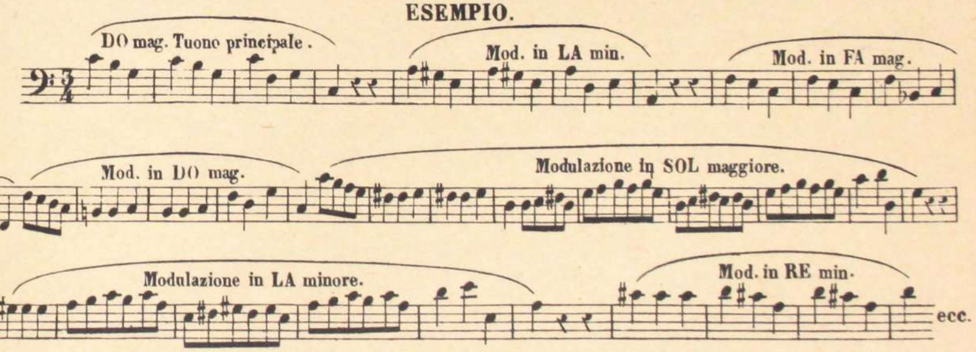
230. Sendo che i Tuoni non differiscono l'uno dall'altro, se non in quanto alla quantità ed alla qualità degli Accidenti che servono alla loro costituzione; a voler cambiare di Tuono riesce indispensabile l'introdurre nel Partimento o nell'accompagnamento, alcun Accidente non compatibile colla natura del Tuono in cui per l'avanti l'Armonia s'aggirava. Quindi ne conseguita che, per conoscere la Modulazione stabile è d'uopo innanzi tratto osservare se sopravvenga nel Partimento alcun Accidente estraneo al Tuono in cui si è. E questa è la prima regola a seguire.

A ciò fare acconciamente, si avverta che le Modulazioni più usate dal signor Fenaroli, consistono nel far passare l'Armonia nei Tuoni prossimi al Tuono principale. Per esempio, essendo *Do* maggiore il Tuono principale, egli suol modulare non altrimenti che in *La* minore, in *Sol* maggiore, in *Mi* minore, in *Fa* maggiore, ed in *Re* minore. Epperò gli Accidenti che potrebbero sopravvenire in questo caso, sarebbero quelli che segnano la differenza che passa tra il Tuono di *Do* maggiore, ed i suoi prossimi; vale a dire:

Un ♯ al *Sol* per passare al Tuono di *La* minore.
Un ♯ al *Fa* per passare al Tuono di *Sol* maggiore.
Un ♯ al *Re*, ed al *Fa* per passare al Tuono di *Mi* minore
Un ♭ al *Si* per passare al Tuono di *Fa* maggiore.
Un ♯ al *Do*, ed un ♭ al *Si* per passare al Tuono di *Re* minore. (Vedi facciata 208)

Dunque, partendo da tale principio, nulla è più facile che il trovare come, nell'esempio che segue, dal Tuono principale (*Do* maggiore) si passa nei Tuoni di *La* minore, di *Fa* maggiore ecc.

ESEMPIO.



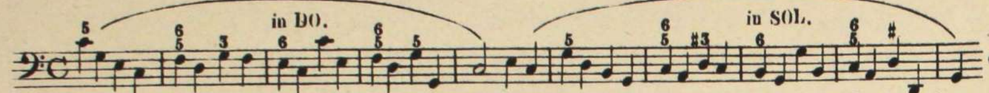
Quando poi si passa ad un Tuono lontano dal Principale, questo Tuono (fuor solamente qualche rarissimo caso) è sempre prossimo al Tuono della Modulazione che immediatamente precede o segue: di maniera che quasi si può dire che il signor Fenaroli non si discosta mai oltre la differenza di due Accidenti dal Tuono principale del Partimento. In ogni caso però la Modulazione si potra sempre scoprire o colla regola dianzi data, o con una delle due che prescrivo nel prossimo articolo.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

231. Accade talvolta che, in modulando, il Partimento non tocchi veruna di quelle Note chè segnano la differenza fra il Tuono che si abbandona, e quello in cui si entra. In tal caso, la seconda e la Terza regola che sono per dare, ci guidano con eguale certezza allo scoprimento della Modulazione.

REGOLA 2. I Passi simmetrici del Partimento richieggono un accompagnamento simmetrico.

Abbiasi dunque ad accompagnare il seguente brano di Partimento:
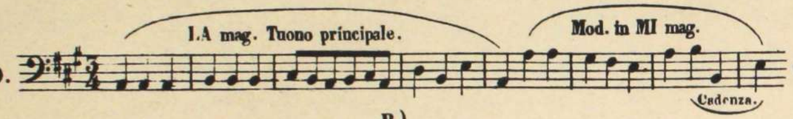


io dico che se la prima Nota dell'un Passo simmetrico deesi accompagnare con $\frac{6}{5}$, e con $\frac{6}{3}$ dovrassi parimente accompagnare la prima Nota dell'altro Passo: e che colla medesima analogia dovranno venir accompagnate la seconda, la terza, e le altre Note dell'uno e dell'altro Passo. Il che equivale a dire che, se, nell'esempio precedente, il primo passo è in *Do*, il secondo sarà in *Sol*. E ciò è tanto chiaro di per sè, che stimo inutil fatica il dimostrarlo con ulteriori ragionamenti.

REGOLA 3.ª La Cadenza che conchiude un Periodo è quasi sempre nel Tuono medesimo del Periodo.

Quindi, riconosciuto in qual Tuono sia la Cadenza che conchiude un Periodo, senza più si riconoscerà il Tuono in cui si aggira l'intero Periodo.

ESEMPIO.



B)

MODULAZIONE PASSEGGIERA.

232. Questa specie di Modulazioni può esser costituita da due sole Note, o da più di due (a). A riconoscere le Modulazioni passeggiere costituite da più di due Note, bastano le due prime regole date dianzi negli Articoli 230, 231. Epperciò non rimane a dirsi se non alcuna cosa riguardo a quelle che da due sole Note vengono costituite.

233. Egli è pertanto da notare che delle due Note, le quali di per sè sole costituiscono la Modulazione, la prima, in passando alla seconda, forma sempre con questa una 2.ª minore, ascendente o discendente.

234. Che se questa 2.ª è ascendente, le due Note voglion essere considerate
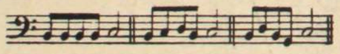
Settima del Tuono, che passa all'Ottava:

oppure

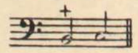
Quarta alterata, che passa alla Quinta.

E la Simmetria è per lo più quella che determina se nell'una o nell'altra di questa maniere debbano considerarsi.

(a) Qui dico Note (cioè Note del Partimento) per non dire Accordi, perciocchè lo scolare finora non è obbligato a sapere in quali Accordi siffatte Note debbano essere convertite: che se il sapesse, avrei detto: Questa specie di Modulazioni può esser costituita da due soli Accordi, o da più di due. E da ciò egli debbe inferire che, ovunque nel Partimento v'ha una sequela di Note portanti una Numerica comune a tutte, non si considerano in complesso, che per una sola Nota. Così, le quattro prime Note di ciascuno degli esempi che seguono:
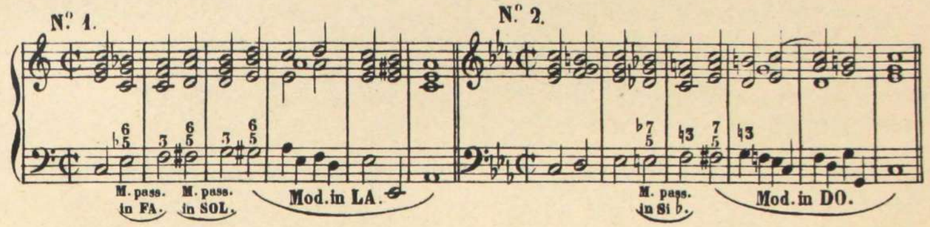


debbono considerarsi come fossero scritte con una sola, cioè:
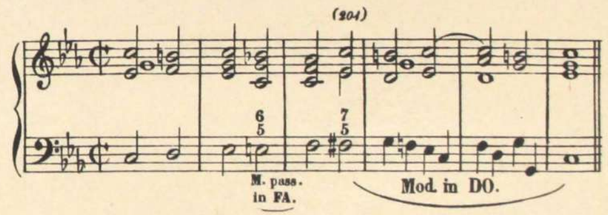


Mi spiego. Nei nostri Partimenti, ovunque succede una Modulazione di questa specie, essa non è mai sola, ma sempre seguita da una, o più altre: ed ove nell'ultima di esse, le due Note debbano considerarsi Settima che passa all'Ottava, nella stessa maniera, per legge di simmetria, voglion essere considerate tutte quelle che precedono; e parimente se le due Note dell'ultima Modulazione debbono considerarsi Quarta alterata che passa alla Quinta, e le antecedenti nella stessa maniera si considerano.

ESEMPI.



Dove si vede che nell'esempio N.° 1, le Note costituenti le Modulazioni si accompagnano tutte con $\frac{6}{5}\,\frac{5}{3}$, perocchè l'ultima Modulazione, la quale comincia colle Note *Sol* ♯ *La*, è diffinitivamente nel Tuono di *La*, e per conseguente le or dette Note voglion essere considerate Settima, che passa all'Ottava. Per ragione analoga le Modulazioni che si fanno nell'esempio N.° 2, vogliono le loro Note accompagnate con $\frac{7}{5}\,\frac{5}{4\,3}$.
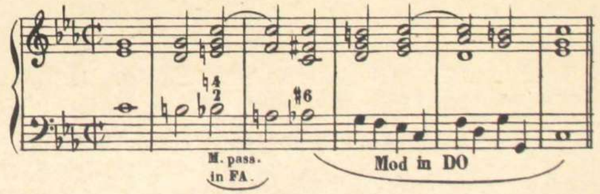
Questa regola soffre peraltro eccezione. L'esempio precedente N.° 2 si accompagna bene spesso così:



235. Se poi le due Note di che consta la Modulazione, formano una 2.ª discendente, si considerano sempre

Quarta che passa alla Terza.

ESEMPIO.



N. B. Le Note *La* ♭ *Sol* non si considerano Quarta che passa a Terza, sibbene Sesta che passa a Quinta, perche egli è evidente che quivi il *Sol* non può esser altro che la Quinta del Tuono di *Do* minore.
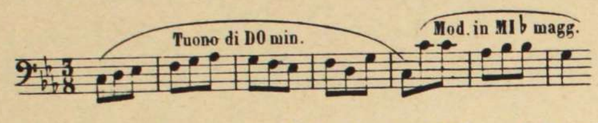
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

C)

NOZIONI COMUNI A TUTTE LE SPECIE DI MODULAZIONI TONALI

236. Alcuna fiata, avvegnachè colle regole date finora si pervenga a scoprire il Tuono in cui entra l'Armonia, allorquando si modula, lo scolare rimane tuttavia in dubbio se il Modo ne debba esser maggiore o minore: perocchè il Partimento non tocca veruna di quelle Note che caratterizzano il Modo. In tal caso ei sarà certo di non errare, se il Tuono modificherà in maniera da farlo diventare prossimo al Tuono principale da cui dipende: salvo qualche caso particolare che avremo cura d'indicare a suo luogo colla Numerica.
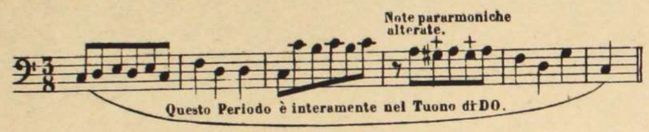
237. Allorchè da un Tuono minore si passa al suo somigliante maggiore, convien guardarsi dall'esser tratto in inganno dalla simiglianza de'due Tuoni. Si supponga il seguente brano di Partimento.



ecc.

Quì, comecchè non paia, pure nella Quinta Battuta, dal Tuono di *Do* minore in cui si era, si passa a quello di *Mi*♭ maggiore: imperciocchè il *Si*♭ della Sesta Battuta non può in niuna maniera appartenere al Tuono di *Do* minore (V. l'Annotazione annessa all'Art.° 48.)

238. Talvolta una Nota di passaggio può far parere una Modulazione là dove non v'ha che una Nota pararmonica alterata, come nel seguente esempio:
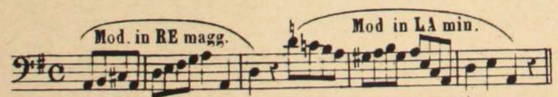


Lo scolare schiverà certamente quest'intoppo quando avrà ben capito l'Art.° 252.
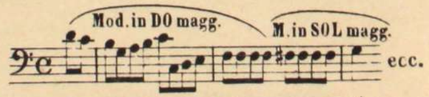
239. Un'altra cosa cui lo scolare dee badare, si è di non confondere una vera Modulazione con una semplice Alterazione di quelle accennate nell'Art.° 48. Affine di evitare tale equivoco, osservi ciò che segue dopo la Nota alterata: che se il Partimento, da quella Nota in fuori, continua ad essere nel medesimo Tuono, egli è segno che ivi non si tratta che da una mera Alterazione; altrimenti è segno che vi si fa una Modulazione, appunto mediante quella Nota.

240. Per ultimo, il conoscere dove si fanno Modulazioni, ed in qual Tuono e Modo elle s'aggirano, non basta: bisogna inoltre sapere da qual Nota il nuovo Tuono abbia precisamente il suo principio. La qual cosa mi piace dimostrare così: Le Modulazioni terminano sempre o con un riposo sulla Tonica (il quale ordinariamente è prodotto da una Cadenza,) o sulla Quinta; oppure al sopravvenire di un Accidente che altera la natura del Tuono precedente, ed un altro definitivamente ne stabilisce. Nel primo caso, la prima o tutt'al più la seconda Nota che succede immediatamente dopo il riposo, appartiene di già al nuovo Tuono: nel secondo caso, la medesima Nota che porta con sè l'Accidente, è dessa che dà principio al nuovo Tuono.

ESEMPI.



Qui la Modulazione in LA minore comincia col secondo RE della 3.ª Battuta, il quale perciò vuol avere la sua 3.ª minore.



ecc.

Qui la Modulazione in SOL comincia col FA ♯

§. 3.°

DELLA MODULAZIONE MODALE.

241. Risovvengati di quanto abbiam detto nell'ultimo periodo dell'Art.° 230: e sè, essendo in Tuono di Modo maggiore, trovi ad un tratto il terzo Grado abbassato di un Semituono, tu dei subito sospettare che ivi si passi, non in altro Tuono, ma nell'altro Modo. Questo sospetto ti si dee convertire in certezza, se vi ci trovi anche abbassato il sesto Grado: perocchè, a volere, in tal caso, ammettere una Modulazione tonale, converrebbe che l'Armonia si scostasse per più di due Accidenti dal Tuono principale: il che, siccome è detto, il signor Fenaroli non suol fare. Che se ti rimanesse ancora qualche dubbio, osserva se il settimo Grado rimane inalterato; se nella nuova Modulazione havvi Cadenza, oppure un riposo sulla Prima, o sulla Quinta del Tuono in cui eri prima; se, come ad un tratto sei entrato nella nuova Modulazione, così ad un tratto ti trovi rimesso nel Tuono ond'eri escito: e dall'uno o dall'altro di questi dàti tu puoi sicuramente conchiudere che ivi, non il Tuono, ma il Modo è cambiato. Di siffatta maniera conoscerai che l'ultima Modulazione dei Partimenti N.° 6, 10 e 14 del Libro 2.°, ed altre simili, sono modali.

§. 4.°

DELLA MANIERA DI ACCONCIAMENTE COLLEGARE FRA DI LORO LE MODULAZIONI TONALI.

242. Egli avviene parecchi volte che in sul principio di una Modulazione, o per motivo di alcuna cattiva Relazione, o per mancanza di accompagnamento simmetrico dove le Frasi od i Periodi sono simmetrici, od anche semplicemente per difetto di eleganza nella scelta degli Accordi speciali, il passaggio non sia per riescire di quella dolcezza che pur richiederebbe un orecchio dilicato. A tornare in leggiadria ciò che altri, avvegnachè leggiera, pur menda potrebbe riputare, l'arte ci ha sovvenuto di due mezzi, i quali sono l'Alterazione delle Note, e gl'Inganni

A)
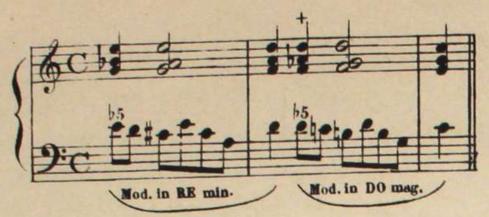
DELL'ALTERAZIONE DELLE NOTE.

243. Le Note che nell'accompagnamento s'alterano affine di collegare le Modulazioni, sono la Sesta nel Modo maggiore, e la Seconda nel Modo minore.

244. Essendovi pertanto due Modulazioni passeggiere, l'una accosto all'altra, le quali siano costituite da due Frasi simmetriche, e s'aggirino, la prima in Tuono di Modo minore (p. e. in *Re* minore), la seconda in Tuono di Modo maggiore, e posto una 2.ª maggiore sotto la prima (p. e. in *Do* maggiore): se la Sesta del Tuono fa parte del primo Accordo di ciascuna Modulazione, dico, che nella seconda Frase tale Sesta, comecchè il Modo sia maggiore, si abbassa di un Semituono per assecondare la simmetria che questa ha colla Frase precedente
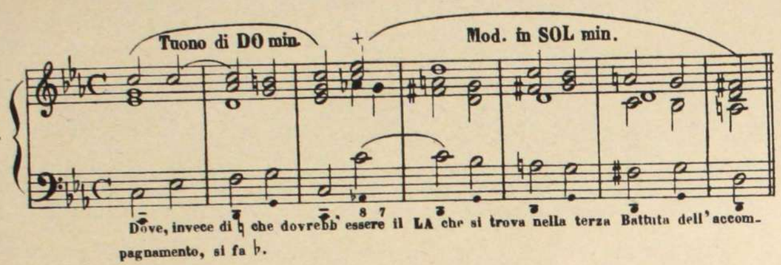
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

ESEMPIO.



245. L'Alterazione della Seconda nel Modo minore si fa per raddolcire una Modulazione che abbia luogo fra due Tuoni di Modo minore, l'uno posto una 5.ª sopra l'altro (p. e. fra *Do* min., e *Sol* min.)

ESEMPIO.



Dove, invece di ♮ che dovrebb' essere il LA che si trova nella terza Battuta dell'accompagnamento, si fa ♭.

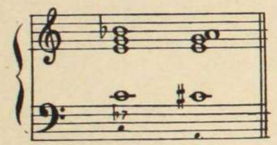
B)

DEGL' INGANNI.

246. In generale, ogniqualvolta un Accordo od una Nota non fa la sua Risoluzione secondo l'aspettazione dell'orecchio, succede un *Inganno*.

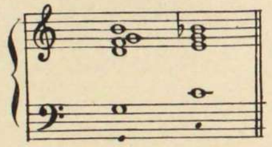
247. Lasciando da parte ciò che non riguarda il nostro oggetto presente, gl' Inganni praticabili nei Partimenti del signor Fenaroli, nell'atto di una Modulazione, sono i seguenti:

N.° 1.



Qui il primo Accordo dovrebbe risolversi passando a FA con 3.ª e 5.ª

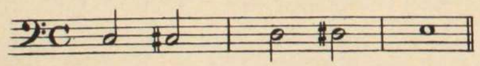
N.° 2.
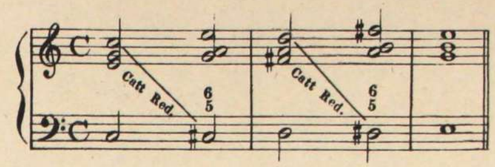


Qui il SI Nota sensibile dovrebbe salire a DO.

vale a dire, risolvere l'Accordo di 7.ª sur un altro Accordo di 7.ª, i cui Bassi fondamentali procedano o per 3.ª discendente (N.° 1.), o per 4.ª ascendente (N.° 2).

248. L'Inganno espresso nel N.° 1. degli esempi precedenti, si pratica per evitare la cattiva Relazione che nasce nel fare una Modulazione passeggiera alla 2.ª Superiore, mentre il Partimento sale per Semituòni. Infatti, dato l'esempio che segue:
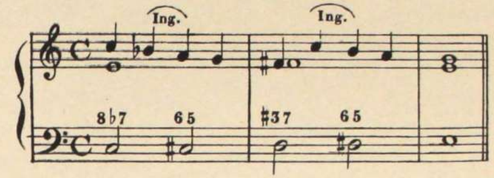


io dico che, accompagnandolo senza praticare l'Inganno,



nasce la cattiva Relazione che si vede: laddove praticando l'Inganno, la cattiva Relazione disparisce.
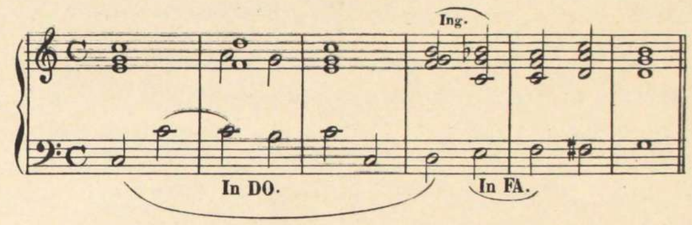
ESEMPIO.



L'abuso di quest'Inganno può tuttavolta riescire stucchevole.
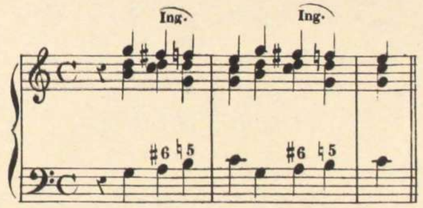
249. L'altro Inganno s'usa nel modulare alla 4.ª superiore, come dal Tuono di *Do* a quello di *Fa*.

ESEMPIO.
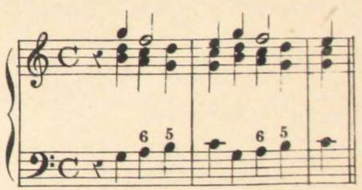


Talvolta s'usa per solo motivo di leggiadria nell'accompagnamento.

ESEMPIO
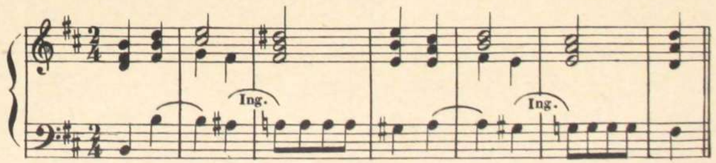


invece di:



250. Questi Inganni si trovano talvolta praticati anche nello stesso Partimento.

ESEMPIO.



La Quarta alterata, quando passa alla Quarta naturale, fa un Inganno simile a quello dell'esempio precedente. (201)

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

PARTE SECONDA.

DELL' ACCOMPAGNAMENTO PARARMONICO.

SEZIONE 1ma

DELLE NOTE PARARMONICHE.

251. Le Note pararmoniche, ossia estranee agli Accordi, usate nei Partimenti del signor Fenaroli, sono di cinque specie, cioè

1° Note di passaggio;
2° Appoggiature;
3° Pedale
4° Anticipazioni;
5° Ritardi.

Queste cinque specie di Note si chiamano *pararmoniche*, a differenza di quelle che sono proprie degli Accordi, le quali si chiamano *armoniche*. (Vedi Corso di Composizioni di A. Reicha, Parte Seconda).

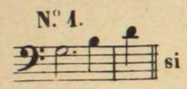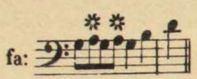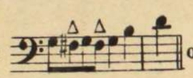
CAPITOLO 1°

DELLE NOTE DI PASSAGGIO

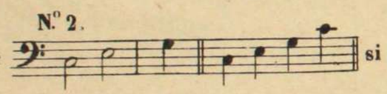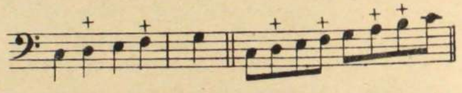
252. Allorchè una Parte qualunque, invece di sostenere pel giusto suo valore la Nota che in un Accordo le viene assegnata, tocca, ascendendo o discendendo, la Nota che le sta immediatamente vicina (V. l'es. infrascritto N.° 1); oppure quando una Parte qualunque, avendo ad eseguire due Note formanti un Salto più grande di quello di 2ª, riempie cotal Salto con tutte le Note intermedie, procedendo per Semituoni, o per 2ª maggiori (V. l'es. N° 2); allora, dico, le Note estranee agli Accordi (quali sono le contrassegnate) chiamansi *Note di passaggio*.

ESEMPI.

N.° 1.

se, invece di:  si fa:  oppure  oppure 

N.° 2.

se, invece di:  si fa: 

Riguardo all'esempio N.° 1., è da notare che le Note di passaggio poste superiormente alle Note armoniche, (quelle che nell'esempio abbiamo contraddistinte con ✲) formano con queste, cioè nelle Note armoniche, una 2ª maggiore o minore, secondochè vuole la natura del Tuono e del Modo in cui si è; ma quelle poste inferiormente (quelle contraddistinte con Δ) per lo più si alterano per modo ch'elle formino colle Note Armoniche una 2ª minore. La presente annotazione giova a spiegare ciò che abbiam detto nell'Art.° 238.

253. Dalla definizione delle Note di passaggio, si può dedurre:
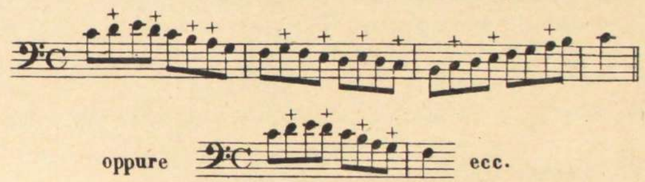
1.° Che dove s'intromettono Note di passaggio, ogni *tempo* dee contenere almeno due Note, delle quali una armonica, cioè propria dell'Accordo, l'altra di passaggio

2.° Che le Note di passaggio débbon essere precedute e seguite da una Nota posta in distanza non più grande di una 2ª maggiore. Che se una Nota (anche nel caso che vi fossero due, o più Note in un sol *tempo*) mancasse a questa condizione, non potrebbe aversi in conto di Nota di passaggio, ma dovrebb'essere considerata come armonica, e come tale far parte di un Accordo proprio.

ESEMPIO. 

N. B. Quì per secondare la simmetria dell'andamento necessario di alcune Note, si accompagnano con un Accordo proprio anche quelle che potrebbero considerarsi di passaggio, od arpeggianti.
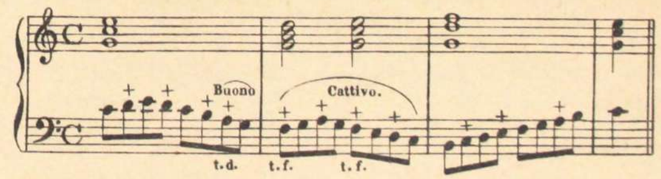
254. Colla scorta delle precedenti osservazioni, lo scolare riconoscerà facilmente che nel Partimento che segue, le Note di passaggio sono quelle contrassegnate +



oppure ecc.
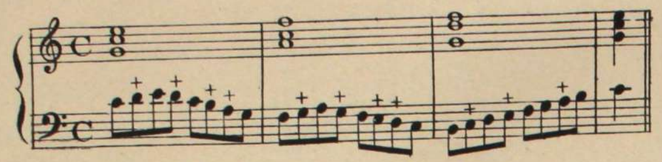
E di fatto, quì il Ritmo vuole che ogni Battuta sia divisa in quattro *tempi* (68), ognuno dei quali dovrebbe constare di una Semiminima. Ma in ciascun *tempo* havvi due Crome, e queste procedono continuamente di Grado: dunque quì si contengono Note di passaggio, e sono quelle contrassegnate +

255. Le Note di passaggio possono aver luogo sulla seconda parte di qualunque *tempo*, e sulla prima parte di un *tempo debole*; non mai sulla prima parte di un *tempo forte*.

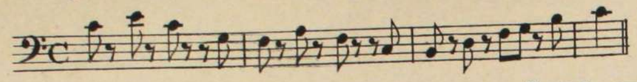
ESEMPIO. 

256. Chi sente avanti in materia di Ritmo, a quel poco che ho detto, conoscerà di leggieri quali nel Partimento siano le Note da aversi in conto di Note di passaggio. La qual cosa conosciuta, riescirà facile l'accompagnare il Partimento là dove siffatte Note esistono: chè basterà all'uopo dare alle Note armoniche l'accompagnamento che loro compete, e considerare le Note di passaggio come non esistenti. Quindi io dico che il Partimento che segue, sarà ben accompagnato così:

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio



Perciocchè, privandolo delle Note di passaggio, rimane:



il quale Partimento, secondo le regole date nella Parte prima di questo Trattato, vuol essere accompagnato appunto come si è fato dianzi.

257. Comecchè le Note di passaggio si considerino come non esistenti, conviene tuttavia aver cura di schivare, anche rispetto ad esse, la successione immediata di due o più 8.e o 5.e per Moto retto.
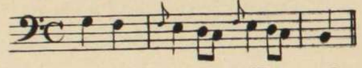
258. Le Note di passaggio si possono praticare eziandio nell'accompagnamento, in una Parte sola, od in parecchie contemporaneamente. Abbiamo già veduto (127) come si pratichi la Dissonanza di passaggio: nella Sezione seguente vedremo di qual altr'uso esse siano capaci.

Quì lo scolare si eserciterà a trovare le Note di passaggio in alcuni Partimenti, apponendo a ciascuna una crocetta, siccome vedesi praticato in questo Capitolo.

CAPITOLO 2.°
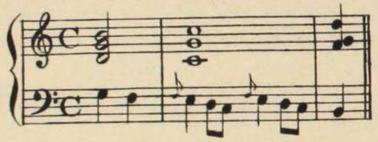
DELLE APPOGGIATURE.

259. Le Appoggiature sono quelle piccole Note conosciute sotto questo medesimo nome.

ESEMPIO. 

260. L'Appoggiatura può essere preceduta da una Nota posta a qualunque distanza, ma debb'essere seguita da una Nota posta in distanza non più grande di una 2.ª maggiore.

261. Il Partimento che contiene Appoggiature, s'accompagna come se queste non esistessero.

ESEMPIO. 

Nella Sezione seguente vedremo come s'usino le Appoggiature nell'accompagnamento.
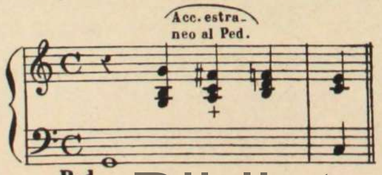
CAPITOLO 3.°

DEL PEDALE.
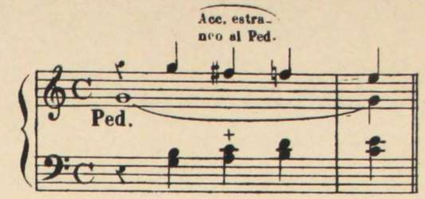
262. Siccome le Note di passaggio altro non sono in sostanza che Note le quali, alternamente colle armoniche, si succedono, mentre un Accordo sopra, o sotto posto si sta immobile; così il Pedale, per lo contrario, è una Nota immobile, cui sopra o sotto passano vari Accordi, dei quali altri contengono la Nota, altri non la contengono.

263. Il Pedale può essere *basso*, *interno* od *acuto*.
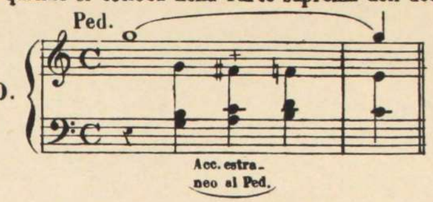
264. Il Pedale dicesi basso, quando sta nel Partimento.

ESEMPIO. 

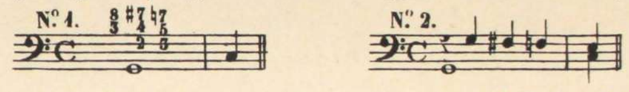
265. Dicesi interno, quando si colloca in una Parte intermedia.

ESEMPIO. 

266. E dicesi acuto, quando si colloca nella Parte suprema dell'accompagnamento.

ESEMPIO. 

267. L'Accompagnamento del Pedale basso alcuna volta non è punto indicato; altre volte s'indica colla Numerica (Esempio seg. N.° 1.), oppure con Note sovrapposte al Pedale stesso (Esempio N.° 2).
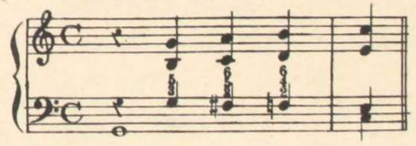
ESEMPI. 

Nel primo caso l'accompagnamento dee consistere in una Imitazione di uno fra i Passi più appariscenti che siano nel corso del Partimento (V. gli Art. 309 e 317).
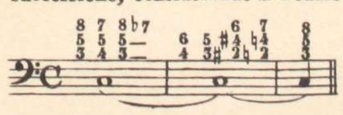
Nel secondo caso si segue l'indicazione della Numerica. Per tal modo, l'esempio precedente N.° 1. s'accompagnerà così.
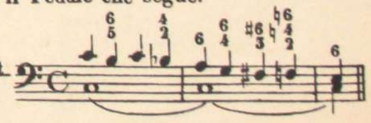


Nel terzo caso si accompagnano le Note sovrapposte, riguardando il Pedale come non esistente.

ESEMPIO. 

268. A ben dirigere la successione degli Accordi che vanno uniti col Pedale basso, è mestieri fingersi (ove non sia realmente) il Pedale scritto come in quest'ultimo esempio, cioè con Note sovrapposte ad esso, le quali si potrebbero chiamare un secondo Partimento, e su questo secondo Partimento regolare la detta successione, considerando il Pedale come non esistente. Per tal modo il Pedale che segue:
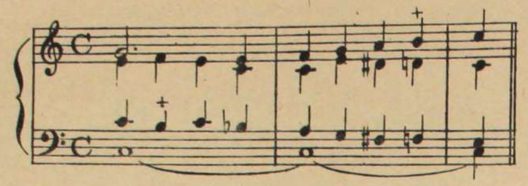


bisognerebbe prima fingerlo scritto, p. e., così:
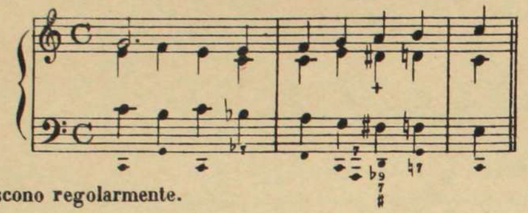


ed accompagnarlo, per conseguente, in questa guisa:

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio



a nulla importando che, p. e., il *Si* contrassegnato + quantunque 7.ª del Partimento, non si risolva discendo di Grado: perciocchè, tolto via il Pedale, rimane:
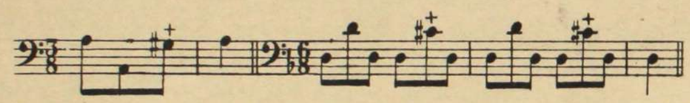


(Il Re♯ segnato +, rappresenta il Mi♭ 9ª minore dell'Accordo di Re con 3ª maggiore. Vedi Art. 48 e 425.)

ove le Parti progrediscono regolarmente.
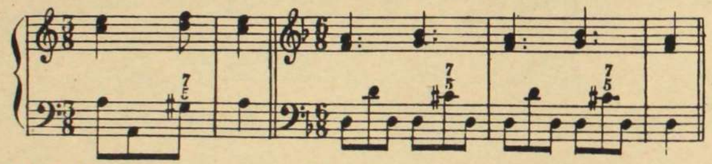
269. Negli Accordi sovrapposti al Pedale basso si possono introdurre quali si vogliano altre Note pararmoniche. La qual cosa, poichè ha luogo in forza dell'Imitazione, si vedrà meglio nella Sezione seguente.

270. Il Pedale si presenta alcuna fiata sotto forma di Note arpeggianti, come nei seguenti esempi.
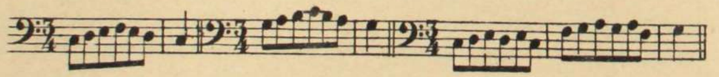


In tal caso egli è intenzione del signor Fenaroli, che le Note contrassegnate (+), le quali sono altrettante Note sensibili, ricevano l'accompagnamento, non di $\frac{6}{3}$, come si suol fare, ma di $\frac{7}{3}$ o, a vero dire, soltanto di $\frac{7}{5}$.

ESEMPIO.
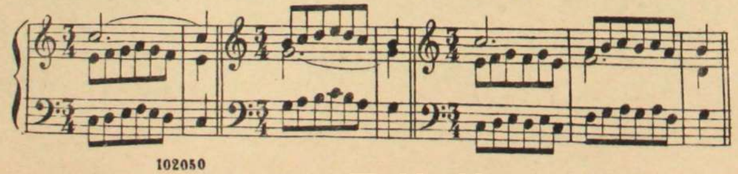


271. I Pedali interno ed acuto s'usano assai di rado, e per lo più non s'usano se non in forza dell'Imitazione. Eppertanto anche di ciò ci riserbiamo parlare nella seguente Sezione.

