



Biblioteca musicale
DIDASCALICA

A. REICHA

CORSO DI COMPOSIZIONE MUSICALE

OSSIA

**TRATTATO COMPLETO E RAGIONATO
D'ARMONIA PRATICA**

Traduzione dal francese, con Prefazione ed annotazioni critiche

DI

LUIGI FELICE ROSSI

98062 — (A) Lire 30. —

Proprietà degli Editori. — Deposito a norma dei trattati internazionali.
Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.

MILANO - G. RICORDI & C. - EDITORI

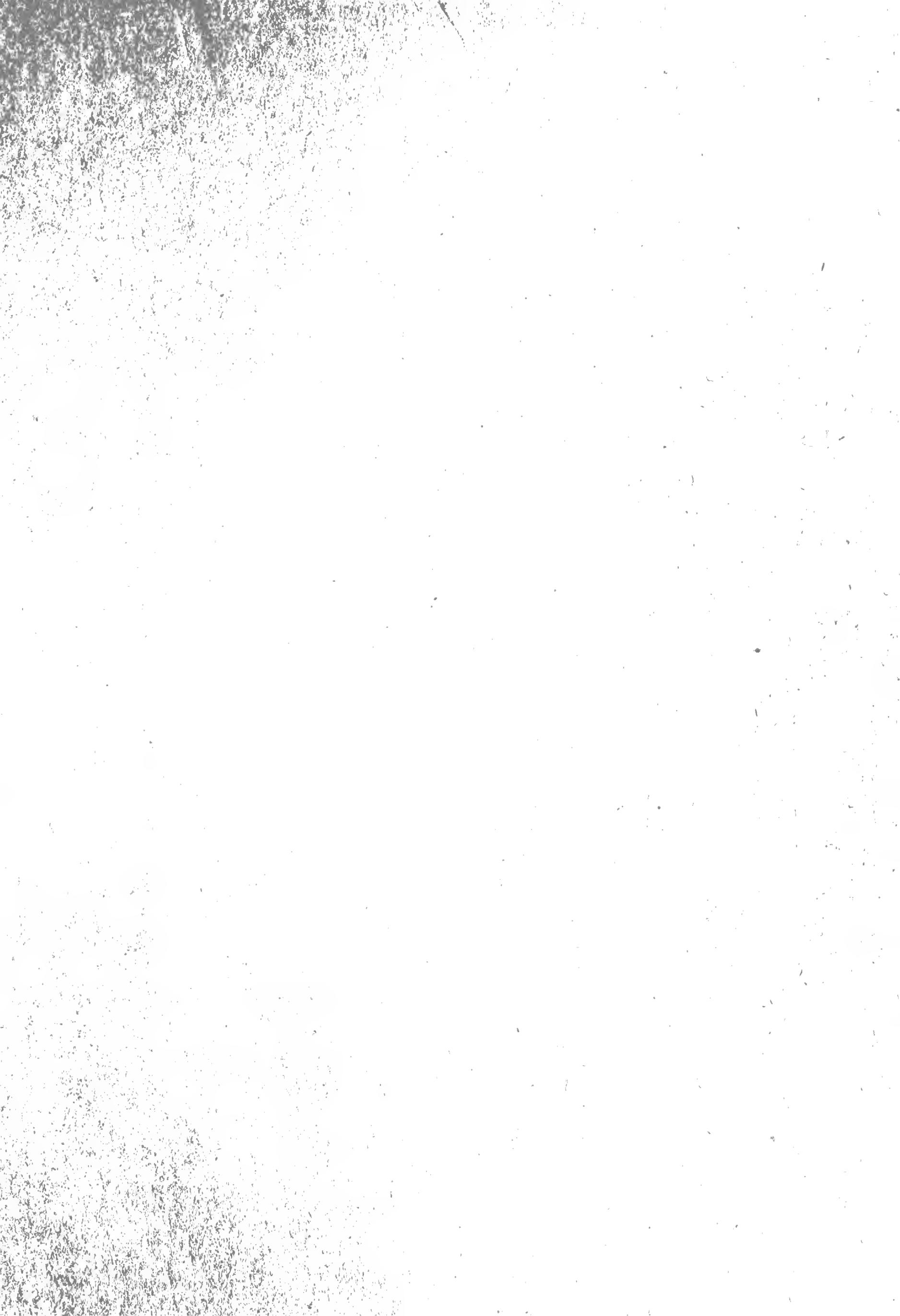
LIBRARY
Brigham Young University



GIFT OF
BOLOGNINI

6-
Cushy 3-

9-



BIBLIOTECA DIDASCALICA

CORSO DI COMPOSIZIONE MUSICALE

OSSIA

TRATTATO COMPLETO E RAGIONATO

D'ARMONIA PRATICA

DI

ANTONIO REICHA

TRADUZIONE DAL FRANCESE, CON PRAFAZIONE ED ANNOTAZIONI CRITICHE

DI

LUIGI FELICE ROSSI

98062

(A) Lire



mpreso

Proprietà degli Editori. — Deposto a norma dei trattati internazionali. — Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.

G. RICORDI & C.

EDITORI-STAMPATORI

MILANO — ROMA — NAPOLI — PALERMO — PARIGI — LONDRA

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



PREFAZIONE

Paragonando la musica moderna colle composizioni che hanno preceduto il diciottesimo secolo, vi si trova una differenza notevolissima. Queste ultime paiono essere fondate unicamente su combinazioni complicate ed artificiali dell'armonia. Le produzioni musicali di quei tempi erano piuttosto una scienza astratta che una bell'arte destinata a commuovere l'anima ed a toccare il cuore. Perciò l'arido insegnamento di tale composizione era poco favorevole al gusto, all'immaginazione, al sentimento, al genio; e sopra di esso fondavasi la maggior parte de' trattati sulla composizione musicale pubblicati sinora. Risulta da ciò che le opere si trovano incompiute e bene spesso in contraddizione con la musica moderna, la quale dev'essere scevra di freddi calcoli, anzi non deve ammettere nelle sue creazioni altro che idee, gusto, effetto, melodia, varietà, verità, ecc.

Egli è vero che alcuni a' giorni nostri, appassionati per quest'arte, hanno pubblicato opere concepite altrimenti da quelle de' loro predecessori: ma, nonostante il buono ch'esse contengono, mancano ancora dello svolgimento necessario. Per esempio, nelle opere sull'armonia si desidererebbero dilucidazioni soddisfacenti intorno ai seguenti punti: 1. La cagione principale che rende il Basso scorretto; 2. Una teorica istruttiva e compiuta delle modulazioni; 3. Le leggi che la natura prescrive per concatenare i differenti accordi tra loro; 4. Una teorica più estesa delle note accidentali, cioè di quelle che non fanno parte dell'armonia; 5. Il mezzo di creare progressioni armoniche; 6. Il principio secondo il quale si possono arpeggiare correttamente gli accordi; 7. I varî accompagnamenti di cui è suscettibile una scala; 8. La possibilità di raddoppiare, triplicare e quadruplicare l'armonia a due, a tre ed a quattro parti; 9. Le condizioni da osservare nella concatenazione degli accordi per eccezione; 10. L'arte di rendere l'armonia coll'orchestra.

In conseguenza, io mi sono applicato a dare in questo Corso, per quanto almeno ho potuto col mio debole ingegno, gli schiarimenti desiderati; e non solamente intorno agli articoli suaccennati, ma ancora sopra altre materie concernenti l'armonia pratica.

Allo scopo di rendere quest'opera più generalmente utile, ho creduto dover istabilire delle regole per correttamente scrivere la musica libera, e fondere insieme, per così dire, i principî della musica antica e moderna.

In un'opera di questa natura, non potendo il testo presentare l'evidenza se non per quanto esso viene soccorso dagli esempi, io gli ho moltiplicati. Attesa l'impossibilità di trovare tutti quelli che m'abbisognavano ad ogni istante, ho pensato che, creati da me stesso, s'identificherebbero meglio col testo.

Mi è sembrato altresì più vantaggioso per gli allievi il non mettere, senza necessità, gli esempi a più di uno o due righi, ed il non moltiplicare le chiavi oltre il bisogno.



TAVOLA DELLE MATERIE

PARTE PRIMA.

De' suoni e degl'intervalli	Pag. 7
Classificazione degl'intervalli	8
Tavola degl'intervalli coi loro rivolti	10
Degli accordi	13
Classificazione degli accordi	—
De' rivolti degli accordi	17
Tavola degli accordi coi loro rivolti usati	18
Osservazioni sulle semicadenze e sulle cadenze perfette	19
Formola delle semicadenze	—
Formola delle cadenze perfette	—
Formola delle cadenze rotte	20
Del Basso	21
Osservazioni importanti intorno alla quarta giusta per rispetto al basso	22
Della concatenazione degli accordi perfetti	28
Della posizione degli accordi, ossia della distribuzione delle note fra le diverse parti	33
Del moto delle parti	35
Della preparazione e della risoluzione degli accordi dissonanti	39
Delle progressioni di settime	46
Continuazione della preparazione e risoluzione degli accordi dissonanti	51
Osservazioni intorno alle note che si possono raddoppiare o sopprimere negli accordi	54
Delle modulazioni	56
Osservazione importante intorno alla durata degli accordi intermedi, che servono a passare da un tono all'altro	61
De' toni prossimi	62
Osservazioni generali intorno alle modulazioni	67
Delle modulazioni o transizioni enarmoniche	71

PARTE SECONDA.

Delle note accidentali nell'armonia, ossia di quelle che sono estranee agli accordi	77
Classificazione delle note accidentali	79
Delle Appoggiature	93
Delle Sincopi	98
Dei Ritardi	102
Del Pedale	117
Delle anticipazioni	123
Maniera di esercitarsi utilmente per l'uso delle note accidentali	124
Degli accordi arpeggiati	133
Osservazione sulla maniera di cercare il basso e l'armonia ad una data melodia	138
Osservazione sul modo di accompagnare coll'armonia un dato basso non numerato, seguita da dodici esempi	—

Osservazione sul metodo di esaminare con frutto un pezzo di musica rispetto all'armonia	Pag. 140
Delle ottave e quinte proibite, e di quelle che sono tollerate nella pratica	141
Delle cattive relazioni	152
Osservazione intorno alla risoluzione degli accordi dissonanti, per eccezione	154
Degli accordi dissonanti preceduti da un accordo perfetto	156
Ulteriori osservazioni sulle cadenze	159
Della concatenazione degli accordi nella stessa Scala	163
Aria accompagnata soltanto dagli accordi presi dalla stessa Scala, che serve d'esempio all'articolo precedente	168
Osservazione sulla regola dell'ottava	174
Della chiarezza nell'armonia	—
Della maniera d'indicare l'armonia col mezzo di numeri posti al disopra del basso	176

PARTE TERZA.

Della creazione delle progressioni armoniche	188
Tavola contenente cinquanta esempi di progressioni armoniche	196
Della differenza fra la musica severa e la musica libera	201
Delle imitazioni	203
Dell'armonia a due parti	205
Dell'armonia a tre parti	210
Dell'armonia a quattro parti	212
Dell'armonia a cinque parti	214
Dell'armonia a sei, sette ed otto parti	218
Imitazione dell'armonia a più di cinque parti	226
Del modo di trattar l'armonia con l'orchestra	232
Modo di trattar gli istrumenti da fiato nel <i>solo</i>	234
Modo di trattare gli istrumenti da fiato in massa	246
Riunione delle due masse nell'orchestra, ossia modi diversi di congiungere la massa degli istrumenti a fiato con quella degli istrumenti a corde	252
Modo di trattare l'armonia a due colle due masse dell'orchestra	—
Modo di trattare l'armonia a tre colle due masse riunite	253
Modo di trattare l'armonia a quattro colle due masse riunite	255
Degli istrumenti fragorosi	261
Dell'uso dell'unisono nell'orchestra	262
Osservazione intorno ai diversi istrumenti di cui è composta l'orchestra	263
Estensione degli istrumenti a corde	—
Estensione degli istrumenti a fiato	265
Di alcuni istrumenti in uso nella musica militare	271
Estensione delle voci nei cori	273
Fuga esaminata in riguardo all'armonia (*).	274

(*) Questo pezzo serve d'esempio al metodo di esaminare con frutto le opere musicali, indicato alla pag. 140.

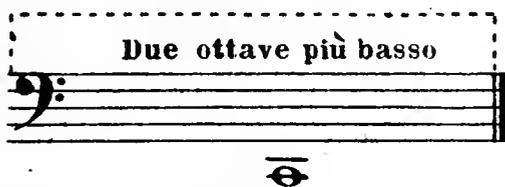
PARTE PRIMA

DE' SUONI E DEGL'INTERVALLI.

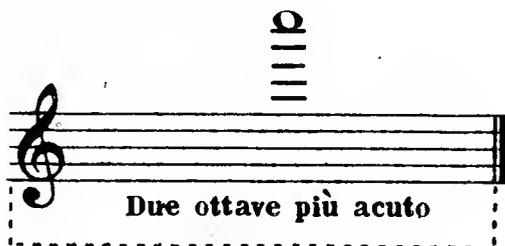
Il suono musicale altro non è che il risultato delle vibrazioni od oscillazioni de' corpi elastici e sonori ad un tempo.

L'aria (che fra tutti i corpi è il più elastico) riceve immediatamente quelle oscillazioni, e come veicolo le comunica al nostro orecchio. Codesto movimento regolare dell'aria, provocato da un corpo sonoro, gli è quello che forma il suono propriamente detto, il quale non potrebbe esser distinto nè pur sentito senza quest'elemento. Prova ne sia la macchina pneumatica, dentro cui, sottratta l'aria, non v'è corpo sonoro che renda suono. La gravità di un suono è sempre in ragione inversa del numero delle vibrazioni; e però un corpo sonoro, meno vibrazioni fa in un tempo determinato, più il suono che esso produce è grave; e più ne fa, più il suono è acuto.

Il suono più basso che il nostro orecchio possa distinguere, fa a un dipresso trentadue vibrazioni in un minuto secondo; e corrisponde al *Do* seguente:



ed il più acuto ne fa sedicimilatrecentoottantaquattro e corrisponde al *Do* seguente:



Così tutti i suoni musicali, cioè quelli che sono distinguibili, si trovano compresi fra questi due *Do*; e si dividono in nove ottave, delle quali peraltro la più grave e le due più acute generalmente non si praticano; per cui i suoni usati si riducono ad un dipresso a quelli compresi fra i due *Do* seguenti:



Le note sono state immaginate per rappresentare i suoni: il compositore si serve di queste per esprimere le sue idee, e sono per lui ciò che sono i colori pel pittore.

I suoni possono essere sentiti successivamente o simultaneamente. Nel primo caso servono a creare la Melodia; nel secondo a produrre l'Armonia.

La prima operazione che si piglia a fare coi suoni, rispetto all'Armonia, consiste nel paragonarli l'uno coll'altro: la differenza che vi si trova, si chiama *Intervallo*. Ma poichè il medesimo suono si può paragonare con molti altri, egli è evidente che esistono parimente diversi intervalli. Questi intervalli si dividono in Seconde, Terze, Quarte, ecc., come si può vedere dalla Tavola seguente, nella quale viene pur indicato il numero dei Semituoni di cui è composto ciascun Intervallo.

CLASSIFICAZIONE DEGL'INTERVALLI (1)

OSSERVAZIONE.

Non bisogna confondere due Intervalli differenti che contengono la medesima quantità di Semituoni.

Così la Seconda eccedente * e la Terza minore \oplus , di cui ciascuna contiene tre semituoni, non sono precisamente composte de' medesimi suoni poichè la Terza minore (*Do-Mi bemolle*) è una consonanza, laddove la seconda eccedente (*Do-Re diesis*) è una dissonanza (2).

È dunque evidente che questi due Intervalli sono in natura differentissimi, quantunque sul Pianoforte (che è temperato, e rende perciò sopportabile la differenza che si trova fra questi due Intervalli) si facciano sentire coi medesimi tasti.

Affine di evitare una moltiplicazione inutile de' nomi degli Intervalli, si è convenuto di riguardare le None come Seconde, le Decime come Terze, ecc., quantunque l'effetto non sia lo stesso.