Per ora accenneremo soltanto che i Passi simili ai seguenti:
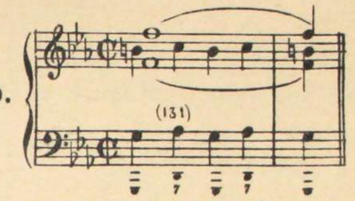


ove l'Autore non determini un accompagnamento diverso, s'accompagnano così:



Il che viene a costituire nelle Note tenute una specie di Pedale interno od acuto, secondo tali Note sono poste in una Parte intermedia, o nella Parte più acuta.

272. Noi riguarderemo ancora come Pedale interno od acuto il *Fa* dell'esempio che segue; sebbene (giusta un principio che non abbiamo potuto seguire nella concezione di questo Trattato) egli sia una Nota dissonante, di natura non diversa da quella delle altre, e di cui avremmo perciò dovuto parlare quando si è trattato della Risoluzione delle Note dissonanti. (117, 125 e 205)

ESEMPIO.



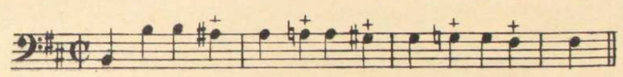
(131)

CAPITOLO 4.°

DELLE ANTICIPAZIONI.

273. Una Nota che abbia principio sulla parte debole di un *tempo*, e si prolunghi, ovver si ripercuota sul *tempo* che segue, dicesi *Nota anticipata*, ovvero in una parola, *Anticipazione*.
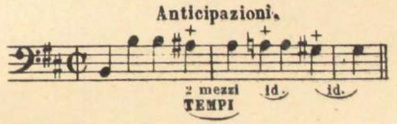
ESEMPIO.



274. Non bisogna confondere l'Anticipazione colla Sincope, giacchè quella non abbraccia che due porzioni di *tempo*, mentre questa abbraccia due *tempi* interi.
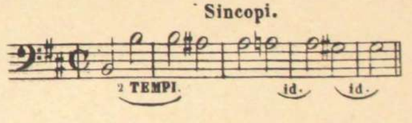
ESEMPIO.

Anticipazioni.



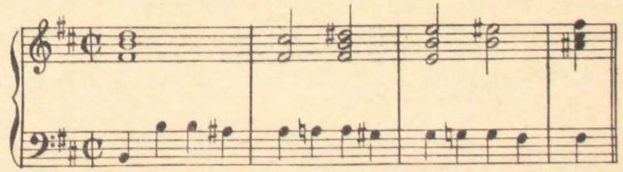
2 mezzi TEMPI id. id.

Sincopi.
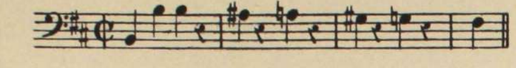


2 TEMPI. id. id.

275. Per accompagnare il Partimento che contiene Anticipazioni, bisogna considerare queste come non esistenti. Secondo questo principio, il primo esempio di questo Capitolo s'accompagnerebbe così:



Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

vale a dire, come se il Partimento fosse scritto in quest'altra maniera:



Per quanto si è all'uso delle Anticipazioni nell'accompagnamento, Vedi l'Art.° 346.

Quì lo scolare farà un esercizio analogo a quello che abbiam detto circa le Note di passaggio (258).

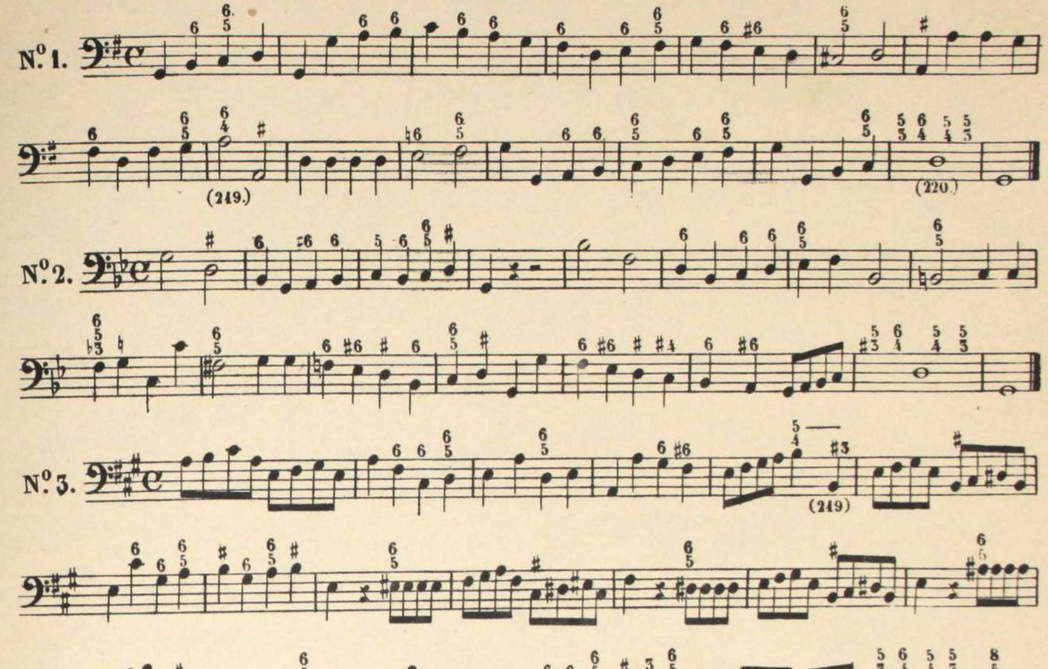
AVVERTIMENTO.

Pervenuto a questo punto, lo scolare dee copiarsi ad uno ad uno, tutti i Partimenti del primo Libro: nel modo solito però, che ogni Rigo di Partimento abbia sopra di sè un Rigo vuoto. (a) Il che fatto apporrà a tutti questi Partimenti, prima l'indicazione delle Modulazioni, come vedesi praticata negli esempi annessi al Capitolo che tratta della *Modulazione*, pag. 71 - e seguenti; e poi la Numerica, non copiandola, ma trovandola di per sè colla scorta delle regole prescritte dalla Sezione 3.ª della 1.ª Parte sino a questo punto. Occorrendo qualche caso, in cui non sapesse trarsi d'impaccio, potrà consultare la Numerica apposta dall'Autore. Ma egli non dee appigliarsi a questo partito, se prima non ha fatto il possibile per superare coi proprii ragionamenti la difficoltà. Dirò di più che, s'egli si trova sotto la direzione di un Maestro, dee anzi preferire di commettere qualche errore, che appigliarsi a tal mezzo: perciocchè, oltracciò che il Maestro dagli errori dello scolare scorge il di lui progresso, e prende norma a viemeglio dirigerlo; egli può, in correggendoli, sovvenirlo di utili e profittevoli osservazioni. Esercitatosi così nella ricerca della Numerica, lo scolare imprenderà ad esprimere sul Rigo vuoto le Note rappresentate dalla Numerica trovata, seguendo le prescrizioni date nel Capitolo *Della Successione degli Accordi*, ribadendo così gli esercizi primitivi.

Per ultimo eseguirà, anzi studierà sul Pianoforte il risultamento degli esercizi fatti, ed esaminerà ad un tempo il rapporto che i precetti hanno coll'effetto che produce l'Armonia.

(a) Altro Rigo vuoto avrà pure al disotto, sul quale si segneranno le Notine indicanti i Bassi fondamentali degli Accordi, come appare nell'ultimo Esempio a Pag. 43.
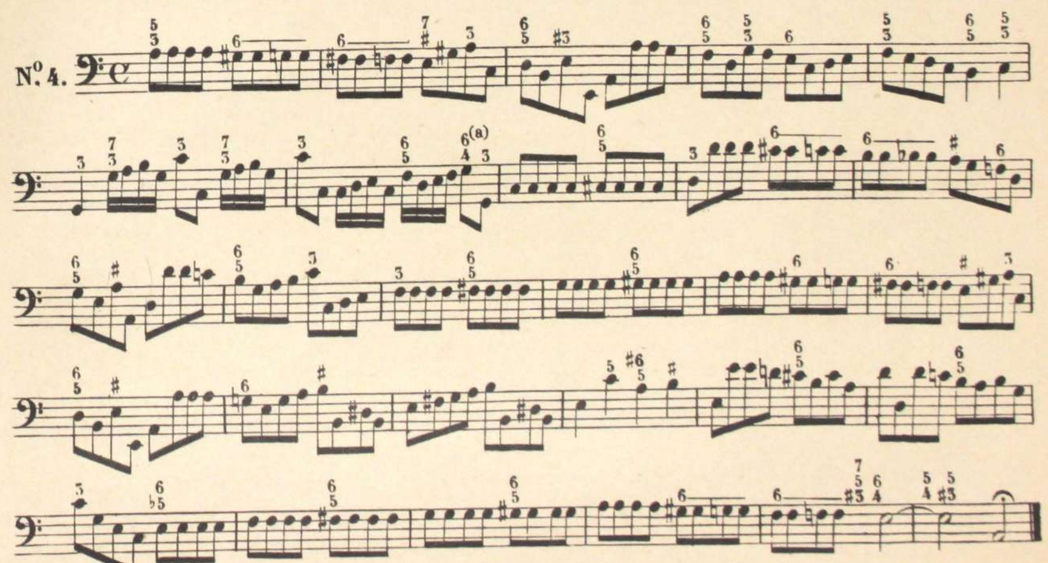
N.° 1.



N.° 2.

N.° 3.

N.° 4.



(a) Vedi l'annotazione (a) a pag. 101.
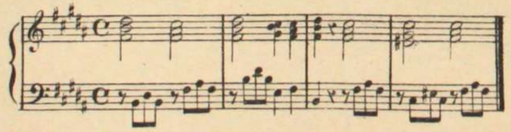
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N.° 5.

N.° 6.

N.° 7.

(a) Dovunque si trova una pausa sul TEMPO FORTE, bisogna percuotere sulla medesima pausa l'accompagnamento che spetterebbe alla Nota che segue immediatamente. Nel presente caso conviene far così:



etc:

(b) Vedi l'art 273 e seg.

(c) Questo DO è una 7.ª di passaggio (427)

N.° 8.

N.° 9.

(244)

N.° 10.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N°. 11.

N°. 12.

N°. 13.

N°. 14.

N°. 15.

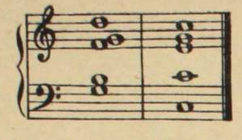
N°. 16.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

CAPITOLO 5.°
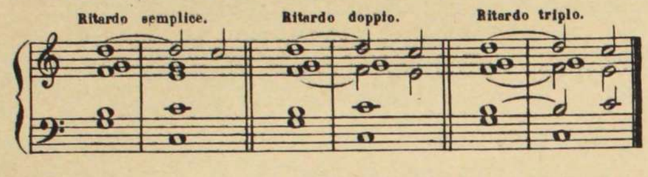
DEI RITARDI

276. Il *Ritardo* è una Nota estranea ad un Accordo, la quale nasce dal prolungamento di alcuna delle Note armoniche dell'Accordo che precedeva. Così, se invece di far succedere due Accordi nella seguente guisa:



(dove tutte le Note del primo Accordo passano contemporaneamente sulle rispettive Note del secondo Accordo)

io prolungo sul secondo Accordo una, o due, o tre Note:



faccio un Ritardo, il quale chiamasi *semplice, doppio, o triplo,* secondo le Note ritardate sono una, due, o tre. Dappoichè noi nostri Partimenti non s'usano che Ritardi semplici, di questi solo mi limito a ragionare.

277. Il *Ritardo* di sua natura vuol essere preparato e risoluto: e ciò senza veruna eccezione.

278. La Preparazione del Ritardo si fa come quella delle Note dissonanti (122)

279. Quanto alla Risoluzione, giova avvertire due cose, cioè:

1.° Che, seguendo i principii del signor Fenaroli, il Ritardo non può risolversi se non col farlo discendere di Grado, siccome si vedrà dagli esempi che daremo nel corso di questo Capitolo.

2.° Che il Ritardo può risolversi o sull'Accordo medesimo sul quale si percuote, oppure sull'Accordo che vien dopo quello della Percussione. Nel primo caso due Accordi bastano per praticare il Ritardo, cioè uno per la Preparazione, l'altro per la Percussione e Risoluzione: ed il Ritardo allora prende il nome di *Ritardo a due Accordi.* Nel secondo caso sono necessari tre Accordi, cioè uno per la Preparazione, l'altro per la Percussione ed il terzo per la Risoluzione: ed allora prende il nome di *Ritardo a tre Accordi.*

Questa distinzione mi conduce a ragionare separatamente delle due specie di Ritardi.
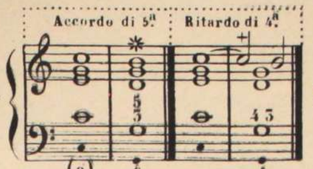
§. 1.°

DEI RITARDI A DUE ACCORDI.
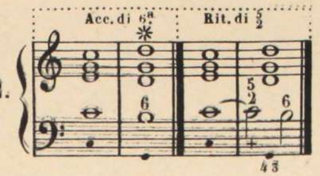
280. Avvegnachè il numero dei Ritardi sia grandissimo, per la facoltà che hanno, di essere ritardate qualunque Note facenti Moto nel passare da uno ad un altro Accordo; tuttavia per non ingombrare la mente del mio discepolo di cose per ora inutili, mi restringerò a mettergli sott'occhio soltanto quelli di cui fa uso il nostro Autore: e parlerò dei Ritardi a due Accordi nel presente § e di quelli a tre Accordi nel § che segue.

281. I Ritardi a due Accordi, usati dal signor Fenaroli, sono racchiusi nei seguenti dodici esempi: circa i quali è da notare che i primi Accordi di ciascun esempio sono posti per dimostrare, dirò così, l'ossatura di quelli in cui si pratica il Ritardo; e che il segno * indica l'Accordo armonico sul quale si pratica poi il Ritardo, ed il segno + indica il Ritardo stesso.
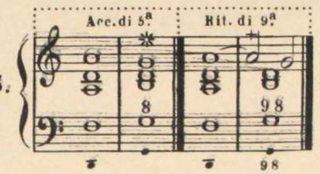
N.° 1.
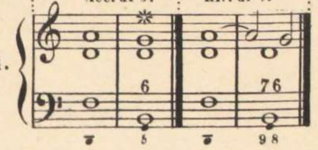


N.° 2.
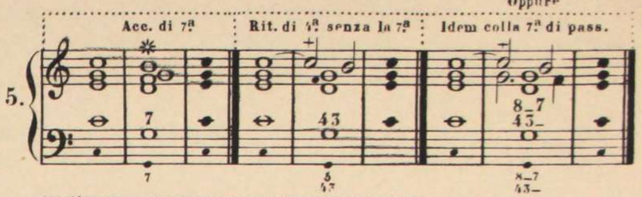


N.° 3.
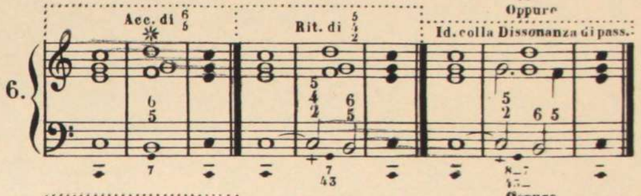


N.° 4.
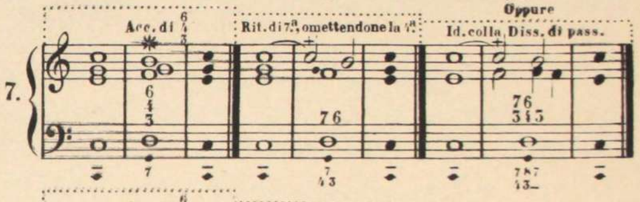


N.° 5.
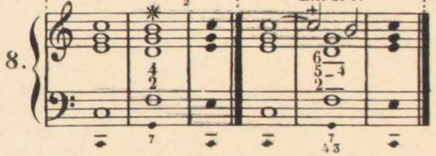


N.° 6.
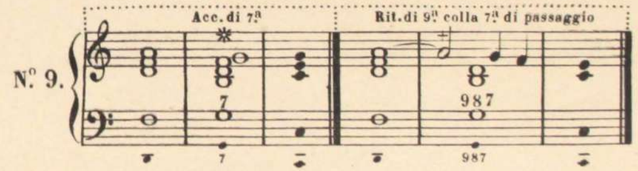


N.° 7.
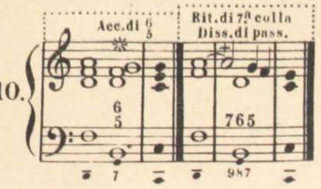


N.° 8.
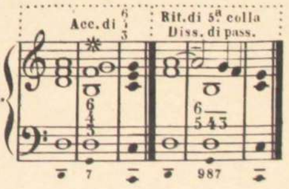


N.° 9.
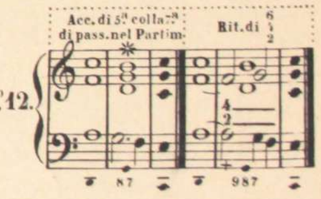


N.° 10.



N.° 11.



N.° 12.



Esaminando questi esempi, si troverà che i N.i 1, 3, 5 e 9 sono il tipo di tutti gli altri.
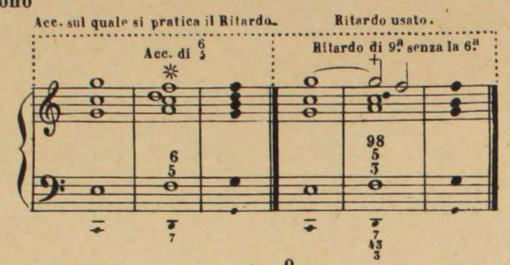
Sebbene i Ritardi N.° 2, 6 e 12 abbiano luogo nel Partimento, gli ho tuttavia inseriti qui, affinchè si sappia riconoscerli quando vengono praticati dall'Autore nel Partimento stesso.

(a) Le Notine rappresentano il Basso fondamentale, e la Numerica infrapposta indica quali sarebbero gli Accordi, se invece di esser rivoltati, fossero fondamentali.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Il Ritardo di 9.ª si può praticare, non solamente sugli Accordi fondamentali (siccome si è veduto nei N. 3 e 9 degli esempi precedenti) ma ancora sugli Accordi di $\frac{6}{3}$, purchè vi si ometta la 6.ª, ed il Basso sensibile non sia Nota obbligata a Risoluzione. Questo caso non può aver luogo, se non sulla Quarta naturale del Tuono

ESEMPIO.

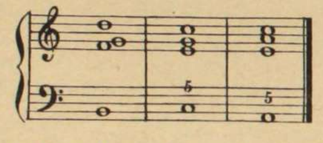


2.2.°
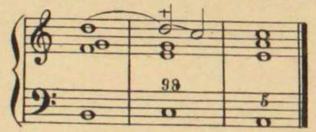
DEI RITARDI A TRE ACCORDI.

282. Se nel fare un Ritardo, accade che l'Accordo che segue immediatamente quello della Percussione, contenga una Nota che possa servire alla Risoluzione del Ritardo, ivi è praticabile un Ritardo a tre Accordi: vale a dire, che in tal caso il Ritardo, invece di risolversi sul medesimo Accordo sul quale è stato percosso, può allungarsi e risolversi sull'Accordo che viene immediatamente dopo.
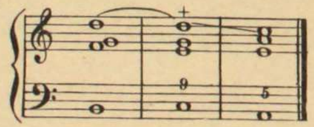
Siano, per esempio, questi tre Accordi armonici.



Se qui io volessi fare un Ritardo, prolungando sul secondo Accordo il *Re* del primo, dovrei poi far passare questo *Re* al *Do*, affine di risolverlo: ma nel terzo Accordo esiste un *Do*: perciò, io dico, invece di risolvere il *Re* sul secondo Accordo in questa maniera:

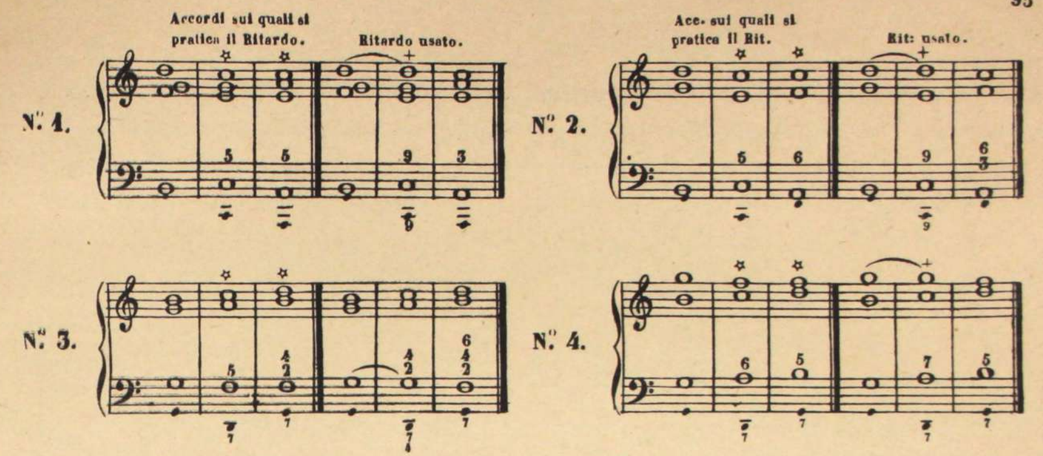


posso risolverlo sul terzo in quest'altra guisa:
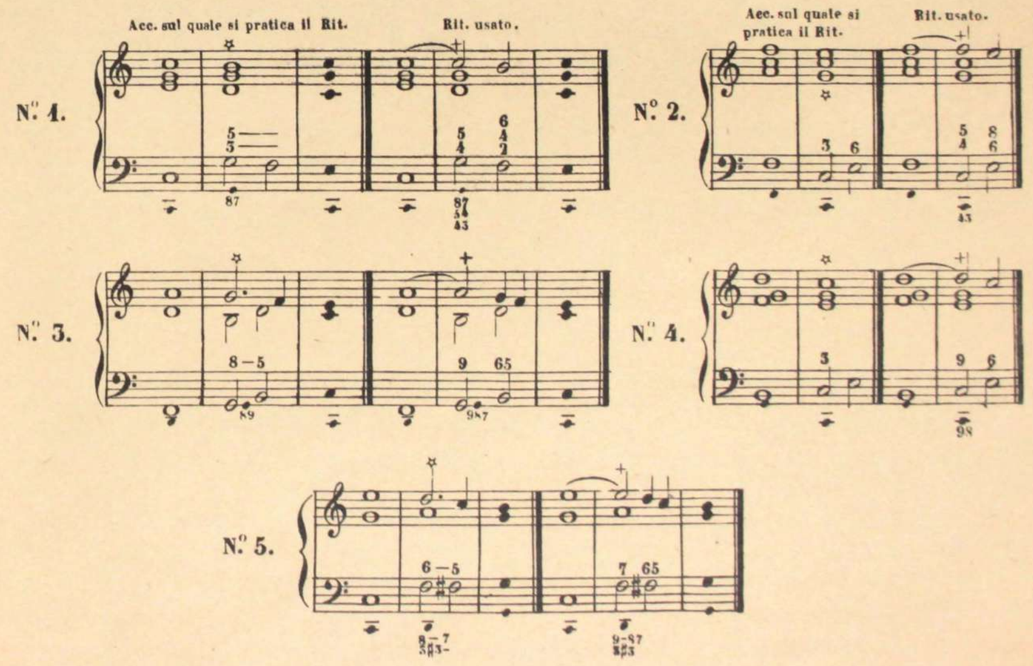


E così avrò fatto propriamente ciò che diciamo un Ritardo a tre Accordi.

283. Operando con tale principio, si ritroverebbero molti Ritardi a tre Accordi, praticabili. Ma nei nostri Partimenti quattro soli si praticano; e sono i seguenti:



Notate che il N.° 4 non è che un Rivolto del N.° 3.
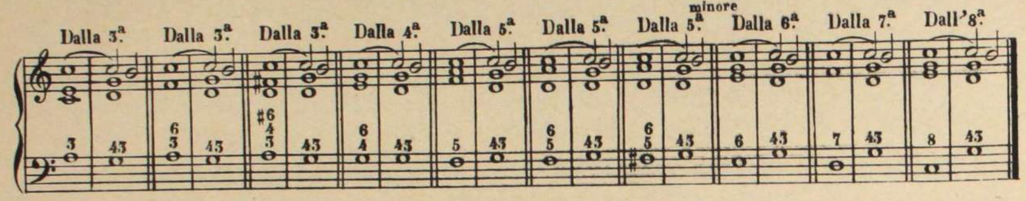
284. Oltrecciò si pratica ancora un'altra specie di Ritardi a tre Accordi, i quali consistono nel percuotere e risolvere la Nota ritardata su due Accordi, i quali a prima vista potrebbono sembrar diversi. ma che in sostanza sono retti da un medesimo Basso fondamentale. Questi si dovrebbero chiamar anzi apparenti, che veri Ritardi a tre Accordi.
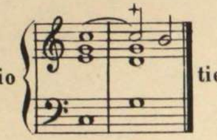


Biblioteca comunale dell'Archiginnasio
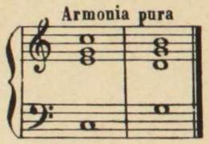
AVVERTENZE COMUNI A TUTTI I RITARDI.

285. Chi osservi gli esempi fin quì dati, troverà che, verbigrazia il Ritardo di 4.ª, ogni qual volta è posto in una Parte d'accompagnamento, è sempre preparato da una Nota che sta in 8.ª col Partimento. Da ciò non si dee punto inferire che i Ritardi abbiano ciascuno una maniera propria di essere preparati. Ben al contrario, egli si possono preparare da qualsiasi Nota armonica dell'Accordo che precede immediatamente quello, ove il Ritardo si percuote; siccome posso far vedere coll'esempio che segue, nel quale il Ritardo di 4.ª è preparato in dieci maniere diverse.
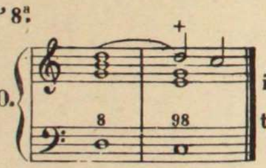


Per brevità, non do gli esempi relativi agli altri Ritardi: ma resta inteso che, com'è del Ritardo di 4.ª, così è di quant'altri sono, a due od a tre Accordi.

286. Il Ritardo si può riguardare come una Nota pararmonica, la quale momentaneamente tiene luogo d'una Nota armonica. Infatti il *Do* contrassegnato (+) di quest'esempio  tiene momentaneamente luogo del *Si*, Nota armonica che gli serve poi di Risoluzione: la qual cosa apparisce chiaramente dal mettere in confronto il detto esempio col medesimo ridotto in Armonia pura.
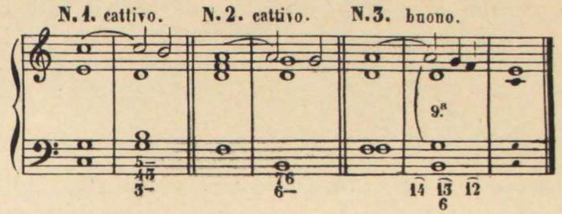


287. Là onde trarremo due conseguenze. E la prima è, che il Ritardo di 9.ª non può esser preparato dall'8.ª

ESEMPIO.  il quale è cattivo; perciocchè, tolto il Ritardo, rimane:  ove sono le due 8.ª indicate.
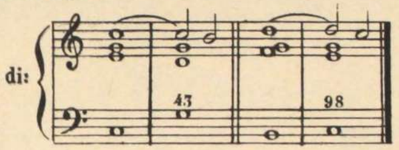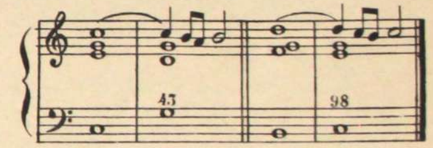
Il che forma un'eccezione a ciò che abbiam detto nell'Art.° 285.

L'altra, che nell'atto della Percussione di qualunque Ritardo non si può far sentire la Nota sulla quale il Ritardo dee poi risolversi, fuor solamente che la detta Nota sia sotto il Ritardo almeno una 9.ª, e non sia obbligata a Risoluzione.

ESEMPIO. 

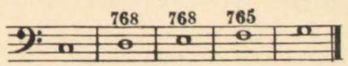
288. Poichè il Ritardo è un ornamento di che s'abbella l'Armonia, fia sempre meglio, ovunque si possa acconciamente, collocarlo nella Parte più acuta dell'accompagnamento, e dargli così maggiore spicco.
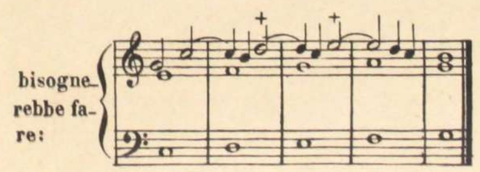
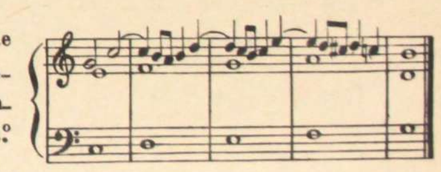
289. Nel tempo della Percussione del Ritardo vi si possono introdurre delle Note di passaggio, nella guisa che segue:

invece di:  si può fare: 

Queste Note di passaggio si veggono talora praticate nello stesso Partimento.

290. Senza tutto il fin quì detto, conviensi notare che, a praticar un Ritardo, sono necessarie quattro condizioni, cioè: 1.° che la Nota preparante abbia per lo meno quanto valore ha la Nota che serve di Percussione al Ritardo. Dovendo pertanto accompagnare, ed ornare con Ritardi un Partimento come questo:
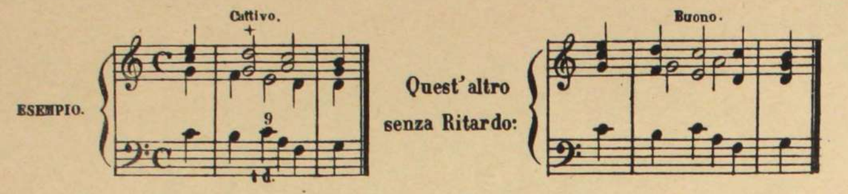


bisognerebbe fare:  oppure colle Note di passaggio accennate nell'art.° precedente: 
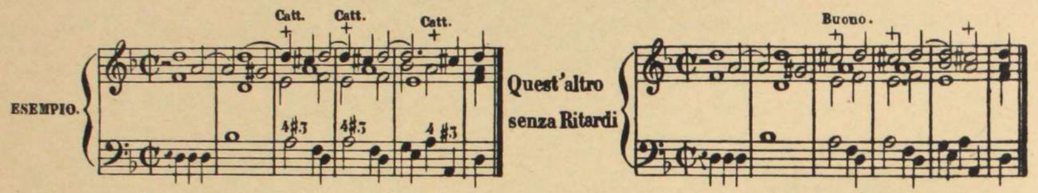
ma non 

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

2.° Che la Percussione del Ritardo segua sempre in *tempo forte*. Vale a dire, che dove la Percussione avesse a seguire in *tempo debole*, il Ritardo non si potrebbe praticare.



3.° Che tra per la Percussione e per la Risoluzione del Ritardo, s'impieghino almeno due *tempi*.



La ragione di questa condizione sta in ciò, che, sebbene parecchi Ritardi, cioè quelli a due Accordi, sieno percossi e risoluti durante il medesimo Accordo, tuttavia l'orecchio riceve l'impressione qual sarebbe se gli Accordi fossero due: e ciò essendo, è necessario dare alla Percussione e Risoluzione del Ritardo quello spazio che si darebbe a due veri Accordi.

Quì mi cade in acconcio l'avvertire che i Ritardi offrono un mezzo assai proprio ad accompagnare le Note immobili.

4.° Che il Ritardo non sia percosso sull'ultima Nota di un Periodo, e risoluto sulla prima del Periodo che segue immediatamente.



La prima e la terza delle anzidette condizioni possono tuttavia soffrire qualche eccezione.

AVVERTIMENTO.

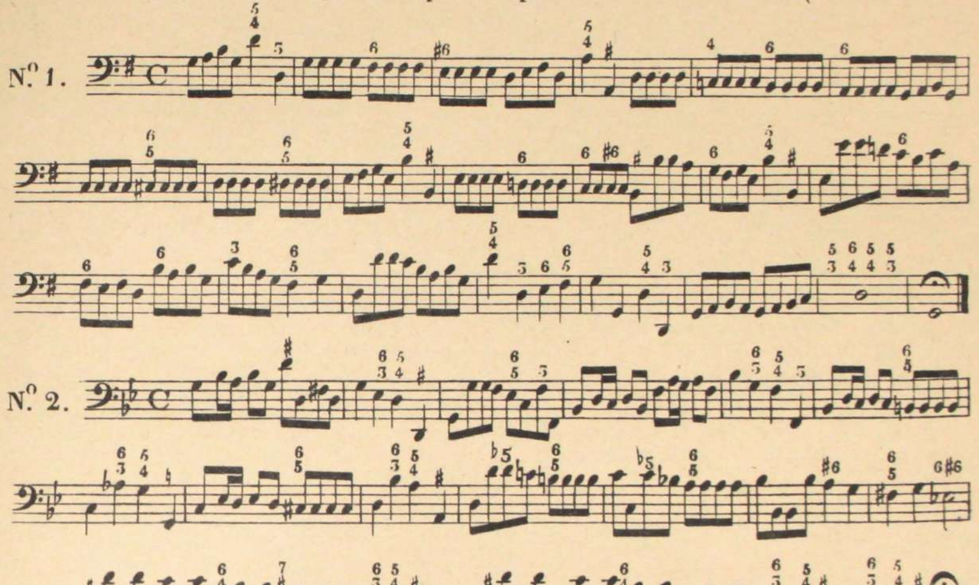
Lo scolare dee fare sul secondo libro dei Partimenti, dapprima l'esercizio già prescritto nell avvertimento posto dopo l'Art.° 275; quindi quello di praticarvi dei Ritardi, seguendo le regole contenute nel presente Capitolo.

SECONDO LIBRO DE' PARTIMENTI
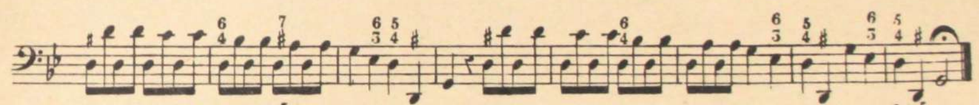
DEI RITARDI

Nelli sei Partimenti che seguono, si pratica specialmente il Ritardo di 4.ª (Es.N.° 1 dell'Art. 284

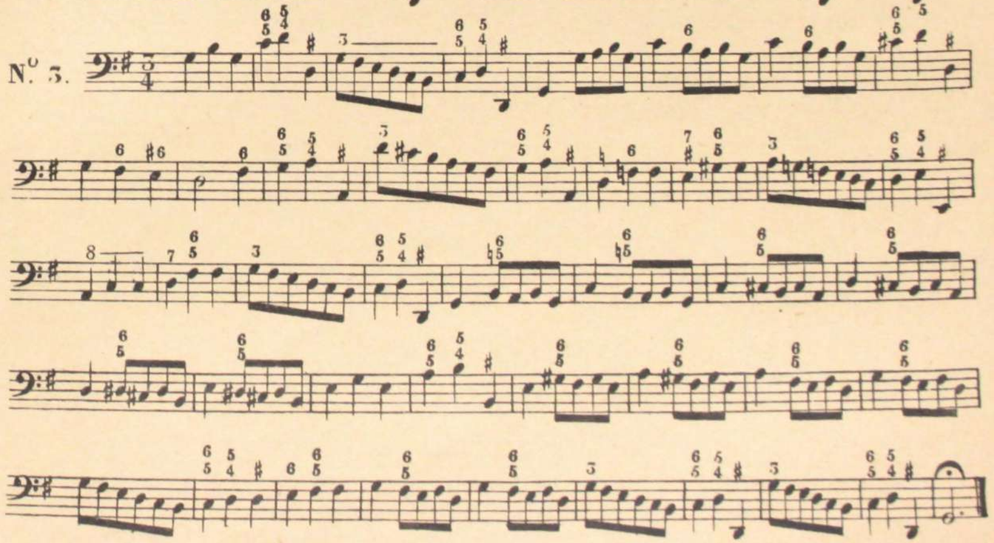
N.° 1.



N.° 2.



N.° 3.



Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N.° 4.

N.° 5.

N.° 6.

(a) Questo è un brano di Progressione. Per ora accompagnatelo secondo l'indicazione della Numerica.

Nelli tre Partimenti che seguono, si pratica specialmente il Ritardo di 7.ª (V. l'esempio N.° 7. all'artic. 291.)

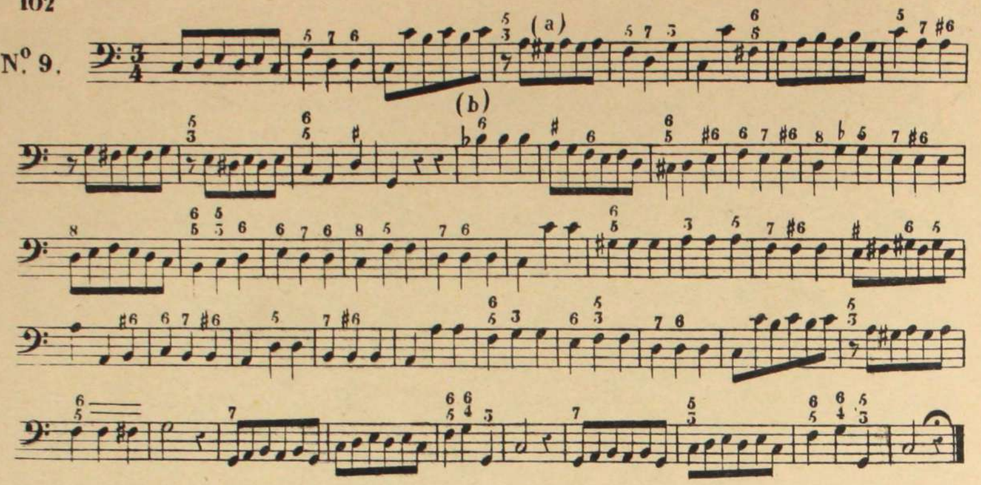
N.° 7.

N.° 8.

(a) Tanto questa, quanto le altre Cadenze del presente Partimento, composte di due crome, pajono meglio accompagnate con sole $\frac{5}{3}$, senza $\frac{6}{4}$.

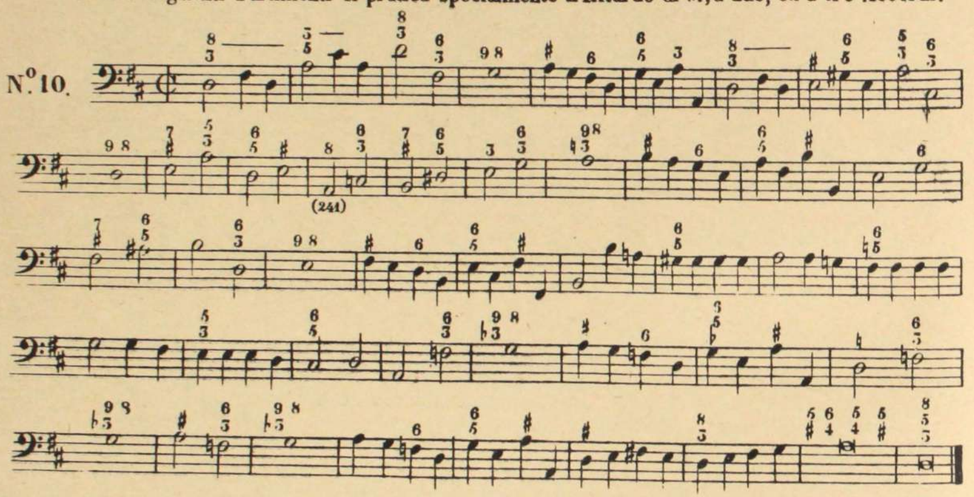
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N.° 9.
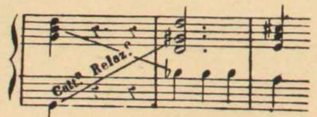


Nei due seguenti Partimenti si pratica specialmente il Ritardo di 9., a due, ed a tre Accordi.

N.° 10.

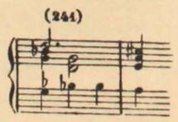


(a) Qui, badate bene, il SOL♯ è una Nota di passaggio: epperciò non si modula al Tuono di LA minore, ma si rimane sempre in DO maggiore. V. l'Art. 238.

(b) Dando ♯ al SI ♭, nascerebbe una cattiva Relazione.
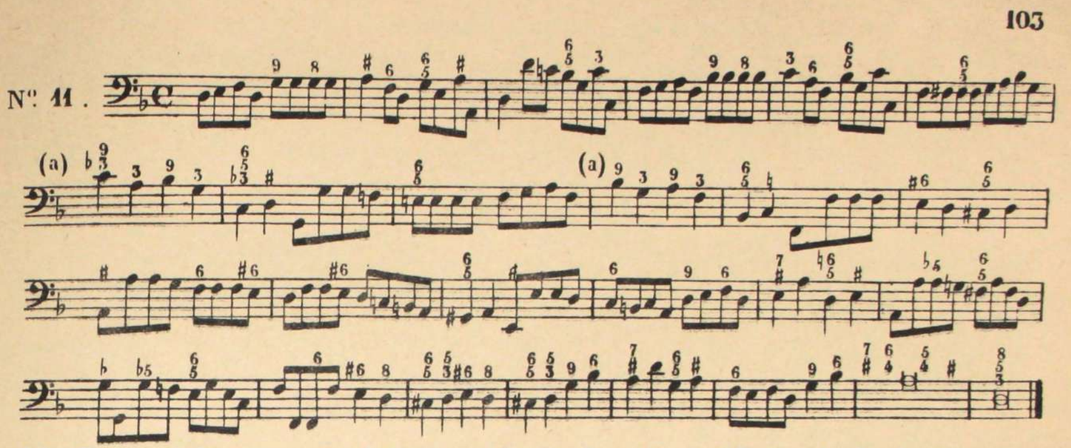


etc.



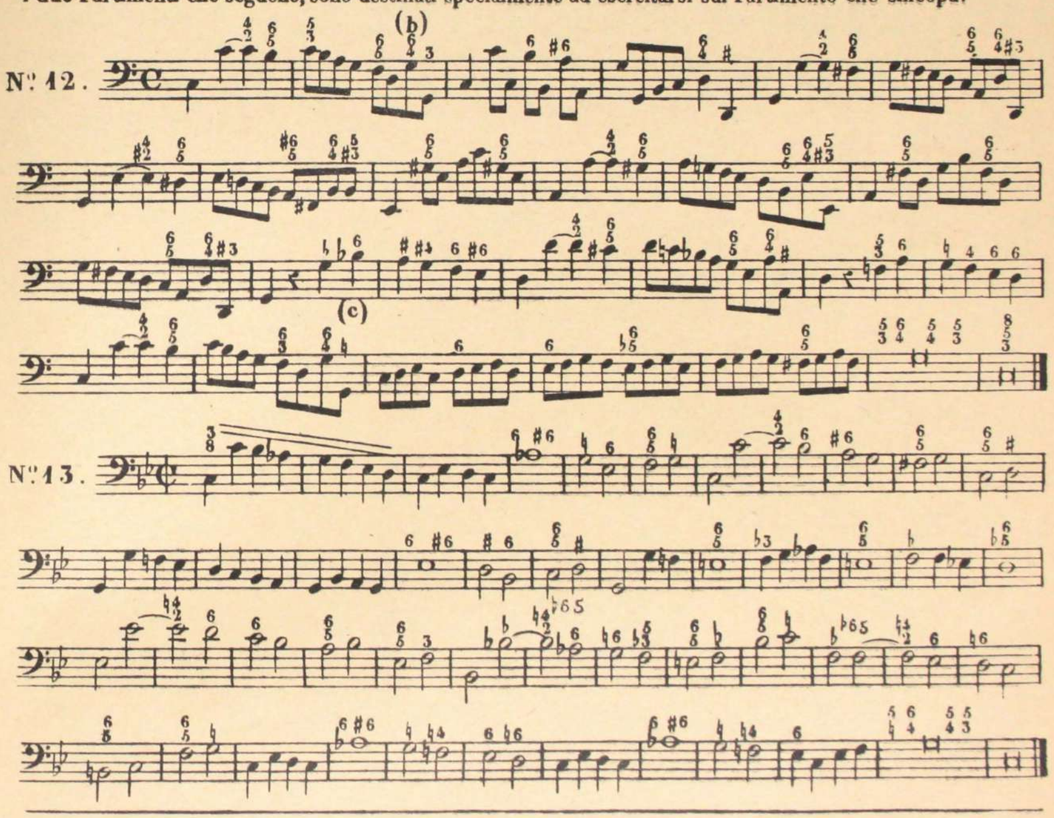
la quale si può evitare facendo il SOL ♭. V. l'Art 474, oppure disporre la seconda misura così.

N.° 11.



I due Partimenti che seguono, sono destinati specialmente ad esercitarsi sul Partimento che sincopa.

N.° 12.



N.° 13.

(a) Questo è un brano della Progressione N.° 5 dell'articolo 308.

(b) Vedi l'annotazione al Partimento N.° 8. di questo libro.

(c) Vedi l'annotazione (b) al Partimento N.° 9 di questo libro.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Nei seguenti Partimenti si usa ogni specie di Ritardi.

N.° 14.

N.° 15.

N.° 16.

N.° 17.

(a) Questa è la Progressione N.° 6. V. l'art.° 298.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N.° 18.

N.° 19.

(a)

(a)

(a) Questo Passo si puo anche accompagnare diversamente. *V. l'Art:* 234.

N.° 20.

Nº 21.

(a) Vedi l'articolo. 289.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N°. 22.

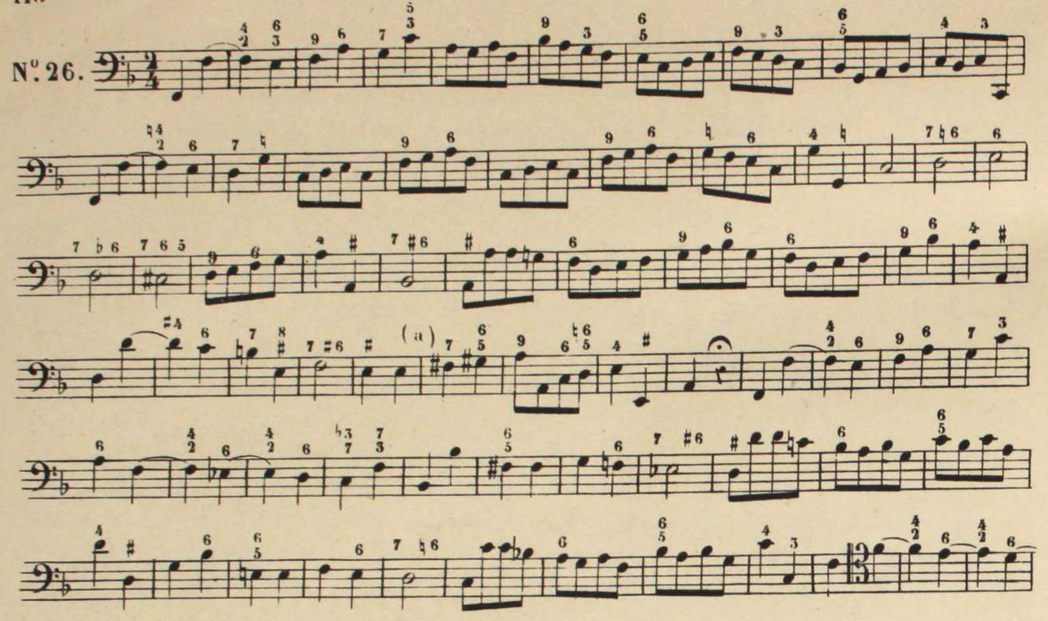
N°. 23.

N°. 24.

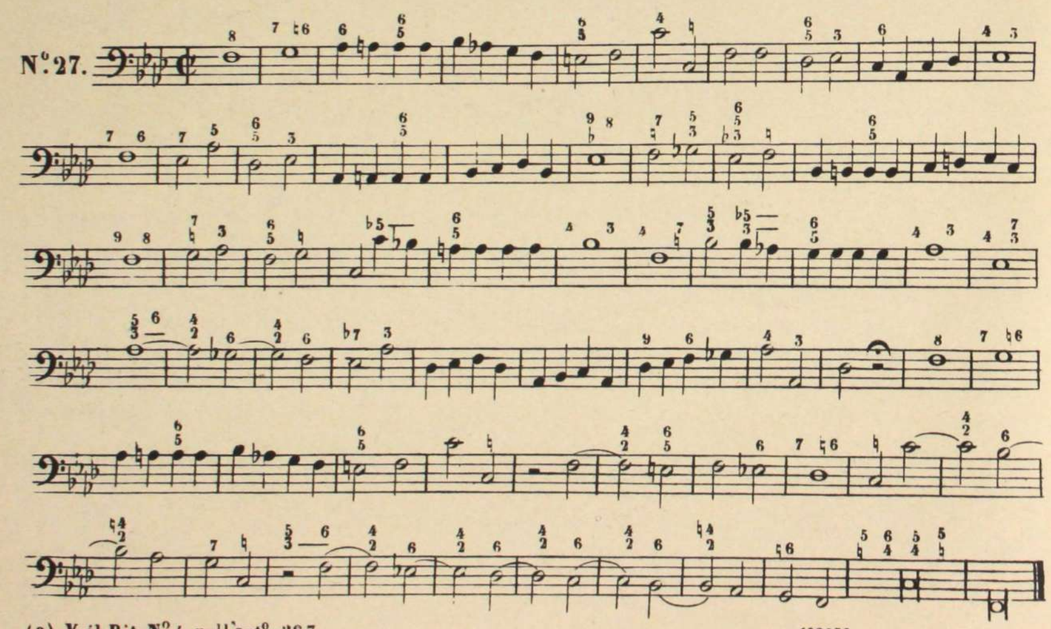
N°. 25.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N.° 26.



N.° 27.



(a) V. il Rit. N.° 4. nell'art.° 283

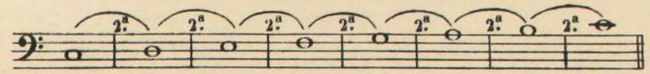
2. 6.°

DELLE PROGRESSIONI (a).

291. Dicesi *Progressione* una serie di Note talmente ordinate, che, considerandole d'una in una, o di due in due, o di tre in tre, etc., riproducano sempre i medesimi Intervalli generici.
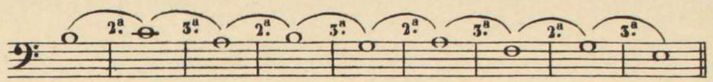
ESEMPI.

N.° 1.



Quì dall'una all'altra Nota si fa sempre una 2.ª ascendente.

N.° 2.

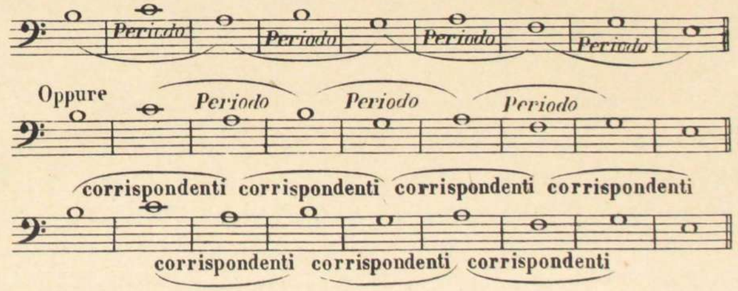


Quì di due in due Note si fa sempre una 2.ª ascendente, ed una 3.ª discendente.

E della stessa maniera si possono fare altre Progressioni, in cui i medesimi Intervalli generici si riproducano ad ogni tre, ad ogni quattro Note, etc.

292. Quell'una, ovvero il complesso di quelle due, tre o più Note, per cui periodicamente si riproducono i medesimi Intervalli generici, si chiama *periodo* (b) *della Progressione*; e diconsi *Note corrispondenti* quelle che si trovano situate nel medesimo punto del *periodo*, in ciascuno di essi: cosicchè la prima Nota di un *periodo* sarà corrispondente alla prima di tutti gli altri *periodi*; la seconda alla seconda; la terza alla terza etc.

ESEMPI.



293. Per accompagnare debitamente le Progressioni, convien sapere tre cose, cioè: 1.° In quali Accordi generici debbansi trasformare; 2.° Come s'abbiano a rendere speciali i detti Accordi; e 3.° Qual uso delle Note arpeggianti, e della Pararmonia vi si faccia, o vi si possa fare.

(a) Vedi la facciata 71

(b) D'or in avanti scriverò Periodo colla prima maiuscola per dire Periodo ritmico, e *periodo* in corsivo per dire PERIODO DELLA PROGRESSIONE.
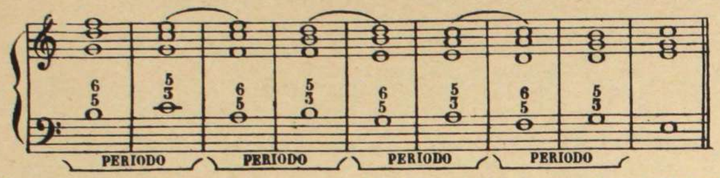
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

(A)

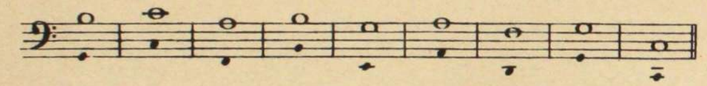
IN QUALI ACCORDI GENERICI DEBBANSI TRASFORMARE LE PROGRESSIONI DEL PARTIMENTO.

294. L'arte di trasformare in Accordi generici le Note del Partimento facenti Progressione, al tutto è riposta nel trovare innanzi tratto l'accompagnamento che si conviene al primo *periodo*: che, trovatolo, non resta che a trasportarlo su tutti gli altri, e la Progressione riesce per tal modo debitamente accompagnata. Abbiasi, p. e., ad accompagnare la Progressione N.° 2. dell' Art.° 291: io dico che, saputo che il primo *periodo* vuole le sue Note accompagnate, l'una con $\frac{6}{5}$, e l'altra con $\frac{5}{3}$, altro non resta fare che accompagnare con $\frac{6}{5}$ la prima, e con $\frac{5}{3}$ la seconda Nota di tutti gli altri *periodi*.

ESEMPIO.
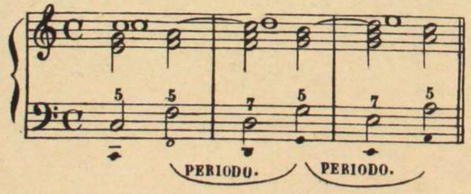


295. Per trovare poi l'accompagnamento del primo *periodo*, conviene attenersi unicamente a quanto si è prescritto nella *Teoria del Basso fondamentale* (Art.° 177 a 180.), senza aver riguardo alla natura tonale delle Note del Partimento. Di maniera che, nelle Progressioni, il Basso fondamentale può esser collocato indistintamente su qualunque Grado della Scala; come altresì su qualunque Grado può aver luogo un Accordo dissonante, semprechè il Basso fondamentale faccia un Salto di 4.ª ascendente, e la Dissonanza sia debitamente preparata. Seguendo questo principio, la Progressione precedente è ben accompagnata, perciocchè il miglior Basso fondamentale che vi si possa sottoporre (180), è il seguente:
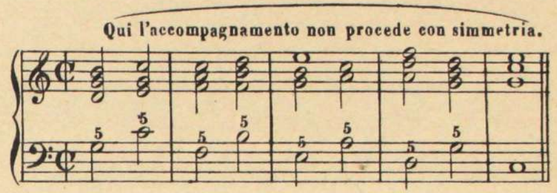


N. B. Qui la Nota che discende di 3.ª, quantunque il Basso fondamentale sottopostovi faccia un Salto di 4.ª ascendente, non si può accompagnare con $\frac{7}{5}$. V. l'Art.° 141, in fine.

296. Non ostante il fin qui detto, convien avvertire che la prima Nota di una Progressione vuol essere accompagnata secondo la sua natura tonale: epperciò in alcune Pregressioni ella non potrebbe avere quel medesimo accompagnamento che hanno poi le sue Note corrispondenti le quali non sono soggette a tale obbligo. In tal caso bisogna supporre che il primo *periodo* abbia principio sulla seconda Nota della Progressione, e così tutti gli altri *periodi* abbiano il loro principio sulle Note corrispondenti a questa seconda Nota.

ESEMPIO.



297. Siccome nella Progressione del Partimento tutti i *periodi* sono simmetrici tra di loro: così fa d'uopo che l'Accompagnatore procuri che le Parti d'accompagnamento si muovano con simmetria analoga. Una Progressione sarebbe male accompagnata nella seguente maniera:
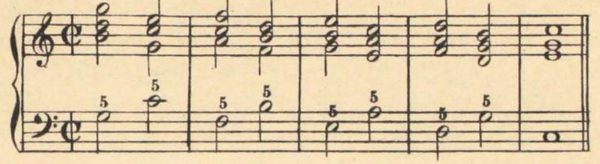


Bisognerebbe accompagnarla come si farà nel N.° 1. del prossimo Articolo.

298. Premesse queste nozioni, farò di esporre tutte le Progressioni usate dal signor Fenaroli, con insieme i loro rispettivi accompagnamenti, in numeri ed in Note.

N.° 1. IL PARTIMENTO SALE SEMPRE DI 4.ª (a)
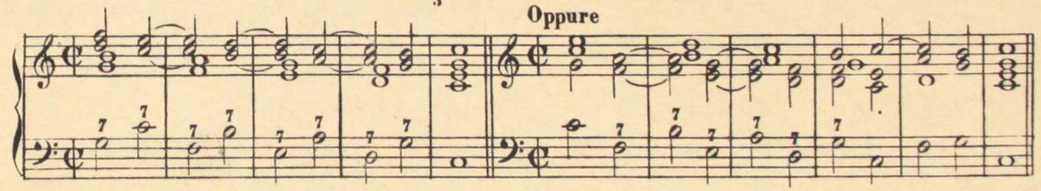
S'accompagna tutte le Note con $\frac{5}{3}$.
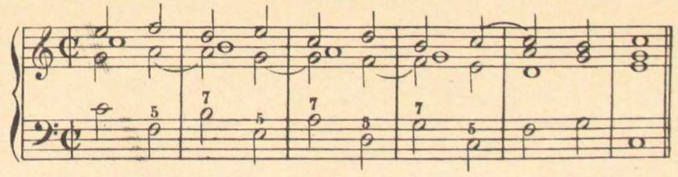


N. B. Qui l'accompagnamento è bene che proceda con Moto contrario a quello del Partimento, affine di evitare le 8.ª e le 5.ª nascoste che nascerebbero, se procedesse con Moto retto.

Oppure tutte le Note con $\frac{7}{5}$.

Oppure



Oppure, considerando questa Progressione come avente ogni *periodo* composto di due Note, si può accompagnare alternatamente una Nota con $\frac{5}{3}$, l'altra con $\frac{7}{5}$.
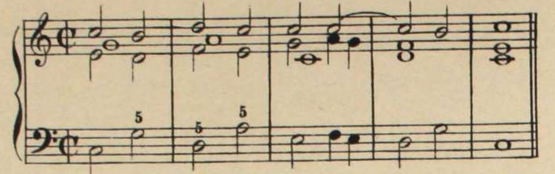


(a) Sebbene apparentemente ciò non sia, perocchè ivi non si veggono continui Salti di 4.ª ascendente, ma si alternatamente un Salto di 4.ª ascendente, ed un Salto di 3.ª discendente. Vedi pertanto l'annotazione posta nella facciata 5.ª, e ti chiarirai del perchè ho detto che il Partimento sale sempre di 4.ª

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio
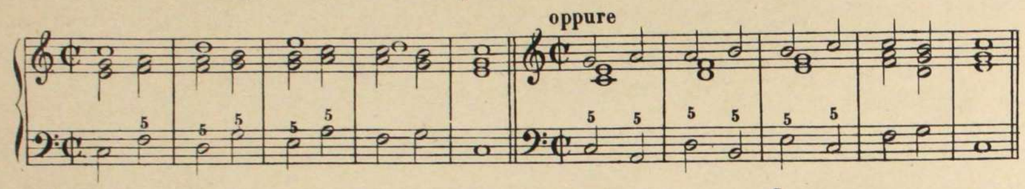
N.° 2. IL PARTIMENTO SALE SEMPRE DI 5.ª (a)

S'accompagna ogni Nota con $\frac{5}{3}$.

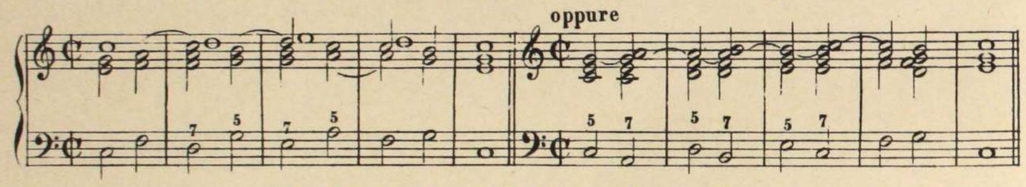


N.° 3. IL PARTIMENTO SALE DI 4.ª E DISCENDE DI 3.ª
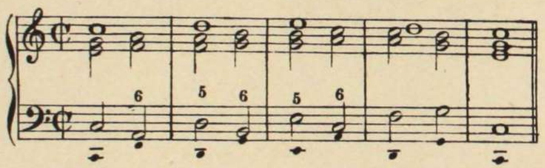
S'accompagna ogni Nota con $\frac{5}{3}$.



Oppure s'accompagna con $\frac{5}{3}$ la Nota che discende di 3.ª, e con $\frac{7}{5}$ quella che sale di 4.ª
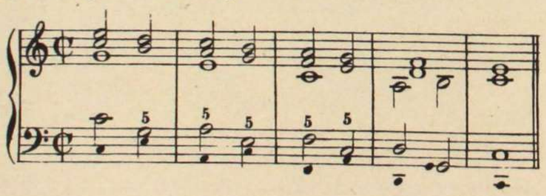


Oppure con $\frac{5}{3}$ la Nota che discende di 3.ª, e con $\frac{6}{3}$ quella che sale di 4.ª



N.° 4. IL PARTIMENTO DISCENDE DI 4.ª E SALE DI 2.ª
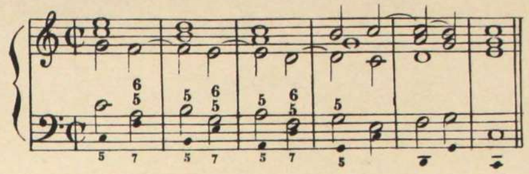
S'accompagna ogni Nota con $\frac{5}{3}$.
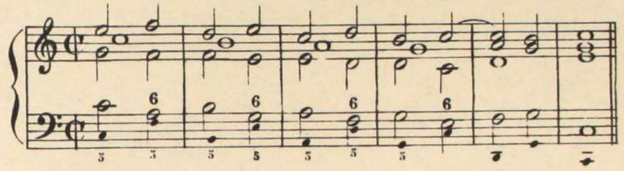


(a) Vedi l'annotazione precedente.

N.° 5. IL PARTIMENTO DISCENDE DI 3.ª E SALE DI 2.ª

Il Basso fondamentale della Progressione N.° 1. è quello che meglio si affà con questa Progressione: epperciò se ne accompagna con $\frac{5}{3}$ la Nota che discende di 3.ª, e con $\frac{6}{3}$ quella che sale di 2.ª
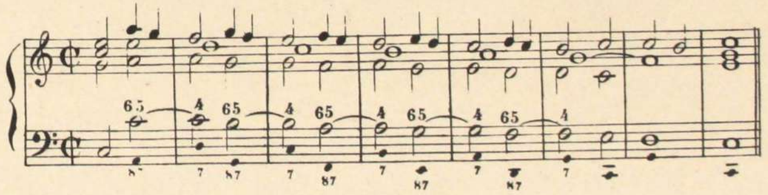


Oppure soltanto con $\frac{6}{3}$ la Nota che sale di 2.ª



N.° 6. IL PARTIMENTO DISCENDE SEMPRE DI 2.ª SINCOPANDO.

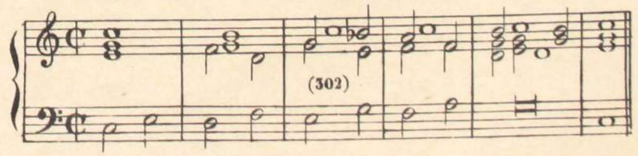
Qui pure il Basso fondamentale della Progressione N.° 1.: epperciò si considera come immobile ogni Nota sincopata, e se ne accompagna con $\frac{6}{3}$ la prima parte, e con $\frac{6}{4}$ la seconda parte.

Oppure con $\frac{65}{3}$ la prima parte.



N.° 7. IL PARTIMENTO SALE DI 3.ª E DISCENDE DI 2.ª
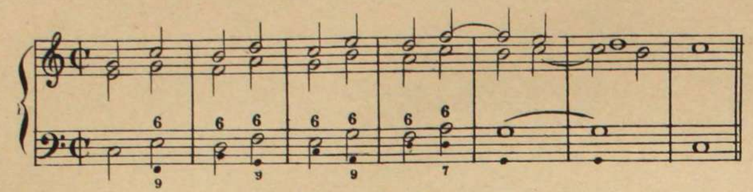
Questa Progressione può considerarsi come una serie di Note arpeggianti, ed accompagnarsi così:



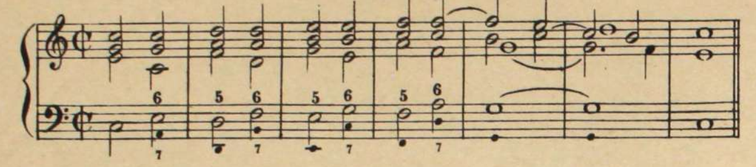
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Ma in tal caso non le compete più il nome di Progressione.

Oppure, considerandola come vera Progressione, se nè può accompagnare tutte le Note con $\frac{6}{3}$.

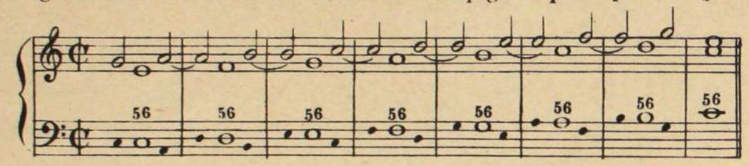


Oppure con $\frac{5}{3}$ la Nota che sale di 3ª., e con $\frac{6}{3}$ la Nota che discende di 2ª.

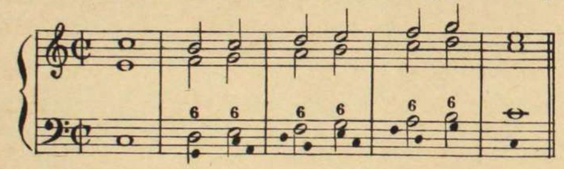


N.° 8. IL PARTIMENTO SALE SEMPRE DI 2ª.

Quì il Basso fondamentale della Progressione N.° 3 s'acconcia molto bene. Pertanto in questa Progressione ogni Nota si considera immobile, e se ne accompagna la prima parte con $\frac{5}{3}$, e la seconda con $\frac{6}{3}$.
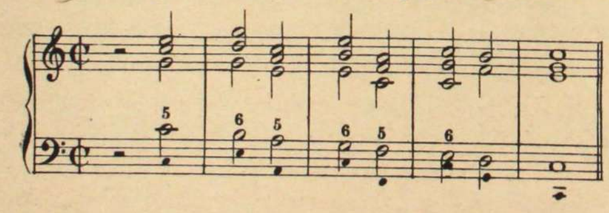


Oppure, sottomettendole un altro Basso fondamentale, ogni Nota si può accompagnare con $\frac{6}{3}$.
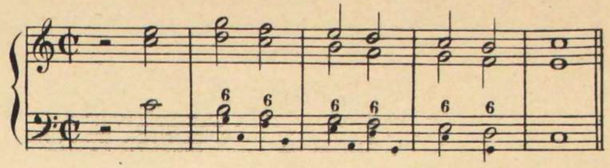


N.° 9. IL PARTIMENTO DISCENDE SEMPRE DI 2ª.

Quì. considerando ogni *periodo* composto di due Note, vi s'addatta molto bene il Basso fondamentale della Progressione N.° 4: e per conseguente, s'accompagnerà una Nota con $\frac{5}{3}$, e l'altra con $\frac{6}{3}$.
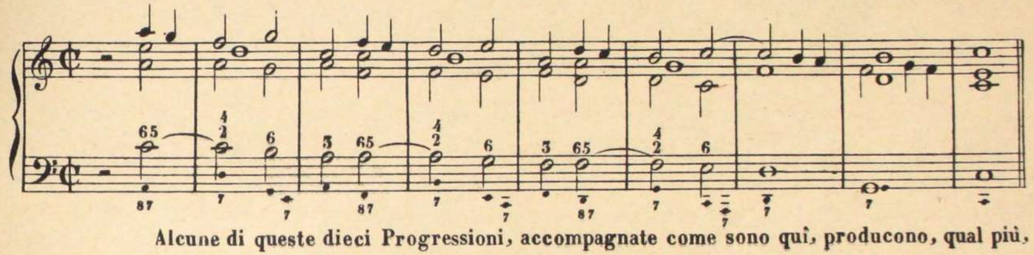


Oppure considerando ogni *periodo* composto di una sola Nota, tutte le Note verranno accompagnate con $\frac{6}{3}$.



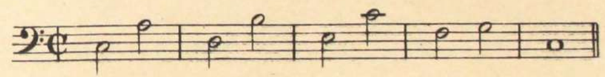
N.° 10. IL PARTIMENTO SINCOPA E DISCENDE DUE VOLTE DI 2ª.

Questa Progressione è un composto delle Progressioni N.° 6. e N.° 9: s'accompagna la Sincope con $\frac{65}{3}$ $\frac{6}{4}$; la Nota che segue, con $\frac{6}{3}$; e l'ultima con $\frac{5}{3}$ o $\frac{6}{3}$.



Alcune di queste dieci Progressioni, accompagnate come sono quì, producono, qual più, e qual meno, un effetto dispiacevole: più tardi si vedrà come si possono render piacevoli.

299. Oltre le annoverate Progressioni, havvene altre, le quali in sostanza non sono che Rivolti di queste: come per esempio.



La quale è il Rivolto del N.° 3.

Siccome in tal caso elle debbono accompagnarsi come quelle di cui sono il Rivolto; così io mi credo dispensato dal presentarle sotto gli occhi del mio discepolo.

B)

COME S'ABBIANO A RENDER SPECIALI GLI ACCORDI IN CUI SI TRASFORMANO LE PROGRESSIONI.

300. Or quì comincierò dal dividere le Progressioni in *unitonali*, e *modulate*.

301. Quando nè il Partimento, nè l'accompagnamento non contengono veruna Nota estranea al Tuono in cui la Progressione ha avuto principio, essa chiamasi *unitonale*.

302. Le Progressioni esposte dianzi nell'Artº. 298, accompagnate come ivi sono, possono servire di altrettanti esempi di Progressioni unitonali nel Modo maggiore. Bisogna però eccettuare il secondo esempio del N.° 3., ed i due ultimi esempi del N.° 7. i quali, affinchè rendano buon effetto, voglion esser trattati come si vedrà in appresso. (V. gli esempi N.° 3 e 7 nell'Artº. 306, e gli esempi N.° 7 nell'Artº. 308.)
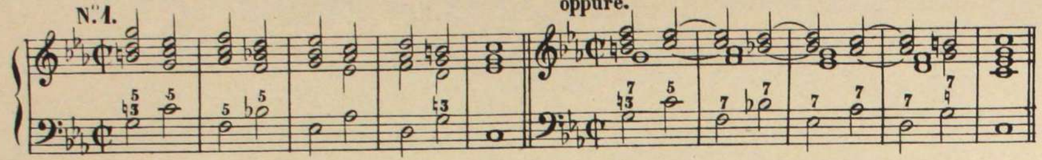
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

303. Quanto si è al Modo minore, le Progressioni unitonali s'accompagnano come nel Modo maggiore (avuto però il debito riguardo alla Modalità); se non che giova avvertire, che in essa la Settima del Tuono si altera sempre, cioè si fa sempre minore, salvo quando è rivestita della qualita di Note sensibile.
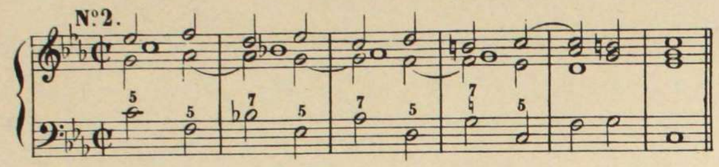
ESEMPI DELLE PROGRESSIONI UNITONALI NEL MODO MINORE.

N.° 1.

oppure.



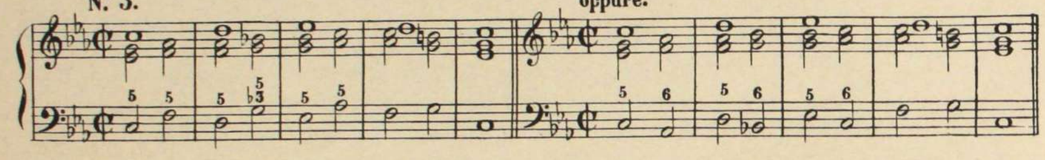
N.° 2.
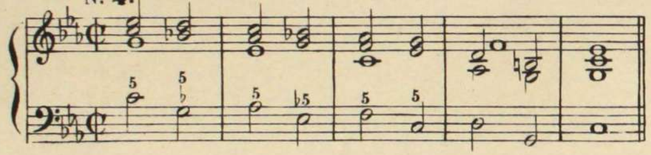


La Progressione N.° 2. nel Modo minore non è praticata.