SECONDE			
Unisono	Minore	Maggiore	* Eccedente
	Semituono	Due semituoni	Tre semituoni

TERZE			
Diminuita	\oplus Minore	Maggiore	Eccedente
Due semituoni	Tre semituoni	Quattro semituoni	Cinque semituoni

QUARTE		
Diminuita	Giusta	Eccedente
Quattro semituoni	Cinque semituoni	Ses semituoni

QUINTE		
Diminuita, ossia Quinta falsa	Perfetta	Eccedente
Ses semituoni	Sette semituoni	Otto semituoni

SESTE			
Diminuita	Minore	Maggiore	Eccedente
Sette semituoni	Otto semituoni	Nove semituoni	Dieci semituoni

SETTIME			
Diminuita	Minore	Maggiore	Ottava
Nove semituoni	Dieci semituoni	Undici semituoni	Dodici semituoni

(1) Partendo da un'altra nota qualunque, si può riprodurre questa medesima Tavola. Gli allievi faranno cosa eccellente usando di questo mezzo per rendersi pratici degli Intervalli. (*Reicha*).

(2) Il ragionamento che l'Autore fa per dimostrare la non identità dei due Intervalli *Do-Mi bemolle* e *Do-Re diesis* è inconcludente. Invero ragionando in simil guisa, si dovrebbe inferire che, per esempio, gli Intervalli *Fa-Si* e *Mi diesis-Si*, perchè ambi dissonanti (V. pag. 11), sono identici: il che non è. Quale sarà dunque la ragione per cui due Intervalli di questo genere non sono identici? Se male non mi oppongo, sta nella diversa tendenza delle loro note omologhe. E però io dico, che, siccome il *Mi bemolle* nell'intervallo *Do-Mi bemolle*, o non ha tendenza veruna, o tende a discendere; e per contro, il *Re diesis* nell'intervallo *Do-Re diesis*, tende a salire, questi due Intervalli, quantunque sugli strumenti stabili vengano eseguiti co' medesimi suoni, non sono identici, cioè hanno qualche cosa di diverso nella loro natura. (*Rossi*).

Rivoltando gl'Intervalli, cioè, trasportando la Nota grave all'Ottava superiore, l'Unisono diventa Ottava; la Seconda, Settima; la Terza, Sesta; la Quarta, Quinta; la Quinta, Quarta; la Sesta, Terza; la Settima, Seconda; e l'Ottava, Unisono.

ESEMPIO

	Unisono	Seconda	Terza	Quarta	Quinta	Sesta	Settima	Ottava
Top Staff	Two notes on the same line	Two notes, one on a line, one on a space	Two notes, one on a space, one on a line	Two notes, one on a space, one on a line	Two notes, one on a line, one on a space	Two notes, one on a line, one on a space	Two notes, one on a space, one on a line	Two notes, one on a line, one on a space
Bottom Staff	Two notes on the same space	Two notes, one on a space, one on a line	Two notes, one on a line, one on a space	Two notes, one on a line, one on a space	Two notes, one on a space, one on a line	Two notes, one on a space, one on a line	Two notes, one on a line, one on a space	Two notes on the same line

Per vedere con una sola occhiata l'effetto di questo rivoltamento, si può rappresentarlo coi seguenti numeri: 1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8.
8 — 7 — 6 — 5 — 4 — 3 — 2 — 1.

Bisogna ancora osservare che in questo rivoltamento:

- 1.° Gl'Intervalli DIMINUITI diventano Intervalli ECCEDENTI.
- 2.° I MINORI diventano MAGGIORI.
- 3.° I MAGGIORI diventano MINORI.
- 4.° Gli ECCEDENTI diventano DIMINUITI.

La Quarta dà nel rivolto la Quinta perfetta, e questa, la Quarta giusta.

Per indicare la ragione di questa trasformazione nel rivolto degl'Intervalli, esamineremo l'esempio seguente:

N° 1.	N° 2.	N° 3.
Interval: <i>Terza minore.</i>	Interval: <i>Terza maggiore.</i>	Interval: <i>Settima diminuita.</i>
Reversed Interval: <i>Sesta maggiore.</i>	Reversed Interval: <i>Sesta minore.</i>	Reversed Interval: <i>Seconda eccedente.</i>

La Terza è minore nel N. 1 perchè *Mi bemolle* è più vicino al *Do* che *Mi bequadro* (sua Terza maggiore). La Sesta, nel medesimo Numero dee, al contrario, essere maggiore perchè *Mi bemolle* è più lontano da *Do* che *Mi bequadro* (sua Sesta minore). Così il *Mi bemolle* al disopra di *Do*, impicciolisce l'Intervallo, e, posto al disotto, l'ingrandisce. Per la stessa ragione, la Terza maggiore nel N. 2 dà nel suo rivolto una Sesta minore; perchè il *Mi bequadro* posto al disopra di *Do* è più lontano che *Mi bemolle*; e messo al disotto ne è più vicino. La stessa osservazione ha luogo ancora nel N. 3: si osserverà che la Settima diminuita (*Do diesis, Si bemolle*), essendo il minimo fra gli Intervalli di Settima, avrà per conseguenza per suo rivolto la Seconda eccedente (*Si bemolle, Do diesis*), massimo fra gl'Intervalli di Seconda.

TAVOLA DEGL'INTERVALLI COI LORO RIVOLTI.

Le SECONDE nel loro rivolto producono SETTIME	Seconda minore	Seconda maggiore	Seconda eccedente	
	Settima maggiore	Settima minore	Settima diminuita	
Le TERZE producono SESTE	Terza diminuita	Terza minore	Terza maggiore	Terza eccedente
	Sesta eccedente	Sesta maggiore	Sesta minore	Sesta diminuita
Le QUARTE (1) producono QUINTE	Quarta diminuita	Quarta giusta	Quarta eccedente	
	Quinta eccedente	Quinta perfetta	Quinta diminuita	

(1) Se di tutti gl'Intervalli (tranne l'ottava) esistono nella scala *naturale* due specie, una più grande, l'altra più piccola; se per conseguente, come vi sono le Seconde, le Terze, le Seste e le Settime grandi e piccole, così grandi e piccole trovansi ancora le Quarte e le Quinte; se infine si è convenuto che gl'Intervalli grandi si chiamino maggiori, e minori i piccoli, perchè le Quarte e le Quinte, a vece di chiamarle anch'esse maggiori e minori, hannosi a chiamare, secondo il Reicha, l'Asioli e molti altri, perfette, naturali, giuste, eccedenti, diminuite? Il signor Reicha risponde (pag. 12) che la Quarta giusta, la Quinta perfetta e l'Ottava si chiamano *Consonanze perfette*, perchè la menoma alterazione in una delle due note che le compongono, le rende dissonanti; laddove la Terza e la Sesta, che si chiamano *Consonanze imperfette*, possono essere maggiori o minori senza cessare d'essere consonanti. Ed il divider le consonanze in perfette ed imperfette arreca egli alcuna utilità in teorica od in pratica? Il signor Reicha dice di sì, perchè senza ciò non potrebbesi stabilire la regola della pagina 141: *Da una consonanza perfetta od imperfetta non deesi passare sopra una consonanza perfetta per moto retto*; la quale intende a dire come si evitino le Quinte e le Ottave nascoste. Ragioniamo un momento su tutto questo.

E in primo luogo, se il signor Reicha chiama *perfetta* la Quinta, perchè chiama *giusta* la Quarta che n'è il rivolto? L'Asioli le chiama amendue *naturali*, ed è perciò più conseguente; ma la Quarta *Fa-Si* e la Quinta *Si-Fa* non sono naturali anch'esse? non sono esse prodotte spontaneamente dalla scala naturale? E perchè il Reicha che chiama *giusta* la Quarta, la dice poi *consonanza perfetta*, come la Quinta e l'Ottava? La nomenclatura del Reicha è dunque per lo meno incoerente. Andiamo avanti: la menoma alterazione, dice il Reicha, rende dissonanti la Quarta giusta e la Quinta perfetta. Ma questa parola « *Dissonanza* » è una parola oziosa, oppure ci serve essa a qualche cosa, a determinare, verbigravia, il moto delle note dissonanti? Se è oziosa, eliminiamola; se serve al detto uso, mi si spieghi come la Quinta diminuita o il suo rivolto nella pagina 43 trovinsi risolti in queste quattro maniere,

cioè: il *Re bemolle*, Quinta diminuita di *Sol* o Quarta eccedente inferiore a *Sol* (mi servo della nomenclatura

Le QUINTE
producono
QUARTE

Quinta diminuita	Quinta perfetta	Quinta eccedente
Quarta eccedente	Quarta giusta	Quarta diminuita

Le SESTE
producono
TERZE

Sesta diminuita	Sesta minore	Sesta maggiore	Sesta eccedente
Terza eccedente	Terza maggiore	Terza minore	Terza diminuita

Le SETTIME
producono
SECONDE

Settima diminuita	Settima minore	Settima maggiore
Seconda eccedente	Seconda maggiore	Seconda minore

L'Unisono diventa Ottava e viceversa.

Gli Intervalli sono consonanti o dissonanti. I consonanti sono:

La Terza minore	La Terza maggiore	La Quarta giusta	La Quinta perfetta

La Sesta minore	La Sesta maggiore	e l'Ottava

Tutti gli altri Intervalli sono dissonanti.

del Reicha) va al *Mi bequadro*, al *Mi bemolle*, al *Do*, al *La bemolle*, e potrebbe anche andare al *Sol* (dell'accordo di *Do*) e al *Fa*; vale a dire su qualunque nota dell'accordo che gli vien dopo. Dunque la Quarta eccedente e la Quinta diminuita o non sono dissonanti, oppure la qualità dissonante inerente ad una nota non include la regola di una Risoluzione determinata per la medesima, e quest'epiteto suona vano per esse: dunque, per questo, neppure la nomenclatura del Reicha ha una ragione fondata.

Resta infine che senza la detta nomenclatura non si possa stabilire la regola della pagina 141. E che importa ciò, se la regola, secondo il Reicha stesso, ha molte eccezioni, e richiede perciò molte altre regole? E che importa, se, non potendo altrimenti, a quella regola in cui si parla di consonanze perfette ed imperfette, si può sostituire l'altra dettata dal Reicha stesso dopo quella, vale a dire, *che non si può far discendere o salire nello stesso tempo, due parti che fanno già tra di loro una Quinta, un'Ottava, una Terza, una Sesta od una Quarta, sopra una Quinta od un'Ottava?*

Vi sarebbero invero altre ragioni in favore del Reicha e consorti attinte all'indole della tonalità antica. Ma come ognuno vede, quella tonalità non è la nostra. Allora, per non dir altro, solfeggiavasi ancora senza quel *Si* che fu uno de' segni più appariscenti della rivoluzione a cui soggiacque il sistema tonale, e una delle principali sorgenti di controversie, fra le quali questa che abbiamo qui in campo. (Rossi).

La Quarta giusta, la Quinta perfetta e l'Ottava si chiamano *Consonanze perfette* (1), perchè la menoma alterazione in una delle due note che le compongono, le rende dissonanti; laddove la Terza e la Sesta, che si chiamano consonanze imperfette, possono essere maggiori o minori senza cessare d'essere consonanti.

OSSERVAZIONE.

Si chiamano *Consonanze* gl' Intervalli che producono su di noi una sensazione piacevole e dolce, e di cui l'effetto ci soddisfa interamente. Gl' Intervalli privi totalmente od in parte di queste qualità, e il cui effetto esige un conseguente o risoluzione, si chiamano *Dissonanze* (2).

La causa della differenza che esiste, generalmente parlando, fra le consonanze e le dissonanze, fu per lo passato attribuita a diversi fenomeni; ma il progresso, l'esperienza e le scoperte fatte a' giorni nostri nell'*Acustica*, provano in modo soddisfacente, che questa differenza non esiste che nella proporzione più o meno semplice nella quale si trovano le vibrazioni rispettive dei due suoni; così per esempio:

(1) La questione sulla causa dell'impressione piacevole od ingrata che producono su di noi le consonanze e le dissonanze, è stata agitatissima da parecchi filosofi dell'ora scorso secolo; nè alcuno di loro, nè altri poi ha reso di ciò una ragione soddisfacente. L'ipotesi dell'Autore è quella di Cartesio e di Diderot, ed è del pari priva di fondamento. In prova di quanto asserisco, mi basti l'avvertire che, se la causa dell'impressione piacevole od ingrata che ci recano gli Intervalli, dipendesse dalla semplicità o dalla complicazione dei loro rapporti, bisognerebbe che, per esempio, l'Intervallo di Seconda minore (*Si-Do*) fosse più piacevole di quello di Seconda eccedente (*Do-Re diesis*) appunto perchè l'intervallo di Seconda minore viene rappresentato dal rapporto 15: 16, molto più semplice del rapporto 64: 65, il quale rappresenta quello di Seconda eccedente. Ognuno è in grado di verificare se, percuotendo simultaneamente il *Si* ed il *Do*, l'effetto che indi deriva, è più grato di quello che nasce dalla percussione simultanea di *Do-Re diesis*! (*Rossi*).

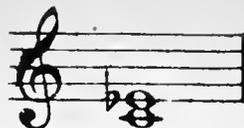
(2) Per definire gl' Intervalli consonanti e dissonanti, o si riguarda ciascuno di essi isolato nella piacevolezza del suo effetto acustico, o si riguarda l'uno in relazione coll'altro nella piacevolezza della loro successione. Nel primo caso la definizione del Reicha, senz'altro dire, non ammetterebbe la Quarta così detta giusta fra le consonanze, perchè il suo effetto non è nè piacevole nè dolce, ed è ben lontana dal soddisfarci interamente. Nel secondo caso la definizione stessa ammetterebbe come consonanti la Quinta eccedente, la Terza diminuita ed altri cotali Intervalli, i quali duri per sé medesimi, soddisfano pienamente l'orecchio nella loro risoluzione. La definizione del Reicha è dunque erronea, comunque la si voglia riguardare. Io, per me, penso che il determinare il grado di piacevolezza di ciascun Intervallo giovi a poco più che nulla, e che quel che veramente importa, si è il classificare da una parte gl' Intervalli naturali in cui una nota soggiace ad un andamento regolare determinato, e questi chiamarli *Dissonanti*; e dall'altra, quelli in cui le due note sarebbero amendue più o meno libere, e questi chiamarli *Consonanti*. Per tal modo la Seconda e la Settima in genere sarebbero i soli Intervalli dissonanti: gli altri sarebbero consonanti: così ho fatto io altrove. Se invece di consonanti e dissonanti, si volesse chiamarli altrimenti, farebbe lo stesso.

Ma gl' Intervalli eccedenti e diminuiti saranno essi considerati consonanti o dissonanti? Nè l'uno nè l'altro rispondo.

Ammissa la nomenclatura di maggiore e minore per la Quarta e la Quinta, non v'ha intervallo eccedente o diminuito, il quale non contenga una nota alterata. Dunque riguardiamo in essi, per saperli usare in pratica, non la loro natura, consonante o dissonante, ma l'alterazione che contengono.

Questa annotazione serve ancora a mettere in evidenza la verità della precedente. (*Rossi*).

il rapporto fra le vibrazioni di *Do* e quelle di *Mib*



sua *Terza minore*, che è una

consonanza, s'esprime con 5:6, mentre che il rapporto fra le vibrazioni di *Do* e quelle di *Re#*



sua *Seconda eccedente*, che è una dissonanza, dà la proporzione 64:75, rapporto

che, come si vede, è d'assai più complicato. Per la stessa ragione havvi una differenza fra gl'intervalli di *Sesta minore* e *Quinta eccedente*, di *Sesta maggiore* e *Settima diminuita*, ecc. (1)

DEGLI ACCORDI

Gli Accordi si compongono di più Intervalli. Gli Accordi che non contengono alcun Intervallo dissonante, sono consonanti: quando vi si trova anche un solo Intervallo dissonante, cessano d'esser consonanti.