N.° 3.

oppure.
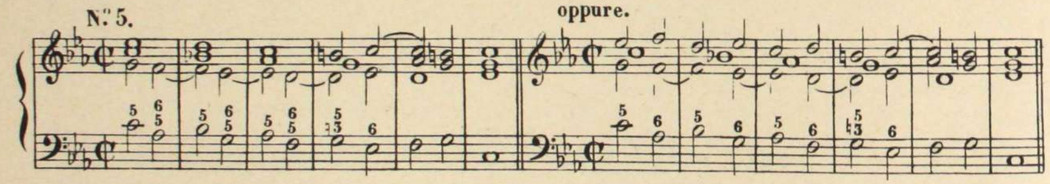


N.° 4.
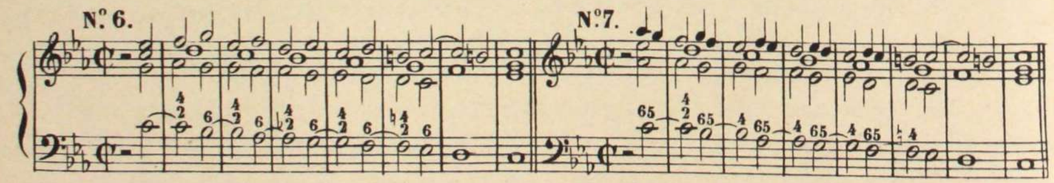


N.° 5.

oppure.



N.° 6.
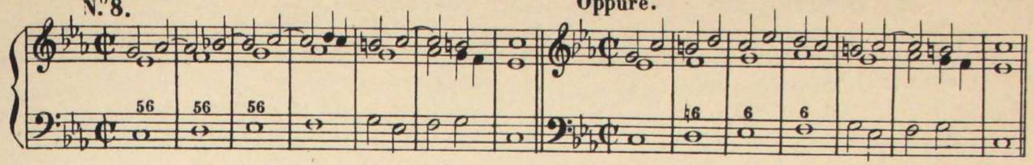


N.° 7.

La Progressione N.° 7. nel Modo minore s'accompagna come si dirà più tardi. (V. il secondo esempio N.° 7. nell'Art.° 308.)
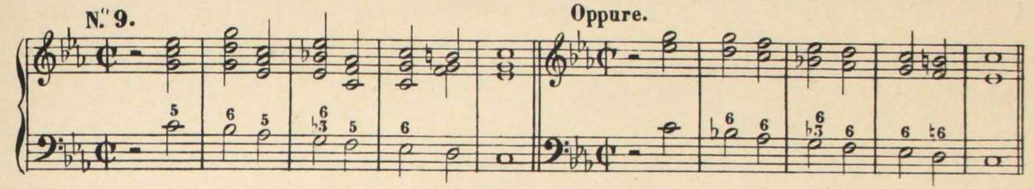
N.° 8.

Oppure.
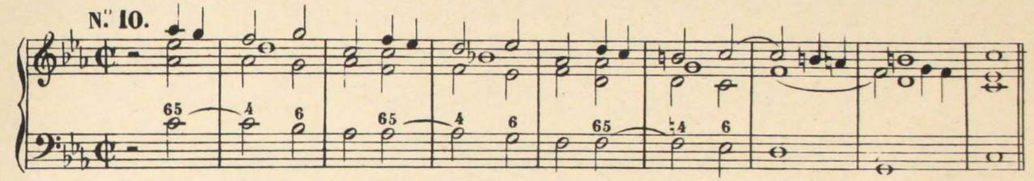


N.° 9.

Oppure.



N.° 10.
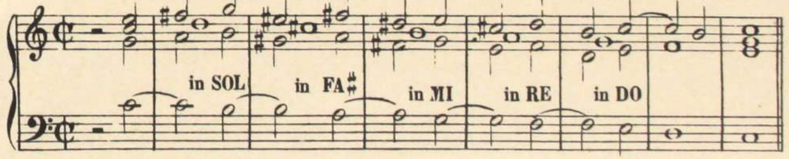


304. Le Progressioni modulate sono di due specie, cioè 1.° *modulate a Tuoni prossimi*; 2.° *modulate a Tuoni lontani* (Vedi facciata 208.)

Nei nostri Partimenti la seconda specie di Progressioni modulate non s'usa; epperò parleremo soltanto delle modulate a Tuoni prossimi.
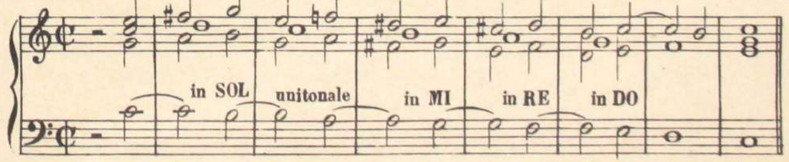
305. In queste Progressioni pertanto, secondo che suona la loro denominazione, si fa passare l'Armonia a' Tuoni prossimi. Dico prossimi, conciossiachè, se (come in quasi tutte le Progressioni avviene) vi fosse cotal *periodo* nel quale, volendo modulare, si dovesse passare in Tuono lontano dal principale, ivi la Modulazione sarebbe inopportuna; e durante tale *periodo* converrebbe specificare gli Accordi, come se la Progressione fosse unitonale.

ESEMPIO.



Cattivo, perchè nel secondo *periodo* si passa in *Fa* ♯ minore, Tuono lontano dal principale (*Do*).

Lo stesso esempio corretto



Biblioteca comunale dell'Archiginnasio
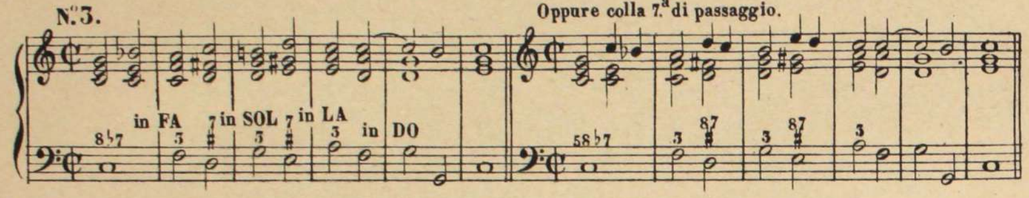
306. Seguendo questo principio, imprenderò a diffinire con esempi, come si rendano modulate a' Tuoni prossimi le Progressioni esposte nell'Art.° 298: avvertendo però che, siccome il signor Fenaroli, delle dieci Progressioni menzionate, non suole modulare se non i N.i 3, 5, 6 e 7 nel Modo maggiore, ed i N.i 3, e 6 nel Modo minore; così di queste sole darò gli esempi.

ESEMPI.
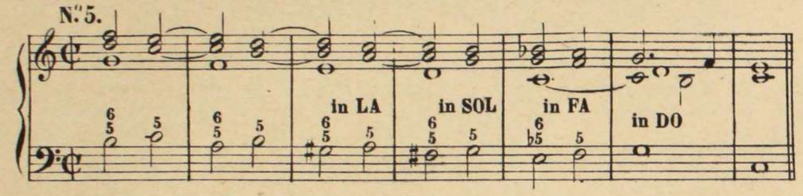
MODO MAGGIORE.

N.° 3.
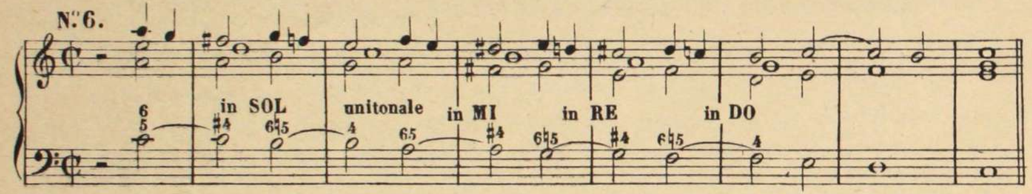
Oppure colla 7.ª di passaggio.



N.° 5.
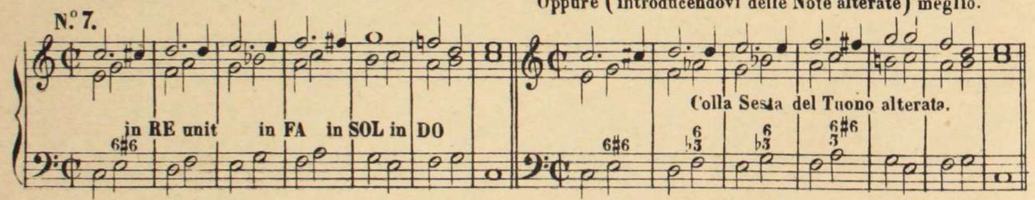


N.° 6.



Oppure (introducendovi delle Note alterate) meglio.
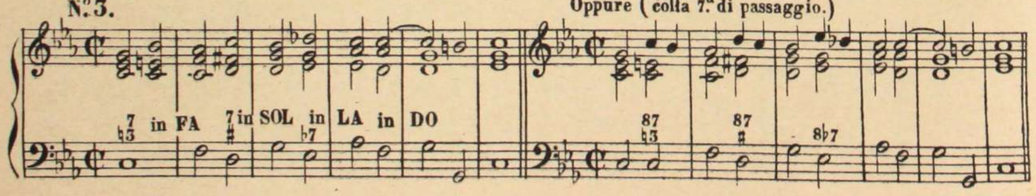
N.° 7.



MODO MINORE.
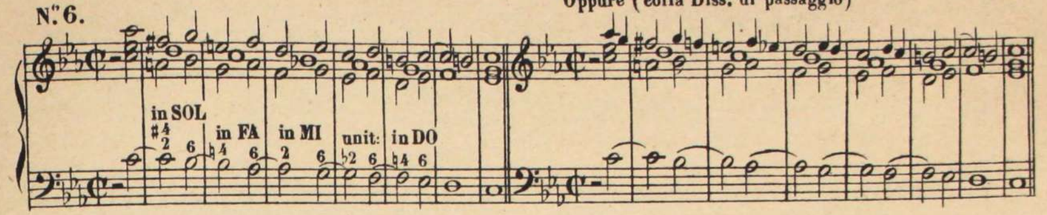
N.° 3.

Oppure (colla 7.ª di passaggio.)



N.° 6.

Oppure (colla Diss. di passaggio)
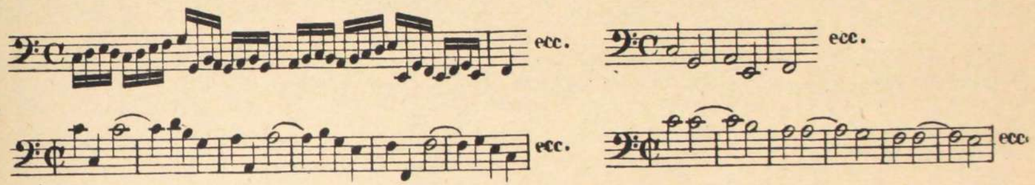


C)

DELL'USO DELLE NOTE ARPEGGIANTI E DELLA PARARMONIA NELLE PROGRESSIONI.

307. Accade non di rado che nel Partimento che fa Progressione, siano introdotte Note arpeggianti, o Note di passaggio; oppure (più sovente) amendue queste specie di Note. Chi è bene imbevuto di quanto abbiamo detto relativamente a queste due specie di Note, conoscerà di leggieri che, per esempio:

trovando delle Progressioni scritte in questa maniera:

si debbono tenere come se fossero scritte così:



epperciò non occorre soggiugnere cosa che sia per dimostrare il modo di accompagnarle.

308. Nell'accompagnamento poi si possono usare sì le Note arpeggianti, come qualunque specie di Note pararmoniche. Ma di ciò favelleremo più a proposito nella Sezione seguente. Ora non diremo che dei Ritardi, i quali sono le Note pararmoniche di massimo uso in questo particolar Moto del Partimento. Nell'accompagnamento delle Progressioni i Ritardi s'usano come abbiamo detto nel Capitolo *Dei Ritardi*: e senza più, dovrei dire che, siccome in qualunque altro Moto che faccia il Partimento, così ancora si praticano nelle Progressioni. Nulladimeno avviso di non potermi dispensare dell'accennare quì i Ritardi che sono di miglior effetto, e per conseguente da usarsi di preferenza.
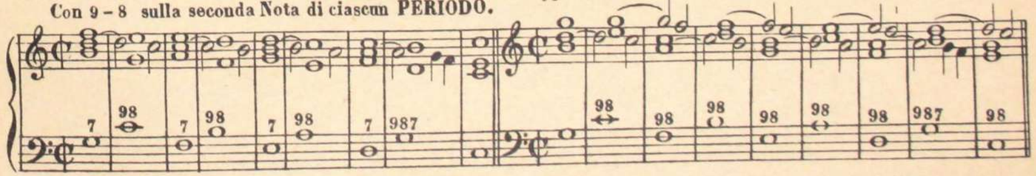
RITARDI DA USARSI NELLE PROGRESSIONI ESPOSTE NELL'ART.° 298.

PROGRESSIONE

N.° 1.

Con 9 – 8 sulla seconda Nota di ciascun PERIODO.
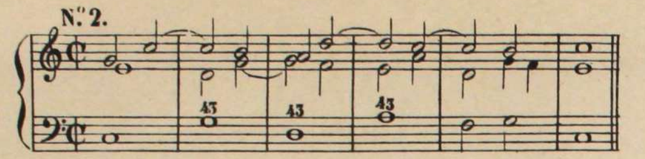
Oppure con 9-8 su tutte le Note.



In questa Progressione peraltro i Ritardi s'usano raramente.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

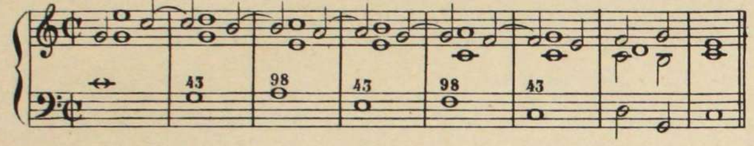
N.° 2.



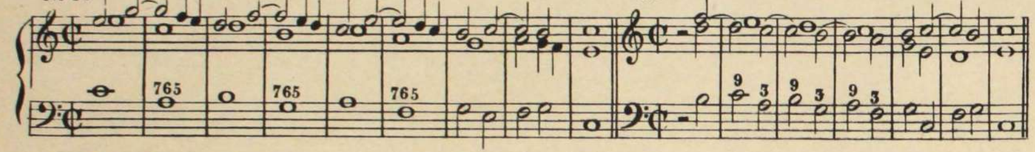
N.° 3. Oppure.



N.° 4.

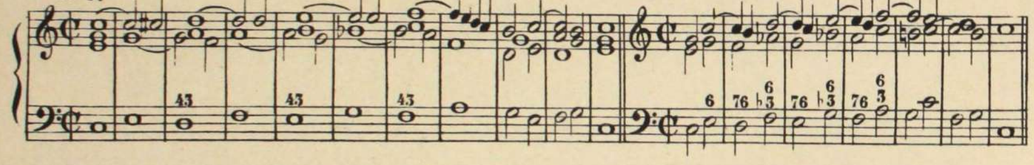


N.° 5. Oppure.
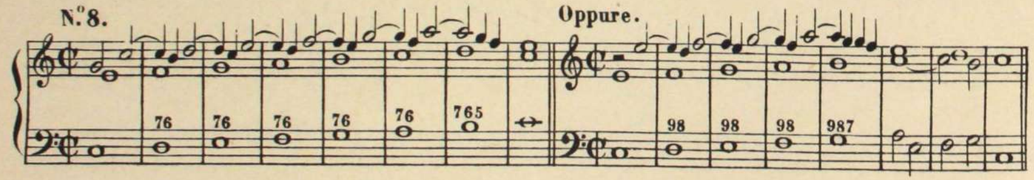


Nel N.° 6. non si suole praticar Ritardi.
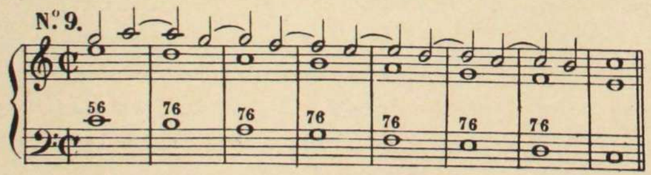
N.° 7. Oppure meglio.
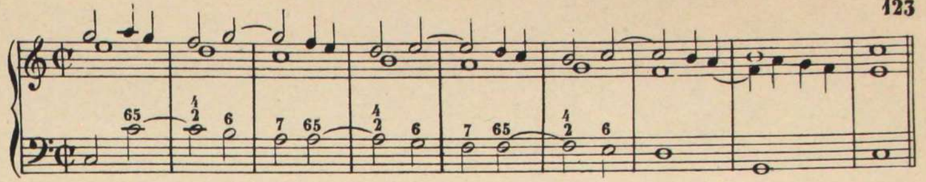


N.° 8. Oppure.



N.° 9.



N.° 10.



Questi esempi, avuto riguardo alla Modalità, possono convenire egualmente ai due Modi: salvo il primo del N.° 7. il quale non è praticabile che nel solo Modo maggiore.

SEZIONE 2.ª

DI ALCUNE COMPOSIZIONI ARTIFICIOSE FATTE PER LO PIÙ COLL'USO DELLA PARARMONIA.
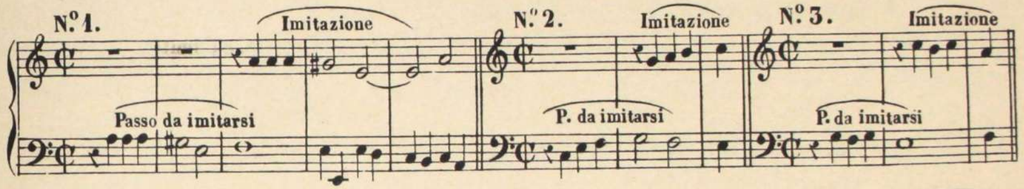
CAPITOLO 1.°

DELL'IMITAZIONE.

309. Si fa *Imitazione* ogni qual volta una Parte ripete più o meno esattamente un Passo dianzi sentito in altra Parte.

ESEMPI.
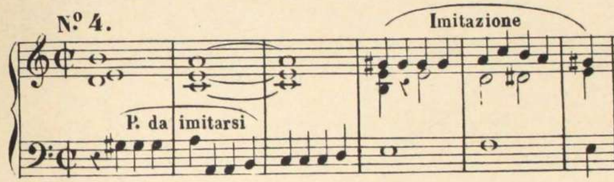
N.° 1.
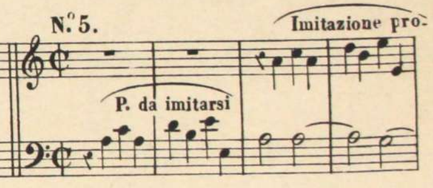


N.° 2.

N.° 3.

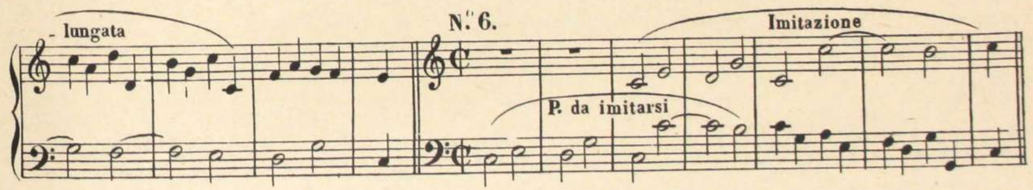
N.° 4.



N.° 5.



N.° 6.
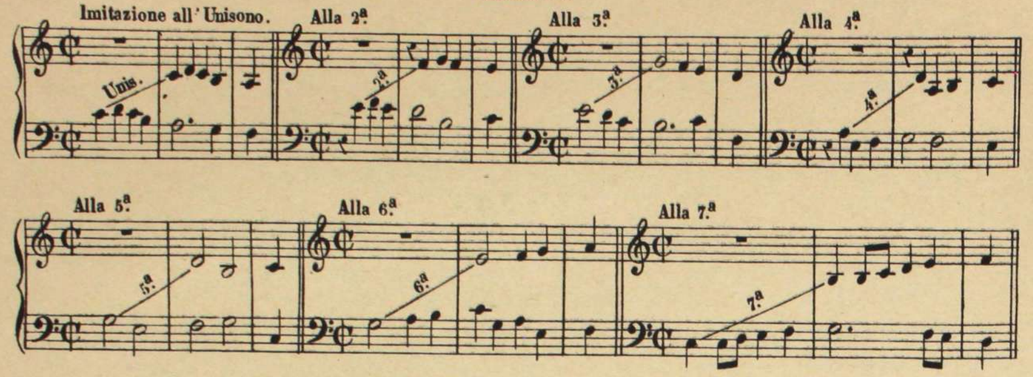


Dai quali esempi si raccoglie che l'Imitazione è sempre stimata tale, comecchè non sia constituita da Intervalli al tutto eguali a quelli che fa il Passo da imitarsi (Es. N.° 2. 3. e 4); ch'ella può incominciare prima che il Passo da imitarsi sia terminato (Es. N.° 6.), oppure qualche tempo dopo il termine di questo (Es. N.° 4); che può anche farsi più lunga del Passo imitato (Es. N.° 5); che insomma ell'è sempre ben fatta, purchè il Passo imitato vi si possa ravvisare.

310. L'Imitazione dicesi *rigorosa*, quando la Parte imitante e la Parte imitata procedono per Intervalli generici eguali: altrimenti dicesi *libera*. I N.i 1, 3, 5 e 6 degli esempi precedenti, sono Imitazioni rigorose; ed Imitazioni libere, i rimanenti N.i

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

311. L'Imitazione può farsi all'Unisono, alla 2ª, alla 3ª, alla 4ª, od a qualsiasi altro Intervallo.
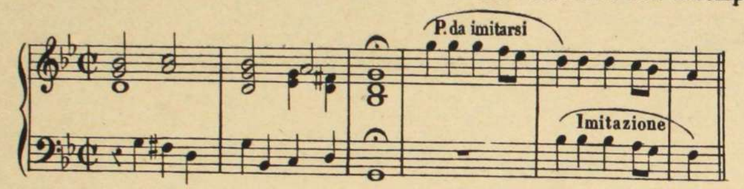
ESEMPI.



Trasportando ad una o più 8ve superiori l'accompagnamento di questi esempi, si avranno altri esempi d'Imitazioni all'8ª, alla 9ª, alla 10ª, etc. etc.

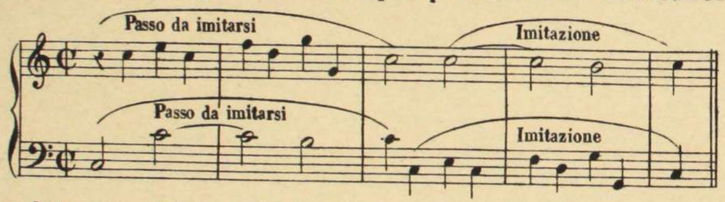
312. Negli esempi fin qui dati il Passo da imitarsi è sempre nel Partimento, e l'Imitazione nell'accompagnamento. Accade talvolta che il Passo da imitarsi debba esser collocato nell'accompagnamento.

ESEMPIO.
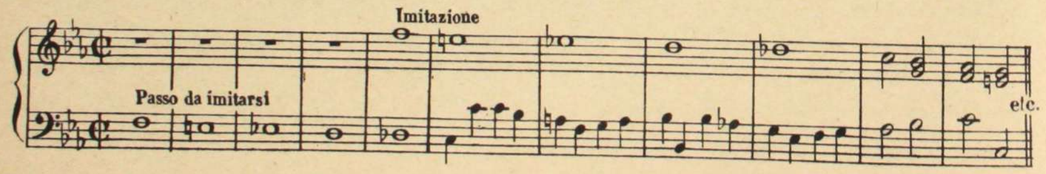


313. Accade pure non di rado che, mentre il Partimento propone un Passo da imitarsi, l'accompagnamento debba ad un tempo proporne un altro, il quale poi viene imitato dal Partimento.

ESEMPIO.
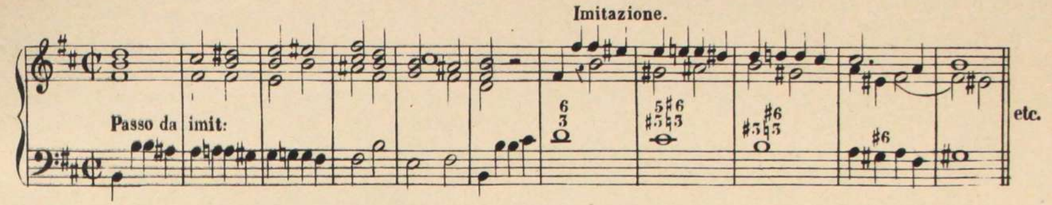


314. Quando le prime Note di un Partimento sono suscettive d'Imitazione, sarà bene eseguirle *solo*, cioè senz'accompagnamento; perchè così la Parte che entra poi coll'Imitazione, riesce più sensibile. Questo però s'intende detto pel solo caso che la Melodia del Partimento sia tale da poter stare senz'accompagnamento.

ESEMPI.
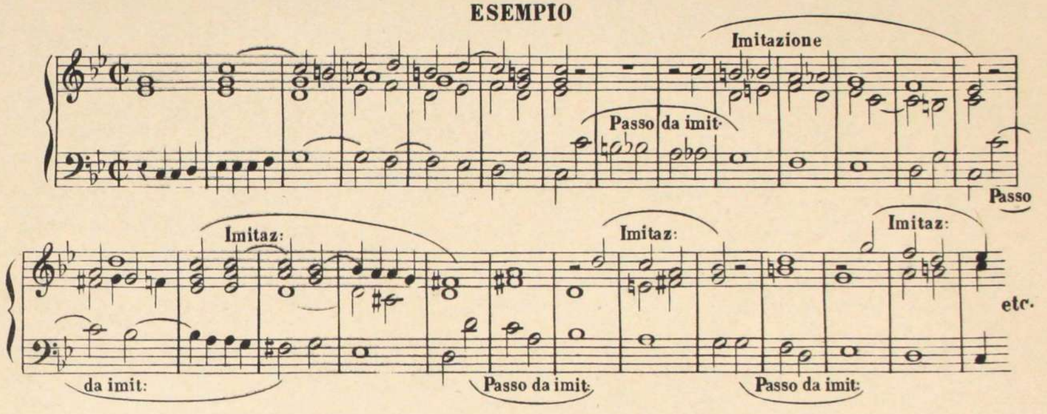


Quest'altro mi pare sia meglio accompagnarlo da principio.



Similmente, anche nel corso del Partimento, ove si possa acconciamente, gioverà far precedere l'Imitazione da una pausa più o meno lunga, secondo le circostanze lo permettono.
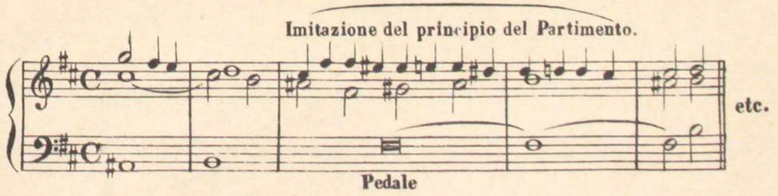
ESEMPIO



315. Del resto, nel fare le Imitazioni non è necessario costituire l'Armonia, o la Pararmonia a due sole Parti; sarà anzi d'uopo (potendolo, senza nuocere alla chiarezza dell'Imitazione) procurare vi sia quel numero di Parti, onde si compone il resto del Partimento. Vedi l'esempio precedente.
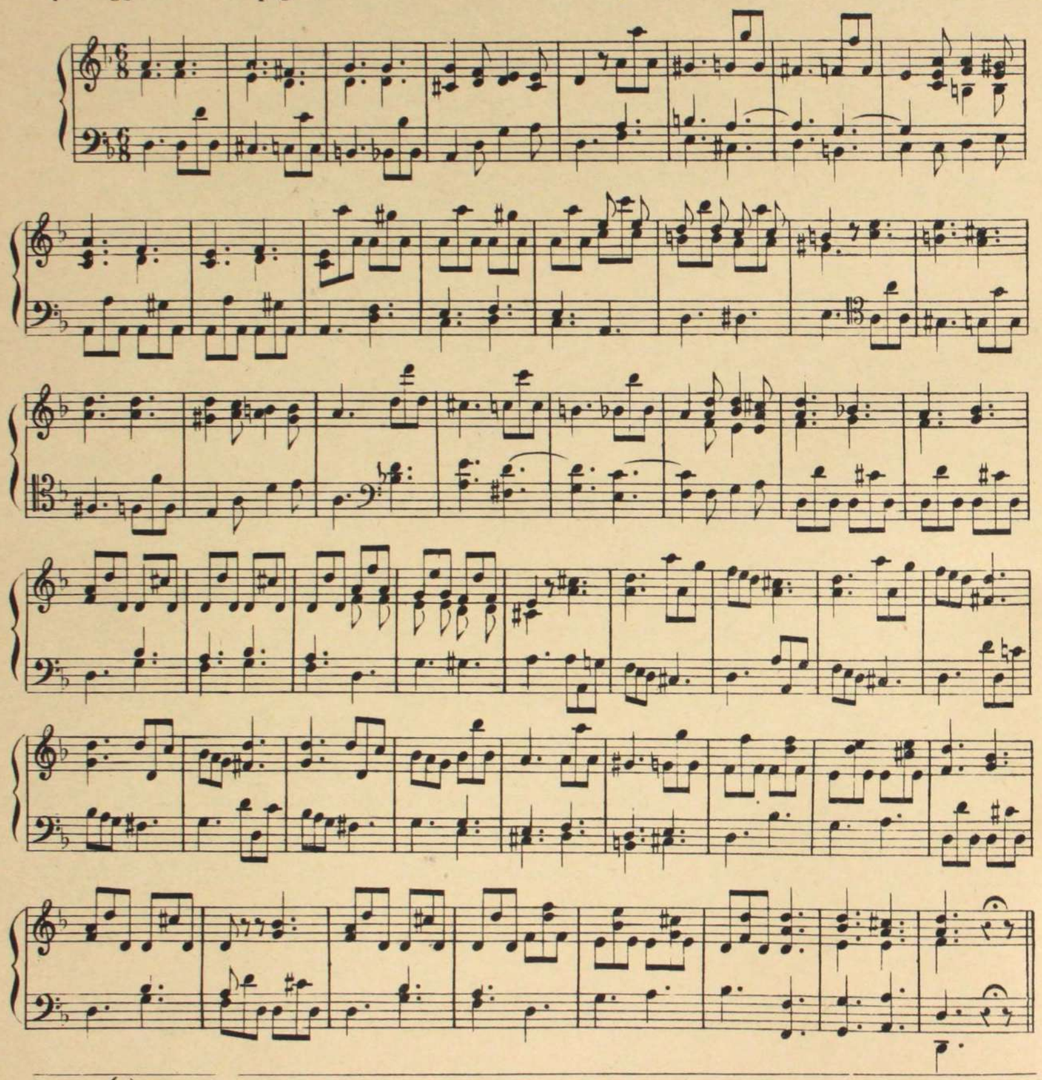
316. Siccome l'Imitazione non è che la ripetizione più o meno esatta del Passo imitato; così se questo contiene Note di passaggio, Appoggiature, Anticipazioni, od altre Note pararmoniche, parimente dovrà contenerle l'Imitazione. Ed è questo il caso in cui si fa uso delle Note pararmoniche nell'accompagnamento, secondo s'è avvertito negli Artº 258, 261, 269, 275, e 308

317. A questo proposito il Pedale basso merita maggior attenzione che non le altre Note pararmoniche: perciocchè esso, semprechè ciò fia possibile, richiede per accompagnamento un'Imitazione di uno fra i Passi più appariscenti del Partimento. A cagion d'esempio, il Pedale che si trova in sul finire del Partimento Nº 27 del Libro 3º, vorrebb' essere accompagnato così,



Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

348. Io non saprei con regole precise indirizzare il mio discepolo a trovare i luoghi ove l'Autore ha inteso doversi fare un' Imitazione (a). Ciò dipende al tutto dalla perspicacia dell'Accompagnatore. L'unica cosa che tuttavia potrebbesi dire a questo proposito, si è che dove il Partimento accompagnandolo secondo le regole finora date, produce un'Armonia mal connessa, e di effetto meschino, ivi è sospetto che debbasi far uso delle Imitazioni. Provatevi, per esempio, ad accompagnare il Partimento N.° 31. del Libro seguente, colle regole finora date, e lo troverete pressochè insignificante: laddove egli acquisterà pur leggiadria accompagnandolo con Imitazioni, siccome segue.



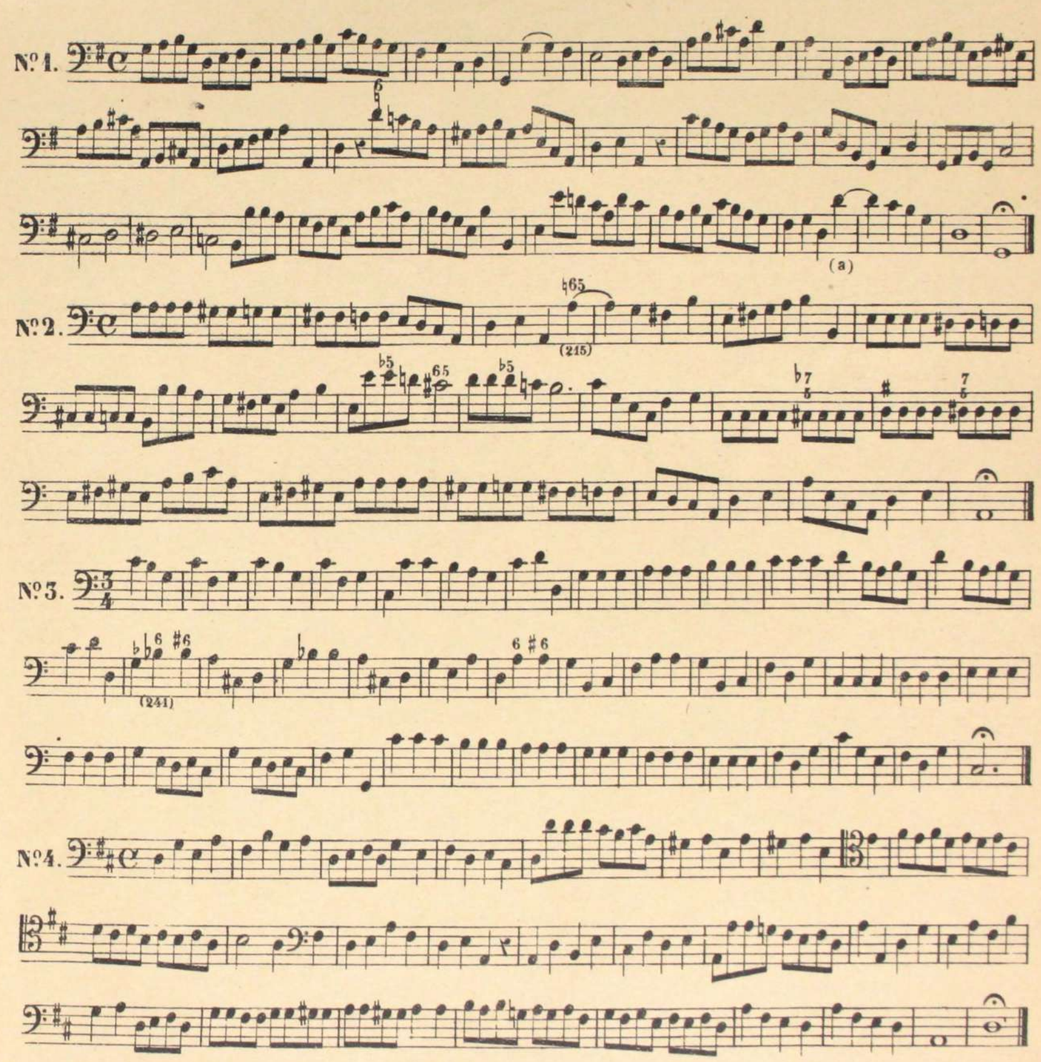
(a) Atteso la somma difficoltà che gli scolari hanno nel trovare le Imitazioni, abbiamo preso il partito d'indicarle colla Numerica. S'avverta però che in tal caso i numeri non si debbono considerare come altrettante abbreviazioni di Accordi nella maniera detta nel Capitolo DELLA NUMERICA, ma si solamente come rappresentarti le Note necessarie a costituire l'Imitazione.

TERZO LIBRO DEI PARTIMENTI

DELLE PROGRESSIONI, E DELLE IMITAZIONI

(Vedi Osservazione VII.ª alla pag. 220.)

I seguenti Partimenti si debbono prima studiare trasformandoli in Armonia pura, poi ornandoli colla Pararmonia, ed infine introducendovi le Imitazioni convenienti.



(a) Questo è un Ritardo a tre Accordi: Vedi l'Es. N.° 3 dell'Art. 283. Vedi anche l'ultima linea della Reg. IV.ª Art. 207.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Nº 5.

Nº 6.

Nº 7.

Nº 8.

Nº 9

Nº 10

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N°11.

N°12.

N°13.

N°14.

N°15.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N°. 16.

N°. 17.

N°. 18.

Nº 19.

Nº 20.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N. 21.