CLASSIFICAZIONE DEGLI ACCORDI

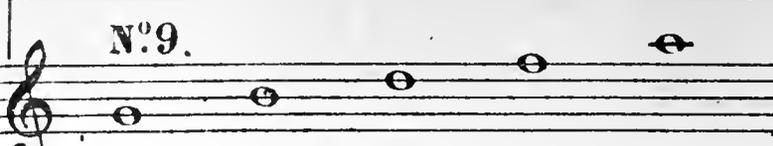
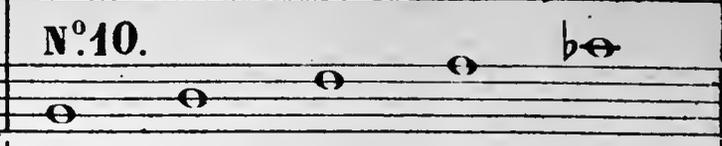
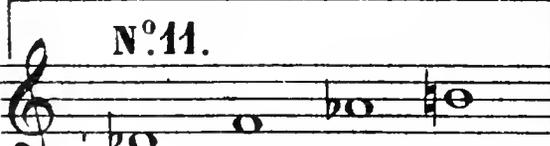
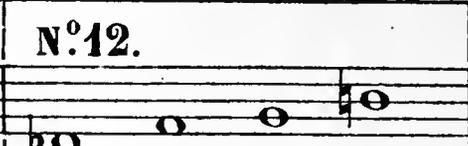
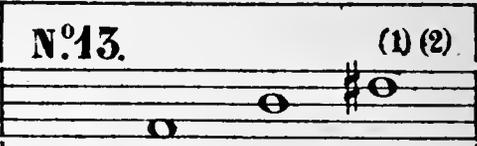
ACCORDI di TRE SUONI.	N° 1.	N° 2.	N° 3.	N° 4.
	Accordo perfetto maggiore	Accordo perfetto minore	Accordo di Quinta diminuita, o semplicemente Accordo diminuito	Accordo di Quinta eccedente
ACCORDI di QUATTRO SUONI	N° 5.	N° 6.	N° 7.	N° 8.
	Settima di 1. ^a specie, o 7. ^a dominante. Quest'accordo è composto dell'accordo perfetto magg. e della 7. ^a minore.	Settima di 2. ^a specie. Quest'accordo è composto dell'accordo perfetto min. e della 7. ^a minore.	Settima di 3. ^a specie. Quest'accordo è composto dell'accordo di 5. ^a dim. e della 7. ^a min.	Settima di 4. ^a specie. Quest'accordo è composto dell'accordo perfetto magg. e della 7. ^a magg.

(1) L'ACUSTICA dimostra matematicamente l'origine del Suono, le sue qualità, la relazione che esiste fra i suoni, la cagione che rende consonanti e dissonanti i suoni simultanei, e la natura de' diversi fenomeni prodotti da essi. L'ACUSTICA è per la musica ciò che l'Ottica è per la pittura.

La composizione pratica si spinge infinitamente più lungi dell'ACUSTICA: la prima mette in opera una quantità innumerevole di mezzi, che la seconda non spiega punto, nè può spiegare. Onde segue che le regole della composizione pratica, costituiscono, per così dire, un CODICE a parte, il quale è stato sanzionato, ad un tempo, dall'udito, dal sentimento, dal raziocinio e dall'esperienza di più secoli. Per questa ragione, ne' trattati di composizione, per esser l'ACUSTICA piuttosto una parte della fisica che della musica, per lo più si trascura quasi totalmente.

Noi raccomandiamo alle persone che desiderano di famigliarizzarsi con questa parte matematica della musica, l'ACUSTICA del CHLADNI, come l'opera più pregiata in questo genere. (Reicha)

ACCORDI
di
NONA

<p>N°9.</p>  <p>Accordo di Nona maggiore. Quest'accordo è composto dell'accordo di Settima dominante e una terza magg.</p>	<p>N°10.</p>  <p>Accordo di Nona minore. Quest'accordo è composto dell'accordo di Settima dominante e una terza minore.</p>	
<p>N°11.</p>  <p>Accordo di Sesta eccedente</p>	<p>N°12.</p>  <p>Accordo di Quarta e Sesta eccedenti</p>	<p>N°13. (1) (2)</p>  <p>Accordo di Quinta eccedente con Settima</p>

OSSERVAZIONE.

Molti di questi accordi, presi isolatamente, paiono essere d'una durezza insopportabile; ma coll'arte di collocarli, si può, non solamente far loro perdere quest'asprezza apparente, ma ottenerne anzi degli effetti eccellenti. E però, prima di giudicare della buona o cattiva qualità degli accordi, conviene esaminarli nella loro concatenazione con gli accordi perfetti, e conoscere le condizioni indispensabili, senza di cui non si può adoperarli con buon esito.

Siccome appare dalla Tavola precedente, nel nostro sistema musicale non vi sono che tredici accordi; ma atteso che questi accordi possono essere rivoltati, e più o meno alterati da note che loro sono estranee (p. e. da note di passaggio, da appoggiature, da sospensioni, ecc.), accade non di rado che questi rivolti e queste alterazioni accidentali si prendono per altrettanti accordi, che realmente non esistono e che non servono che ad imbrogliare la mente ed a ritardare il progresso degli allievi.

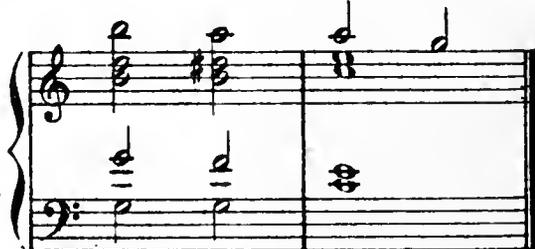
In ogni accordo ha'vi una nota alla quale si dà il nome di *Nota principale*, *Nota fondamentale*, ovvero *Basso fondamentale*. Per ispiegare con chiarezza i principî della concatenazione degli accordi, è necessario conoscere, senza tema di sbagliare, questa Nota in un accordo qualunque.

(1) Fra questi tredici accordi i primi due soli sono consonanti; gli altri sono più o meno dissonanti. I Numeri 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9 e 10 sono accordi fondamentali, tre dei quali, alterati in parte, forniscono i quattro accordi Numeri 4, 11, 12 e 13, che noi chiameremo perciò accordi alterati. V. la nota alla pagina seguente. (*Reicha*).

(2) Nell'arte didascalica il metodo seguito dal nostro autore ha talvolta, fra gli altri inconvenienti, anche questo, che nell'enumerazione delle parti che si mettono in disamina, facilmente s'incorre in omissioni. Infatti chi ci assicura che, senza i tredici accordi qui enumerati, non ve ne siano altri praticabili? E non veggiamo tuttodì in tutte le guise rivoltati i Numeri 11, 12 e 13? E chi oserà dire impraticabili i due che qui io contrassegno?



Il primo dei quali sarebbe una settima di quinta specie composto dell'accordo di quinta eccedente con Settima maggiore; l'altro, una terza specie di accordo di Nona, composto di essa Settima di quinta specie con la Nona maggiore. E quest'altro?



(Rossi).

Per trovare la Nota fondamentale degli accordi rivoltati, basta ordinare le Note di questi medesimi accordi in modo che facciano una progressione di Terze; così disposte, la Nota più bassa è sempre la fondamentale.

ESEMPIO

Accordo perfetto nel suo primo rivolto.	Accordo perfetto in posizione naturale.	Settima dominante nel suo primo rivolto.	Settima dominante in posizione naturale.
---	---	--	--

(1) Affine di ben capire ciò che segue, è importante il meditare questa nota. Nella tavola precedente vi sono quattro accordi alterati, cioè il 4.º, l'11.º, il 12.º ed il 13.º. La natura, sotto alcune condizioni (che a suo luogo indicheremo) permette: 1.º D'innalzare d'un semituono la Quinta perfetta in un accordo perfetto maggiore; ciò che dà l'accordo N. 4. — 2.º Di abbassare d'un semituono la Quinta perfetta in un accordo di nona minore, mettendo però questa Quinta alterata al basso, e sopprimendone la Nota fondamentale; ciò che dà l'accordo N. 11. — 3.º Di abbassare parimente d'un semituono la Quinta perfetta nell'accordo di Settima dominante, mettendo questa nota alterata al basso; ciò che dà l'accordo N. 12. — 4.º D'innalzare d'un semituono la Quinta perfetta nell'accordo di Settima dominante, ponendola al disopra del *Fa*; ciò che dà l'accordo N. 13.

A prima vista, sembra assai strano l'assegnare all'accordo N. 11 il *Sol* (che in quest'accordo non si può far sentire) come Basso fondamentale; tuttavia non v'ha nulla di più vero. La natura non osserva che un sol principio (senza eccezione) nella risoluzione di un accordo dissonante qualunque; il quale consiste in ciò che il Basso fondamentale di un accordo dissonante dee fare col Basso fondamentale dell'accordo seguente, una Quinta inferiore (*Sol-Do*).

Così tutti gli accordi dissonanti di questa classificazione si risolvono necessariamente sopra l'accordo di *Do*, come si vedrà in seguito. Ciò posto, riesce facile il trovare il Basso fondamentale di un accordo dissonante qualunque, ove si conosca l'accordo sul quale si risolve naturalmente, e *viceversa*: ora, se il Basso fondamentale dell'accordo risolutivo è *Do*, quello dell'accordo dissonante debb'essere *Sol*: e se il Basso fondamentale dell'accordo dissonante è *Sol*, quello dell'accordo risolutivo debb'essere *Do*. Ritorniamo all'accordo N. 11. Esso si risolve sull'accordo perfetto di *Do maggiore*, il di cui Basso fondamentale per conseguente è *Do*; perciò il Basso fondamentale dell'accordo N. 11, dev'essere *Sol*, altrimenti ne seguirebbe: 1.º Che quest'accordo non avrebbe alcun Basso fondamentale, il che è assurdo; oppure: 2.º Che tutt'altra Nota che *Sol* sarebbe il suo Basso fondamentale. In questo secondo caso, la natura farebbe dunque da sé stessa un'eccezione alla sua legge ed il principio mancherebbe d'unità. Ma perchè, se il *Sol* è il Basso fondamentale di quest'accordo, non lo si fa sentire unitamente? È una condizione dell'alterazione.

Se in quest'accordo voi volete far sentire il *Sol*, bisogna sopprimere il *La bemolle* (perciocchè vi sarebbe una complicazione soverchia di accordi dissonanti, che l'orecchio non sarebbe in istato di distinguere), ed in questo caso otterrete l'accordo N. 12. Parimente i due accordi di Nona si fanno sentire quasi sempre senza la loro Nota fondamentale; e da ciò proviene quello che si chiama ordinariamente Accordo di Settima diminuità (*Si bequadro - Re - Fa - La bemolle*), il quale non è che l'accordo di Nona minore privo del Basso fondamentale.

Si opporrà che gli accordi dissonanti possono anche risolversi in modo diverso da quello testè indicato. Senza dubbio: queste sono delle eccezioni che l'Artista si permette, ma che la natura punto non fa; imperciocchè, dove s'impieghi l'eccezione, la vera risoluzione non esiste, e fa d'uopo proseguire incessantemente sino ad una risoluzione per Quinta inferiore, giusta la legge naturale. Queste eccezioni possono esser buone ed anche eccellenti: per valersene bisogna assoggettarsi ad altre condizioni che la natura esige (e che noi indicheremo a suo tempo), e procedere con destrezza e con coscienza di quel che si opera, senza di che diventano cattive. D'altra parte, si camminerà sempre più sicuri risolvendo gli accordi dissonanti secondo la legge prescritta dalla natura.

Questa sentenza del Reicha è troppo assoluta. V. ne' *Partimenti ossia Bassi numerati* del M. Fenaroli (Milano, presso Ricordi), la seconda annotazione della pag. 55, e la regola XI della pag. 58. (*Rossi*).

Nella classificazione precedente il *Sol* è la nota principale di tutti gli altri accordi ivi espressi: ciò è chiaro in riguardo ai dieci primi accordi, non che al N. 13, ai quali la Nota fondamentale è sottoposta. Ma non così avviene rispetto agli altri due: nell'undecimo la Nota principale è soppressa, e per conseguente l'accordo si trova rivoltato. Per convincersi che ad esso pure spetta per Nota principale il *Sol*, bisogna osservare che quest'accordo deriva dal decimo, al quale si sopprime il *Sol*, e si trasporta il *Re* al basso, abbassandolo di un semituono.

ECCONE LA PROVA NELLA SEGUENTE OPERAZIONE:

10° ACCORDO \flat

13° ACCORDO \flat

Accordo di 9.^a minore. Lo stesso accordo senza il *Sol* Lo stesso col *Re* al basso Lo stesso colla alterazione

Il duodecimo accordo della classificazione ha un'origine analoga: esso deriva dall'accordo di Settima dominante *Sol-Si-Re-Fa*, nel quale il *Re*, abbassato di un semituono, si trasporta al Basso.

ESEMPIO

5° ACCORDO 12° ACCORDO

Settima dominante Lo stesso accordo col *Re* al basso Lo stesso col *Re \flat* al basso

Quest'esame dimostra che il *Sol* è la loro Nota principale, del pari che quella di tutti gli altri accordi contenuti nella Tavola (1).

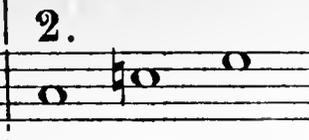
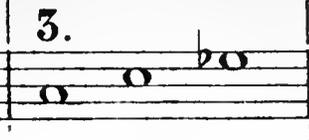
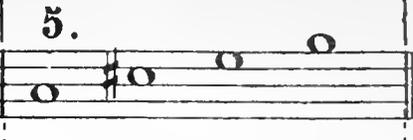
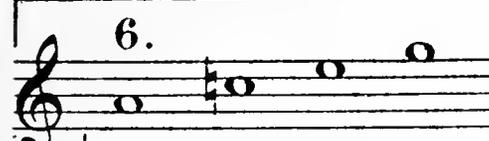
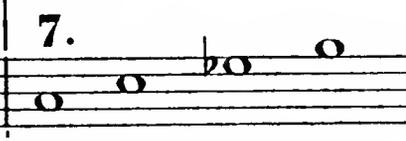
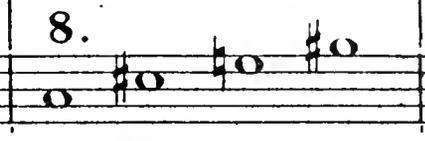
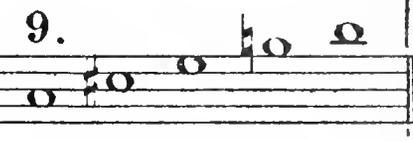
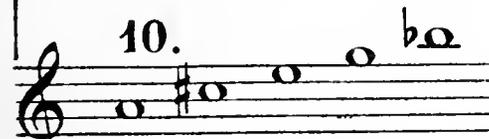
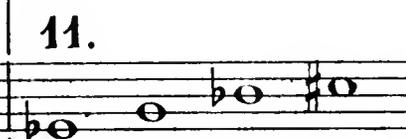
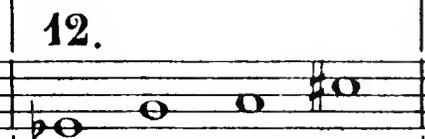
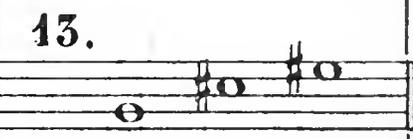
Ciascuno di questi tredici accordi si riproduce dodici volte nel sistema musicale, perciocchè si possono prendere successivamente per Basso fondamentale tutti i semitoni racchiusi nei limiti d'un'Ottava, e cercare su ciascuno di essi la medesima quantità di accordi. Così prendendo il *La* per Nota fondamentale e trasportando la Tavola un tuono più alto, si avrà una seconda Tavola composta de' medesimi accordi.

(1) Si potrebbe parimenti riguardare la Settima di 3.^a specie *Sol - Si bemolle - Re bemolle - Fa* come l'origine dell'accordo di quarta e sesta eccedenti *Re bemolle - Fa - Sol - Si bequadro*, mettendo il primo di questi due accordi nel suo secondo rivolto, ed innalzando d'un semituono il *Si bemolle*.