N.° 22.

N.° 23.

N.° 24.

(a) Questa è la Progressione N.° 1. rivoltata a cagione dell'Imitazione che vi si dee fare del Passo principale del Partimento.

Si eseguisce così:

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N°. 25.

N°. 26.

N°. 27.

N°. 28.

N°. 29.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N°. 30.

N°. 31.

N°. 32.

N°. 33.

N°. 34.

N°. 35.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N.°36.

N.°37.

N.°38.

N.°39.

N.°40.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N°. 41.

Solo

N°. 42.

N°. 43

N°. 44
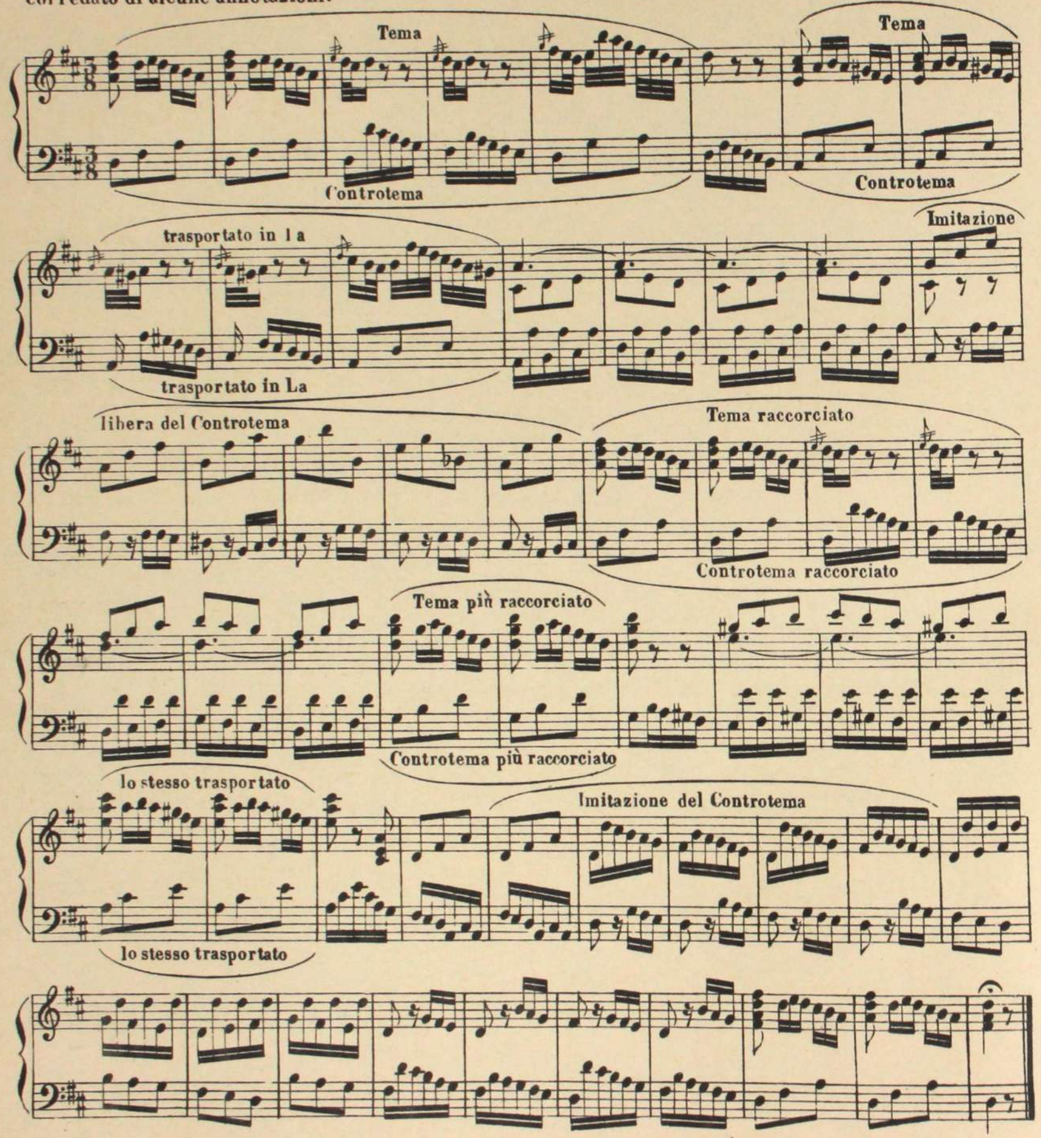
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

CAPITOLO 2°.

DEL TEMA.

319. Il *Tema* è un Periodo melodico proposto dall'Autore, cui lo scolare debbe introdurre, o tutto, od in parte, ovunque il Partimento lo permette.

Non potendo dar regole precise sul come lo scolare debba regolarsi nei Partimenti accompagnati da un Tema, sovverrò in qualche modo al bisogno, presentandogli il Tema N.° 1. accompagnato, e corredato di alcune annotazioni.
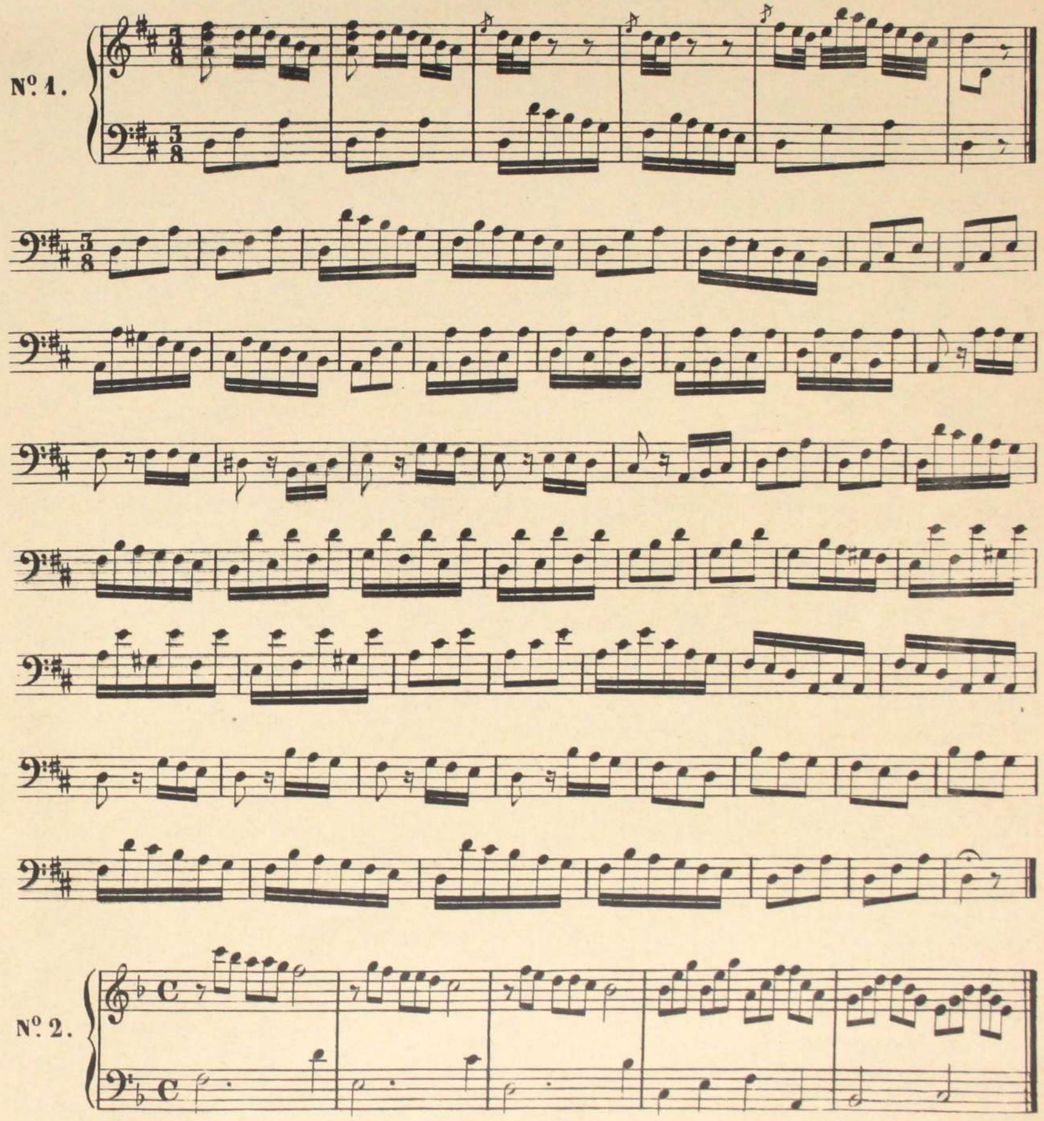


QUARTO LIBRO DEI PARTIMENTI.

DEI TEMI, FUGHE E CANONI

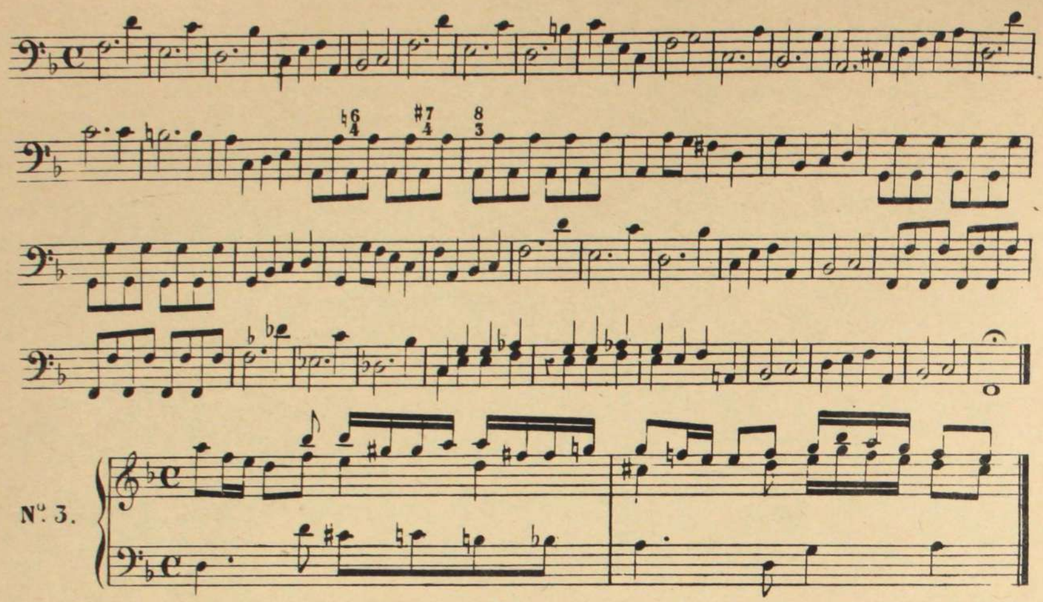
TEMI

N°. 1.



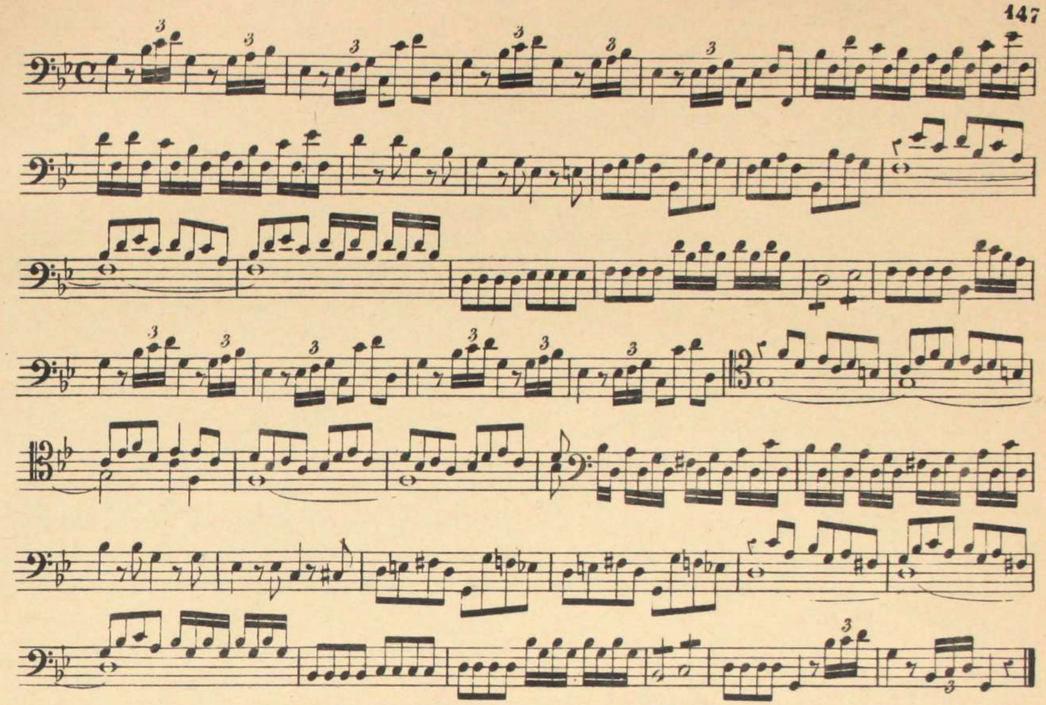
N°. 2.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio
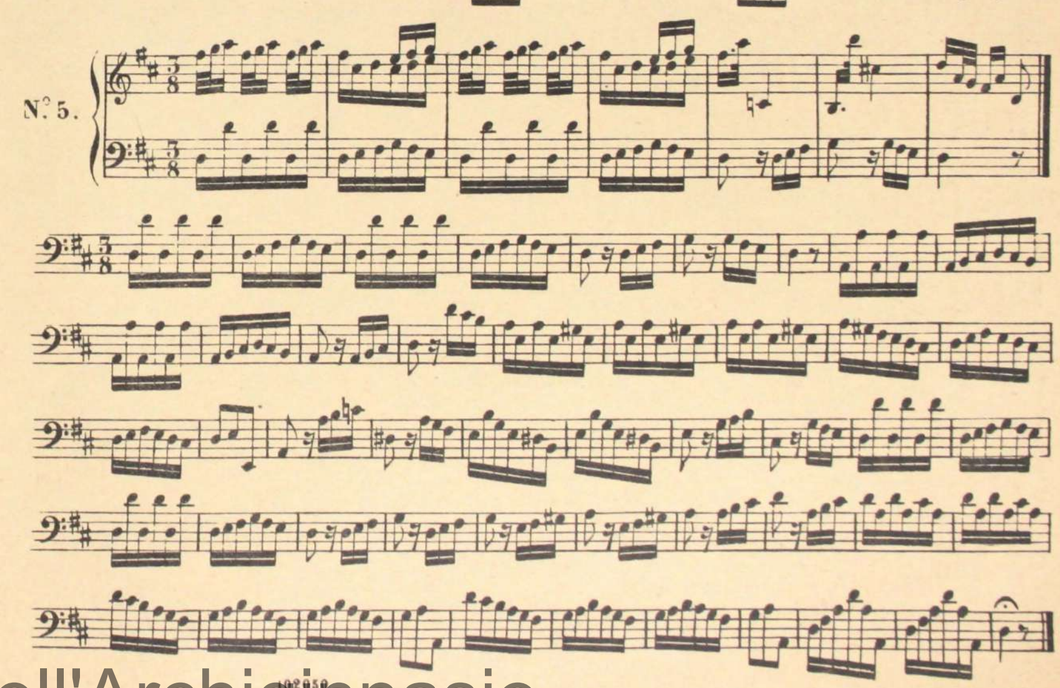


N°. 3.

N°. 4.



N°. 5.



Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

CAPITOLO 3°

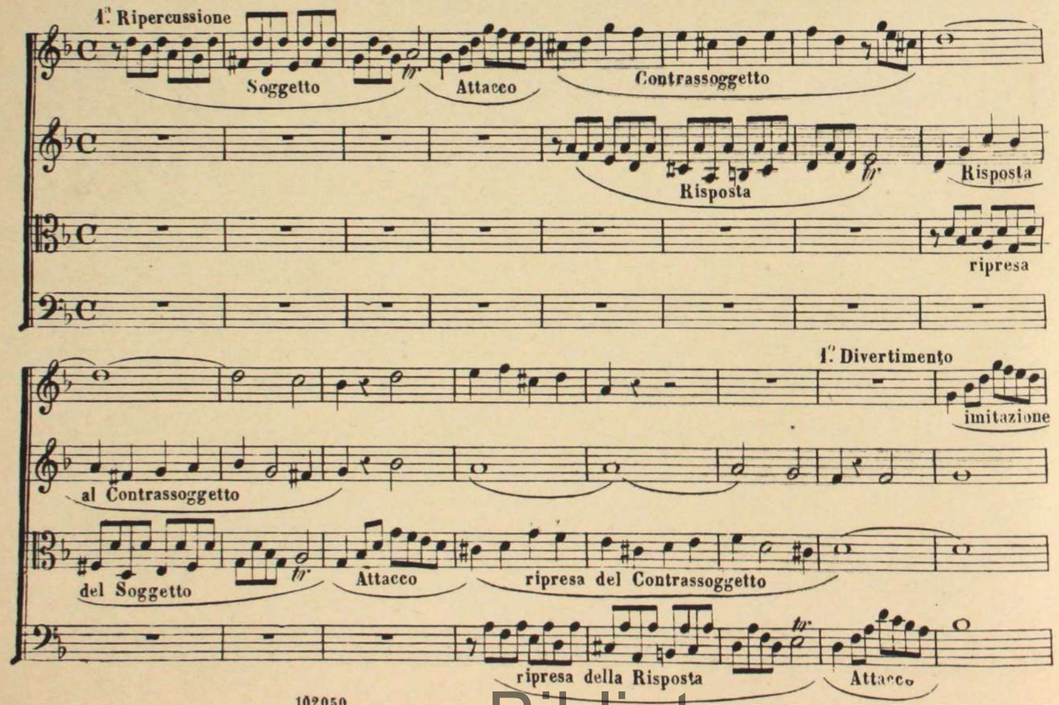
DELLA FUGA
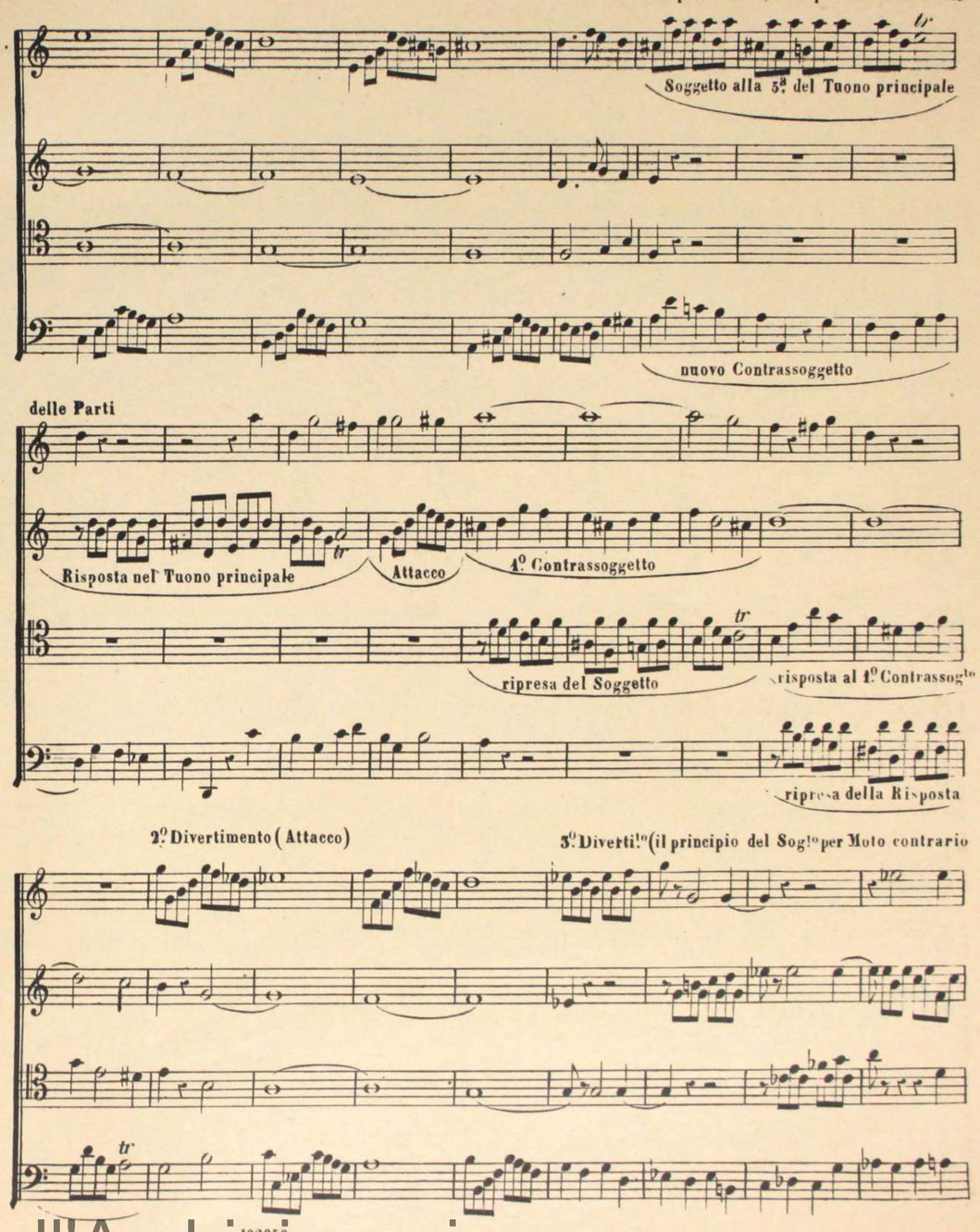
320. Sotto la parola *Fuga* s'intende una composizione pararmonica dedotta interamente da uno o più pensieri enunciati fin dal principio di essa composizione.

321. Lo scolare, per essere in grado di trasformare in vere *Fughe* quelle che qui appresso si trovano sotto forma di Partimenti, è mestieri conosca: 1°. Le parti costitutive della Fuga; 2°. Le diverse specie di Fuga; 3°. Qual regola debba seguire per trasformare in Fuga un Partimento proposto a tal uopo.

322. Piacemi però, prima di entrare nella dimostrazione di queste cose, esporre quì il primo dei Partimenti per Fuga del signor Fenaroli, disteso in Pararmonia a quattro Parti (chè di tante questa Fuga si compone), in altrettanti Righi separati. Questa Fuga espongo per mettere davanti agli occhi del mio discepolo un esempio, al quale riferisca poi ogni qual cosa si dirà in appresso. E la distendo in quattro Righi separati per avvertirlo che, a volerne penetrare addentro la struttura e trarsi dal pericolo di non dover poscia camminare alla cieca, quando imprenderà ad accompagnare gli altri Partimenti per Fuga, è necessario s'immagini sempre ben distinte quelle quattro o cinque Parti, di che dee constare quella Fuga ch'egli vuol tessere su un dato Partimento.

PARTIMENTO N.° 1. TRASFORMATO IN FUGA A QUATTRO PARTI





Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

4.° Diver.to (il principio del Sog.to)

5.° Diver.to (l'ul.

-- tima Frase del Sog.to)

6.° Divertim.to (arbitrario)

Stretta

Soggetto

2.° Contrassogto

Attacco

Contrassoggetto

Risposta

Risposta al Contrassoggetto

Ripresa del Soggetto

Attacco

Ripresa del Contrassogto

ripresa della Risposta

7.° Divert.° (Attacco)

2.° Con-

Rivolto della Stretta

8.° Divert.° (l'ultima Frase del Soggetto)

Soggetto alla 5ª

Risposta nel Tuono principale

trassoggetto

Risposta

Conclusione della Fuga

Questa Fuga vuol essere ben esaminata, perchè, come ho detto sopra, dee servir d'esempio per tutto ciò che si dirà nei paragrafi seguenti.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

§. 1.°

DELLE PARTI COSTITUTIVE DELLA FUGA.

323. Di queste parti, altre sono essenziali, altre condizionali, ed altre accessorie.

A)

PARTI ESSENZIALI.

324. *Il Soggetto.* È il pensiero melodico che primeggia in tutta la Fuga, e con cui la Fuga ha il suo principio.

325. *La Risposta.* È un'Imitazione del Soggetto, fatta da una Parte che entra in sul finire di quello.

326. *Il Contrassoggetto.* È la Melodia che, durante la Risposta, fa quella Parte che avea proposto il Soggetto. Quella Melodia che, in qualche Fuga (V. i Part. N.° 7, 9 e 42) fa una Parte che entra quasi contemporaneamente col Soggetto, dicesi pure *Contrassoggetto*.

327. *La Stretta.* Consiste nel far entrare la Risposta prima che il Soggetto sia terminato.

328. *La Ripercussione.* Con questo nome s'indica quel tratto, durante il quale ogni singola Parte componente la Fuga, ha eseguito una volta od il Soggetto, o la Risposta.

B)

PARTI CONDIZIONALE

329. Allorquando il Soggetto è di tal natura che la Risposta non può aver luogo se non mediante una breve prolungazione del Soggetto, questa prolungazione chiamasi *Attacco.*

C)

PARTI ACCESSORIE.

330. Le parti accessorie sono tutto ciò che riempie quei luoghi là dove non v'ha nè Ripercussione, nè Stretta. Le parti accessorie che si contengono fra due Ripercussioni, oppure fra una Ripercussione e la Stretta, chiamansi col nome di *Divertimenti.*

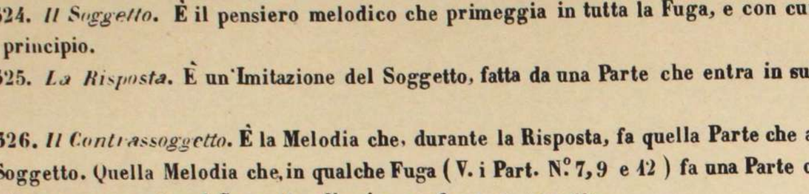
§. 2.°

DELLE DIVERSE SPECIE DI FUGA.
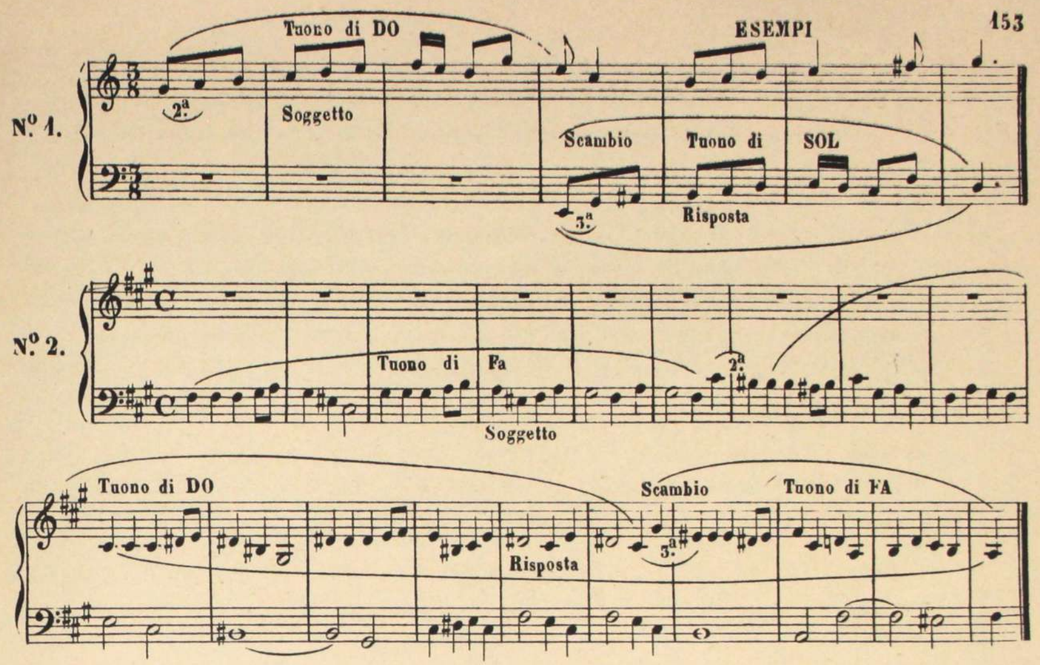
331. Senza parlare di tutte le specie di Fuga in uso presso i Classici, dirò che nei nostri Partimenti non havvi che *Fughe reali* e *Fughe del Tuono.*

La diversità di queste due specie di Fuga in altro non consiste, se non nella diversa maniera di far la Risposta.

332. Nella Fuga reale la Risposta fa un'Imitazione rigorosa del Soggetto alla 5.ª superiore od alla 4.ª inferiore.



333. Nella Fuga del Tuono la Risposta fa eziandio un'Imitazione del Soggetto alla 5.ª superiore od alla 4.ª inferiore, ma Imitazione rigorosa soltanto allorchè il Tuono di essa Risposta è al tutto determinato; conciossiachè nell'atto che dal Tuono del Soggetto si passa al Tuono della Risposta, l'Imitazione può essere libera.



334. L'Intervallo che si fa nella Risposta, nel momento che l'Imitazione è libera, dicesi *Scambio* (V. l'esempio precedente).
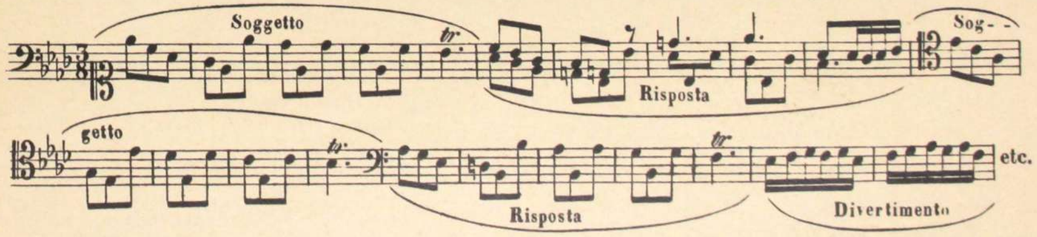
§. 3.°

COME CONVENGA REGOLARSI NEL TRASFORMARE IN FUGA UN PARTIMENTO.

A)

REGOLE CONCERNENTI L'INTERA FUGA.

335. Chi imprende a trasformare in Fuga un Partimento, convien che prima indaghi il numero di Parti di che quella dee costare. La qual cosa scoprirà facilmente solo coll'osservare quante volte nel Partimento si fa sentire, senza interruzione, il Soggetto o la Risposta: chè, senza più, tante saranno le Parti. Sia un Partimento qualunque, per esempio il seguente, che è il N.° 15.
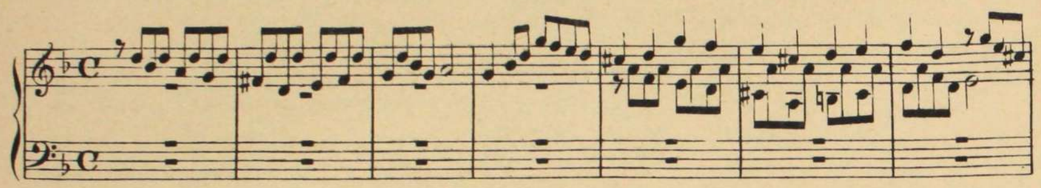


io dico che qui la Fuga dee constare di quattro Parti, perocchè, come ognun vede, il Soggetto s'ode senza interruzione quattro volte, cioè due volte in qualità di Soggetto, e due volte in qualità di Risposta.
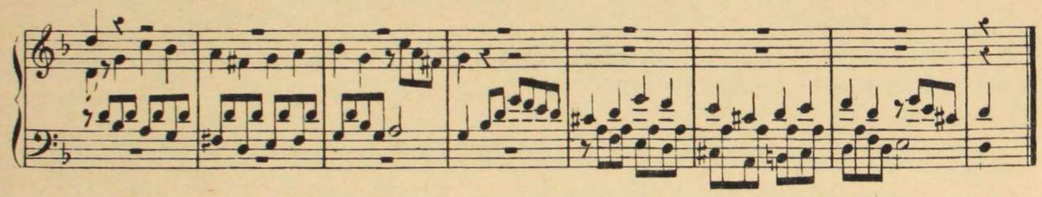
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

336. Osservando nella stessa maniera gli altri Partimenti per Fuga, si scoprirà che tutte le Fughe del nostro Autore debbono constare di quattro Parti; salvo quella del N.° 3. la quale vuol essere a cinque Parti.
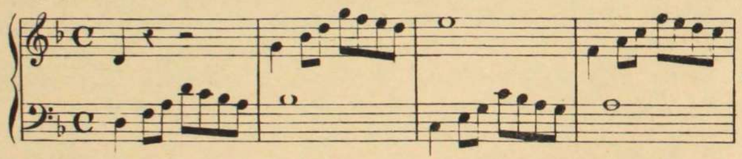
N.B. Colla regola data dianzi 335 non si potrebbe scoprire il numero delle Parti necessarie alla Fuga N.° 44. Senz'oltre dilungarmi, dirò ch'essa dee constare di quattro Parti.

337. Prima di procedere innanzi, mi giova avvertire (una volta per sempre) che l'Accompagnatore dee, durante l'intiera Fuga, procurare che quel numero di Parti conosciute necessarie a costituirla, sempre vi siano, salvo che l'Armonia non le somministrasse, o le mani non fossero assolutamente sufficienti a eseguirle; oppure a motivo di quanto abbiamo detto nell'Art.° 157, o di quanto diremo nel corso del presente. Fuor solamente questi casi, chi in una Fuga, p.e. a quattro Parti, avvisasse di far tacere una Parte per la sola ragione che un'altra subentra, per esempio in questa maniera:
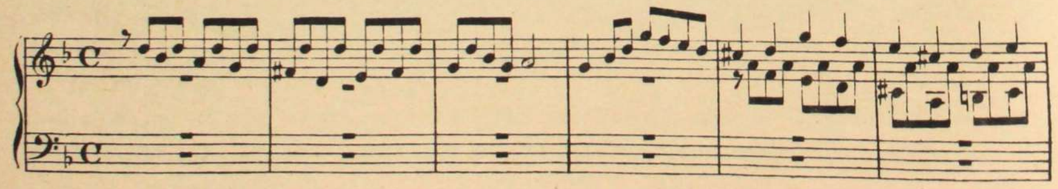




oppure di eseguire le Imitazioni così:
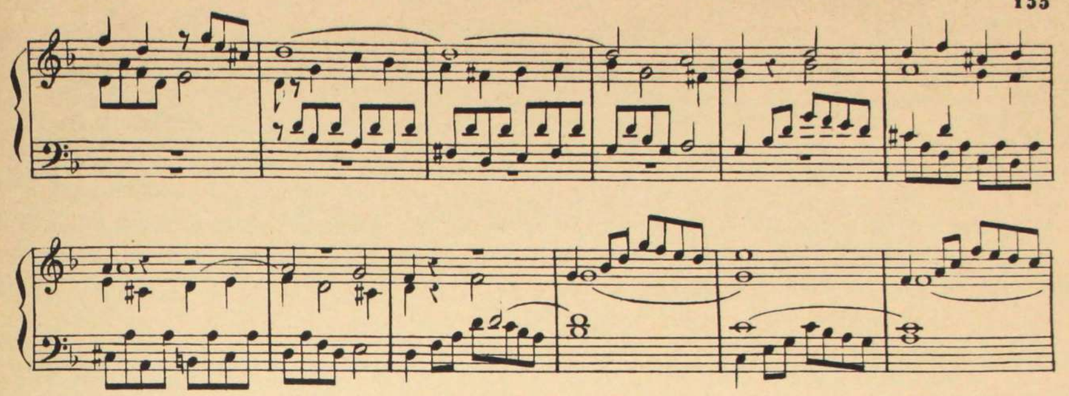


etc:

farebbe, non una Fuga a quattro Parti, ma sì una meschina, e sconcia Fuga a due Parti, mista quà e là con qualche tratto d'Armonia a quattro.

Gli esempi precedenti debbonsi rettificare così.





B)

DELLA PRIMA RIPERCUSSIONE

338. Attenendosi alle teste accennate prescrizioni, l'Accompagnatore comincierà coll'eseguire il Soggetto solo, cioè senz'accompagnamento; seppure il Contrassoggetto non ha da entrare appena dopo il principio del Soggetto, siccome addiviene nei Partimenti N.° 7. 9. e 12. Quindi, facendo entrare successivamente le altre Parti, farà la Risposta, e la replica e del Soggetto, e della Risposta.

339. Nei nostri Partimenti si può osservare che il Soggetto è sempre proposto o dalla Parte più acuta, o dalla più grave; non mai da una Parte intermedia. Laonde vuolsi notare che le Parti susseguenti entrino osservando un certo ordine. Vale a dire: se il Soggetto è proposto dalla Parte più acuta, la Risposta sia fatta dalla Parte inferiore più prossima; e così le riprese e del Soggetto, e della Risposta si facciano dalle Parti che a grado a grado si trovano collocate verso il grave. Vedi le Ripercussioni della Fuga annessa all'Art.° 322.