Sia che quest'accordo si riguardi come un'alterazione della Settima dominante, o della Settima di terza specie, in ogni modo il suo Basso fondamentale è sempre il *Sol*, ed è ciò che più importa di sapere relativamente alla concatenazione degli accordi. Del resto, le dispute che sono state fatte intorno all'origine di alcuni accordi, non hanno mai recato utilità all'arte: che monta infatti l'assegnare a questo od a quello l'origine di un accordo, purchè si sappia bene usarlo? Egli è di ciò, come delle discussioni intorno all'etimologia dei vocaboli; i Poeti e gli Oratori, tosto che il vero significato e l'uso di tali vocaboli è conosciuto, cessano di prendervi parte.

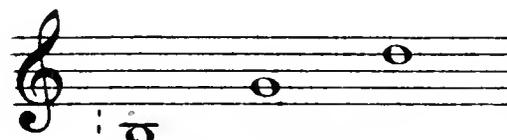
Circa le condizioni che ciascun accordo esige per esser posto a suo luogo, le indicheremo più tardi, quando esamineremo separatamente ciascun accordo della classificazione. (*Reicha*).

ESEMPIO

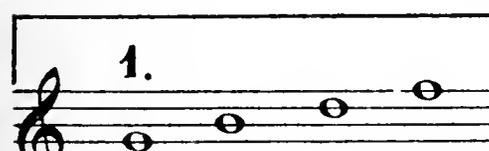
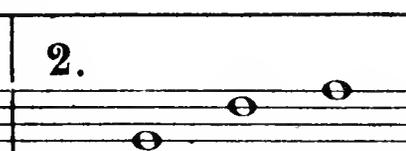
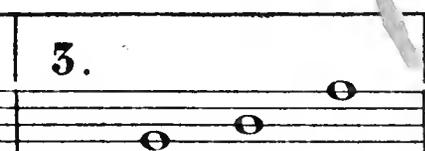
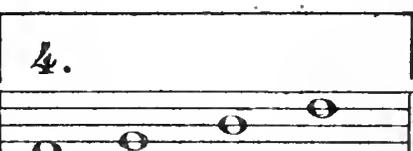
1. 	2. 	3. 	4. 	5. 
Perfetto maggiore	Perfetto minore	Diminuito	Quinta eccedente	Settima dominante ossia di 1. ^a specie
6. 	7. 	8. 	9. 	
Settima di 2. ^a specie	Settima di 3. ^a specie	Settima di 4. ^a specie	Nona maggiore	
10. 	11. 	12. 	13. 	
Nona minore	di Sesta eccedente	di Quarta e Sesta eccedente	di Quinta eccedente con Settima	

DEI RIVOLTI DEGLI ACCORDI.

Un accordo è rivoltato quando non ha per Basso la sua Nota fondamentale (1): così, l'accordo seguente è rivoltato, perchè la sua Nota fondamentale *Sol*, non è la più bassa.

	
Accordo di <i>Sol</i> nel suo 1. ^o rivolto	Il medesimo nel suo 2. ^o rivolto

I rivolti di un accordo non cambiano punto la natura di esso, non ne sono che modificazioni. Per questa ragione i quattro esempi seguenti presentano, benchè sotto quattro aspetti diversi, lo stesso accordo:

1. 	2. 	3. 	4. 
Accordo di settima dominante	Lo stesso nel suo 1. ^o rivolto	Lo stesso nel suo 2. ^o rivolto	Lo stesso nel suo 3. ^o rivolto.

Quando la Terza della Nota fondamentale è al Basso, l'accordo è nel suo 1.^o rivolto; mettendo al Basso la Quinta della Nota fondamentale, si ottiene il 2.^o rivolto; e la settima della Nota fondamentale posta al Basso, dà il 3.^o rivolto. I due accordi perfetti, l'accordo diminuito e l'accordo di Quinta eccedente sono suscettibili ciascuno di due rivolti, e di tre ognuno de' quattro accordi di settima. Gli altri accordi di questa seconda Tavola non sono praticabili in tutti i rivolti. (2)

(1) In composizione si chiama Basso la parte inferiore dell'Armonia: così, se si facesse un Terzetto per tre voci di Soprano, una di esse sarebbe necessariamente il Basso. (*Reicha*).

(2) Gli Accordi di nona si rivoltano in tutte le maniere, purchè si osservi la dovuta disposizione nelle note superiori, e si sopra la fondamentale e, in certi casi, anche la sua terza, nel quarto rivolto (V. il citato *Fenaroli*, al § 83, pag. 22.) Gli Accordi alterati poi si rivoltano egualmente in tutte le maniere, purchè anche in essi si osservi la dovuta disposizione nelle note superiori, affinchè non nascano collisioni spiacevoli. (*Rossi*).

Ecco una terza Tavola della classificazione di tutti gli accordi coll'aggiunta dei rivolti usati di ciascuno di essi.

TAVOLA DEGLI ACCORDI COI LORO RIVOLTI USATI.

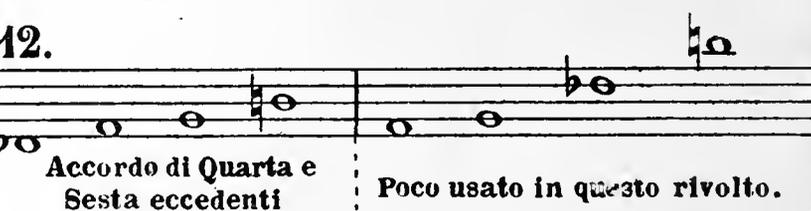
<p>1.</p>  <p>Accordo perfetto maggiore senza rivolto</p> <p>1^o rivolto</p> <p>2^o rivolto</p>	<p>2.</p>  <p>Accordo perfetto minore senza rivolto</p> <p>1^o rivolto</p> <p>2^o rivolto</p>
--	---

<p>3.</p>  <p>Accordo diminuito senza rivolto</p> <p>1^o rivolto</p> <p>2^o rivolto</p>	<p>4.</p>  <p>Accordo di 5^a eccedente senza rivolto</p> <p>1^o rivolto</p> <p>2^o rivolto</p>
--	--

<p>5.</p>  <p>Accordo di Settima dominante, ossia di 1^a specie, senza rivolto</p> <p>1^o rivolto</p> <p>2^o rivolto</p> <p>3^o rivolto</p>	<p>6.</p>  <p>Settima di 2^a specie</p> <p>1^o rivolto</p> <p>2^o rivolto</p> <p>3^o rivolto</p>
--	--

<p>7.</p>  <p>Settima di 3^a specie</p> <p>1^o rivolto</p> <p>2^o rivolto</p> <p>3^o rivolto</p>	<p>8.</p>  <p>Settima di 4^a specie</p> <p>1^o rivolto</p> <p>2^o rivolto</p> <p>3^o rivolto</p>
---	--

<p>9.</p>  <p>Accordo di nona magg.</p> <p>1^o rivolto</p> <p>2^o rivolto</p> <p>3^o rivolto</p>	<p>10. ⁽¹⁾</p>  <p>Accordo di nona minore</p> <p>1^o rivolto</p> <p>2^o rivolto</p> <p>3^o rivolto</p>
---	---

<p>11.</p>  <p>Accordo di Sesta eccedente</p> <p>1^o rivolto (poco usato)</p>	<p>12.</p>  <p>Accordo di Quarta e Sesta eccedenti</p> <p>Poco usato in questo rivolto.</p>
--	---

13.



Accordo di Quinta eccedente con Settima

1^o rivolto



4^o rivolto

(1) Nei rivolti dei due accordi di Nona si sopprime quasi sempre il Basso fondamentale. V. a. tal uopo l'esame di questi accordi alla Pag. 42 e 43. (Reicha).

OSSERVAZIONI

SULLE SEMICADENZE E SULLE CADENZE PERFETTE.(1)

Un riposo sull'accordo perfetto della dominante si chiama *Semicadenza*. Un riposo sull'accordo della Tonica si chiama *Cadenza perfetta*.(2) Nel primo caso, l'accordo della Dominante è sempre maggiore, e senza rivolto; nel secondo caso, l'accordo della Tonica è maggiore o minore, conforme al Tono in cui si trova, e parimenti senza rivolto. Oltracciò quest'accordo dee indispensabilmente esser preceduto dall'accordo della Dominante non rivoltato, al quale si aggiunge sovente la Settima.

Per far presentire una di queste due cadenze, bisogna farla precedere da una certa quantità di battute e di accordi che il solo sentimento del compositore può determinare.

Tutte le semicadenze si rassomigliano quanto al loro ultimo accordo; ma gli accordi antecedenti possono imprimere ad esse diversi caratteri.

ESEMPI

FORMOLE DELLE SEMICADENZE

The image shows nine examples of semicadenze, numbered N°1 to N°9. They are arranged in two rows. The first row contains N°1, N°2, N°3, and N°4. The second row contains N°5, N°6, N°7, N°8, and N°9. Each example is written for two staves: the top staff is labeled 'IN DO MAGGIORE' and the bottom staff is labeled 'IN LA MINORE'. The notation consists of chords and melodic lines, with some examples showing a final chord that is a perfect cadence.

Le cadenze perfette differiscono parimente in forza degli accordi precedenti.

FORMOLE DELLE CADENZE PERFETTE

The image shows seven examples of perfect cadences, numbered N°1 to N°7. They are arranged in two rows. The first row contains N°1, N°2, and N°3. The second row contains N°4, N°5, N°6, and N°7. Each example is written for two staves: the top staff is labeled 'IN DO MAGGIORE' and the bottom staff is labeled 'IN LA MINORE'. The notation consists of chords and melodic lines, with the final chord being a perfect cadence.

(1) Abbiamo creduto di dover collocare qui queste osservazioni, affine di poter determinare i casi nel quali è indispensabile il servirsi degli accordi non rivoltati, come pure per compiere l'articolo seguente sul Basso. (Reicha).

(2) In un tuono qualunque, il 1°, il 3° ed il 5° grado si chiamano *Tonica*, *Mediante* e *Dominante*. Così, essendo in *Do*, il *Do* è la *Tonica*, *Mi* la *Mediante* e *Sol* la *Dominante*. L'accordo della *Tonica* è *Do-Mi-Sol*, e quello della *Dominante* è *Sol-Si-Re*. (Reicha).

Le frasi musicali si distinguono le une dalle altre per mezzo delle cadenze. Allorquando il senso di una frase fa presentare una cadenza perfetta, ed il compositore stima a proposito di evitarla, ei fa allora una *Cadenza rotta*.

. Le cadenze rotte, che con altri nomi si chiamano pure *Cadenze evitate* e *Cadenze interrotte*, sono molto usate, e sono quasi sempre d'un effetto sicuro, ove sieno usate acconciamente. Esse mantengono l'attenzione, e danno energia alle frasi che seguono.

Per rompere una cadenza perfetta, basterebbe rivoltarne l'ultimo accordo; ma si può ancora romperla in molti altri modi. Noi abbiamo radunati quelli più in uso nella tavola seguente.

FORMOLE DELLE CADENZE ROTTE

The image displays 13 musical examples of broken cadences, arranged in three rows. The first row contains examples 1, 2, and 3. The second row contains examples 4, 5, 6, 7, and 8. The third row contains examples 9, 10, 11, 12, and 13. Each example is shown in two staves: the upper staff is labeled 'IN DO MAGGIORE' and the lower staff is labeled 'IN LA MINORE'. The examples illustrate various ways to break a cadence, such as reversing the final chord or substituting it with a different one.

Si vede da questi esempi, che una cadenza è rotta: 1° quando si rivolta uno o tutti e due gli ultimi accordi: 2° quando l'accordo della Tonica si scambia con un altro qualunque.

(1) Da quest'esempio in poi, mi sono ristretto a dare soltanto i due ultimi accordi delle cadenze interrotte. (*Reicha*).

Poichè non si può terminare altrimenti che con una cadenza perfetta, egli è chiaro che ogni cadenza interrotta esige un seguito o continuazione d'armonia (1). Quanto agli accordi usati in queste formole, se ne vedrà l'esame più tardi.

DEL BASSO.

Ho già fatto osservare che la parte che eseguisce le note più gravi dell'armonia, si chiama *Basso*; così nel N. 1, degli esempi seguenti, la parte che si trova sulla rigata superiore, fa il canto, e nel N. 2 diventa Basso, perchè eseguisce le note più gravi dell'armonia.

ESEMPI

N° 1. 

N° 2. 

Il Basso può essere difettoso se i rivolti degli accordi sono collocati fuori di luogo, e specialmente se non si sa collocare acconciamente la *Quarta giusta* che ha luogo fra il Basso ed una parte acuta, nel secondo rivolto degli accordi.

Non si rivoltano

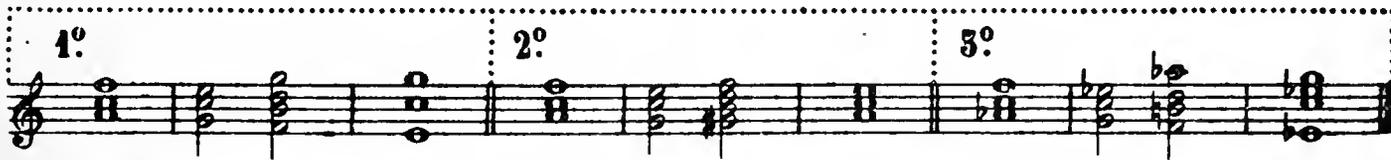
- 1.° Gli accordi che incominciano e terminano un pezzo.
- 2.° L'ultimo accordo di una semicadenza.
- 3.° I due ultimi accordi di una cadenza perfetta.
- 4.° Il penultimo accordo d'una cadenza interrotta (2).

Si rivoltano gli accordi

- 1.° Nel corso delle frasi.
- 2.° Sovente dopo le cadenze.
- 3.° Più sovente ancora al fine delle cadenze rotte.
- 4.° Qualche volta pure dopo una cadenza perfetta.

(1) Bisogna farsi un'idea chiara circa la natura delle cadenze: l'una è un riposo totale, e l'altra un riposo debole che esige una continuazione. La cadenza perfetta può paragonarsi, in un discorso, ad un periodo compiuto, e la semicadenza alle frasi incompiute del periodo. Le formole che terminano una cadenza, o che l'interrompono, si pongono sovente nel corso delle frasi, ma talmente che passino quasi inosservate, e non interrompano la regolarità nella concatenazione degli accordi. (*Reicha*).

(2) Questa regola non ha che le eccezioni seguenti:

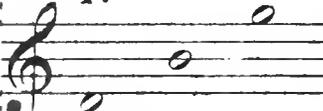
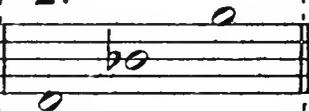
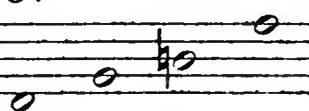
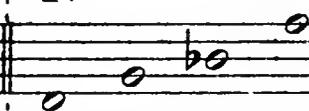
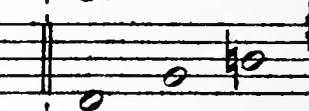


In questi tre esempi, la cadenza viene interrotta di già sul penultimo accordo. (*Reicha*)

OSSERVAZIONI SULLA QUARTA GIUSTA, OSSIA CONSONANTE
PER RISPETTO AL BASSO (1).

L'esperienza ha dimostrato che gli accordi, nei quali quest'intervallo esiste tra il Basso e una delle parti superiori, producono un cattivo effetto, ove non s'abbia seguito la regola che insegna a trattarli convenevolmente. Sapendo ben adoperare questa Quarta, ed osservando nello stesso tempo ciò che dianzi ho detto sui rivolti degli accordi, si sarà in grado di fare un Basso per lo meno senza errori.

Questa Quarta si trova nel secondo rivolto degli accordi seguenti:

1°	2°	3°	4°	5°
				
Accordo perfetto maggiore 2° rivolto.	Accordo perfetto minore 2° rivolto.	Accordo di Settima dominante 2° rivolto.	Accordo di Settima di 2 ^a specie 2° rivolto.	Accordo di Settima di 4 ^a specie 2° rivolto.