Se poi il Soggetto fosse proposto dalla Parte più grave, bisognerebbe osservare un ordine inverso di quello che ho detto.

340. Intanto, mentre la Parte che entra seconda, eseguisce la Risposta, e l'altra che già eseguiva il Soggetto, bisogna che adesso faccia il Contrassoggetto: il quale, per quanto il consente l'Armonia, e la buona disposizione delle Parti, dee poi essere imitato da ciascuna delle Parti susseguenti.

C)

DELLA SECONDA RIPERCUSSIONE

341. La seconda Ripercussione non differisce dalla prima se non in quanto a due cose.

E l'una si è, che, laddove nella prima Ripercussione il Soggetto entrava solo, in questa si trova sempre accompagnato da un Contrassoggetto posto nel Partimento stesso. Poichè tale Contrassoggetto per lo più è diverso da quello fatto nella prima Ripercussione, io non saprei dare una regola che abiliti il mio discepolo a trovare dove precisamente debba introdursi nell'accompagnamento il Soggetto, affine di cominciare la seconda Ripercussione. Questa è al tutto opera della di lui penetrazione, a sapere, con un colpo d'occhio sicuro, scorgere in qual punto il Partimento possa sopportare sopra di sè il Soggetto.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

L'altra, che nella seconda Ripercussione ha luogo ciò che dicesi *Rivolto delle Parti. Rivoltar le Parti* vuol dire, che quelle Parti che nella prima Ripercussione aveano eseguito il Soggetto nel Tuono principale della Fuga, ora debbono eseguirlo trasportato nel Tuono della 5ª: e quelle che là aveano eseguito la Risposta nel Tuono della 5ª, quì debbono eseguirlo nel Tuono principale. Vedi la 2ª Ripercussione nella Fuga menzionata.

342. E quì, poichè nella Fuga del Tuono, fra il Soggetto e la Risposta, succedono degli Scambi, debbo avvertire ch'egli è necessario, nell'eseguire la prima Ripercussione, far attenzione a sapere come sono fatti cotali Scambi, e ricordarsene; perciocchè nella seconda Ripercussione, in quella guisa che si rivoltano le Parti, così pure gli Scambi.

D)

DELLA STRETTA

343. In tutti i nostri Partimenti per Fuga, nel punto della Stretta, si trova scritto interamente almeno il Soggetto e la Risposta, e sovente ancora la ripresa e del Soggetto e della Risposta. Per la qual cosa l'Accompagnatore eseguirà dapprima il Soggetto e la Risposta, non altrimenti che come li trova scritti: quindi farà la ripresa del Soggetto e la Risposta, contrapponendovi il Contrassoggetto: il tutto analogamente a quanto si è detto circa la prima Ripercussione. Vedi la Stretta della Fuga menzionata.

344. Se la Stretta si dovesse fare a Canone (come nelle Fughe N.° 4, 6 e 9), bisognerebbe regolarsi secondo che diremo nel Capitolo 4º della presente Sezione

E)

DELLE PARTI ACCESSORIE DELLA FUGA
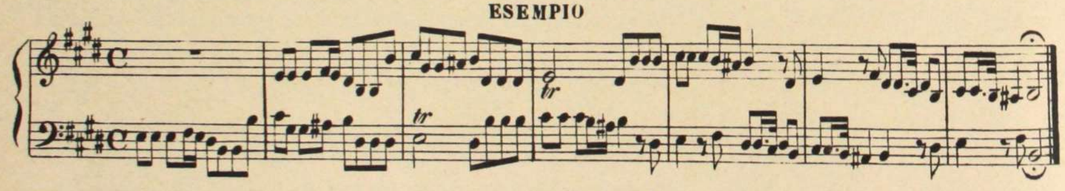
345. Nelle parti accessorie della Fuga il Partimento ora propone de' brevi Passi da imitare, ora de' Passi puramente arbitrarii. Nel primo caso conviene che almeno una Parte dell'Accompagnamento imiti il Passo proposto: nel secondo, bisogna procurare, se fia possibile, d'introdurre nell'accompagnamento un qualche pensiero tolto da un frammento del Soggetto o del Contrassoggetto, od, in una parola, da uno dei pensieri più appariscenti della Fuga. Vedi i Divertimenti nella Fuga menzionata.

CAPITOLO 4.°

DEL CANONE

346. Il *Canone* è una composizione musicale fondata sopra un solo Soggetto, cui alcuna, o tutte le altre Parti imitano rigorosamente dal principio sino al fine.
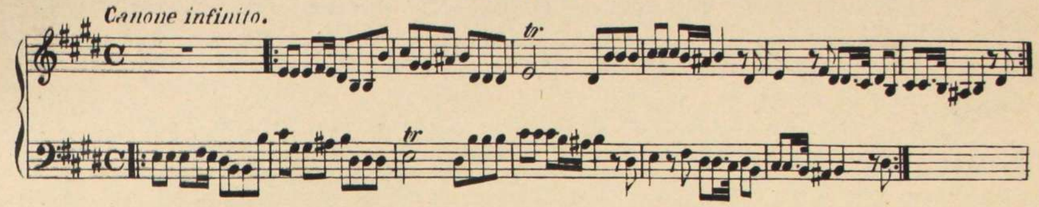
ESEMPIO



347. Nel Canone l'Imitazione si può fare a qualunque Intervallo come s'è detto nell'Art.°. 311 circa l'Imitazione.

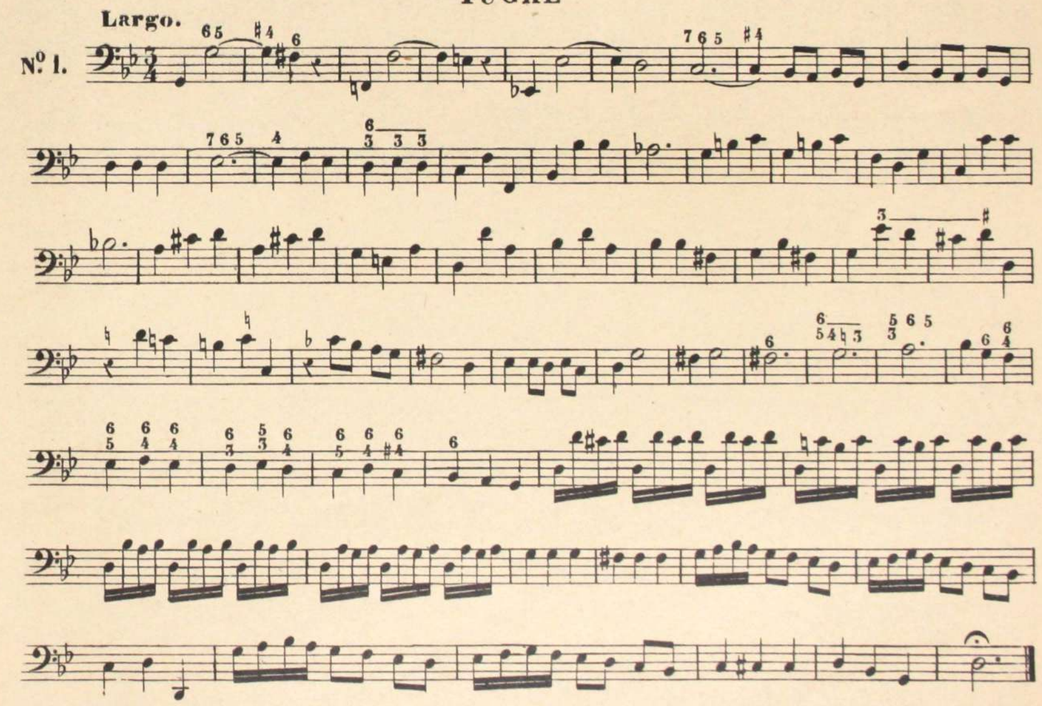
348. Il Canone può essere *finito* od *infinito*. Dicesi finito quando è conchiuso da una Cadenza, ovvero da un semplice riposo, come nell'esempio precedente. Dicesi infinito quando è siffattamente contesto, che le Parti possono ripigliarlo da capo, senza interruzione quante volte si vuole.

ESEMPIO.



349. Nei Partimenti del Signor Fenaroli non si trova se non de' Canoni finiti a due soli Parti, che s'imitano all'8ª, siccome è il Canone primo di questo Capitolo. Essi distinguonsi dall'esser molto brevi; giacchè il più lungo non eccede tre Righi di Partimento. Alcuni servono d'Introduzione ad una Fuga; altri ne costituiscono la Stretta (come nelle Fughe N.° 4, 6 e 9) e parecchi se ne trovano nel Libro quinto dei Partimenti. L'abilità dell'Accompagnatore consiste nel saper trovare il punto dal quale ha principio l'Imitazione, e, quello trovato, non gli rimane a fare se non un accompagnamento che d'allora in poi imiti rigorosamente il Partimento.

FUGHE



Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

FUGA

Largo

N° 2.

FUGA

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Largo

N°. 3.

Allegro

FUGA.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Andantino

N° 4.

Allegro

Canone

Solo

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Andante

(a)

N.° 5.

3All.°

(a) Questo Partimento, non essendo trasmutabile in Fuga, dovrebb'esser collocato fra quelli del Libro 5.°. Per rispetto all'Autore si è lasciato sussistere qui.

Largo

N.° 6.

Canone

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Nº 7 Largo solo

Allegro

(a) Qui entra il Soggetto in DO minore: al (×) una Parte risponde in MI♭ maggiore: quindi, dopo un breve Divertimento, il Partimento al (=) ripiglia il Soggetto in FA minore, al quale poi niun'altra Parte fa la Risposta. Sarebbe pertanto fatica inutile il cercare qui di far la seconda Ripercussione nella maniera detta nell'articolo XII.

Largo

Nº 8

Allegro

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N.9. Largo Solo

Canone

Allegro

Canone

N.10. Largo

Allegro

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Largo

N°. 11.

Allegro

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Largo

№ 12.

Allegro

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Andante

N° 13

Allegro

Largo.

N°. 14.

Allegro.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N°. 15.

Allegro

N°. 16.

Allegro

Andantino

N°. 17.

Allegretto

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Largo.

Nº 18.

Allegro.

Andantino

Nº 19.

Nº 20.

Allegro

Largo

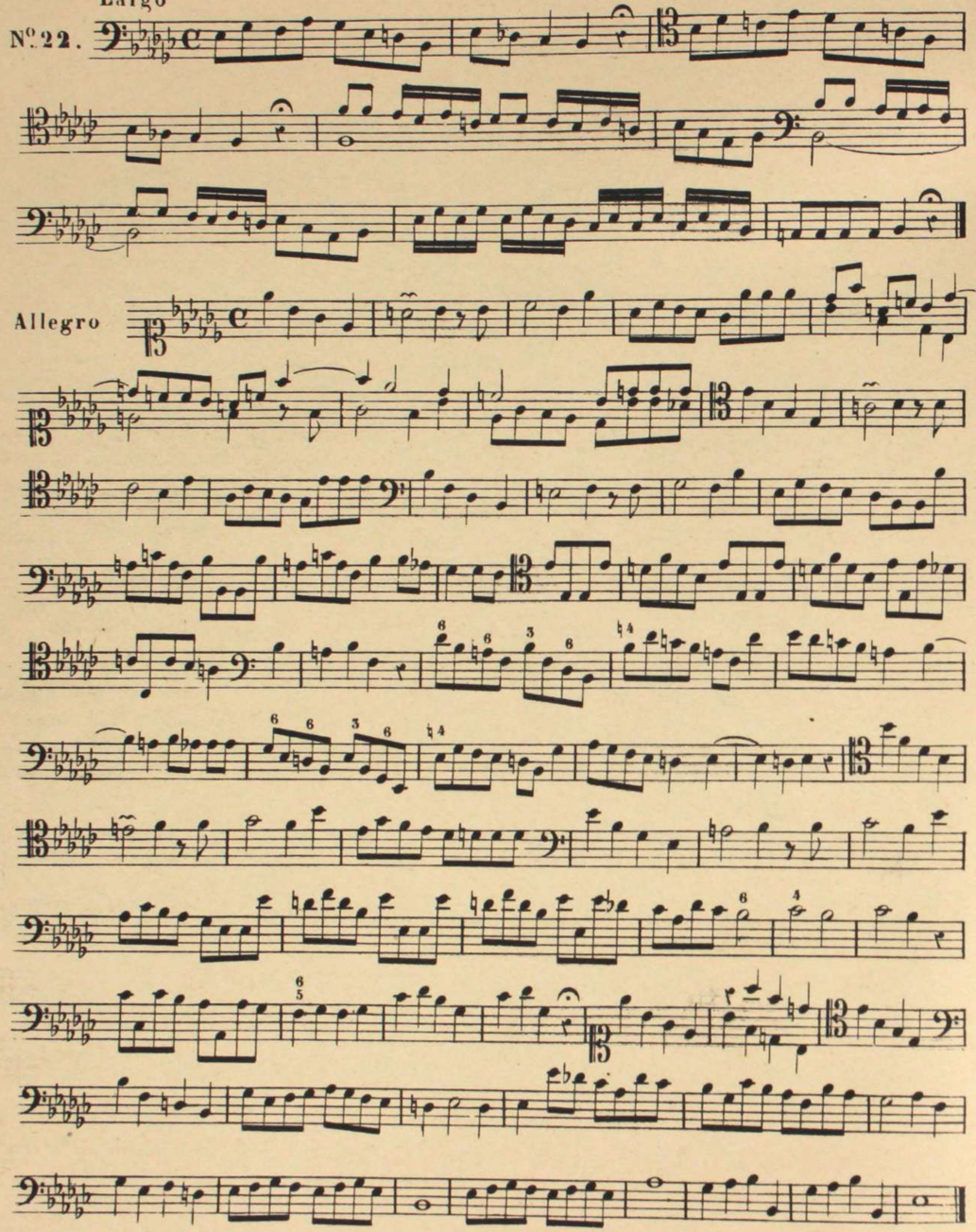
Nº 21.

All?

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Largo

N°22.



DEI PARTIMENTI RICERCATI, IMITATI E FUGATI.

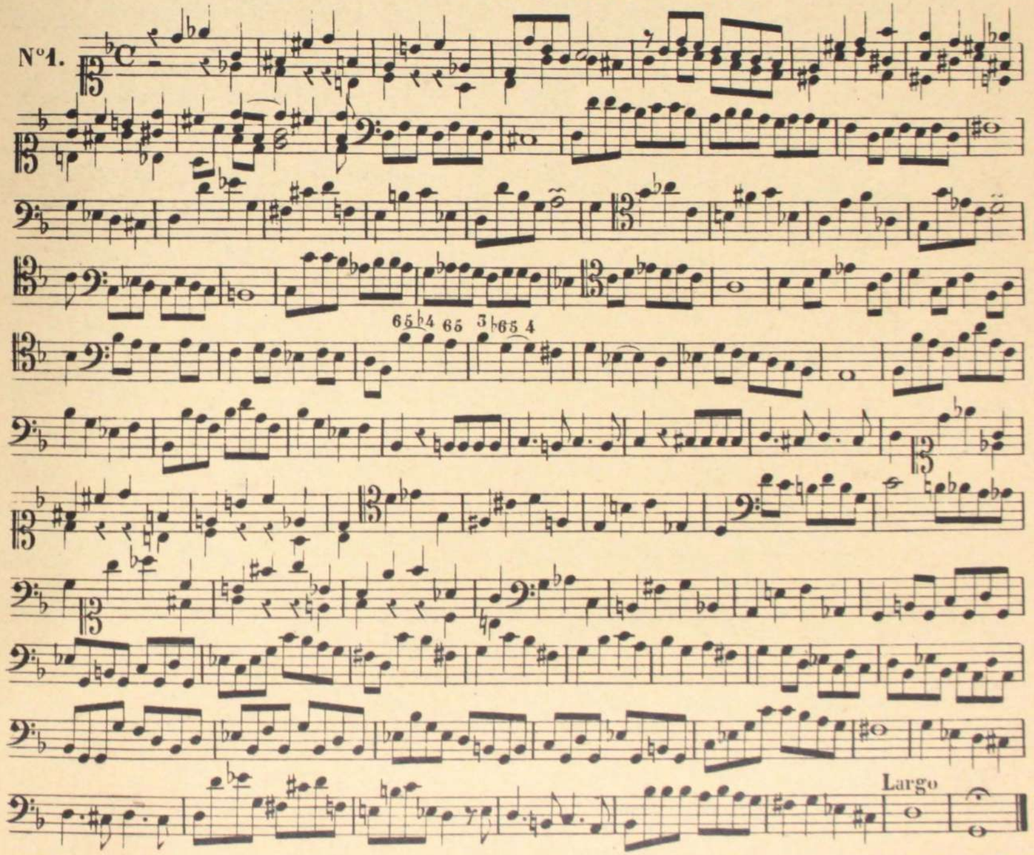
350 I Partimenti del Libro 5°, come quelli che contengono artifizi armonici più pellegrini e più studiati, diconsi *ricercati* (a.) I medesimi Partimenti per lo più somministrano grande copia di Passi da imitarsi; epperciò si chiamano *imitati*. E s'egli avviene che fra essi alcuno ve n'abbia talmente ordinato, che le Imitazioni si possano fare in quella guisa che si fanno le Ripercussioni nelle Fughe, senza che però il Partimento intero somministri di che tessere una vera Fuga; allora appellansi eziandio *fugati*.

351. Quì dunque, fuor solamente che le Modulazioni vi sono più frequenti e più geniali, nulla v'ha di diverso da quanto finora si è veduto. Laonde, tra per le cognizieni acquistate collo studio delle regole, e pel sentire raffinato dall'esercizio pratico, lo scolaro, credo, non avrà d'uopo ch'io soggiunga cosa che sia a proposito di questi Partimenti.

QUINTO LIBRO DEI PARTIMENTI

DEI PARTIMENTI RICERCATI, IMITATI E FUGATI.

N°1.



(a.) Questa definizione della parola RICERCATO è esatta soltanto per ciò che riguarda i Partimenti del nostro Autore. Chi avesse vaghezza di conoscere il vero significato che gli Antichi davano a questa parola, potrebbe consultare uno dei moderni dizionari di musica, all'articolo RICERCATA O RICERCARI.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N.° 2.

N.° 3.

Largo

N.° 4.

N.° 5.

N.° 6.

N.° 7.

N.° 8.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N°. 9.

Largo

N°. 10.

All.° comodo

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Andantino

N°. 11.

Allegro

Andantino

N°. 12.

Allegretto

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Largo

N°. 13.

Allegro

N°. 14.

N°. 15.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N°16

N°17

N°. 18.

N°. 19.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N°20.

Largo

N°21.

Allegro

Largo

N°22.

Allegro

Largo

N°23.

Allegro

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Largo

N.°24.

Allegro

N.°25.

Largo

N.° 26.

Allegro

Andante

N.° 27.

Allegro

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Largo

N°. 28.

Allegro

Largo

N°. 29.

Allegro

N°. 30.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Allegro

Largo

N°. 31.

Allegro

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

N.º 32

N.º 33.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Nº 34.

Nº 35.

N. 36.

N. 37.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

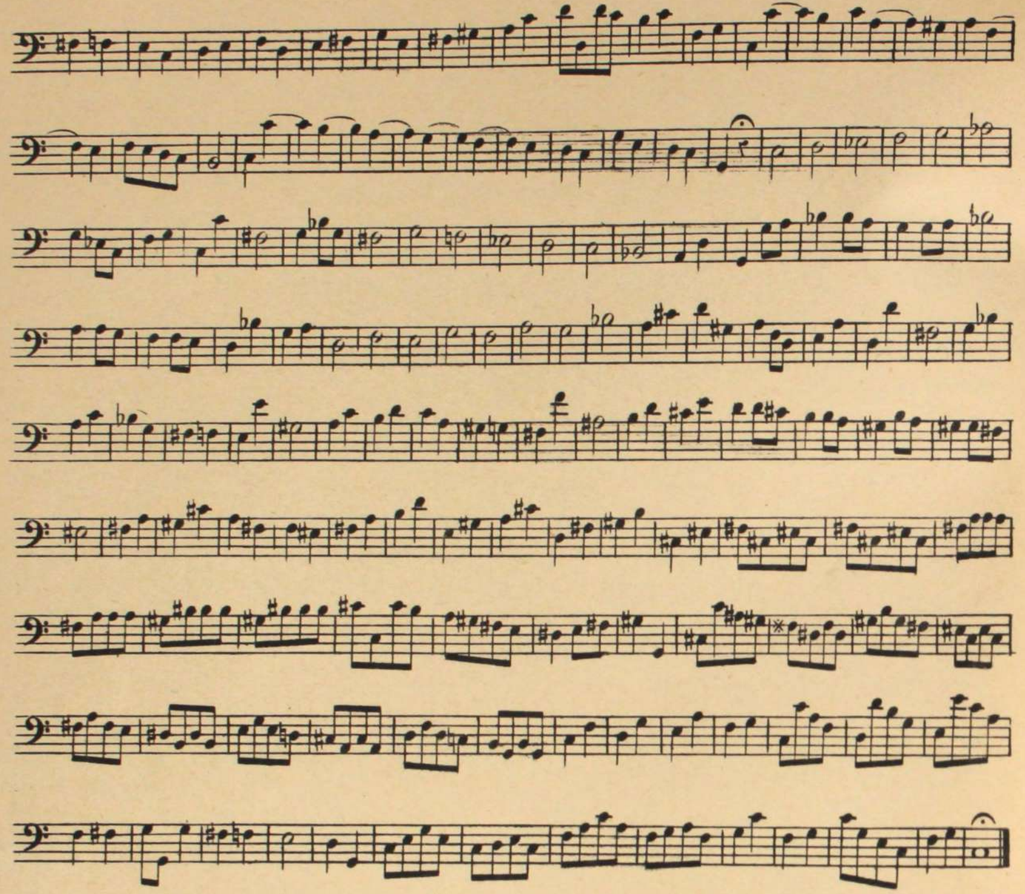
N°. 38.

N°. 39.

PARTIMENTO CHE GIRA IN TUTTI I TUONI SÌ DI MODO MAGGIORE, COME DI MODO MINORE

N°. 40.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio



CONCLUSIONE

Comecchè, in paragonando l'Armonia praticata a' giorni nostri con quella del signor Fenaroli, paja esservi fra questa e quella un'assai notabile differenza; pure il mio discepolo si dee confortare: periocchè collo studio fatto, egli s'è innoltrato nell'arte dell'Accompagnamento molto più di quello che, per avventura, egli non crede. Ed io sono avviso che, imprendendo ora a studiare il *Corso completo d'Armonia* del signor Reicha, per quanto si è alla teoria, ed i *Bassi numerati* del P.e M.o Stanislao Mattei, in riguardo alla pratica; imparerà, a un dipresso, quanto v'ha di scibile circa la detta arte. Quel che poi resterebbe a fare, al tutto è opera del genio ed il genio non s'attigne nei Trattati. (v. Osservazione VIII.a a *Pag.* 220.)

102050

SUPPLEMENTO ALLA TEORIA

DEL

BASSO FONDAMENTALE

AGGIUNTE

ED

OSSERVAZIONI IMPORTANTI

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

SUPPLEMENTO ALLA TEORIA

DEL

BASSO FONDAMENTALE

Pag. 52. Art. 176.

I. - Trovare il Basso fondamentale conveniente ad una Nota, è lo stesso che trovare quale Accordo essa debba avere. Infatti, supponiamo due Note del Partimento, come a dire *Si* e *Do:* se io scopro che il *Si* debba avere per suo Basso fondamentale il *Sol* con 7.ª, e il *Do* lo stesso *Do* con 5.ª, non è uguale che l'avere scoperto il *Si,* qual base del primo Rivolto di un Accordo di 7.ª, dover avere $\frac{6}{5}$ e il *Do* $\frac{5}{3}$, quale base di un Accordo fondamentale? — Occupiamoci adunque di questa ricerca.

II. - La convenienza del Basso fondamentale verso una data Nota dipende: 1.° dalla relazione del medesimo Basso con quello che segue; 2.° dal posto che la Nota occupa nella Tonalità; 3.° dal Ritmo.

III. - La relazione di un Basso fondamentale col suo conseguente è buona o cattiva, secondo la vicinanza che hanno fra di loro, e ancor piu secondo la varietà che producono i loro Accordi.

IV. - Il Basso fondamentale deve essere considerato, non come una semplice Nota, ma come una Nota che ne porta seco quante altre ne abbisognano per costituire un dato Accordo. In altri termini, il Basso fondamentale è un Accordo in potenza. Per conseguenza, quando si parla della vicinanza di Bassi fondamentali fra di loro, ha da intendersi vicinanza di Accordi e non semplici Note. Ad esempio: la Nota *Do:* se io domando quali siano le due Note a lui più vicine, mi si risponderà, e con ragione: *Si* e *Re;* se io domando quali dopo il *Si* e il *Re,* mi si risponderà *La* e *Mi;* e se infine io domando quali siano le più lontane, mi si risponderà *Sol* e *Fa.* — Per i Bassi fondamentali, posto che questi rappresentano Accordi, la cosa procede tutto a rovescio. I Bassi fondamentali più vicini al Basso fondamentale *Do* sono *Sol* e *Fa,* poi seguono *La* e *Mi;* e infine *Si* e *Re,* che sono i più lontani.

V. - La varietà che nasce dalla successione di due Bassi fondamentali è maggiore o minore, secondo l'uno contiene l'altro, o nol contiene, mi spiego. Prendiamo il Basso *Do:* le sue armoniche ammesse nel Tono di *Do* sono *Sol* 3, *Mi* 5, *Re* 9 e *Si* 15. Il *Fa* e il *La* non sono armoniche, perchè nelle aliquote della corda *Do,* per qualunque divisione che si possa fare, non si troverà mai la 4.ª *Do - Fa* nel suo vero rapporto di 3:4, nè la 6.ª maggiore *Do-La* nel suo vero rapporto di 5:8. Ma le armoniche naturali di una corda hanno alla loro volta le loro proprie armoniche naturali; perciò il *Sol,* prima armonica di *Do,* avrà anch'egli le armoniche costituenti l'Accordo *Sol,* e così il *Mi,* il *Re,* ed il *Si.* Dunque possiamo conchiudere: che gli Accordi di *Sol,* di *Mi,* di *Si* e di *Re* sono contenuti nell'Accordo di *Do:* che al contrario quelli di *Fa* e di *La* non vi sono contenuti.

VI. - Nel modulare, poichè gli Accordi speciali si uniformano o totalmente o quasi all'Accordo del corpo sonoro, tutte le successioni del Basso fondamentale sono buone, od almeno niuna è da rigettare. Non così quando l'Armonia è circoscritta da un solo Tono, il quale, sì per la diversa specialità che induce negli Accordi, sì per
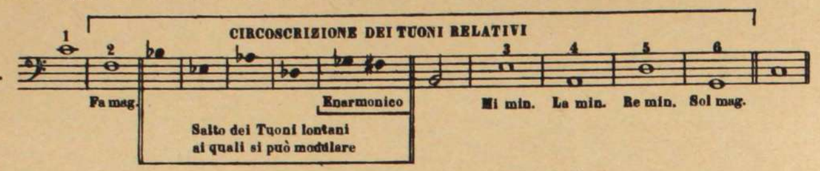
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

l'indole ritmica che questa assume, ha in sè la ragione di prescrivere leggi all'andamento del Basso fondamentale, come scorgesi dai seguenti

ESEMPI.
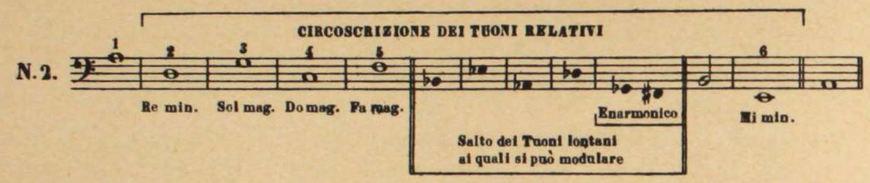
Successione degli Accordi contenuti nella Tonalità di *Do maggiore. Tono principale.*

N. 1.
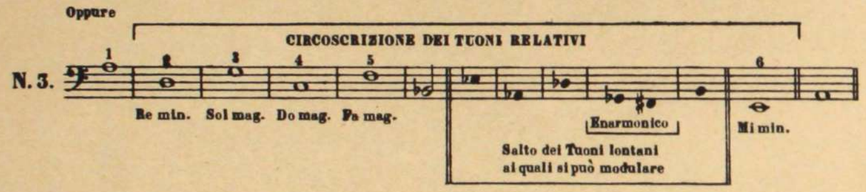


La medesima successione nella Tonalità di *La minore. Tono principale.*

N. 2.



Oppure

N. 3.



nei quali le Toniche dei *Toni relativi* sono distinte da Semibrevi in ordine ai numeri soprapposti, e quelle dei *Toni* lontani da Notine nere. — Intorno all'Accordo della Nota *Si,* contraddistinta da Minima nei primi due esempi, essendo composta di 3.ª e 5.ª minore, non può in tal guisa costituire un Accordo di riposo (76-172-182), perciò è privo della facoltà di stabilire la base di qualsiasi Tono. Relativamente poi all'Accordo sulla Nota *Si* ♭ (secondo Grado abbassato d'un semitono nella circoscrizione Tonale), contraddistinta da Minima nell'esempio N. 3, quantunque composta di 3.ª e 5.ª maggiore formalmente di riposo, tuttavia non è efficace a statuire la base d'un Tono prossimo, stante che la detta Nota non è che una delle Alterazioni accennate nell'Art. 48; quindi ne segue che l'Accordo posto su di essa non s'adatta alla qualità di riposo, ma bensì a quella solamente di moto.

VII. - Ciò posto, quando il Basso fondamentale *Do* passa al Basso fondamentale *Fa* movendosi di 4.ª in su, oppure al Basso fondamentale *La,* movendosi di 3.ª in giù, allora, estrinsecandosi, vale a dire passando ad un Accordo posto fuori di sè, produce una varietà molto dilettevole; mentre, quando passa agli altri Bassi fondamentali *Sol, Mi, Re, Si,* come quelli che sono contenuti in *Do,* epperciò deve implicitamente avere qualche indizio, non produce vera varietà, e quindi queste successioni non possono dilettare come quelle dei primi due.

VIII. — Ma il diletto non è il medesimo nel salto di 4.ª in su, come quella di 3.ª in giù, e similmente i salti di 4.ª in giù, di 3.ª in su e di 2.ª in su e in giù sono egualmente naturali. Vediamo adunque più minutamente come ciò sia. — La 4.ª in su, oltre che porta la varietà detta di sopra, ha ancora la relazione di vicinanza più perfetta, che la 3.ª in giù. Dunque la 4.ª in su sarà la più eccellente, epperò più preferibile alla 3.ª in giù. Le altre successioni poi debbono riescire men naturali, a mano a mano che la relazione di vicinanza si rende

102054
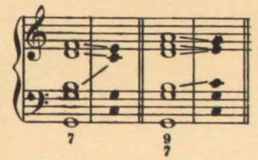
imperfetta, o il rapporto fra i due Accordi si fa più complicato; e l'una e l'altra di queste due ragioni insieme combinate ci determinano la bontà delle successioni secondo l'ordine del seguente

Quadro delle successioni del Basso fondamentale disposte secondo l'ordine delle loro bontà e perfezione.

Vicinanza in 1.° grado	4.ª ascendente	Qui il Basso fondamentale si estrinseca, cioè passa ad un Accordo che è totalmente fuori di sè.
» in 2.° »	3.ª discendente	
» in 1.° »	4.ª discendente	Qui il Basso fondamentale rientra in sè medesimo, cioè passa ad un Accordo che ha per base una sua aliquota.
» in 2.° »	3.ª ascendente	
» in 3.° »	2.ª ascendente	
» in 4.° »	2.ª discendente	
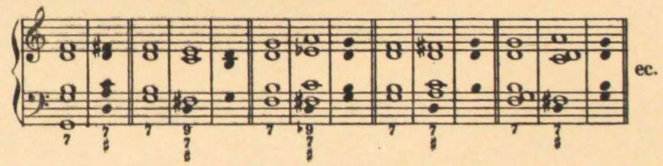
IX. - La 4.ª minore ascendente ha una prerogativa negata alle altre successioni, ed è che esclusivamente può somministrare la loro più naturale Risoluzione alle Note che ne hanno l'obbligo negli Accordi dissonanti.

ESEMPIO



Provatevi con le altre successioni, e le troverete tutte più o meno cattive.

X. - La sola eccezione che si possa fare a questo precetto, è quando all'Accordo della Quinta Dominante con 7.ª segue quello della Seconda con 3.ª alterata, e 7.ª od anche con 9.ª come:



Ma questa, a ben guardare, non è una vera eccezione, perchè è vero che noi, per semplificazione di sistema, ritenjamo qual semplice Alterazione il *Fa*♯, ma la sostanza è che questo *Fa*♯ non appartiene in niuna maniera al Tono di *Do,* sibbene a quella di *Sol;* epperciò qui si modula e si rientra in ciò che abbiam detto nell'Art. VI.

XI. - V'ha anco di più, riguardo alla successione fondamentale di 4.ª minore ascendente: essa è quella che ci dà il sentimento di conclusione più perfetto, il quale nella Tonalità moderna è anzi l'unico. Questa qualità ritmica è una derivazione della prerogativa anzidescritta. Imperocchè l'Accordo che ci lascia l'orecchio appagato, è quello di 5.ª, mentre gli Accordi di 7.ª e di 9.ª ci lasciano desiderosi d'intenderne un altro. Ora questo desiderio non si può appagare, se non col fare che il Basso fondamentale, base di un Accordo dissonante, salga ad un altro Basso fondamentale posto una 4.ª minore sopra, come si è detto nell'Art. IX. Che se questi due Bassi fondamentali sono i più ovvii, cioè Dominante e Tonica, segue la conclusione e l'appagamento più perfetto dell'orecchio.

XII. - Da questa specie di dinamismo dell'Accordo dissonante, pel quale esso ha la forza di chiamare dopo di sè un altro Accordo, noi ci siamo indotti a designare la successione fondamentale di 4.ª minore ascendente (sempre che però il primo dei due Accordi sia o si sottintenda dissonante), col nome di *Produzione,* quasi che l'Accordo dissonante generi o produca l'altro che gli tien dietro. Il secondo Accordo può essere consonante o dissonante (179).

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio
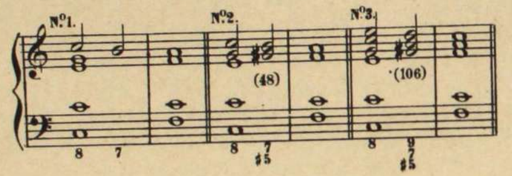
XIII. - Il quadro delle successioni fondamentali descritto nell'Art. VIII ci mostra la loro bontà maggiore o minore e la perfezione in astratto, vale a dire senza aver riguardo al posto che i Bassi fondamentali possono occupare nella Tonalità. Seguitiamo a parlare di ciò!

XIV. - Abbiamo detto che l'Accordo di 5.ª ci lascia l'orecchio riposato, e gli Accordi di 7. e di 9.ª richiedono il passaggio ad un altro Accordo. Da ciò noi chiameremo Accordo di riposo quello di 5.ª, e di moto gli altri due.

XV. - I Gradi della Scala, avuto riguardo alla loro attitudine a ricevere sopra di sè il Basso fondamentale (che in sostanza è un Accordo), hanno simpatia, alcuni per l'Accordo di riposo, alcuni per l'Accordo di moto e altri per ambedue. Noi chiameremo di riposo o di moto i Gradi stessi della Scala, secondo che essi hanno simpatia per l'una o per l'altra specie di Accordi.

XVI. - La quale simpatia dipende dal grado di vicinanza e massime per l'ordine di Produzione che i Bassi fondamentali hanno colla Tonica. Quindi è che questa, qual centro a cui tutto tende, è Nota eminentemente di riposo. La Quinta è Nota di riposo più perfetto dopo la Tonica, perchè è la sua Producente, a cui tiene dietro la Quarta, la quale, comechè non Producente, è tuttavia vicina alla Tonica al par della Quinta; e infine la Seconda da cui la Quinta è prodotta. La Sesta, come quella che può servir di Tonica al Somigliante minore, o perchè, già alquanto lontana bensì dalla propria Tonica per ordine di Produzione, ma vicina per ordine di 3.ª, o per altra ragione a noi sconosciuta, non solo è Nota di riposo, ma ottiene a tal riguardo la preferenza sopra la Seconda. La Terza, e più di essa ancora la Settima, perchè lontane dalla Tonica per ordine di Produzione, e d'altra parte sprovveduta di ogni ragione sufficiente, escludono ogni sentimento di riposo. — Al contrario la qualità di moto si fa sentire in tutti i Gradi atti a fare una Produzione: cosicchè Nota di moto sono la Quinta, la Seconda, la Sesta, la Terza e la Settima. La Quarta non potrebb'essere Nota di moto, perchè essa produrrebbe la Settima; il che non può, atteso il Tritono che vi si frappone. — Or chi direbbe che la Tonica stessa può esser Nota di moto? Il Fenaroli no certo.