In questi cinque accordi, il Basso fa con una delle parti acute l'intervallo *Re-Sol*, cioè una Quarta giusta.

Per rendere più intelligibile la regola da seguirsi nell'uso di questa *Quarta* (2) spiegheremo gli esempi seguenti, i quali, per maggior chiarezza, abbiamo fatto a due parti soltanto.

N° 1.

Buono Oppure Buono

ESEMPIO 

Preparazione della Quarta per mezzo del Basso.

Questo esempio è buono, perchè i due intervalli di cui è composto, hanno una nota comune (*Sol*), la quale resta immobile nella stessa parte; la qual nota comune lega i due intervalli più strettamente, e rende così la Quarta praticabile. Noi chiameremo questo caso *Preparazione della Quarta giusta per mezzo del Basso*, appunto perchè la nota comune si trova nel basso.

(1) Molti scrittori riguardano la Quarta giusta come dissonanza, quando si trova fra il Basso ed una parte acuta, per la ragione che essa allora ha bisogno di preparazione. Se questa ragione fosse sufficiente, ne seguirebbe che la Seconda maggiore, la Seconda eccedente, la Quarta, ecc., la Quinta diminuita, la Sesta, ecc., la Settima diminuita, e la Settima minore sarebbero intervalli consonanti, perchè possono darsi senza preparazione e ne risulterebbe questa strana conseguenza che la Quarta eccedente sarebbe una consonanza, mentre la Quarta giusta sarebbe una dissonanza. Del resto, poco importa che la Quarta giusta sia riguardata come consonanza o come dissonanza, purchè si sappia bene adoperarla in pratica. (*Reicha*).

(2) Non bisogna perder di vista che non si tratta che di quella Quarta giusta che si fa tra il Basso ed una parte acuta; non v'è osservazione a fare sulle Quarte, quando si fanno fra due parti superiori, e vengono accompagnate da una terza parte più bassa. (*Reicha*).

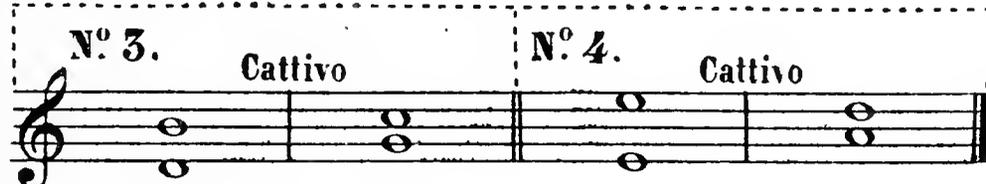
N° 2

Buono Oppure Buono

ESEMPIO 

Preparazione della Quarta per mezzo di una parte acuta.

Quest' esempio è buono, perchè i due intervalli hanno una nota comune (*Re*) nella parte superiore. Noi chiameremo questo caso: *Preparazione della Quarta per mezzo di una parte acuta*, perchè in quella parte appunto si trova la nota comune. In questo secondo caso fa d'uopo osservare che il Basso per arrivare alla Quarta (1) non deve fare altro intervallo che quello di seconda.

ESEMPI 

Questi due esempi sono cattivi, perchè i due intervalli non hanno una nota comune, la qual cosa fa che la Quarta rimane senza preparazione.

ESEMPI 

Quest' esempio è cattivo, perchè la seconda Quarta non è preparata con una nota comune.

Quest' esempio è buono, perchè la seconda Quarta, quantunque non preparata, non è quarta giusta. V. la Tavola degli intervalli.

Il sin qui detto si riduce alla regola seguente: *Bisogna preparare la Quarta giusta con una nota comune sia nel Basso, sia nella parte superiore, ed in quest' ultimo caso, far salire o discendere il Basso per grado congiunto.*

Una sola eccezione ha questa regola, cioè nelle cadenze di cui seguono le formole:

SEMICADENZE

CADENZA PERFETTA



In tutte queste cadenze, la Quarta giusta *Re-Sol* non è preparata da una nota comune; la quale imperfezione è notevole in quanto che essa fa maggiormente desiderare la cadenza e la rende più decisiva; per questa ragione si tollera.

(1) Il basso può giungere alla Quarta con un altro intervallo, quando l'accordo non cangia.

ESEMPIO 

Poichè la Quarta giusta (fra il Basso ed una parte acuta) non si trova che nel secondo rivolto degli accordi N.º 1-2-5-6 e 8 della classificazione, noi daremo qui, per maggior chiarezza, gli esempi seguenti di questo rivolto, con la preparazione necessaria.

Accade talvolta che si desidera di usare nel 2º rivolto l'accordo di settima dominante, dopo un accordo che non permette di prepararne la quarta, come ad esempio:

(1) In quest'articolo l'Autore è soverchiamente rigoroso. Per quanto io abbia sperimentato la successione di questi due accordi, non ho potuto rinvenirvi urto di sorta, ponendoli in posizione ristretta

oppure in posizione lata e

piena a condizione però che essi siano posti uno sulla Quarta, e l'altro sulla Seconda del Tuono.

no. Se fossero posti sulla Tonica e sulla Sesta, oppure distribuiti in posizione lata e non piena, non fanno più lo stesso effetto, hanno alcun che di meno piacevole. Nello stile odierno tuttavia anche simili difetti spariscono; e dirò anzi che talvolta l'infrazione alla regola del Reicha riesce piccante e non priva di grazia.

Parimente, a mio avviso, la successione seguente

nella quale l'accordo contrassegnato + racchiude una quarta giusta non preparata, tra il Basso ed un'altra parte, non urta menomamente, ed è ammissibile contro il divieto espresso dal Reicha a pag. 49.

gnato + racchiude una quarta giusta non preparata, tra il Basso ed un'altra parte, non urta menomamente, ed è ammissibile contro il divieto espresso dal Reicha a pag. 49.

Per ultimo, io trovo questa successione, proibita dall'Autore

meno aspra di quest'altra

tra ch'egli ammette

Si vede che nel primo di questi due accordi non v'ha nè il *Sol*, nè il *Re* per preparare la Quarta giusta del secondo. Per render questo caso praticabile, si sopprime il *Sol*, cioè la Nota fondamentale dell'accordo di Settima dominante.

ESEMPIO



Nell'esempio a quattro parti si raddoppia il *Fa* (ossia la settima dell'accordo): l'uno di questi *Fa* sale, mentre l'altro discende di grado per risolvere. Oltre quanto s'è detto circa la preparazione di questa Quarta, bisogna ancora osservare di evitare errori nel risolverla. Ciò accadrebbe, se le parti fra le quali ha luogo (specialmente il Basso), facessero una mossa difettosa sull'accordo seguente:

1° Se l'accordo che segue è lo stesso, o se la sua Nota fondamentale è comune ai due accordi, l'andamento delle parti non trova alcuna difficoltà.

ESEMPIO

nel quale il Basso fondamentale è il *Sol* dal principio al fine.

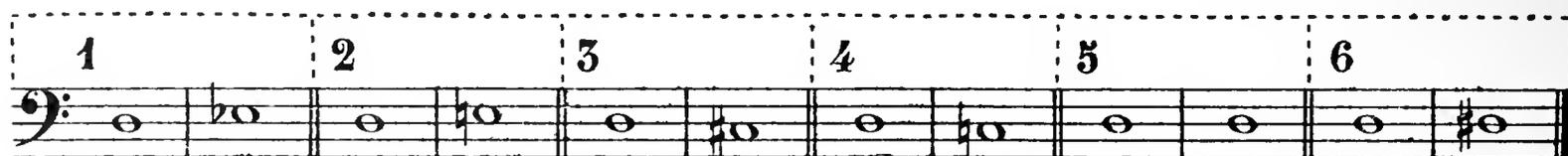
The image shows a sequence of 14 measures of music, numbered 1 to 14. The music is written on a grand staff (treble and bass clefs). Measures 1-7 are grouped together, and measures 8-14 are grouped together. The bass line starts on G4 and remains constant throughout. The treble line shows various chord resolutions. Measures 1-7 show a progression of chords: G4-B4, G4-B4-D5, G4-B4, G4-B4-D5, G4-B4, G4-B4-D5, G4-B4. Measures 8-14 show a progression of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5.

Il secondo accordo de' quattro ultimi esempi è la nona maggiore e la nona minore
Sol-Si-Re-Fa-La e *Sol-Si-Re-Fa-La^b*

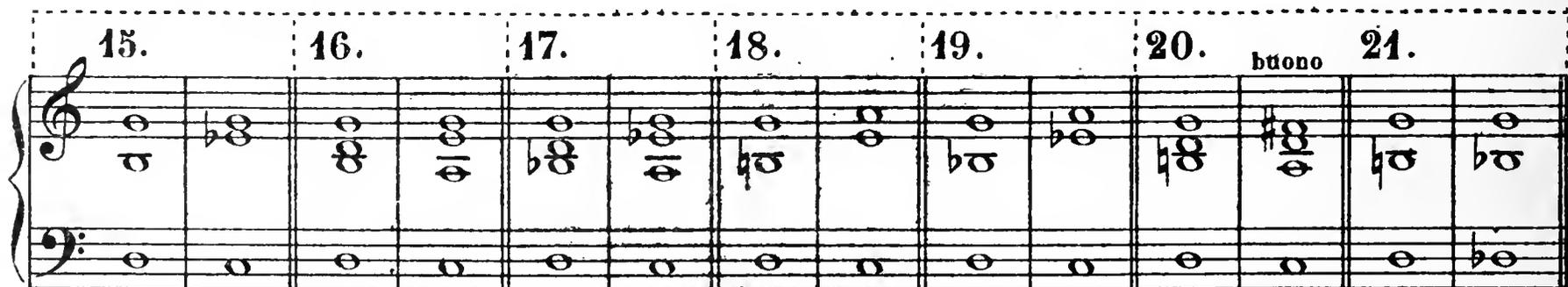
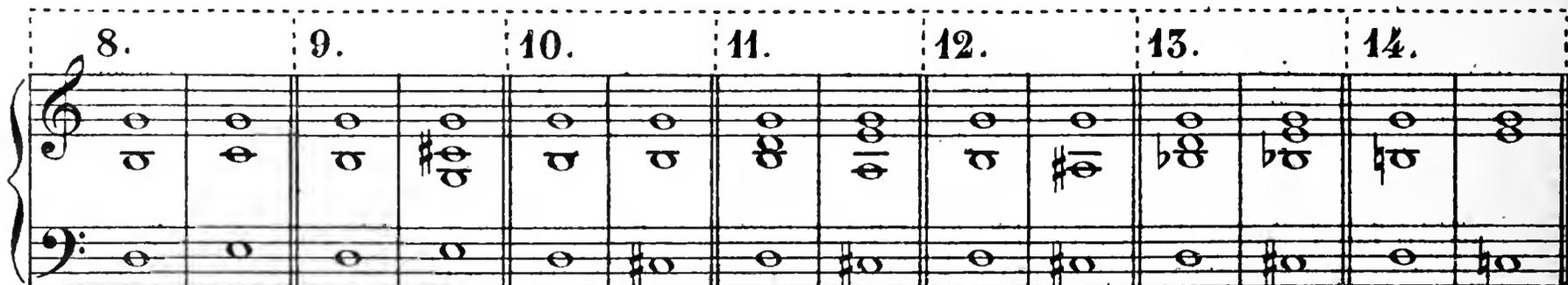
S'intende che in tutti questi esempi la Quarta nel primo accordo debb'essere preparata secondo le regole predette, ed il secondo accordo regolarmente risoluto, quando è dissonante.

2° Se i due accordi non hanno una Nota fondamentale comune, il Basso, per giungere al secondo accordo, deve assolutamente salire o discendere d'un semitono o d'un tuono intero. Non potendo esso seguire tale andamento, bisognerebbe evitare l'uso di questa Quarta.

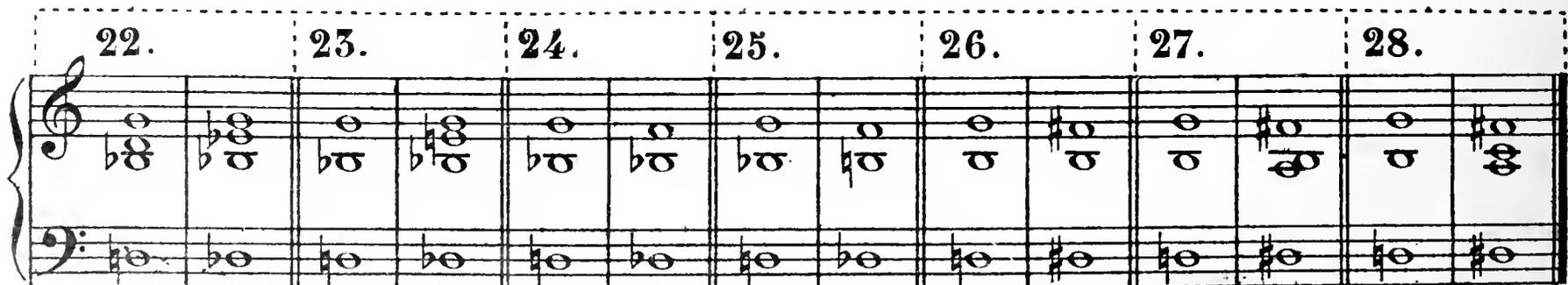
Così il Basso farà:



e si potrà sovrapporre sulla seconda nota un accordo qualunque, purchè gli accordi sieno regolarmente concatenati tra di loro, e nel secondo accordo il Basso non faccia un'altra Quarta giusta con una delle altre parti. Eccovi un gran numero di buoni esempi, i quali tutti sono praticabili secondo la successione d'accordi, o secondo la modulazione che si vuol fare, partendo dal primo accordo:



4^a ecce^{te}



Quando la Nota del Basso è comune ai due accordi appartenenti a due Note fondamentali diverse (ciò che accade spesso), il Basso rimane allora sullo stesso grado. V. l' esempio seguente.:

ESEMPIO

The musical example consists of six pairs of chords, numbered 1 through 6, arranged in a grand staff. The bass line (left hand) is constant across all pairs, with notes on the lines G, B, and D. The treble line (right hand) changes for each pair. In each pair, the first chord has a common note with the bass line, and the second chord has a different common note. The pairs are: 1. (C4, E4) / (C4, F#4); 2. (C4, E4) / (C4, F#4); 3. (C4, E4) / (C4, F#4); 4. (C4, E4) / (C4, F#4); 5. (C4, E4) / (C4, F#4); 6. (C4, E4) / (C4, F#4).

In quanto alla parte acuta che fa la Quarta col Basso, essa è più libera nella sua mossa per giungere al secondo accordo: tuttavia bisogna osservare in questo caso, per quanto è possibile, la regola seguente, soprattutto nelle parti che accompagnano: *Quando la nota della parte acuta è comune ai due accordi, rimarrà sul medesimo grado; e quando è diversa salirà o discenderà sulla nota più vicina dell' accordo che segue.* Esamine gli esempi precedenti, nei quali questa regola è sempre osservata.

Nulladimeno ciò che segue, è spesse volte usato, specialmente nella parte cantante:

The musical example consists of four pairs of chords, numbered 1 through 4, arranged in a grand staff. The bass line (left hand) is constant across all pairs, with notes on the lines G, B, and D. The treble line (right hand) changes for each pair. In each pair, the first chord has a common note with the bass line, and the second chord has a different common note. The pairs are: 1. (C4, E4) / (C4, F#4); 2. (C4, E4) / (C4, F#4); 3. (C4, E4) / (C4, F#4); 4. (C4, E4) / (C4, F#4). Dotted lines indicate the movement of the treble line between chords.

The musical example consists of three pairs of chords, numbered 5 through 7, arranged in a grand staff. The bass line (left hand) is constant across all pairs, with notes on the lines G, B, and D. The treble line (right hand) changes for each pair. In each pair, the first chord has a common note with the bass line, and the second chord has a different common note. The pairs are: 5. (C4, E4) / (C4, F#4); 6. (C4, E4) / (C4, F#4); 7. (C4, E4) / (C4, F#4). Dotted lines indicate the movement of the treble line between chords.