Pure i seguenti esempî:



dimostrano che tant'è.

XVII. - Riunendo pertanto sotto un solo punto di vista le dette qualità de' Gradi della Scala, avremo il seguente Quadro, in cui essi sono ordinati, secondo che la qualità di riposo si fa sentire più gagliarda.

GRADI

di riposo	di moto
1.° Tonica	1.° Settima
2.° Quinta	2.° Terzo
3.° Quarta	3.° Secondo
4.° Sesta	4.° Sesto
5.° Seconda	5.° Quinta
	6.° Tonica

Di maniera che sono:

Gradi soltanto di riposo il 4.°

» » di moto il 3.° ed il 7.°

» di riposo e di moto il 1.°, 5.°, 2.° e 6.°

XVIII. - La conseguenza naturale dell'Articolo precedente sarebbe che i Gradi di riposo vogliono l'Accordo consonante, e gli altri gli Accordi dissonanti. E in massima ciò è verissimo, specialmente pei Gradi di riposo: ma pei Gradi di moto v'ha restrizioni e condizioni da osservare intorno ad alcuni, siccome mi accingo a dichiarare.

XIX. - La Tonica, essendo per sua natura Nota eminentemente di riposo, e quindi direi solo per incidente Nota di moto, non può avere 7.ª o 9.ª se non di passaggio.

XX. - La Quinta, come quella che rappresenta in tutta la sua estensione la risonanza del corpo sonoro (V. Art. 106, Assioma 5.°), ammette in tutte le forme gli Accordi di 7.ª e di 9.ª.

XXI. - La Seconda, avendo la 3.ª minore, sopporta bensì l'Accordo di 7.ª, ma non quello di 9.ª, fuorchè rendendolo incompleto col sopprimergli la fondamentale. Non potrebbe neppure sopportare l'Accordo di 9.ª completo quando le si alterasse la 3.ª, perchè in tal caso assumerebbe troppo fortemente il carattere di Dominante.

XXII. - La Sesta sopporta l'Accordo di 7.ª, ma non quello di 9.ª. E la ragione è, che dovendosi risolvere sulla Seconda, la quale ha il riposo più imperfetto di tutti, non trova ragione sufficiente per temperare la durezza del suo Accordo di 9.ª con 3.ª minore, ancorchè la si privasse della fondamentale come la Seconda. Quest'ultima è in miglior condizione, perciocchè si risolve sulla Quinta, riposo più perfetto dopo quello della Tonica, e d'altra parte le Note componenti il suo Accordo sono per lo più in una o in altra foggia alterate, sicchè diviene anche per sè stesso in alcun modo anche più tollerabile; le quali alterazioni non potrebbero in niuna maniera aver luogo nell'Accordo della Sesta.

XXIII. - La Terza sopporta ambi gli Accordi dissonanti di 7.ª e di 9.ª, con questo però che sì l'uno come l'altro è d'uopo siano sempre rivoltati, e non mai fondamentali; e in riguardo all'Accordo di 9.ª in particolare, è necessario esso si renda incompleto, sopprimendone la fondamentale, come abbiam detto della Seconda. Questo Grado sopporta l'Accordo di 9.ª per due ragioni, cioè che, sopprimendone la fondamentale, quel che resta è sinonimo, o dirò meglio identico all'Accordo di 7.ª della Dominante, epperciò in sè medesimo piacevolissimo. Ad esempio, dall'Accordo di 9.ª sulla Terza *Mi-Sol-Si-Re-Fa* togliete la fondamentale *Mi,* e resta *Sol-Si-Re-Fa* Note identiche a quelle dell'Accordo di 7.ª della Dominante. L'altra ragione è che la Risoluzione di quest'Accordo si fa sulla Sesta, nota di riposo meno imperfetto.

XXIV. - Rimane a dire infine della Settima; la quale per altro è così lontana dalla Tonica, che per poco non vedesi praticata come Basso fondamentale; onde non occorrerebbe parlarne, potrebbesi tuttavia applicarlesi a un dipresso quel che abbiamo detto dianzi della Terza.

XXV. - Veduta l'attitudine de' vari Gradi della Scala a ricevere il Basso fondamentale, non che la qualità degli Accordi da esso dipendenti, mostriamo come e con quali condizioni questi si possono rivoltare. In tesi generale, i suddescritti Accordi vanno sottoposti, in riguardo ai Rivolti, a condizioni vieppiù ristrette, man a mano che quelli si scostano dalla Tonica. Posto il qual principio, ne segue quel che mi faccio a spiegare.

XXVI. - L'Accordo di 5.ª ha i suoi Rivolti quando è posto sulla Tonica e sulla Quarta: posto sugli altri Gradi di riposo, manca del 2.° Rivolto, perchè, ove questo ha effettivamente luogo, non è più, ma pare soltanto un 2.° Rivolto dell'Accordo di 5.ª, e diventa effettivamente un 2.° Rivolto dell'Accordo di 7.ª, in cui questa 7.ª (3.ª dell'Accordo) è sottintesa.

XXVII. - L'Accordo di 7.ª ha tutti i suoi Rivolti, quando vien posto sulla Quinta; e così ancora l'Accordo di 9.ª salvo l'osservazione di ciò che si è prescritto nell'Art. 83 del Trattato.

XXVIII. - Ponete l'Accordo di 7.ª sulla Seconda, voi farete il 1.° e il 3.° Rivolto senza ostacoli, ma, volendo fare il 2.° Rivolto, converrà che togliate di mezzo la 4.ª e riduciate l'Accordo a sole 3.ª e 6.ª, per la ragione detta all'Art. 131. Senza ch'io stia a ripetere in seguito la stessa cosa, quel che dico qui a proposito della Seconda, estendetelo anche alla Sesta, alla Terza ed alla Settima. — L'Accordo di 9.ª sulla Seconda, osservando le prescrizioni degli Art. 83 e 191, si può rivoltare come si vuole.

XXIX. - Maggior restrizione ha l'Accordo di 7.ª posto sulla Sesta del Tono: perocchè oltre a quel che dianzi è detto del Secondo Rivolto, v'ha questo a dire in riguardo al primo, che esso non può subire tutt'insieme la 5.ª e la 6.ª: bisogna privarnelo o dell'una o dell'altra.

XXX. - La Terza con l'Accordo di 7.ª entra nelle condizioni or dette della Sesta, ed è inoltre privo del 3.° Rivolto.

Che diremo della Settima?

XXXI. - Notate bene che, praticando la Dissonanza di passaggio si può far sentire la 5.ª e 6.ª nel 1.° Rivolto della Sesta e Terza, e la 4.ª del 2.° Rivolto della Seconda, Sesta e Terza.

XXXII. - Premesse le nozioni finora dichiarate, riesce facile il definire come debba muovere il Basso fondamentale e quale dei tre Accordi di 5.ª, di 7.ª e di 9.ª debba sopportare. Siccome però ci facciamo ad esporre una Tavola che comprende sotto un solo colpo d'occhio quel che finora abbiamo detto, vi inscriveremo pure il Moto conveniente al Basso fondamentale: tralasciamo per brevità di ripetere le stesse cose.

Ed ecco la Tavola Sinottica (V. a pag. 54).

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

AGGIUNTE.

I.ª
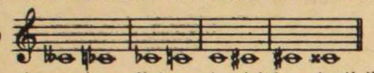
Pag. 10, Art. 31.
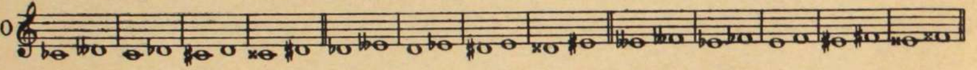
Se per caso lo scolaro non fosse perfettamente istruito nella teorica degli Intervalli, certo è che non potrà farsi un'idea chiara di quanto è esposto a tale riguardo, come massima generale, nel § 2.° del Trattato; quindi, prima di passare allo studio del § 3.°, è necessario si eserciti a scrivere gl'Intervalli *giusti, diminuiti, minori, maggiori* ed *eccedenti* su tutte le Note *naturali* e modificate da qualsiasi *Accidente*, come susseguentemente appare.

DEL TONO.

Il Tono è composto di due Semitoni, uno *minore* e l'altro *maggiore* o viceversa.

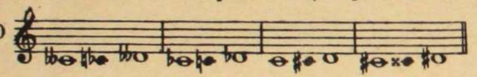
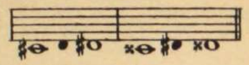
Dicesi Semitono minore a due suoni immediatamente vicini portanti il medesimo nome di Nota, il secondo dei quali modificato da un Accidente che ne indica l'elevazione.

ESEMPIO  e così su tutti gli altri Gradi. E dicesi Semitono maggiore a due suoni pure immediatamente vicini portanti il nome di due diverse Note consecutive.

ESEMPIO 

si continui l'esercizio come sopra.

Riunendo i due Semitoni sopraccennati, si costituisce il Tono nel modo sopradetto.

ESEMPIO  o viceversa:  e via via.
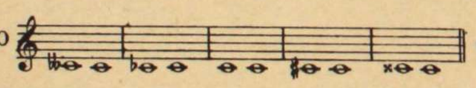
DEGL'INTERVALLI SPECIALI.

Pag. 8, Art. 23 sino al 31.

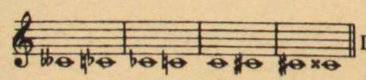
Gl'Intervalli sono di Prima, di Seconda, di Terza, di Quarta, di Quinta, di Sesta, di Settima e di Ottava, ai quali, per ispecificare la loro *grandezza*, si aggiungono gli epiteti *giusto, diminuito, minore, maggiore* ed *eccedente*.

La Prima è di due specie, cioè: giusta ed eccedente.

La Prima giusta, essendo pari all'Unisono, non si annovera fra gl'Intervalli.

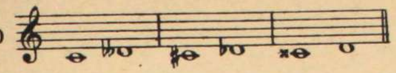
ESEMPIO  ecc.

La Prima eccedente è composta d'un Semitono minore.
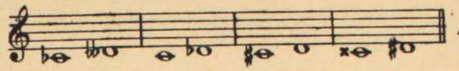
ESEMPIO  L'esercizio su quest'esempio, essendo uguale a quello già fatto sul Semitono minore sopra spiegato, non occorre continuarlo.

La Seconda, la Terza, la Quarta, la Quinta, la Sesta e la Settima sono tutte di quattro specie, cioè: *diminuite, minori, maggiori* ed *eccedenti*.
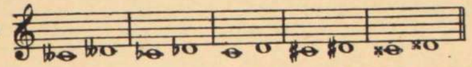
La Seconda diminuita, essendo composta di due Note omologhe (9) producenti il medesimo Suono, ossia l'Unisono, non costituisce Intervallo.

ESEMPIO 

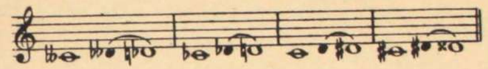
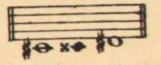
La Seconda minore è composta di un Semitono maggiore.
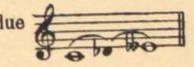
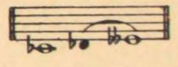
ESEMPIO  Anche l'esercizio su quest'esempio non fa d'uopo continuarlo, essendo già stato eseguito su quello annesso alla spiegazione del Semitono maggiore.

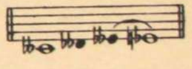
La Seconda maggiore è composta d'un Tono.

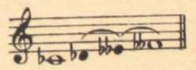
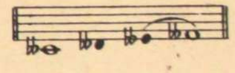
ESEMPIO  Così pure si può tralasciare la continuazione dell'esercizio su quest'esempio, essendo identico a quello praticato sopra per il Tono.

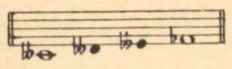
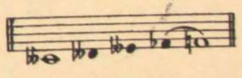
La Seconda eccedente è composta di un Tono e d'un Semitono minore.
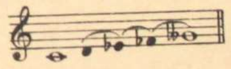
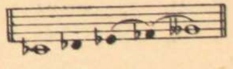
ESEMPIO  oppure  tanto su questo esempio, quanto su tutti i susseguenti, l'alunno deve completare i relativi esercizi.

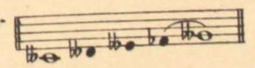
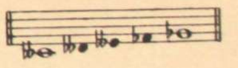
La Terza diminuita è di due Semitoni maggiori:  la minore di un Tono e di un Semitono maggiore: 
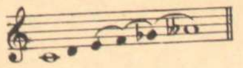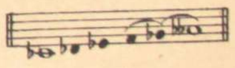
la maggiore di due Toni: e la eccedente di due Toni e d'un Semitono minore. 

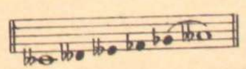
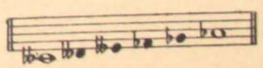
La Quarta diminuita è d'un Tono e due Semitoni maggiori:  la minore di due Toni e d'un Semitono maggiore: 
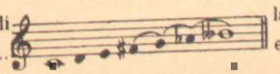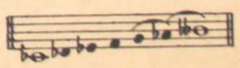
la maggiore di tre Toni:  e la eccedente di tre Toni e d'un Semitono minore. 

La Quinta diminuita è di un Tono e tre Semitoni maggiori:  la minore di due Toni e due Semitoni maggiori: 

la maggiore di tre Toni e d'un Semitono maggiore:  e la eccedente di quattro Toni. 

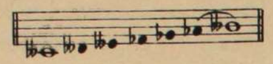
La Sesta diminuita è di due Toni e tre Semitoni maggiori:  la minore di tre Toni e due Semitoni maggiori: 

la maggiore di quattro Toni e di un Semitono maggiore:  e la eccedente di cinque Toni. 

La Settima diminuita è di tre Toni e di tre Semitoni magg.  la minore di quattro Toni e due Semitoni maggiori: 

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

la maggiore di cinque Toni e d'un Semitono maggiore:



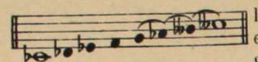
e la eccedente di sei Toni.



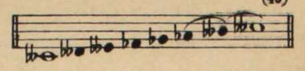
L'Ottava è soltanto di tre specie, cioè: *diminuita, giusta* ed *eccedente.*

(45)

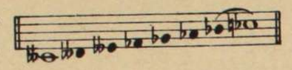
L'Ottava diminuita è di quattro Toni e tre Semitoni maggiori:



la giusta di cinque Toni e due Semitoni maggiori:



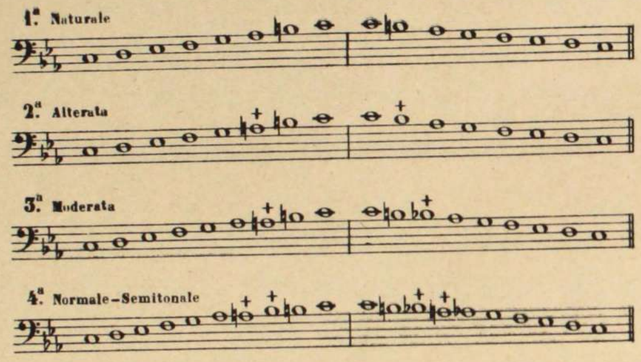
la eccedente di sei Toni e d'un Semitono maggiore.



II.

Pag. 15, Art. 48.

A complemento dell'Annotazione (*a*) annessa all'Art. 48, aggiungiamo qui la Scala in Modo minore nelle quattro formole usate nella pratica della moderna Musica, colle loro denominazioni, cioè:



Le anzidette formole possono ancora essere variate combinando le Scale, nel salire in un modo e nel discendere in un altro, secondo le quattro maniere sopra esposte, formando in tal guisa sedici Scale in Modo minore diversamente miste.
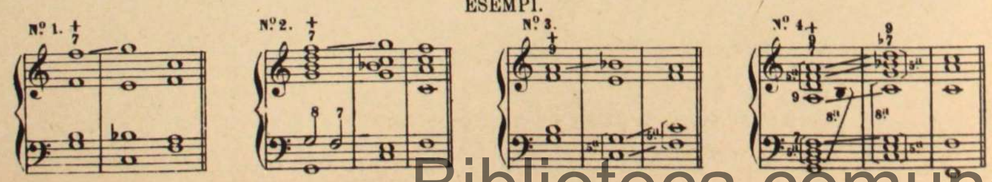
III.

Pag. 31, Art. 117, e pag. 37, Art. 132.

È indispensabile l'avvertire che tanto la Risoluzione della 7.ª, quanto quella della 9.ª essendo contrarie alle regole teoriche, in molti casi può fare buonissimo effetto.
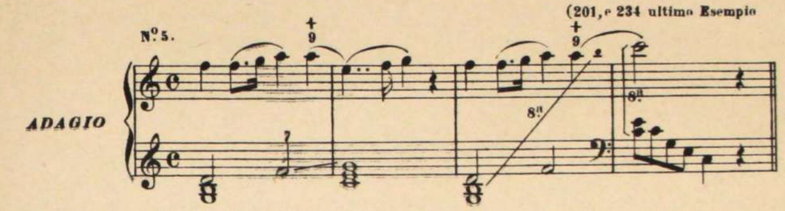
Per metter in vista le contraffazioni più notevoli, riportiamo qui sotto alcuni esempi del dotto signor Giuseppe Privitera, autore dell'opera « **La Musica Scienza ed Arte** », sui quali lo scolaro, studiando convenientemente l'effetto risultante, scoprirà il germe dell'ideale nell'eccezionale Risoluzione e Raddoppiamento delle dissonanze e successione delle 5.e e 8.ª manifeste e nascoste, onde poter giudiziosamente oltrepassare i limiti prescritti nei precetti dell'Arte.

ESEMPI.



Negli esempi N. 1 e N. 2, la 7.ª raddoppiata *Fa* con molta vaghezza sale di Grado nella parte superiore; nel N. 3 la 9.ª *La* sale pure leggiadramente sul *Si* ♭, e nel N. 4 la 7.ª *Fa* e la 9.ª *La* raddoppiate, fanno uno squisito salto di 4.ª in su nelle parti superiori, mentre nelle inferiori il *Fa* sale di Grado e il *La* discende di 3.ª, facendo un' 8.ª nascosta tra *Si* e *Do* con una delle parti posta nel grave. Oltre a ciò, vi è pure una successione di 5.e manifeste e nascoste contemporanee, costituite da *Re-La* e *Sol-Re*, movendosi di 4.ª in su nelle parti superiori, e da *Si-Fa* e *Do-Sol*, salendo di Grado nelle parti inferiori, senza punto nuocere all'effetto della percezione.

(201, e 234 ultimo Esempio



Anche in quest'ultimo esempio, la 9.ª *La*, che si muove di 4.ª in giù tra la seconda e la terza misura, e di 3.ª in su tra la quarta e la quinta (commettendo due 8.e nascoste), produce un inaspettato effetto nella parte melodica superiore, non consentito dalle regole teoriche (Art. 106, Ass.ª 4.°).

Ci sentiamo però l'obbligo di avvertire i giovani studiosi, segnatamente i compositori inclinati alle novità ed alla *musica* detta *dell'avvenire*, che di tali licenze non si deve abusare, perchè infastidirebbero fuor di modo la percezione, e ridonderebbero quindi non a soddisfazione, ma a molestia degli auditori, usandole senza circospezione.
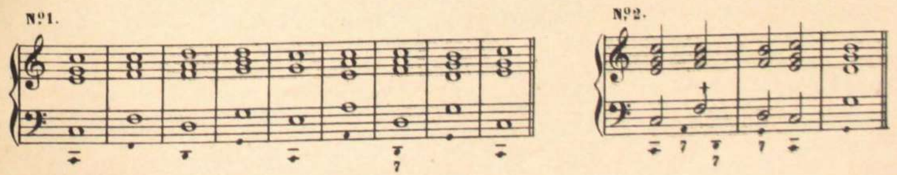
IV.

Pag. 58, Art. 184.

Regole.

XII. Secondo chè i Salti del Basso fondamentale sono migliori, quanto più sono grandi (Art. IV nel Supplemento alla Teoria del B. f.), il Partimento procede per Salto, deve essere assimilato al Basso fondamentale; e quindi, se altra ragione non si oppone, bisognerà che il Basso fondamentale sottoposto sia la Nota del Partimento stesso; e quando ciò non sia possibile convenientemente, almeno nell'accompagnamento l'Accordo sia trattato in modo da sembrare fondamentale.

ESEMPI.



XIII. Guida dell'armonista sempre ha da essere il sapere:

1.° In qual tono si è;
2.° Qual nota del tono è quella che si vuole accompagnare;
3.° Dove va questa nota.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

V.

Pag. 61, Art. 193.
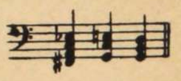
Lettera dell'illustre maestro Luigi Felice Rossi inviata ad un maestro in Atene intorno alla questione del Basso fondamentale.

Torino, 5 Dicembre 1855.
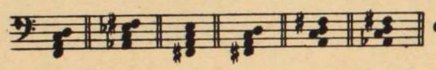
Pregiat.mo Signore,

« La questione che la S. V. mi fa l'onore di presentare al mio giudizio, è una delle più difficili nell'arte « dell'Armonia e delle più dibattute dai Teorici. È uno scoglio il quale hanno urtato con loro mala ventura « tutti, per quanto io mi sappia, da Rameau sino a' giorni nostri, gli armonisti didascalici, i quali hanno tentato « di sfuggire l'empirismo ne' loro sistemi. Io non so se sarò più avventurato: ma poichè Ella mel richiede, sì « mi faccio ad esporle il mio avviso in proposito.
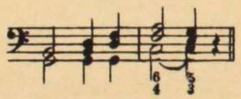
« Dico dunque che i Bassi fondamentali degli Accordi da Lei designatimi, cioè:



« sono *Re* pel primo e *Sol* per ambi gli altri due. Lo stesso direi se il primo fosse uno dei seguenti:

 ecc.

« che *Re* sia il B. f. del primo Accordo, pare che la S. V. non ne dubiti. Rimane adunque a dir perchè io assegno « il B. f. *Sol* all'Accordo *Sol-Do-Mi*. E il perchè è che io ritengo questo come Accordo pararmonico, cioè « riguardo le Note *Do-Mi* come Appoggiature di *Si-Re*, e per conseguenza l'Accordo *Sol-Do-Mi* è per me « sostanzialmente non altro che l'Accordo *Sol-Si-Re*. Eccone le ragioni: 1.° Il *Do*, 4.ª dell'Accordo, non produce « l'effetto ingrato della 4.ª degli altri secondi Rivolti, e ancorchè usata senz'ombra di Preparazione, riesce « dolcissimo a senso, non per noi, ma degli stessi nostri Maggiori così schifiltosi per la 4.ª dei secondi Rivolti; « il che mi porge argomento di credere che questo non sia un secondo Rivolto, se non in apparenza; 2.° Il *Sol* « base dello stesso Accordo non potrebbe, senza cattivo effetto, venir surrogato dal *Mi*, e meno ancora dal *Do*, « il che implicherebbe una specie di assurdità, qualora non il *Sol*, ma il *Do* fosse il Basso fondamentale « dell'Accordo; 3.° Non dee d'altra parte recar meraviglia che *Sol-Do-Mi* tenga le veci di *Sol-Si-Re*, quando « *Do-Fa-La* deve tener luogo di *Do-Mi-Sol*, come nel seguente esempio frequentissimo nella musica odierna:



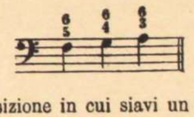
« dove evidentemente *Fa-La* non sono che Appoggiature di *Mi-Sol*. Ma dirà V. S. se *Do-Mi* fossero Appoggiature « di *Si-Re*, ne conseguiterebbe che sempre su queste dovrebbersi risolvere, e che d'altra parte non potrebbesi « stabilire sovr'esse nè rifioriture, nè tampoco punti coronati, siccome praticati ben spesso nelle Cadenze. A « questa obbiezione in primo luogo che in origine, cioè nei secoli XVI e XVII, così appunto praticavasi, di « risolverle sempre sul *Si-Re:* ma in seguito, essendochè queste, fra gli accordi di $\frac{6}{4}$, è il più gradevole; e d'altra « parte, la tendenza naturale ch'egli ha di risolversi sulla $\frac{5}{3}$, non è aiutata di niuna di quelle Note che, come nelle « Dissonanze, sentono e determinano con violenza la Risoluzione; in seguito, dico, i compositori hanno risoluto « anco diversamente, cioè sulla $\frac{7}{3}$ o sulla $\frac{7}{5}$ Anzi, noti bene, che questa diversa Risoluzione è originata dai vezzi

« della Melodia, la quale in opera di Risoluzione sdegna di essere incappata (*a*); chè in caso contrario, cioè « quando l'Armonia è schietta e scevra al possibile da ogni elemento melodico, anco al giorno d'oggi ci « atteniamo alla Risoluzione legittima sovradetta. — Mi si dirà ancora che se *Do-Mi* fossero Appoggiature, non « potrebbesi stabilire sovr'esse non pur Punti coronati, ma ne anco solo passeggiere rifioriture, siccome praticasi « bene spesso nelle cadenze. Alla quale obbiezione rispondo alla mia volta che il Passo sovracitato, della $\frac{6}{4}$ sulla « Tonica (il quale non credo siavi chi dubiti del suo essere nulla più che una doppia Appoggiatura), se ora « usasi schietto, ciò non vuol dire che non si possa rifiorire, come forse avverrà col tempo, verbigrazia in questa « maniera:

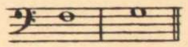


« che la $\frac{6}{4}$ sulla Quinta abbia maggior facoltà di esser prolungata e rifiorita di quella che è sulla Tonica, non « v'ha dubbio; perciocchè, quanto alla prolungazione, la Cadenza, come quella che conchiude il discorso musicale, « acquista bene spesso per la prolungazione un'energia che d'altronde non potrebbe vigere; ed è chiaro quindi « che quanto più si allunga, tanto maggior copia di rifioriture può comportare.

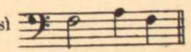
« Tutto ciò riguarda alla $\frac{6}{4}$ delle Cadenze. Per gli altri casi, come quello della S. V. toccato, della pag. 56 del « mio *Trattato d'Accompagnamento*, il principio che ne svela i Bassi fondamentali è diverso. E per dire di « quello stesso che è nella pag. 56, che qui trascrivo:



« io invito la S. V. ad imaginare una composizione in cui siavi un Passo come questo:
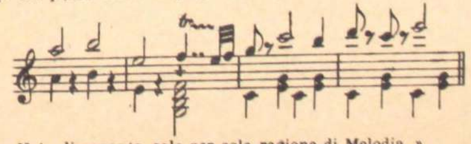


« certo il *Fa*, come Quarta che passa a Quinta avrebbe $\frac{6}{5}$ perchè il suo Basso fondamentale sarebbe *Re* che un « salto di 4.ª passa a *Sol*. Ora s'imagini ancora che il compositore non voglia questo Partimento così ignudo, « ma lo rifiorisca, toccando a tale oggetto il *La*,

così 

« non v'ha dubbio che qui il *La* sarebbe considerato Nota arpeggiante, e che perciò il detto B. f. resterebbe lo « stesso, salvo il tralasciar la 4.ª sul *La*, la quale in forza di quanto si accenna negli Art. 131 e 214, è di cattivo « effetto. In conseguenza il Passo verrebbe accompagnato così:



« (a) Uno fra i tanti esempi che potrei citare in proposito, è questo della *Zelmira* di Rossini:
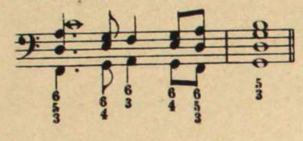


« dove il *Fa* della seconda misura, Nota dissonante, sale per sola ragione di Melodia. »

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

« Ma c'è di più: il compositore tra il *Fa* e il *La* intrometta una Nota di passaggio, così:
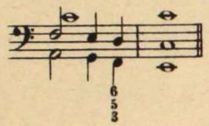


« ciò non cambia la natura del Passo, e si può quindi accompagnarlo esattamente come appare dall'esempio « precedente. Se non che, come il compositore ha intromesso Nota di passaggio nel Partimento, così niuno « m'impedisce d'intrometterne anch'io nell'Accompagnamento, ponendo un *Sol* tra il *La* e il *Fa*, e un *Mi* tra « il *Re* e il *Fa*: onde l'esempio sarebbe modificato come segue:



« Dal quale Ella può scorgere senza più come la condizione di tutti gli Accordi della prima misura è da me « considerata come retta dal solo Basso fondamentale *Re* con 7.ª, e la $\frac{6}{4}$ come Note di passaggio.

« Nel caso ora delucidato la Quarta del Tono passa a Quinta. Può accadere che passi a Terza, oppure abbia $\frac{6}{5}$, come:



« Allora è troppo visibile che il *Do* 5.ª di *Fa* è un Pedale.

« Eccole, o Signor mio, esposta ne' più brevi termini che ho potuto la mia opinione intorno al di Lei « quesito. Spero che, se non giungo a persuaderla, che, se non ho sciolto il problema in modo a Lei soddisfacente, « la S. V. saprà grado alla buona volontà di chi ha l'onore di protestarsi

« *Della S. V. pregiatissima*

« Luigi F. Rossi. »

OSSERVAZIONI.

I.

Pag. 3, Avvertimento 1.°.
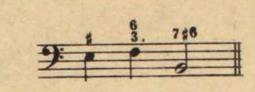
Il lamentato empirismo che durava sovrano nelle Scuole d'Italia al tempo del chiarissimo maestro L. F. Rossi, non si può dire che sia cessato del tutto. Pur troppo siamo ancora lontani da quel metodo ragionevole e sano che dimostra tutto ciò che asserisce, e fonda l'Arte sopra i principî della Scienza. A parer nostro, due ragioni si possono assegnare a questo empirismo: 1.ª Una ragione negativa che consiste in quella fatale legge d'inerzia che invade le scuole e fa restii i maestri a mutar metodo. La 2.ª ragione è invece positiva: la comunicazione empirica della regola sembra molto più facile della comunicazione razionale, la quale dev'essere preceduta dalla dimostrazione dei principî teorici.

Speriamo che col tempo l'esistenza di un buon libro di testo indirizzerà i maestri all'applicazione di metodi più razionali, vincendo la loro inerzia e convincendoli che una illuminata razionalità è invece assai più facile di un oscuro empirismo.

II.

Pag. 3, Avvertimento 6.°.

Dei Partimenti stessi che qui si tiene parola, erano anche sbagliati. Per esempio, il N. 8 del secondo Libro, dove era posto nella 22.ª misura:



fu invece corretto nel modo con cui risulta nel testo di questa edizione.

III.

Pag. 4, Art. 6.°
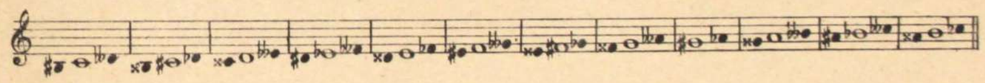
L'alunno che si dedica allo studio della Composizione, oltre a esser colto in letteratura e buon calligrafo di musica, deve non solo essere in grado di sapere teoricamente e praticamente gli elementi della Notazione musicale, del Ritmo, degl'Intervalli, del Setticlavio, dell'Estensione delle voci e Solfeggio, ma deve anche sapere eseguire correttamente un pezzo di musica sul pianoforte, nonchè esser capace di suonare discretamente un qualsiasi istrumento a corda od a fiato; mancando questa istruzione, non arriverà mai a conoscere i diversi effetti che producono le voci e gli istrumenti in un'opera di musica.

IV.

Pag. 5, Art. 10.

Affinchè lo scolaro sappia quante e quali sono le Note omologhe contenute nel nostro sistema musicale, le racchiudiamo tutte nel seguente

ESEMPIO.



V.

Pag. 8, Art. 25.

Per la stessa ragione che l'Ottava diminuita si annovera fra gl'Intervalli semplici, la Settima eccedente, essendo pari all'Ottava giusta, si annovera fra gl'intervalli composti.

VI.

Pag. 15, Art. 51.

La *Scala diatonica*, non procedendo di Tono in Tono nel vero senso della sua denominazione, e servendo di norma naturale alla costruzione della Scala in *Modo maggiore* di qualsiasi Tono, dovrebbesi chiamare *Scala normale*, per maggior proprietà di linguaggio. E per consimile ragione, la *Scala cromatica*, procedendo di Semitono in Semitono, si dovrebbe chiamare *Scala semitonale*.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

VII.

Pag. 127, TERZO LIBRO DEI PARTIMENTI.

Allo scopo di raccogliere in un solo corpo tutti i Partimenti adatti allo studio d'Armonia, di Pararmonia e di Composizioni artificiose del celebre Fenaroli, si pensò di riunirli in cinque libri, mentre prima erano disgiunti gli uni da gli altri. Ciascun d'essi aveva sue particolari teorie. Siccome però terminato lo studio del Secondo libro, il giovine alunno non potrà rendersi ragione di ciò che deve mettere in pratica nel Terzo, sarà necessario che si istruisca prima nel Contrappunto rigoroso e libero, non che di Composizione, secondo le norme contenute nei libri di Cherubini, di Mattei, di Beethoven e di Reicha. Senza questi studî antecedenti, non arriverebbe mai a raggiungere, non dico la perfezione, ma neppure un principio di perfezione qualunque. Da questa trascuranza avviene spesso che poi, che chi si accinge a comporre, cade in quegli errori grossolani e leggeri, di cui ne daremmo qui cenno, se l'ammaestramento in merito non fosse espresso nei Trattati dei summentovati maestri.

VIII.

Pag. 206, CONCLUSIONE.

A complemento dell'opera, stimiamo qui opportuno avvertire i giovani studiosi:

1.° Quali studî devono compiere;

2.° Quali opere devono consultare;

3.° Quali massime debbono seguire;

onde poter divenire in breve tempo ottimi compositori e valenti didattici.

OPERE TEORICHE

disposte a norma degli studi e della pratica da seguirsi.

Parte prima e seconda, ossia sino al Terzo libro, a pag. 127, di questo Trattato.

Parte seconda del *Corso di Composizione musicale*, di ANTONIO REICHA.

Corso di Contrappunto severo e di Fuga, per L. CHERUBINI.

Studi di Beethoven, ossia d'*Armonia e di Composizione*. Prima versione italiana con Note di FÉTIS e ROSSI.

Pratica d'Accompagnamento e Contrappunti liberi del P. M. STANISLAO MATTEI.

Parte prima e terza del *Corso di Composizione musicale*, di A. REICHA.

Introduzione ad un nuovo sistema d'Armonia, e Studi sull'Armonia, di A. BASEVI.

Trattato della Melodia, di A. REICHA.

Grande Trattato di stromentazione e d'orchestrazione moderna, di E. BERLIOZ.

Ricordi pei giovani Compositori, ossia *Studi sulle forme dei pezzi musicali di tutti i generi, colle rispettive definizioni*, di MICHELE RUTA.

Lo Studio della Composizione musicale, per CESARE DALL'OLIO.

Il Maestro di Composizione, ossia seguito del *Trattato d'Armonia*, di B. ASIOLI.

OPERE CONSULTIVE.

Manuale di musica, di GIO. ALIBRANDI.

La Musica nei suoi principî, nuovamente spiegata da GEREMIA VITALI.

Principî generali e ragionati della Musica teorico-pratica, di L. PICCHIANTI.

Almanacco Enciclopedico-musicale, di S. FRANCESCO TOMICICH.

102050

Magister Choralis. Manuale teorico-pratico per l'istruzione del canto fermo, di FRANCESCO SAVERIO HABERL. Terza versione italiana del Sac. Riccardo Felini.

Scuola di Garcia, ossia *Trattato completo dell'Arte del canto*, di EMANUELE GARCIA, tradotto dal francese da Alberto Mazzucato.

La Musica Scienza ed Arte, di GIUSEPPE PRIVITERA.

Del bello nella musica, per EDOARDO HANSLICK.

Lo studio dell'Estetica musicale, di TANCREDI MANTOVANI.

Filosofia della Musica, o *Estetica applicata a quest'arte*, di R. BOUCHERON.

Dizionario della musica, del Dottor P. LICHTENTHAL.

Storia della musica, di GIAMBATTISTA MARTINI.

Nuova Enciclopedia popolare italiana.

Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile e considerazioni sulla medesima, unito alle opere di Pietro Metastasio, del Dottor A. RACHELI.

Studî teorico-pratici sull'arte di recitare e di declamare, di E. FRANCESCHI.

Didattica generale, di G. A. Dottor LINDNER. Versione italiana di Vittorio cav. Castiglioni.

MASSIME D'AMMAESTRAMENTO GENERALE.

I. Ai nostri giorni lo studio della Composizione è circoscritto allo studio del Contrappunto semplice, del Contrappunto doppio, dei Canoni e della Fuga. Di tanti altri oggetti gli uni più importanti degli altri, non si fa parola in alcuna scuola, come se fossero affatto estranei alla musica. Si compone in questa o in quella forma perchè si sa ch'esistono dei pezzi di musica scritti in tal modo, oppure si accozzano a caso le proprie idee. Il pittore, il poeta, l'architetto conoscono la forma di tutte le produzioni dell'arte loro, e la insegnano ai loro Allievi; perchè mai ciò non può aver luogo egualmente nella musica! La causa si è che non esistono e non hanno ancora esistite le vere scuole musicali; e che tutti i Trattati di quest'arte mirabile non riguardano che l'*Armonia*, il *Contrappunto* e la *Fuga*, tre oggetti i quali comecchè importantissimi, non costituiscono che un terzo di tutto ciò che si dovrebbe imparare e insegnare nella musica. Un Allievo che ha terminato il suo corso d'*Armonia* non conosce che pochissima cosa, e si trova ad ogni momento trattenuto da mille altre difficoltà delle quali non intese mai parlare; che se si crede superiore, si perde e non raggiunge alcun scopo e ritorna sempre al primo punto d'onde è partito.

Trattato di Melodia, di A. REICHA.

II. Tutta la scienza non basta senza il genio che la mette in pratica qualunque si possa fare, bisogna esser nato per quest'arte, altrimenti non vi si farà mai qualche cosa di grande. Per la stessa ragione il più bel genio, senza dottrina musicale, farà solo effetto sul volgo, ma sarà stimato poco o niente dai conoscitori dell'arte.

Il vero compositore sarà dunque quello che la natura ha creato per la musica e che possiede a fondo l'Arte del canto, l'Armonia ed il Contrappunto. Sempre giusto nelle sue espressioni, conseguente nell'ordinare le sue idee, graduato nei suoi effetti, unisce la natura all'arte, i vezzi alla profondità, e se non sorprende sempre, rapisce ed incanta.

Dee specialmente tale artista sapere perfettamente la lingua in cui scrive e la sua prosodia; e del modo come sogliono manifestarsi e modificarsi, conoscere esattamente la natura e la qualità di tutti gli istrumenti usuali nell'orchestra, particolarmente del loro effetto individuale ed in unione cogli altri. Il compositore dee inoltre essere versato nella storia sacra e profana e nella mitologia, possedere le cognizioni sui costumi de' popoli e sulla loro musica caratteristica; aver riguardo particolare al carattere del personaggio che lascia parlare, e a tante altre cose che formano il corredo delle cognizioni ad esso necessarie e delle quali si parla ampiamente nel *Dizionario della musica* del Dott. P. Lichtenthal.

102050

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

III. L'educazione tecnica non è che il materiale per riescire un valente compositore. Oltre il genio, senza di cui niuno può nelle arti esser creatore, occorre l'educazione morale, la quale apre l'intelletto alla più ampia, alla più profonda comprensione del soggetto che prende a trattare: per cui a divenire un bravo musicista conviene essere ben istruito nelle lettere, nella poesia, nella drammatica, nella storia, nella filosofia delle arti e nell'acustica.

IV. Il più importante presupposto dell'educazione morale è la ***docilità*** dell'allievo.

Per docilità intendesi in generale *arrendevolezza alle influenze esterne.*

Un eccellente esempio di docilità è l'argilla plastica, che assume qualunque forma le si imprima.

La docilità spirituale dell'allievo è grandissima, non però sconfinata. I talenti naturali ne segnano certi confini, sebbene molto estesi. Entro questi limiti si estende il campo di operosità dell'educazione. *Attitudini naturali,* sono quelle disposizioni speciali per certe abilità, che vengono trasmesse in via *ereditaria* all'individuo. Esse dipendono da certe particolarità dell'organizzazione fisica, le quali favoriscono la riuscita di alcuni atti, al compimento dei quali l'individuo è portato, appunto per la gioia prodottagli dalla stessa loro riuscita. Così una certa costituzione ereditaria dell'orecchio interno è una condizione fondamentale per l'*attitudine musicale.* La famiglia Bach conta 22 membri dotati di egregi talenti musicali.

(*Didattica generale,* di G. A. Dott. LINDNER).

V. Bisogna fare una grande distinzione fra il genio e l'ingegno. L'ingegno si acquista con un'applicazione severa, assidua e faticosa, e bisogna che sia ben diretto. Un non mediocre ingegno è un dono rarissimo. Il genio senza l'ingegno è assai poco, e sovente è nulla affatto. Il genio è più comune che non crediamo, e bene avvisò VOLTAIRE quando disse: *egli corre le contrade.*

Forse più di diecimila persone furono fornite di altrettanto genio quanto la natura ne ha dato a RACINE, ed una sola ne esistesse che avesse la pazienza e ponesse l'applicazione che sono necessarie per acquistare una sì grande attitudine ad esprimere le proprie idee senza la quale il genio è un diamante greggio che non può brillare, e questo ci rimembra quella graziosa comparazione di GRAY (*):

La somma di queste osservazioni dà il seguente risultato:

1.° L'ingegno quantunque senza genio, specialmente se è guidato dal gusto, può esser sempre vantaggioso;

2.° Il genio senza ingegno rimane ben poca cosa;

3.° L'ingegno secondato dal genio è tutto (**).

(*Trattato di Melodia,* di ANTONIO REICHA).

VI. Nelle arti il vero genio non va mai disgiunto da un certo gusto che sa opportunamente applicare le imagini alla più propria imitazione della natura. Ma nella musica, forse più che ogni altra, vi furono ingegni fecondi, i quali dimenticando lo scopo, a cui dovevano mirare, di muover l'anima alla più vera espressione della passione, si mostrarono assai poveri di gusto, e dirò pur di criterio, talora non aspirando che a solleticare i sensi colla leggiadria dei suoni, talora non mirando che allo sfogo delle armoniche combinazioni.

(*La Musica nei suoi principî nuovamente spiegata* da G. VITALI).

(*) *Così la perla non forma la ricchezza che degli abissi del mare, se negli amari flutti sta sempre nascosta; o così la rosa del deserto prodiga de' suoi inutili odori, fiorisce senz'essere veduta.*

(**) *Quando Orazio ha dimandato a che serve il genio senza la cognizione dell'Arte, ha avuto assolutamente ragione, perchè il genio senza questo soccorso non può produrre nè porre in opera le sue idee, e se il genio crede poterne far senza, o porvisi al disopra (come accade sovente), ne escirà in un modo falso ed inconseguente.*

102050

VII. Alcuni definiscono il gusto: la facoltà di sentire il bello ed il sublime. — Secondo Rousseau, è di tutti i doni della natura quello che più si sente e meno si può spiegare. È quasi un ingenito istinto che porta l'uomo a giudicare di oggetti, de' quali non può dar ragione. Esso varia nei popoli secondo i climi e l'educazione; e nondimeno havvi un gusto universale, su cui tutti gli esseri ben costituiti sono d'accordo (***); e questo solo può chiamarsi il vero gusto. Persone fornite di uguale intelligenza ed egualmente ben educate nell'arte daranno un giudizio quasi conforme, ove siano chiamate a proferirsi sovra un'opera qualunque. Il maggior numero concorrerà a dar la preferenza a questa piuttosto che a quell'opera, ogni qualvolta le regole teoriche possono servir di guida; ma ben di rado concorderanno nel dar ragioni di molte cose, che pur sentiranno esser belle senza poterne addurre il motivo: di queste è solo giudice il gusto. — Il genio crea, il gusto sceglie. La fecondità ha bisogno sovente d'una guida che trattenga dall'abusare di sè stessa. Grandi cose si possono fare senza gusto, ma il gusto solo li rende pregevoli ed interessanti. È il gusto che rivela all'esecutore l'idea del compositore; è il compositore che suggerisce all'uno e all'altro tutto ciò che può far spiccare ed abbellire il suo soggetto; è il gusto che dà all'ascoltatore la coscienza di tutte siffatte conseguenze e lo mette in grado di pronunciare un giudizio di verità.

(*Dictionnaire de musique,* ART. GOUT).

VIII. Nella musica, come in tutte le produzioni dell'ingegno umano, è necessario conoscere i principî su cui è fondata per darne un giudizio illuminato e sicuro: e la ragione sembrami naturale. Siccome nessuno nasce tra gli uomini artista: siccome le arti per conoscerle bisogna studiarle: siccome lo studio inferisce alcune cose da sapersi; così chi non si procaccia collo studio la scienza di queste cose non può nè conoscerle, nè giudicarle. Non basta dire: questo mi piace; questo non mi piace: per asserire che una cosa sia buona o cattiva: perchè il giudizio riesca sicuro, bisogna saper addurre i motivi su cui è fondato. Ora chi giudica senza cognizione pratica non può farlo che dietro l'effetto delle proprie sensazioni; e siccome l'effetto delle sensazioni è spesse volte fallace, perchè un lavoro musicale può essere della più perfetta fattura e produrre le sensazioni più disaggradevoli solo per difetto di esecuzione, così è assolutamente necessario sapere conoscere l'opera per sè stessa, cioè, saper distinguere l'opera dall'autore da quella dell'esecutore, per non dare un giudizio erroneo.

(*La Musica ne' suoi principî nuovamente spiegata* da G. VITALI).

IX. Vi sono due modi di studiare dei sommi maestri: l'uno si limita a intendere l'esteriorità delle forme, e l'altra consiste nell'indagare come essi abbiano inteso il vero e saputo nobilitarne l'imagine e il concetto. L'uno e l'altro sono utilissimi a chi vuole farsi artista; ma il primo vuole essere esteso a tutte le forme per apprendere a non seguirne alcuna, il secondo esercitato per formarsi un gusto proprio e intendere meglio la propria tendenza: entrambi per acquistare un modo proprio, un proprio carattere. Chi riesce a formarsi uno stile si pone a capo del gusto del pubblico e, se ha ingegno educato e potente, riescirà facilmente a farselo amico ed avere seguaci: chi per lo contrario corre sulle orme altrui, corre rischio di trovarsi ultimo, solo, negletto e disprezzato.

(*La Musica nei suoi principî nuovamente spiegata* da G. VITALI).

X. Dalla maggior parte dei compositori non si cura lo studio della Matematica; anzi si crede che questa niente affatto contribuisca alla pratica della Musica. Io non dico che la Matematica sia veramente di necessità assoluta al compositore; ma egli è poi fuor di dubbio che questa somministra i mezzi più opportuni per acquistare le più sublimi cognizioni della Musica speculativa.

(***) L'uomo il cui orecchio è insensibile alle dolcezze della musica, il cui cuore non si trova all'unisono con nessun accordo, è fatto per la frode e pel tradimento; ha pensieri pesanti come la notte; affetti neri come l'Erebo. (*Mercante di Venezia*). SHAKESPEARE.

102050

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Sono ben diciannove anni che io ho compiuto il corso di Matematica nelle Scuole di Brera a Milano sotto il celebre abate Frisi; e mi ricordo che in allora, possedendo già in buona parte la pratica della Musica, ebbi a contrastare non poco col Maestro intorno alla soluzione di alcuni problemi. Ne fui però convinto interamente, alloraquando mi fece conoscere la cosa ad evidenza colle più chiare equazioni, e fu in allora appunto che mi persuasi diffatto che la Matematica sia d'un grande vantaggio per rischiarirsi appieno della maggior difficoltà della Teoria Musicale. Siccome poi necessario io giudico che il Compositore possegga la Teoria della Musica, così soggiungo che sarà un bene assai pregevole, se avrà egli inoltre approfittato nello studio della Matematica stessa, egli è poi indubitabile il grande vantaggio che dallo studio di questa potrà ritrarre.

(*La Scuola della Musica,* di CARLO GERVASONI).

XI. Le mille ubbie affastellate in forma di Metodi di armonia pratica sparsi per tutto l'orbe umano, scissero gli uomini in partiti divisi in scuole in cui i Compositori non doveano riconoscere altri principî che quelli meccanici del contrappunto costituiti da un congegno di entrate e risposte, di una simmetrica convenzione di forme di cui le imitazioni e i canoni fanno le spese. Ogni scuola ebbe le sue affermazioni arbitrarie, i suoi vocaboli abusivi, grecismi a riluttanza, ed il neologismo non ristette inoperoso: ognuno portò il suo termine al frasario tecnico della dizione musicale; s'introdussero le ***anticipazioni***, le ***posticipazioni***, le ***assuonanze***, le ***riluttanze***, ed in ultimo si aggiunsero le ***unitoniche***, le ***transitoniche*** e le ***omnitoniche***: quello che si approva in una scuola vien contraddetto nell'altra, le loro convenzioni stanno nella materialità dei segni scritti non nelle idee che debbono palpitare sotto quei segni: tutti i compositori devoti a quei sistemi scrivono nell'ugual modo ed hanno tutti uno stesso stile; quelli che sentono fremersi nell'anima la potenza del genio se ne emancipano; scrivono melodrammi, cantano e armonizzano sopra basi sentite e non discusse, affatto opposte ai precetti bevuti dalle conventicole: si grida la croce addosso all'armonia e si fanno le composizioni contrappuntate a quattro, otto, sedici, trentadue, sessantaquattro, centoventotto parti, ognuna facendo dissimili cose, e si niega a quell'assieme il nome di armonia. Da queste contraddizioni si passa all'idea del classicismo fugato e ve lo mostrano là dove meno lo si ravvisa, additandovi lavori fuori affatto dai precetti che dettarono. Si parla del classico di Bach, di Händel, di Beethoven, di Haydn, di Mozart e di Mendelssohn, perchè scrissero cose gravi nello stretto rigore della condotta oratoria armonica, ed ebbero del fugato soltanto per l'esatta espressione del pensiero principale e pel giro rigoroso delle modulazioni che essi chiamarono in istile fugato, ma si guardarono bene dalle pedanterie del contrappunto. Oggi sfumò l'idea del classicismo e si trasfuse in altro vocabolo consimile che appellarono ***musica dell'avvenire.***

Cosa vuole questa ***musica dell'avvenire,*** qual significato racchiude?... Dubbio ancora ne pende il giudizio. Dai modelli che se ne ebbero accozzati da scrittorelli in erba, udimmo un fischiare d'archi, di cantini e di cordoni; uno squillare strepitoso di trombe, un'insistenza rumorosa di tutti, un cozzo di frasi strozzate, un pavimento a mosaico senza disegno, una galleria di copie senza originalità che si aggirano a vortice spirale come spiriti in ridda incantata. Dove tende questa musica? a che ne mena?... Quando ci si provaronó i cigni del melodramma ci dettero un vasto disegno istrumentale bene armonioso, elegantemente girato e condotto melodicamente; accompagnato però da una continuata declamazione senza ritmo, da un disegno di suoni ripercossi senza contorno, quasi in forma di recitativo sciolto, il cui effetto abbastanza mostrava l'uomo costretto a esulare lontano dalla sua cara patria. Il recitativo sciolto consiste in un rinforzo di voci determinate dato alle voci indeterminate dalla parola per raddolcire la rigidezza della declamazione accostandola al canto ed alla melodia, ed è la formula la meno melodiosa; differisce dal recitativo obbligato inquantochè questi alterna il canto e fa la parte della melodia istessa; nè l'una, nè l'altra formula deve signoreggiare la composizione senza posa a scapito della melodia, siccome ne udimmo da capo a fondo nei campioni apparsi di questa tanto decantata ***musica dell'avvenire.*** Se l'avvenire deggia essere informato da questo nuovo genere di composizioni melodrammatiche il pubblico cesserà di richiedere a quelle musiche una profonda impressione e un rifugio quando ha l'anima in pianto.

102550

Lo studio del passato è la scuola dell'avvenire. Ogni epoca consta di fatti che si affacciano come presagi dell'avvenire, i quali sono vincolati a collegare la vita passata remota con la vita futura dell'umanità, e rilevano le leggi di vita collettiva che si intravedono nell'unità del pensiero divino che si compie con lento sviluppo.

(*Scienza nuova delle armonie de' suoni,* di A. BÀRBERI).

XII. Non ha guari su maestose scene, non molto lungi da noi, si provava uno spartito della scuola moderna e di uno degli illustri seguaci suoi. Molti ne avevano inteso le prove al pianoforte, ne lodavano la struttura, vi ammiravano le novità melodiche, i ritrovati armonici. Lo spartito cala in orchestra, allora la cerchia degli ascoltanti divenne maggiore, e vi entrava fra gli altri il poeta concertatore del teatro, che era pure l'autore del melodramma. Un dì si arriva al quartetto, il pezzo più grande dell'opera ed il più lungo pure. Il poeta che aveva in quel punto sviluppato quasi l'intera favola, stava tutt'intento ad osservare come gli Artisti disimpegnassero il lato drammatico, quando gli torba l'orecchio un ***Tutti inorriditi*** che sentiva ripetere un'infinità di volte. Ora lo pronunziava il Tenore, ora lo diceva monco il Contralto, ora il Soprano lo teneva una battuta, mentre le altre parti ne pronunziavano una metà, una terza parte, qualche monosillabo. Era una cadenza bella e buona con tutti i rivolti. Non poteva darsi ragione di quelle parole messe così a caso. Prese una parte ed osserva, oh stupore! posto in musica nientemeno che le parole ***Tutti inorriditi*** che ci aveva messo in parentesi per far comprendere agli Artisti essere quello un momento di terrorismo drammatico. Ne chiese al Maestro e questi rispose ingenuamente non sapere che le parole segnate in parentesi chiuse non dovevano porsi in musica. Fortuna che il libretto lo aveva avuto a brani, altrimenti chi sa quante cadenze sarebbero nate sulle parole *Parte, viene in scena* e simili. Doveva però accomodarsi quello sconcio ed il poeta stesso fe' sostituire alle parole *Tutti inorriditi, Oh quale, oh quale orror*, espressione che forse gli uscì di bocca nell'accorgersi che la maggior parte de' musicisti non comprendono i pensieri che rivestono di note!

(*Monitore del Circolo Bonamici,* Art. di F. EOLIDORO).

XIII. Nel mentre che le aspirazioni nazionali e l'indirizzo politico d'Italia nostra mirano a scuotere ogni straniero servaggio, è doloroso vedere artisti italiani folleggiare sulle orme degli stranieri e spendere ogni loro studio per togliere all'arte colore e veste nazionale, per costringerla a farsi allieva de' proprî allievi. Noi facciamo appello a quanti in Italia son teneri delle tradizioni di questa terra, che vide nascere quella non interrotta serie di grandi che, da Guido d'Arezzo sino ad oggi, non hanno risparmiato sacrifizî, fatiche, sudori per illustrarla; di questa terra che, nell'abbrutimento del medio evo, è stata la prima a far brillare nel mondo la face che dovea esser foriera del risorgimento delle arti, delle scienze e delle lettere; noi facciamo appello a quanti si gloriano di dirsi italiani, perchè combattano il malaugurato indirizzo che si tenta oggi di dare all'arte de' suoni. Gl'innovatori, giovandosi della credulità de' profani e della curiosità che desta tutto ciò che è nuovo (poco monta che sia bello), trascinano l'arte nostra in una voragine senza fondo. È nostro dovere il farli ricredere, o almeno discreditarli nell'animo di coloro che si tentano sedurre. *La musica dell'avvenire* è una parola pomposa che cela la distruzione del canto, che è la negazione della musica italiana; noi non abbiamo mestieri di essa: la nostra ***musica dell'avvenire*** è scritta a caratteri indelebili nel *Barbiere*, nella *Norma*, nella *Lucia*, nelle pagine immortali di tutti i grandi Compositori del nostro paese. È grave errore l'asserire che il pubblico avvezzo a sentire riempir l'orecchio dalla molteplicità e dalla astrusità delle armonie e delle modulazioni, non potrebbe così di leggieri adattarsi a melodie semplici e chiare non sottoposte alle torture che vogliono far loro subire codesti arrabbiati rivoluzionarî. Il bello, il vero bello piacerà ognora, perchè esso è emanazione di qualche cosa che è al disopra del mondo reale, perchè nel core di ogni essere vi è la corda armonica che vibra appena se ne sente scossa. Dio ci diede il sorriso della natura, la purezza del cielo, l'incanto delle colline e dei mari, perchè ci riverberassero nell'armonia delle sfere; e, quasi ad attestare che il canto sia perpetuo retaggio nostro, ci pose sulle labbra la più dolce, la più armoniosa, la più melodica delle odierne favelle.

(*Monitore del Circolo Bonamici,* Art. di M. C. CAPUTO).

102550

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

XIV. Gli antichi musici, scrisse Rousseau, erano poeti, filosofi ed oratori di primo ordine. Tali erano Orfeo, Terpandro, Stesicore, ecc. Perciò Boezio non volle insignire del titolo di musicista quegli che sòlo esercita l'arte col servile ministerio delle dita o della voce, ma quegli che possiede la scienza mediante il raziocinio e la speculazione. E pare eziandio che per sollevarsi alla grande espressione dell'arte imitativa ed oratoria sia mestieri aver fatto uno studio speciale delle passioni umane e del linguaggio della natura. Per la qual cosa i musicisti dei tempi nostri, ristretti per la più parte alla pratica delle note e di alcune modulazioni, non si terran guari offesi, io penso se non siano riputati come grandi filosofi.

(*Dizion. Art. Musicien*).

XV. Torniamo all'antico, uno dei motti di Verdi (ricordato dal Conte Codronchi, ex Ministro della pubblica istruzione, nel discorso d'inaugurazione del monumento a G. Donizetti), cioè alla schiettezza della ispirazione, alla grazia natìa, alla forma nobilmente semplice ed eletta, alla purezza classica che fu parte tanto più alta e squisita in quanto meno appariva.

In quel cammino glorioso, ci imbatteremo in Gaetano Donizetti. Possa il bel monumento che voi Bergamaschi gli avete eretto in mezzo ai fiori e all'ombra degli alberi amici, accendere l'animo nostro alle bellezze delle cose che egli accolse e sentì nello spirito armonioso ed espresse con tanti splendori di forma.

XVI. Rivolgendomi a tutti i più giovani che sono chiamati allo studio della composizione, non posso abbastanza esortarli alla lettura ed allo studio dei migliori componimenti dell'antica scuola: e sugli antichi di ogni scuola e nazione, dove troverete la melodia, disprezzata, pur troppo, da molti che si dicono *maestri* ed *intelligenti!!*... Non date ascolto alle loro ciance, ed ai critici dei giornali, all'infuori di rarissime eccezioni, i quali sotto pompose parole nascondono sovente la loro incompetenza.

XVII. Qui non possiamo a meno di lamentare altamente la mancanza di un'istituzione in questa nostra Italia, il cui scopo sia di far conoscere le migliori produzioni dei maestri d'ogni tempo e d'ogni nazione che non possono trovar luogo nei teatri. Quale istituzione potrebbe recare sommi vantaggi; l'istruzione degli artisti, cioè, e la facilità agli esordienti di farsi conoscere, esponendovi coi necessarî mezzi di esecuzione le loro composizioni.

Giunti gli alunni al termine dello studio del contrappunto, tutti si accordano nel raccomandare ai medesimi l'osservazione continua delle opere dei migliori maestri, e di prenderle a modello: ma a dir vero lo studio fatto sulle partizioni senza sentirne l'effetto nell'esecuzione è di ben poco giovamento. Egli è come studiare su una piccola incisione appena delineata le opere di Raffaello, di Tiziano, di Canova, di Migliara, di Hayez. Questi medesimi alunni poi hanno d'uopo di provare le loro forze, di esporsi al giudizio del pubblico per farsi dotti di propria esperienza e per trovar committenti, alla qual cosa trovano mille ostacoli. Infatti vogliono essi prodursi col mezzo della stampa? conviene fare le spese dell'edizione, col rischio di non esitare dieci esemplari. Cercano aprirsi la via sempre pericolosa del teatro? conviene lottare colla ritrosia degli appaltatori sempre diffidenti perchè incapaci di giudicare da sè del merito di un maestro. Tendono essi allo stile di chiesa? saranno costretti per lo più a commettere le loro composizioni a scarsa e cattiva orchestra, cui per giunta increscono le prove troppo necessarie ad una passabile esecuzione: sorte comune a tutti i maestri che non hanno acquistata tanta fama da poter dettar legge ad ignoranti committenti. A tutto ciò provvederebbe abbondantemente un'Accademia, non difficile ad istituirsi in qualunque città la quale possegga un Conservatorio, od una sufficiente orchestra. Se ne ritrarrebbe inoltre il vantaggio di diffondere sempre più il buon gusto nel pubblico, la cui retta maniera di giudicare dipende in gran parte dal numero dei confronti che può fare.

XVIII. Sebbene le arti debbano non solo al diletto, ma al perfezionamento morale, per quanto sta in loro, aspirare, egli è però vero non poter giungere a sì nobile scopo che per mezzo del piacere proveniente dall'esercizio della sensibilità e della vita: esercizio al quale la volontà ricusa di prestarsi se si tratta di oggetti o d'idee ributtanti. La vista di un cadavere o di un'orrida ferita fa torcere lo sguardo inorridito: le grida stridule e forsennate feriscono ingratamente l'orecchio. Un artista di gusto delicato e d'animo gentile non lorderà sè stesso e l'arte con la rappresentazione di cose che l'urbanità proscrive, massimamente se non giustificate da lodevole scopo.

Il pittore ed il poeta, le cui arti possono accennare ad oggetti materiali e determinati, e sono perciò stesso dotate di un'influenza più immediata sulle idee, possono più spesso essere condotti dalla natura dell'argomento ad accennare a simili idee, ma sono in pari tempo con maggior facilità avvertiti della loro sconcezza e bruttezza.

Il musicista non è messo in pericolo di cadere in siffatti errori senza poterli giustificare colla ragione dello scopo morale al quale egli coi soli mezzi dell'arte propria può mirare solo indirettamente.

Pel musicista sono trasgressioni a sì giusto precetto le imitazioni obbiettive di suoni discordanti, di voci urlanti, di grida smoderate quando si vogliono rendere troppo fedelmente a costo della buona armonia. Ciò fanno quei concertisti ciarlatani che privi di vero merito cercano supplirvi, imitando l'abbaiar de' cani, il miagolar dei gatti e tante altre sciocchezze che il solo idiota applaude credendole cose molto difficili.

Più ancora il trasgrediscono quei maestri, i quali disprezzando le leggi più inconcusse dell'armonia, affastellano nelle loro composizioni modulazioni viziose, armonie discordanti d'ogni sorta, sì che, se argomentar volessimo la squisitezza del sentire dal modo di scrivere di molti di essi, non privi per altro di felice immaginazione, saremmo portati a credere ben ottuso l'organo sensorio.

Le leggi dell'armonia non sono convenzioni da cui si possa deviare, non sono dettate dal capriccio o dal dispotismo dei maestri istruttori, ma una rivelazione dell'intima natura dell'uomo in relazione coll'arte; il limite del bello nell'elemento armonia.

Chiuderemo questo articolo col ricordare ai novelli scrittori la necessità di formarsi uno stile, ponendo sott'occhio un'osservazione pur troppo giustissima che ci vien fatta dai critici stranieri, alla quale non vale rispondere altrimenti che coll'invincibile eloquenza dei fatti.

(*Filosofia della Musica* o *Estetica applicata a quest'arte*, di R. Boucheron).

XIX. Ma tutte le regole verrebbero meno, lasciò scritto il P. M. Stanislao Mattei, dove mancasse la perizia del maestro e lo studio non interrotto dello scolaro. Dovrà dunque ognuno porre gran cura nella scelta del primo e nel consacrarsi al secondo.

(*Pratica d'accompagnamento sopra Bassi numerati*).

XX. Fino dagli esordî di questo secolo si vide la necessità d'una Cattedra di Musica nell'Università, che, secondo Simone Mayr, dovrebbe abbracciare tre parti, l'Arte musicale, la Storia e la Letteratura della Musica. Allora e Maestri ed Artisti sarebbero colti ed istruiti, e non seminerebbero spesso in un campo di cui non conoscono la natura: allora intenderebbero appieno quello che dicono e quello che scrivono, e la musica non sarebbe pèr parecchi una semplice pratica, un meccanismo.

(*Dizionario biografico dei più celebri Artisti*, di F. Regli).

Noi non potremmo chiudere meglio queste massime che con le parole di un degno discepolo del Giordani (Luciano Scarabelli):

Io non vi ripeterò mai altro o giovani che questo, studiate, studiate;
nessuno studio a voi possibile e proprio non tralasciate.

Da Milano, nel 1820, Stendhal scriveva di Meyerbeer: — « Ha qualche talento e nessun genio. Vive solitario e lavora quindici ore al giorno al cembalo; » e così senza genio è riuscito uno dei più famosi maestri di musica.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio
BIBLIOTECA COMUNALE 80267 DELL'ARCHIGINNASIO

DE SANCTIS (C.) ***La Polifonia nell'arte moderna*** spiegata secondo i principi classici. Opera approvata ed adottata per le Scuole dalla R. Accademia di S. Cecilia di Roma (in-8):

55042 — Libro I. Trattato d'Armonia . . (A) *L.* 10 —
98073 — » II. Contrappunto e Fuga. . . (A) 6 —
102238 — » III. Appendice al ***Trattato d'Armonia***, contenente settanta nuovi Bassi progressivi per lo studio pratico, numerati e realizzati a quattro parti . . . . . (A) 2 50

115219 **DOBICI** (C.) ***Partimenti*** per lo studio del Contrappunto imitato e fugato. Appendice ai «Bassi imitati e fugati» di PIETRO RAIMONDI, (in-8) . . . . . (A) 1 —

107906 **FENAROLI** (F.) ***Partimenti*** e ***Regole musicali*** per quelli che vogliono suonare coi numeri e per i principianti di Contrappunto. Edizione corretta ed illustrata con annotazioni ed esempi dimostrativi da P. MANDANICI (in-4 grande) . . . . . (B) 4 —

102050 **FENAROLI** (F.) ***Partimenti*** ossia ***Bassi numerati*** e **ROSSI** (L. F.) ***Trattato d'accompagnamento.*** Terza edizione, corretta ed accresciuta di un supplemento alla Teoria del Basso fondamentale, di aggiunte e di osservazioni importanti, secondo le memorie dell'Autore del *Trattato d'accompagnamento*, edite per cura di C. Gozzi (in-4 grande). (A) 8 —

107909 **FÉTIS** (F. G.) ***Metodo*** elementare e abbreviato di Armonia e di Accompagnamento, seguito da Esercizi progressivi in tutti i toni, mediante lo studio dei quali potranno gli Allievi giungere prontamente ad accompagnare il Basso numerato e la Partizione (in-4 grande) . (B) 2 —

107936 — ***Trattato completo della Teoria e della Pratica dell'Armonia*** (in-8) (B) 5 —

109009 — ***Manuale*** dei Compositori, Maestri-Concertatori, Direttori d'Orchestra e Maestri di Banda Militare ossia ***Trattato metodico dell'Armonia***, degli Strumenti, delle Voci e di tutto ciò che si riferisce alla Composizione, alla Direzione ed alla Esecuzione della musica. Prima versione italiana con importanti note ed aggiunte di G. B. BERETTA (in-8) . (A) 5 —

104471 **GALLI** (AMINTORE). ***Piccolo Lessico del Musicista*** ossia ***Dizionario*** dei termini tecnici della musica, di biografie di musicisti celebri, delle diverse forme di compesizione, delle opere celebri, strumenti, curiosità storiche, ecc., ecc. Nuova edizione riveduta ed ampliata dall'Autore (in-32) . . . . (A) 4 —

104535 — ***Storia e Teoria del sistema musicale moderno*** e ***Corso completo di Armonia, Contrappunto e Fuga*** (in-8) . . . . . (A) 5 —

112913 **GERLI** (G.) ***Dialoghi illustrati d'Armonia*** che insegnano la Dottrina degli Accordi, la Scienza della Modulazione e la Teoria di armonizzare Melodie, dettati ai suoi allievi del R. Conservatorio di Musica d. Milano. Nuova edizione riveduta e corretta (in-8) (A) 4 —

103978 **GIOVANNINI** (A.) ***Corso preparatorio allo Studio dell'Armonia***, proposto agli Alunni del R. Conservatorio di Musica di Milano. Nuova edizione riveduta e corretta dall'Autore (in-8) . . . . . (A) 4 —

117375 **GUBITOSI** (EMILIA). ***Esercizi preliminari*** per pratica della la chiavi di Violino e Basso col sistema della chiave unica di *Do* (in-8) (B) 1 50

107911 **KALKBRENNER** (F.) ***Trattato d'Armonia del Pianista.*** Principi razionali della Modulazione per imparare a preludiare e ad improvvisare, Esempi di Studi, di Fughe e di Preludi pel Pianoforte. Op. 158. Traduzione di P. CASATI (in-4 grande). . (B) *L.* 3 —

KLING (E.) ***Lezioni popolari d'Istrumentazione,*** con accurata descrizione delle proprietà di ciascun istrumento, composto ed illustrato con molteplici esempi. Traduzione dal tedesco di A. ZANARDINI (in-8):

55057 — Parte I . . . . . (A) 2 —
55058 — » II . . . . . (A) 3 —

MARIANI (GIUS.) ***Elementi di musica*** (in-4):

96557 — In Chiave di *Violino* . . . . . (B) – 50
96558 — In Chiave di *Basso*. . . . . (B) – 50

109691 **MASCARDI** (G.) ***Teorica delle Trasposizioni*** (in-8) . . . . . (B) 1 50

MATTEI (P.e S.) ***Pratica d'accompagnamento sopra Bassi numerati,*** e ***Contrappunti*** (in-4 grande):

94438 — Parte I. Pratica d'accompagnamento . (B) 5 —
94439 — » II. Contrappunti da due a otto parti sopra la Scala ascendente e discendente in ambo i modi, coll'aggiunta di parecchi Contrappunti a quattro parti finora inediti (B) 3 50

108995 — ***125 Bassi numerati*** per accompagnare, ridotti ad intavolatura a due Violini e Viola. Opera postuma, tratta dall'Originale esistente nella Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna (in-8) . . . . . (B) 4 —

108992 **MAZZUCATO** (A.) ***Atlante della musica antica,*** preceduto da una Prefazione ai suoi Allievi di Storia e Filosofia musicale e seguito da un Indice illustrativo (in-8) . . . (B) 3 —

MENOZZI (GIO.) ***Metodo teorico-pratico per la lettura musicale,*** composto e dedicato alla studiosa gioventù. Op. 102. Terza edizione riveduta ed ampliata dall'Autore. Adottato dal R. Conservatorio e dalle Scuole Popolari di Musica di Milano (in-8):

55071 — Parte teorica . . . . . (A) 1 25
55072 — Parte pratica . . . . . (A) 2 50
55073 — Completo. . . . . (A) 3 —
55074 — Lo stesso ***Metodo,*** edizione col testo spagnuolo. . . . . (A) 5 —

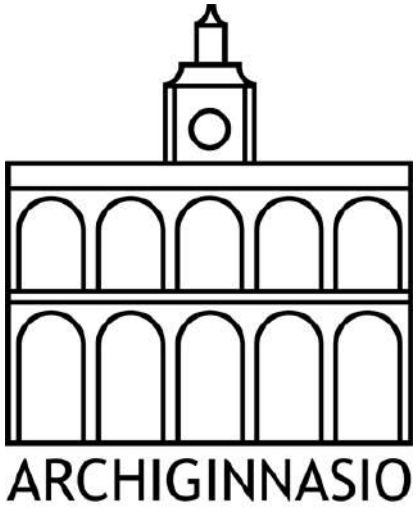
100308 **MORELLI** (V.) ***Scuola della Intonazione.*** 25 Cantilene Gregoriane raccolte ed ordinate per uso delle Classi di Solfeggio intonato dei RR. Conservatori e Licei Musicali del Regno (in-8) . . . . . (B) 2 —

115298 **NAPOLI** (G.) ***Bassi imitati e fugati*** con parole (in-8) . . . . . (A) 2 50

108209 **PASSAGNI** (LEANDRO). ***Il Metronomo.*** Modo di usarlo, pratico insegnamento alla portata di tutti. — Sommario: Un po' di storia – Come è fatto – Dei gradi del movimento e divisione dei gradi – Modo di usarlo – Per finire (in-8) . . . . . (A) – 50

108210 — ***Il Violino.*** Manualetto pratico, indispensabile a tutti gli amatori del Violino. — Sommario: Due parole di prefazione – L'origine del Violino – Come è fatto – Il commercio – I migliori fabbricatori dal 1500 in poi – Scuola italiana, francese, tedesca, inglese, scozzese, spagnuola, belga, fiamminga, olandese, russa – Le etichette – Il costo. — Un magnifico volume di pag. 155, in-16, con illustrazioni e note . . . . . (A) 1 —

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio



SCAFFALI ONLINE
http://badigit.comune.bologna.it/books

*Partimenti ossia bassi numerati / Fedele Fenaroli . Trattato d'accompagnamento / Luigi Felice Rossi. - 3. ed. corretta ed accresciuta (...) / edita per cura di Costantino Gozzi
Milano [etc.] : G. Ricordi & C., (...)
Collocazione:ARCANGELI G.00 00117
http://sol.unibo.it/SebinaOpac/Opac?action=search&thNomeDocumento=UBO4505557T

Questo libro è parte delle collezioni della Biblioteca dell'Archiginnasio.

L'ebook è distribuito con licenza Creative Commons solo per scopo personale, privato e non commerciale, condividi allo stesso modo



4.0:http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode)

Per qualsiasi altro scopo, o per ottenere immagini a risoluzione superiore contattare: archiginnasio@comune.bologna.it