Io mi sono visto costretto a svolgere, per quanto ho potuto, questa maniera importante, attesa che in quasi tutte le opere elementari si è ommesso di parlare della preparazione di questa Quarta, e ciò che si è detto della sua risoluzione è poco meno che sufficiente. Io stimolo gli Allievi ad avere in considerazione quest' articolo: esso racchiude il segreto d' un Basso senza errori. Con questo mezzo, essi si renderanno facile lo studio del contrappunto doppio, e si convinceranno della necessità di trattare come dissonanza la Quinta perfetta nel contrappunto doppio all' ottava, perchè essa nel rivoltarsi diventa Quarta giusta.

DELLA CONCATENAZIONE DEGLI ACCORDI PERFETTI
DELLA LORO POSIZIONE, DEL MOTO DELLE PARTI, DELLA PREPARAZIONE
E DELLA RISOLUZIONE DEGLI ACCORDI DISSONANTI.

I.

DELLA CONCATENAZIONE DEGLI ACCORDI PERFETTI (1).

Il solo mezzo di rendersi ragione di una successione d'accordi, consiste nell'esame delle loro Note principali, o fondamentali. È a seconda di questo principio che analizzeremo la successione degli accordi seguenti:

The image shows a musical score for nine chords. The bass line (lower staff) contains the fundamental notes of each chord, and the treble line (upper staff) shows the chord structure. The chords are numbered 1 through 9. The notes in the bass line are: 1. C, 2. G, 3. D, 4. A, 5. E, 6. B, 7. F, 8. C, 9. G.

Questi nove accordi, non essendo rivoltati, hanno le loro Note fondamentali nel Basso. Le quali note, nella loro successione, fanno gli intervalli seguenti:

Dal primo accordo al secondo	una Quinta inferiore.
Dal secondo al terzo	una Quinta superiore.
Dal terzo al quarto	una Quarta inferiore.
Dal quarto al quinto	una Quarta superiore.
Dal quinto al sesto	una Terza inferiore.
Dal sesto al settimo	una Terza inferiore.
Dal settimo all'ottavo	una Terza inferiore.
Dall'ottavo al nono	una Quarta superiore.

La conseguenza di questo esame è che due accordi si collegano bene fra di loro, quando le loro Note principali fanno:

- 1.° una Terza inferiore.
- 2.° una Quarta inferiore.
- 3.° una Quinta inferiore.

Oppure (ciò che torna lo stesso)

- 1.° una Sesta superiore.
- 2.° una Quinta superiore.
- 3.° una Quarta superiore.

(1) I suoni e gli accordi, presi isolati, sono per la musica ciò che le sillabe e le parole sono per la poesia e pel discorso. Se gli uni e le altre si collocassero a caso, non presenterebbero senso veruno né alla mente, né al sentimento. Questa verità è generalmente riconosciuta in riguardo alle lingue, ma in riguardo alla musica non riluce della medesima evidenza. (*Reicha*).

Noi seguiremo la prima maniera di cercare la Nota fondamentale, e procederemo per Terza, Quarta e Quinta inferiori. Quando gli accordi sono rivoltati le Note fondamentali non sono poste al Basso. Questi rivolti cambiano l'aspetto di un accordo, senza cambiarne la natura: è dunque evidente che l'andamento delle Note fondamentali rimane sempre il medesimo.

ESEMPI

1. Accordo di *Do* non rivoltato. Accordo di *Sol* non rivoltato.

2. Accordo di *Do* nel suo 1° rivolto. Accordo di *Sol* nel suo 1° rivolto.

In questi due esempi, il Basso fondamentale è *Do-Sol*, e fa una Quarta inferiore. Ciò posto è chiaro che si può fare una serie d'accordi, gli uni rivoltati e gli altri non rivoltati: la qual cosa dà un Basso, il cui andamento può non sembrar regolare, e che pure è tale, se si cercano le Note fondamentali de' suoi accordi (1).

ESEMPIO

BASSO fondamentale

BASSO fondamentale

Inoltre si può fare una serie d'accordi nella quale s'introducono i tre diversi andamenti delle Note fondamentali, in modo che queste Note facciano alternativamente una Terza, una Quarta, una Quinta inferiore, oppure due Terze ed una Quarta, due Quinte ed una Terza, ecc. Il numero degli uni e degli altri di questi tre intervalli è al tutto arbitrario.

ESEMPIO

BASSO fondamentale

(1) La Nota fondamentale è quella che dà il nome ad un accordo perfetto: così, se un accordo ha DO per Nota fondamentale, si chiamerà ACCORDO DI DO; se ha SOL, si chiamerà ACCORDO DI SOL, ecc. (*Reicha*).

In una Scala determinata due accordi possono ancora procedere per seconda, ma soltanto nella maniera seguente:

1° Dal primo al secondo, o dal secondo al primo grado della Scala.

2° Dal quarto al quinto, o dal quinto al quarto.

3° Dal quinto al sesto, o dal sesto al quinto.

Questi tre casi, che bisogna riguardare piuttosto come eccezioni, hanno luogo, per questa ragione, assai più raramente che la successione di Terza, Quarta o Quinta inferiore.

ESEMPI SULLA MANIERA DI VALERSENE

IN DO

dal 1° grado al 2° dal 5° al 4° dal 1° al 2° dal 2° al 1°

dal 5° al 4° dal 1° al 2°

dal 5° al 6° dal 6° al 5° dal 4° al 5°

Lo stesso esempio
pei Tuoni minori.

IN DO MINORE

dal 1° grado al 2° dal 5° al 4° dal 1° al 2°

dal 2° al 1° dal 5° al 4°

dal 5° al 6° dal 5° al 6° dal 6° al 5°

Quest' esempio, analogo al precedente, dimostra, all'infuori di qualche leggiera differenza, che le tre eccezioni hanno luogo egualmente ne' Tuoni minori.

La successione d'accordi, le cui Note fondamentali procedono per Terza superiore, o Sesta inferiore, pare non si concateni naturalmente. Non si può tuttavia escludere; ma per renderla praticabile, bisogna aver cura di far seguire l'accordo della Terza superiore dall'accordo della sua Quinta inferiore, in modo che il Basso fondamentale faccia *Do-Mi-La*, oppure *La-Do-Fa*.

ESEMPIO

Questa successione è più naturale quando il secondo accordo è maggiore.

ESEMPIO

BASSO fondamentale

V'ha ancora un'eccezione che merita d'essere indicata; cioè quella per cui si passa dal terzo grado al quarto: la quale ha luogo in una progressione d'accordi, così come segue:

ESEMPI

IN DO MINORE

Una successione d'accordi per Seconda non è ammissibile, se non quando essi accordi sono nel loro 1º rivolto; questa successione si chiama *Progressione di sesta*.

ESEMPI

IN DO MAGGIORE

IN DO MINORE

IN DO MAGGIORE

IN DO MINORE

Riesce difficile lo spiegare il perchè questa successione irregolare è tuttavia piacevole all'orecchio. Ciò si potrebbe attribuire all'andamento diatonico di ciascuna parte ed alla vaghezza propria di questi accordi nel loro primo rivolto.

Ne' Tuoni minori s'usano gli accordi del quarto e del quinto grado colla 3^a ora minore, ora maggiore. Ciò nasce dalla necessità, in cui sovente si è, di alzare di un semitono la Sesta e la Settima nota del Modo minore.

ESEMPI

IN LA MINORE

1. I due primi accordi sono magg.

2. Lo stesso

Ma si può egualmente fare:

3. Dove il primo accordo è magg. ed il secondo min.

4. Lo stesso

5. Dove il secondo ed il terzo accordo sono minori

6. Lo stesso

7. Dove gli accordi del quarto e quinto grado sono magg. e min.

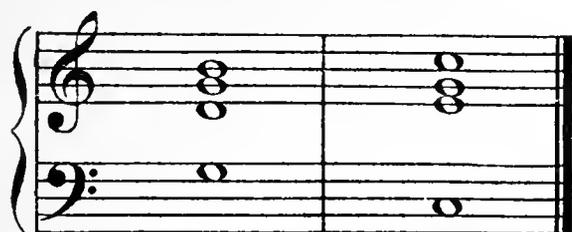
8. Lo stesso

In tutti questi casi fa d'uopo che gli accordi del 4^o e 5^o grado si succedano immediatamente, così come si vede negli esempi sovraesposti.

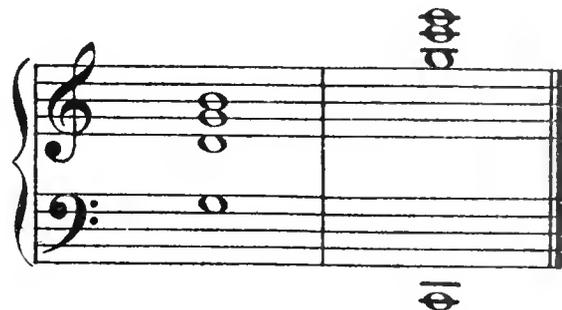
II.

DELLA POSIZIONE DEGLI ACCORDI
OSSIA DELLA DISTRIBUZIONE DELLE NOTE FRA LE DIVERSE PARTI.

Ciò che contribuisce assai alla concatenazione ed all'effetto di una successione d'accordi, si è la prossimità de' loro proprii suoni. I due accordi perfetti di *Sol* e di *Do*, che si connettono ottimamente nella seguente posizione:



sarebbero affatto sconnessi, se il 2.^o accordo fosse collocato come segue:



Noi chiameremo *Posizione d'un accordo* la maniera con cui le sue note vengono distribuite fra le diverse parti.

Questa posizione o distribuzione può essere più o meno ristretta, più o meno lata.

ESEMPI



Nel principio d'un pezzo di musica la posizione del primo accordo è affatto arbitraria, ma non quella del secondo, la quale debb' essere analoga a quella del primo. Ciò dà luogo alla regola seguente: *la posizione d'un accordo determina la posizione dell'accordo che lo segue*. Ecco quattro esempi composti de' medesimi accordi in quattro diverse posizioni:

Si scorge da questi esempi, che si può variare la medesima frase anche solo col mettere gli accordi in posizioni differenti. La regola sulla posizione degli accordi e sulla prossimità dei loro suoni, non impedisce di fare, di quando in quando, un salto di Terza, di Quarta, di Quinta o di Sesta in questa o quella parte, specialmente quando l'armonia non progredisce che per accordi perfetti. V. l'esempio che segue.

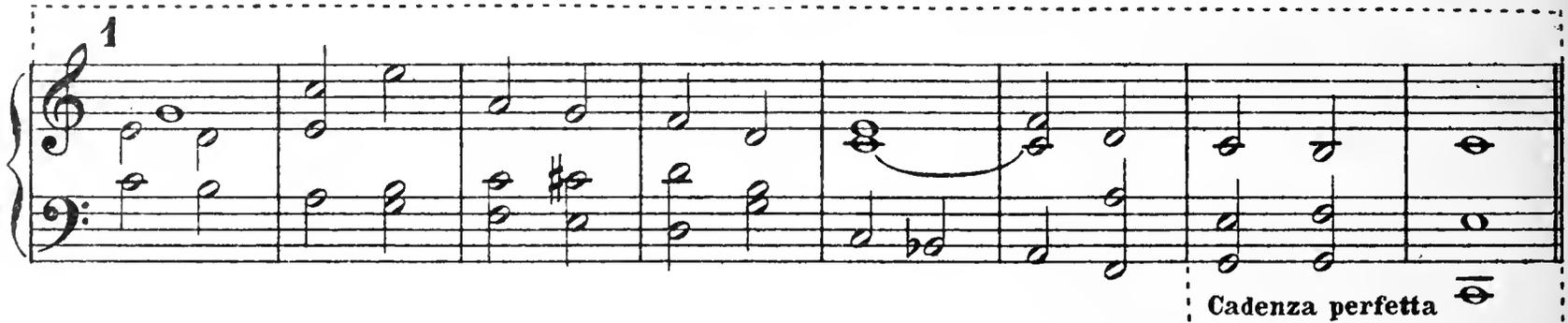


Gli accordi dissonanti permettono assai di rado questi salti nelle parti.

Siccome non sempre si può conservare la stessa posizione d'accordi, così diviene essenziale il conoscere dove e come si può cangiarla. Ciò si può fare:

- 1° Dopo una cadenza perfetta.
- 2° Dopo una semicadenza, ma più raramente.
- 3° Nel corso d'una frase, quando due accordi simili si succedono; in questo terzo caso bisogna aver cura di cangiar posizione sul secondo de' due accordi simili.
- 4° Nel replicare una stessa frase.

ESEMPI



Secondo cambiamento di posizione dopo una semicadenza.

Terzo cambiamento di posizione ripetendo il medesimo accordo.



Quarto cambiamento di posizione ripetendo la medesima frase.

Questi sei numeri formano un pezzo non interrotto, e possono esser eseguiti di seguito.

La stessa frase finisce spesso in una posizione d'accordi diversa di quella per cui è incominciata, come si può vedere nel N° 1 degli esempi precedenti. Ciò dipende interamente dall'andamento degli accordi.

III.

DEL MOTO DELLE PARTI.

Una parte, da sè sola, si può muovere in tre modi:

1° Rimanendo sullo stesso grado, sia che essa ripeta più volte di seguito il medesimo suono, sia che lo sostenga per una o più battute.

ESEMPIO 

2° Salendo per gradi congiunti o disgiunti: 

3° Discendendo parimente per gradi congiunti o disgiunti: 

Mediante questi tre moti, una parte può fare successioni di note variate all'infinito. Questi tre moti si trovano talvolta riuniti in una sola battuta:

ESEMPIO 

Paragonando il moto di una parte con quello di un'altra, si trovano i quattro moti seguenti:

1° Moto parallelo:  nel quale ognuna delle parti rimane sullo stesso grado.

La differenza nel valore delle note non cangia punto la natura di questo moto.

ESEMPIO 

2° Moto obliquo:  nel quale una delle parti rimane sullo stesso grado, mentre l'altra si muove in qualsivoglia maniera.

3° Moto retto:  nel quale le due parti salgono o discendono nello stesso tempo per gradi congiunti o disgiunti.

4° Moto contrario:  nel quale una parte sale, mentre l'altra discende, e viceversa.

Quando si compone a più di due parti, bisogna sempre paragonare il moto d'una parte, non solamente con una seconda, ma ancora con una terza, una quarta, ecc., senza di che si è esposti a commettere frequentemente degli errori.

Si comprende di leggieri che una parte può fare, nello stesso tempo, moto retto con una seconda parte, moto contrario con una terza, e moto obliquo o parallelo con una quarta.

Non v'è osservazione a fare sui moti parallelo, obliquo e contrario, ma il moto retto presenta delle difficoltà che bisogna avvezzarsi per tempo a vincere. Nell'uso di questo moto, è d'uopo evitare con destrezza di fare, fra due parti qualunque, Quinte ed Ottave di seguito, tanto manifeste come nascoste. Ma poichè questa regola soffre eccezioni, e poichè si è costretti a tollerare nella pratica una quantità di casi difficili a spiegarsi senza una previa nozione sulle Note accidentali e sugli accordi arpeggiati, abbiamo creduto necessario di dedicare particolarmente a questa materia un articolo, che abbiamo collocato nella seconda parte di quest'opera.

Per ora basta che gli allievi si guardino dal fare di seguito due Quinte o due Ottave manifeste per moto retto; e rispetto alle Quinte ed Ottave nascoste non facciansi leciti che i casi seguenti:

1. Quinte nascoste 2. Lo stesso 3. Lo stesso 4. Ottave nascoste 5. Lo stesso (1)

Il 1.°, 2.° e 3.° caso sono tollerati fra due parti qualunque, purchè la parte acuta non salga nè discenda *che d'una seconda*; il 4.° e 5.° non sono tollerati che fra il Basso ed una qualunque parte acuta, coll'avvertenza che i due accordi siano *non rivoltati*, specialmente quando il primo è dissonante o supposto tale.

Egli è altresì permesso di procedere per moto retto da una Quinta perfetta o da qualsivoglia altro intervallo, ad una Quinta diminuita ossia Quinta falsa.

ESEMPIO

DISCENDENDO

Tollerato fra due parti qualunque

Tuttavia questi medesimi casi divengono più duri e spiacevoli nel salire, e bisogna, per quanto si può, non usarne, specialmente fra le due parti estreme.

ESEMPIO

SALENDO

Tollerato soltanto nell'armonia a più di due parti.

È proibito il passaggio da una Quinta diminuita ad una Quinta giusta.

ESEMPIO

Cattivo

Due Quinte e due Ottave di seguito per moto contrario sono permesse.

(1) Queste Quinte ed Ottave nascoste diverrebbero manifeste, se la parte inferiore di questi esempi progredisce per gradi congiunti, invece di progredire per gradi disgiunti.

ESEMPI

Quinte nascoste Quinte manifeste Ottave nascoste Ottave manifeste (Reicha)

OSSERVAZIONI SUL MOTO DELLE PARTI PER GRADI DISGIUNTI.

1.° Una parte può fare un salto di Terza, Quarta, Quinta, Sesta, Ottava: può, anzi, fare un salto di Settima, quando la nota che abbandona e quella che attacca, appartengono o possono appartenere al medesimo accordo.

2.° Due parti possono fare contemporaneamente un salto per moto retto o per moto contrario.

3.° Tre o quattro parti non possono acconciamente fare insieme un salto per moto retto, fuorchè nel ripetere il medesimo accordo in diversa posizione; ma tre parti possono fare contemporaneamente un salto, quando due salgono o discendono e *viceversa*. Quattro parti possono parimente saltare insieme, quando due salgono e due discendono.

In nessun caso però bisogna far saltare le parti fuor di proposito, attesochè ciò può nuocere alla naturalezza della concatenazione degli accordi: questa regola dee soprattutto osservarsi nel risolvere gli accordi dissonanti. Seguono alcuni esempi:

A musical score for three parts. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. It shows a sequence of notes and rests across several measures, illustrating a specific voice leading exercise.

a tre parti

A musical score for four parts. The top staff is in treble clef, the second in alto clef, the third in bass clef, and the bottom in bass clef. It shows a sequence of notes and rests across several measures, illustrating a specific voice leading exercise.

a quattro parti

S'intende che questa maniera di scrivere non può essere usata che di rado: conviene che l'armonia sia di tal natura da dar luogo a siffatto procedimento. Questi effetti appartengono piuttosto all'istrumentale, e poco uso se ne può fare nel comporre per le voci; insomma queste sono modificazioni nella concatenazione, che giova indicare. Seguono le diverse combinazioni relativamente al moto delle parti.

1.° a tre parti.

A. Se due parti fanno il moto parallelo, la terza è libera nel proprio moto.

B. Se una parte rimane sullo stesso grado, le altre due si muovano per moto retto o contrario.

C. Se le tre parti si muovono contemporaneamente, bisogna che una si muova per moto contrario e le altre due per moto retto.

NB. Le tre parti non si possono muovere contemporaneamente per moto retto, fuorchè in una progressione di seste.

ESEMPIO

A single staff of music in treble clef showing a sequence of notes and rests, illustrating the example mentioned in the text.

2.^o a quattro parti.

A. Se tre parti fanno moto parallelo, la quarta sale o discende.

B. Se due parti fanno moto parallelo, le altre due si muovono per moto retto o contrario.

C. Se una parte rimane sul medesimo grado, due altre si muovono per moto retto e la quarta per moto contrario.

D. Se le quattro parti si muovono contemporaneamente, tutti i moti possono aver luogo ad un tempo.

Cambiando accordo, bisogna necessariamente che le parti facciano un moto qualunque l'una contro l'altra: egli è in questo caso che tre moti possono aver luogo nel medesimo tempo.

ESEMPIO

The example shows four staves labeled 1.^a parte, 2.^a parte, 3.^a parte, and 4.^a parte. The 1st, 2nd, and 3rd parts are grouped together with a brace on the left. The 4th part is on a separate staff below. Arrows and dots indicate the direction and timing of notes between staves.

La prima parte fa moto retto colla terza; queste due parti fanno moto contrario colla quarta, e queste tre parti fanno moto obliquo colla seconda.

Accade che una nota, posta fra due diversi accordi, soventi volte viene alzata od abbassata d'un semituono nel secondo accordo. È d'uopo che questa alterazione si faccia nella medesima parte, senza di che si farebbe una *falsa relazione*, di cui parleremo parimente nella seconda parte. Questa regola basta per ora in riguardo all'esercizio da farsi sulle materie che proporremo agli Allievi. Convien dunque regularsi così:

The example shows a sequence of chords on a single staff. The first chord is labeled 'buono'. The second chord has a note that has moved up a semitone from the first chord, labeled 'Oppure buono'. The third chord is also labeled 'buono'.

E non in quest'altra maniera erronea:

The example shows a sequence of chords on a single staff. The first chord is labeled 'cattivo'. The second chord has a note that has moved up a semitone from the first chord, labeled 'Oppure cattivo'. The third chord is also labeled 'cattivo'.

Se la nota da alterarsi si trova raddoppiata, bisogna cercare di spartirla prima dell'alterazione, oppure se è possibile, far discendere di grado una delle note raddoppiate sul secondo accordo.

ESEMPIO

The example shows a sequence of chords on a single staff. The first chord is labeled 'buono'. The second chord has a note that has moved up a semitone from the first chord, labeled 'Oppure buono'. The third chord is also labeled 'buono'. The fourth chord is labeled 'Oppure buono'. The fifth chord is labeled 'buono'.

Il caso seguente è tollerato solamente fra il Basso ed una parte acuta:

The example shows a sequence of chords on a single staff. The first chord is labeled 'buono'. The second chord has a note that has moved up a semitone from the first chord, labeled 'Oppure buono'. The third chord is also labeled 'buono'.

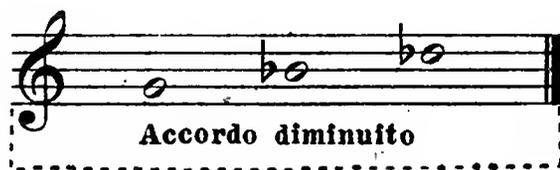
IV.

DELLA PREPARAZIONE E DELLA RISOLUZIONE DEGLI ACCORDI DISSONANTI.

De' tredici accordi della nostra classificazione, i soli due primi sono consonanti; gli altri sono più o meno dissonanti, come abbiamo già notato. È da osservare che in un pezzo di musica, bene spesso il numero degli accordi dissonanti supera di gran lunga quello dei consonanti, senza che perciò l'orecchio ne rimanga offeso: tuttavia, poichè questi sono incomparabilmente più dolci, bisogna impiegare e gli uni e gli altri con discernimento, per non esporsi a dare ad una frase un carattere opposto a quello che dapprima si sarebbe ideato.

L'arte dell'armonia consiste specialmente nel saper trattare convenientemente gli accordi dissonanti: epperò ci accingiamo a passarli in rivista tutti e ad indicare ciò che riesce indispensabile a conoscersi intorno a ciascuno.

TERZO ACCORDO DELLA CLASSIFICAZIONE



- 1.° Esso si trova sul secondo grado della Scala minore.
- 2.° Non ha bisogno di preparazione: sebbene dissonante, è dolcissimo (1).
- 3.° Si risolve sempre sopra un accordo perfetto o sopra un accordo di settima dominante, il cui Basso fondamentale fa una Quinta inferiore. L'accordo diminuito sovra esposto si risolve sull'accordo perfetto di *Do maggiore*, o sulla settima dominante *Do - Mi - Sol - Si bemolle*. Nelle cadenze può risolversi sul secondo rivolto della Tonica, e nel precedente esempio sopra *Do - Fa - La bemolle*.

4.° In una Scala maggiore si trova sul settimo grado e non vi si può impiegare che nel caso di una progressione (2).

5.° Uno de' suoi impieghi è di modulare (3) alla Quarta inferiore d'un tuono minore. L'accordo diminuito sovra esposto, per esempio, serve a modulare da *Si bemolle minore* a *Fa minore*. Può aver luogo senza rivoltamento e nel suo primo rivolto; rare volte nel suo secondo rivolto.

Eccovi un esempio nel quale questo accordo viene impiegato conforme l'indicazione fatta.

(1) Rispetto all'accordo diminuito, l'Autore usa un'espressione paradossale. Infatti: come mai concepire il collegamento di due qualità opposte in un medesimo accordo, quali sono che esso sia ad un tempo dissonante e dolcissimo? Tuttavia, se si osserva la definizione data da lui nella pag. 1, cioè che la dissonanza è quella il cui effetto esige un conseguente, una risoluzione, si vedrà come questi due epiteti possano in qualche modo collegarsi insieme; perchè di fatto, può essere benissimo che un accordo esiga risoluzione, quantunque, per sua natura, dolce: tale, per esempio, è ancora l'accordo di settima dominante. (Rossi).

(2) In una progressione il basso fondamentale procede per terza, quarta o quinta inferiori, oppure alterna regolarmente con due di questi tre casi. (Reicha).

(3) V. nella pagina 56 la definizione di questa parola. (Reicha).

L'impiego dell'accordo diminuito è contrassegnato dappertutto con una +.

IN FA
MINORE

Formola di cadenza perfetta.

Formola di semicadenza.

Progressione in LA \flat

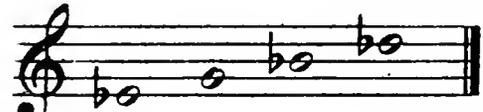
Progressione

In SI \flat minore

Modulazione da SI \flat minore a FA minore.

(1)

Sarà bene che gli Allievi trasportino quest'esempio in tutti i Tuoni minori, per viemmeglio conoscere il vero impiego dell'accordo diminuito.

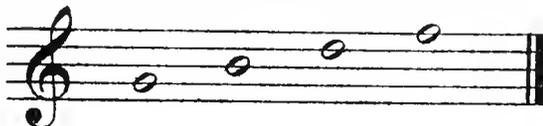
Bisogna guardarsi bene dal confondere questo accordo con quello di settima dominante privo della Nota fondamentale *Mi \flat* ;  perciocchè questo si risolve sul-

l'accordo perfetto di *La \flat* . Quando l'accordo *Sol-Si \flat -Re \flat* proviene dalla Settima dominante, si è infallibilmente nel Tuono di *La \flat* , e non in quello di *Fa* minore: in questo caso si può sempre aggiungergli il *Mi \flat* , ciò che sarebbe impraticabile quando *Sol-Si \flat -Re \flat* formassero un accordo diminuito, come nel pezzo precedente.

(1) In quest'accordo, quantunque dissonante, giova preparare la Quarta (*RE \flat -SOL*), a cagione della sua analogia cogli accordi perfetti. (*Reicha*).

QUINTO ACCORDO DELLA CLASSIFICAZIONE (1)

SETTIMA DOMINANTE.



1.^o Quest'accordo occupa il posto più importante nella musica: dopo l'accordo diminuito, è il più dolce degli accordi dissonanti; e determina il tuono al quale appartiene, in maniera da non lasciare alcun dubbio. Non esige preparazione.

2.^o La sua risoluzione naturale si fa nel modo seguente:



La Terza (il *Si*) sale d'un grado.

La Quinta (il *Re*) sale o discende d'un grado.

La Settima (il *Fa*) discende d'un grado.

La Nota principale (il *Sol*) discende d'una Quinta o sale d'una Quarta, quando è nel Basso; in una parte acuta rimane ordinariamente sullo stesso grado come nota comune ai due accordi.

3.^o I rivolti di questo accordo seguono i medesimi principii.

ESEMPIO.



Nel secondo rivolto non bisogna dimenticarsi di prepararne la Quarta, conforme a quanto abbiamo detto sopra: dove questa Quarta non potesse prepararsi, bisogna sopprimere la Nota principale dell'accordo, e raddoppiare il *Fa* od il *Re*. Questa modificazione dà la risoluzione seguente:

La nota raddoppiata può salire o discendere.



Negli ultimi due casi di quest'esempio si può ancora, senza inconveniente, far salire il *FA*.



(1) Il quarto accordo, essendo alterato, verrà posto in disamina insieme cogli altri accordi dello stesso genere:

All'infuori di alcune cadenze rotte i tre casi precedenti sono i soli nei quali il *Fa* può convenientemente salire nel risolversi, anche non essendo raddoppiato; gli esempi esposti sono giustificati dall' assenza della Nota fondamentale *Sol*.

4.° Usando la settima dominante a tre parti, se ne può sopprimere la Nota principale (*Sol*), o la terza (*Si*), o la quinta (*Re*): non mai la settima (*Fa*).

ESEMPI

1. Senza la quinta. 2. Senza la terza. 3. Senza la nota principale.

5.° La settima dominante può sempre essere collocata sul penultimo accordo delle cadenze perfette.

6.° Nelle cadenze rotte la sua risoluzione varia secondo l'accordo sul quale si vuol rompere la cadenza. Daremo qui un esempio di tutte le sue diverse risoluzioni, le quali si debbono riguardare come altrettante eccezioni.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

7. 8. 9. 10. 11. 12.

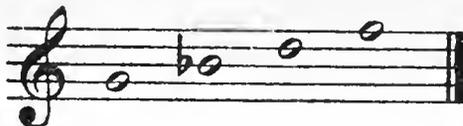
raramente. raramente. raramente.

Nei N.ri 7 - 8 - 9 - 11 e 12, la settima si risolve salendo, in modo irregolare; ma una tal risoluzione si tollera talvolta, quando cioè un giusto sentire lo indica, per interrompere con forza l'andamento naturale degli accordi. Del resto, tutte le eccezioni che nelle cadenze rotte fanno un ottimo effetto, possono eziandio produrlo eccellente venendo poste opportunamente nel corso delle frasi. In quest' ultimo caso è lecito il servirsi anche de' loro rivolti.

Facendo uso delle dette eccezioni, diviene essenzialissimo il contenere i suoni nella massima prossimità possibile. Senza questa precauzione tutto il buon effetto che se ne può ottenere, sarebbe infallibilmente distrutto dalla mancanza di concatenazione fra gli accordi. Questa grande prossimità è l'unica condizione dell' uso di simili cadenze rotte.

SESTO ACCORDO DELLA CLASSIFICAZIONE.

SETTIMA DI SECONDA SPECIE.



- 1.^o Quest'accordo si colloca principalmente sul secondo grado di una Scala maggiore. (1)
- 2.^o È d'uopo sia preparato: vale a dire, bisogna prepararne la settima (FA).
- 3.^o Si risolve regolarmente sull'accordo perfetto della sua Quinta inferiore, oppure sulla Settima dominante della stessa Quinta inferiore.

ESEMPI IN FA MAGGIORE

Nota dissonante.			Nota dissonante.			
Accordo preparatorio.	Settima di 2. ^a specie.	Risoluzione semicadenza.	Accordo preparatorio.	Settima di 2. ^a specie.	Risoluzione sulla 7. ^a dom:	Risoluzione finale Cadenza perfetta.

Da questi esempi si vede che per usare questa Settima, occorre una serie di quattro, od almeno di tre accordi.

4.^o S'usa in tutti i suoi rivolti.

Daremo esempi delle risoluzioni di quest'accordo e di alcune eccezioni usate.

1.	2.	3.
Formola di cadenza perfetta.	Formola di semicadenza.	Formola di cadenza perfetta. nel suo 1. ^o rivolto.

4.	5.	6.
nel suo 1. ^o rivolto.	nel suo 2. ^o rivolto.	nel suo 3. ^o rivolto.

In questo 2.^o rivolto (che s'usa più raramente degli altri) bisogna aver cura di preparare parimente la quarta giusta, che nasce fra il Basso ed una parte acuta.

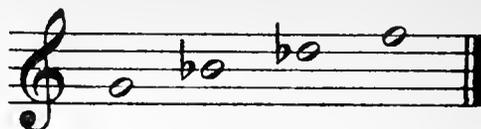
ECCEZIONI

1.	2.	3.
Semica-	Cadenza	
denza.	perfetta	

(1) Si trova eziandio sul terzo e sesto grado della medesima scala. (Reicha)

SETTIMO ACCORDO DELLA CLASSIFICAZIONE.

SETTIMA DI TERZA SPECIE



Questo accordo si colloca ordinariamente sul secondo grado di una Scala minore, e s'usa nei Tuoni minori con le medesime condizioni assegnate al precedente pei Tuoni maggiori. Questi due accordi seguono esattamente gli stessi principii. Così, trasportando gli esempi precedenti da *Fa* maggiore in *Fa* minore, si otterrà uno specchietto di tutti i casi usati per l'impiego della Settima di terza specie.

GLI STESSI ESEMPI IN FA MINORE

1. **Accordo preparatorio.** **Formola di cadenza perfetta.**

2. **Settima di 3^a specie.** **Formola di semicadenza.**

3. **nel suo 1^o rivolto.** **Cadenza perfetta.**

4. **nel suo 1^o rivolto.**

5. **nel suo 2^o rivolto.**

6. **nel suo 3^o rivolto.**

ECCEZIONI

1. **+**

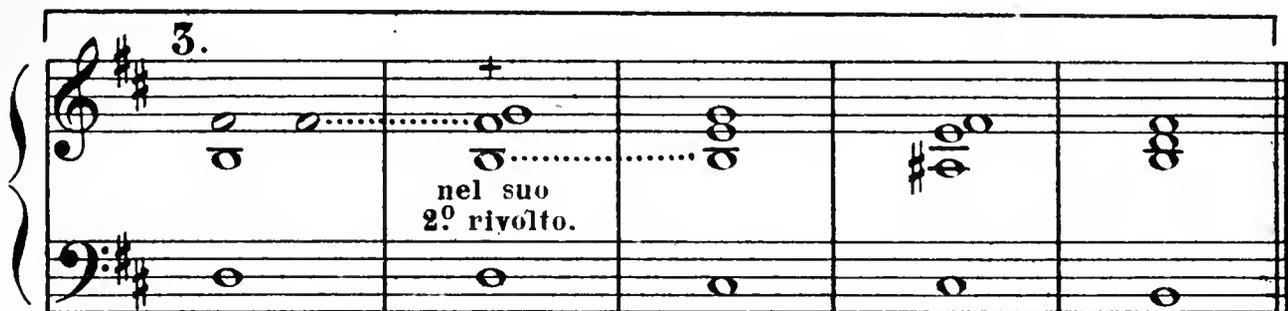
2. **+**

3. **+**

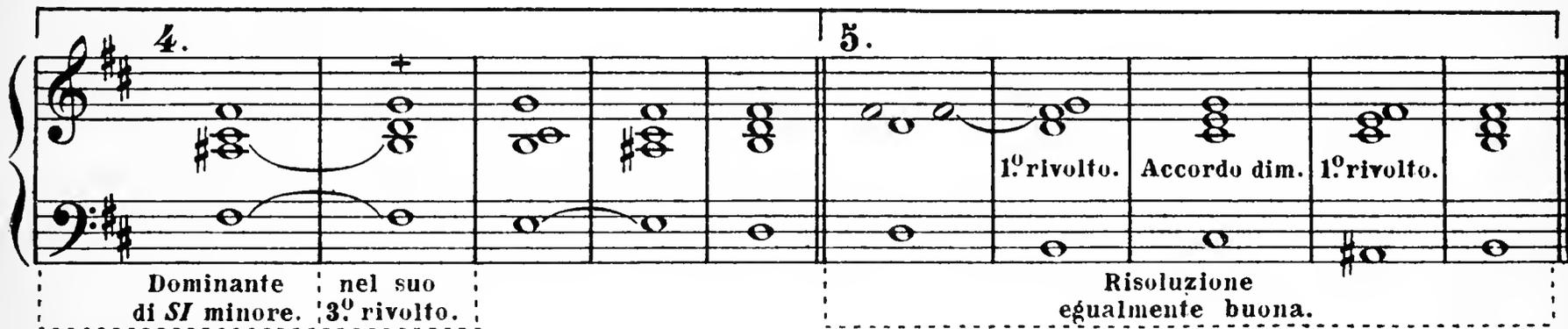


1° Si colloca ordinariamente sul sesto grado di una Scala minore, oppure sul quarto grado di una Scala maggiore. 2° Bisogna prepararne la Settima. 3° Si risolve il più delle volte sull'accordo di Settima di terza specie; in questo caso, la nota fondamentale fa una Quinta diminuita con quella dell'accordo seguente, e si termina coll'accordo perfetto minore. 4° S'usa in tutti i suoi rivolti.

Serie d'accordi necessaria per l'uso della Settima di quarta specie.

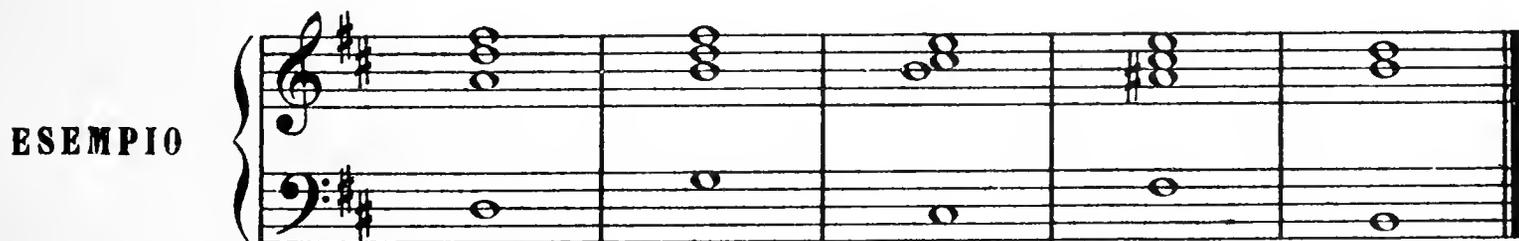


In questo rivolto, usato raramente, bisogna pure aver cura di preparare la Quarta giusta, che nasce tra il Basso ed una parte acuta.



Nei N.¹ 4. e 5., si modula necessariamente da *Re* in *Si*. In questa serie si passa dalla Settima di quarta specie (il più dissonante degli accordi) alla Settima di terza specie che è meno dissonante, e così per gradazione sino all'accordo perfetto; nel che consiste la vaghezza di questa serie.

Nel N.^o 1. degli esempi precedenti abbiamo messo l'Armonia a cinque parti, affinché ciascun accordo fosse completo. Per farlo a quattro parti si può sopprimere la Quinta del terzo e del quinto accordo.



In questo medesimo N.^o 1, abbiamo principiato la serie con un accordo perfetto di *Re* maggiore (sebbene essa debba terminare in *Si* minore), perchè questo accordo prepara meglio la Settima di quarta specie, non essendo essa rivoltata.

Si può ancora osservare in quest'esempio (nel quale nessuno accordo è rivoltato) che il Basso fondamentale progredisce per Quinte inferiori, specialmente dalla Settima di 4.^a specie in poi; condizione indispensabile per usare questa serie.

Si può talvolta sopprimere la Settima nel terzo accordo di questa serie, e far risolvere la Settima di quarta specie sull'accordo diminuito della sua Quinta inferiore, siccome si scorge nel N. 5 degli esempi precedenti. Quest'accordo si risolve eziandio, quantunque più di rado, sull'accordo perfetto maggiore della Quinta inferiore, ed anche sopra un'altra Settima di quarta specie, parimente della Quinta inferiore; ma in questi due casi, la Quinta inferiore debb'essere perfetta, come si vedrà nell'articolo seguente.

Prima di passare agli accordi di Nona, indicheremo la maniera di formare la successione d'accordi che si chiama *Progressione di Settime*.

DELLE PROGRESSIONI DI SETTIME.

Incominceremo coll'esaminare quest'esempio.

IN DO MAGGIORE

a cinque parti

7.^a dominante 4.^a specie. idem. 3.^a specie. 2.^a spec. 2.^a spec. idem. 7.^a domin. risoluzione finale.

Lo stesso esempio a quattro parti.

Lo stesso a tre parti.

1.° L'accordo di Settima dominante, non soggetto a preparazione, è quello che incomincia questa progressione. Si potrebbe anche incominciare con una Settima di seconda specie o di quarta specie; ma bisognerebbe allora prepararne il primo accordo dissonante.

2.° L'ultimo accordo dissonante di questa progressione debb'essere sempre la Settima dominante.

3.° Le note fondamentali degli accordi discendono di Quinta inferiore. Tale condizione è indispensabile.

4.° Le parti vi discendono per gradi congiunti sino alla risoluzione finale, all'infuori del Basso, quando gli accordi non siano rivoltati. Si vede che in questa progressione la Terza di un accordo diventa la Settima di quello che lo segue, e che col mezzo di questa nota comune ai due accordi, la dissonanza si trova sempre preparata. In tal modo, il primo accordo prepara il secondo, questo il terzo, e così di seguito sino al fine.

5.° Tutti gli accordi di quest'esempio sono composti di note appartenenti ad una medesima Scala, cioè a quella di *Do maggiore*. È questa pure una condizione indispensabile nell'uso di queste progressioni. Tuttavia del quinto accordo se ne sarebbe potuto fare una Settima dominante (aggiungendo un diesis al *Sol*), e terminare la progressione in *La minore*; parimente del settimo accordo se ne potrebbe fare una Settima dominante (aggiungendo un diesis al *Fa*), e terminare la progressione in *Sol maggiore*; tutto ciò si potrebbe fare, perchè i Tuoni di *La minore* e di *Sol maggiore* sono prossimi al Tuono di *Do* (1).

6.° La sovrascritta progressione ha ancora questo di particolare, che due accordi di Settima di quarta specie vi si possono succedere senza inconvenienti, come pure due o tre di seconda specie.

(1) V. all'articolo Delle modulazioni, pag. 61, che cosa s'intende per Tuono prossimo. (*Reicha*).

Queste progressioni possono aver luogo egualmente nei loro rivolti, ma siccome tutti gli accordi nella successione di questa progressione non possono trovarsi in pari tempo nel medesimo rivolto, la designazione sia del primo, sia del secondo o del terzo rivolto s'intende desunta dal primo accordo rivoltato.

ESEMPI

N^o 1. Buono e molto usato. N^o 2. Buono e molto usato.

1^o rivolto. 3^o riv. 4^o riv. 3^o riv. 4^o riv. 3^o riv. 4^o riv. 3^o riv. 3^o riv. 4^o riv. 3^o riv. 4^o riv. 3^o riv. 4^o riv. 3^o riv. 4^o riv.

N^o 3. Senza effetto, e poco usato a cagione delle quarte frequen-
ti (quantunque preparate) fra il Basso ed una parte acuta. N^o 4. Senza effetto, e poco usato per la medesima ragione.

Fondamentale. 2^o riv. fond. 2^o riv. fond. 2^o riv. fond. 2^o riv. 2^o riv. fond. 2^o riv. fond. 2^o riv. fond. 2^o riv. fond.

Nei due primi esempi il primo rivolto alterna col terzo; e nei due ultimi si è l'accordo fondamentale che alterna col secondo rivolto. Le progressioni di Settime sono talvolta brevissime; quattro o cinque accordi bastano per farne una. Quella che noi abbiamo dato per esempio è a un dipresso la più lunga che si possa usare.

Esse possono egualmente aver luogo ne' Tuoni minori; ma fa d'uopo osservare che nel corso di queste progressioni non bisogna mai alterare la sesta e la settima nota della Scala. Le progressioni di Settime si fanno in minore come in maggiore senza alcuna alterazione, eccettuato l'ultimo accordo dissonante, che sempre debb'essere la Settima dominante.

ESEMPI

IN LA MINORE

OPPURE

(1) Poco usato il N.° 1; non punto usato il N.° 2., perchè il basso non sincopa. Userei piuttosto il N.° 3., contro l'avviso del Reicha; poco mi garba il N.° 4. (Rossi).

(2) Qui le Quarte che hanno luogo tra il Basso ed una parte acuta, quantunque preparate, producono un effetto cattivo, o per lo meno debole. Io credo di aver dimostrato (pag. 25) che in qualche caso queste medesime Quarte, non preparate, non urtano menomamente: dunque questo fenomeno si rannoda ad un altro principio non peranco scoperto da' teorici. (Rossi).

Così questa successione di accordi (in *La min.*) si fa come se si fosse in *Do magg.* Ciò che determina a qual modo essa debba appartenere si è la maniera di terminarla; in questi ultimi esempi si vede che noi abbiamo alterato il penultimo accordo per farne una Settima dominante di *La minore*, e finire in questo Tuono, che si suppone esser di già fissato da ciò che precede la progressione.

Si può fare eziandio una successione di tre o quattro accordi di Settima dominante, le cui Note fondamentali progrediscono egualmente per Quinta inferiore; questa successione può parimente usarsi nei differenti rivolti.

ESEMPI

The first example consists of two measures labeled "Buono". The first measure is labeled "Fondamentali" and shows a sequence of four chords: $F\sharp_2$, G_2 , A_2 , and B_2 . The second measure is labeled "1° rivolto. 3° rivolto. 1° riv: 3° riv:" and shows a sequence of four chords: $F\sharp_3$, G_3 , A_3 , and B_3 .

The second example consists of three measures labeled "Meno buono". The first measure is labeled "3° riv: 1° riv: 3° riv: 1° riv:" and shows a sequence of four chords: $F\sharp_3$, G_3 , A_3 , and B_3 . The second measure is labeled "fond: 2° riv: fond: 2° riv:" and shows a sequence of four chords: $F\sharp_2$, G_3 , A_2 , and B_3 . The third measure is labeled "2° riv: fond: 2° riv: fond:" and shows a sequence of four chords: $F\sharp_3$, G_2 , A_3 , and B_2 .

Si scorge da questa progressione: 1.° Che due parti discendono cromaticamente e due diatonicamente. 2.° Che la Settima di questi accordi non si prepara, perchè sono sempre accordi di Settima dominante.

Bisogna ancora osservare che una successione di accordi per Quinte inferiori può dare le tre combinazioni seguenti: 1.° Gli accordi possono essere tutti di tre suoni soltanto (cioè gli accordi: perfetto maggiore, perfetto minore e diminuito). 2.° Gli accordi possono essere tutti di Settima. 3.° Gli accordi di Settima possono alternare con quelli di tre suoni. Abbiamo dati esempi per la seconda combinazione; eccone per la prima e per la terza.

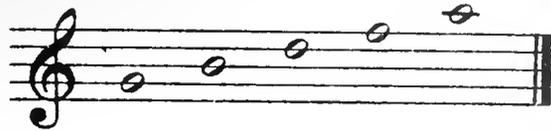
ESEMPI

Example 1: "1. Accordi perfetti." Shows a sequence of four chords: $F\sharp_2$, G_2 , A_2 , and B_2 .

Example 2: "2. Accordi di Settima ed accordi perfetti." Shows a sequence of four chords: $F\sharp_3$, G_3 , A_3 , and B_3 .

Example 3: "3. Oppure" Shows a sequence of four chords: $F\sharp_2$, G_3 , A_2 , and B_3 .

NONA MAGGIORE

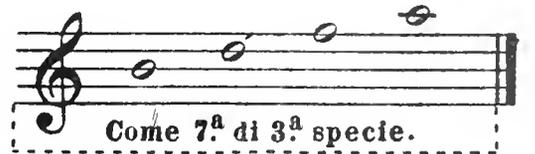


Si pone sulla dominante di un Tuono maggiore ben determinato, ma si usa quasi sempre senza la sua Nota principale; ciò che rimane, in questo caso, rassomiglia ad un accordo di Settima di terza specie, col quale bisogna però guardarsi dal confonderlo. Per togliere ogni equivoco su tal proposito, daremo qui una Tavola comparativa dei due accordi.

IN DO MAGGIORE



IN FA MINORE



- 1° Non si prepara.
- 2° Si risolve sull'accordo della Tonica. La sua Nota fondamentale (che è sottintesa), è *Sol*.
- 3° Il suo impiego non esige una serie d'accordi.
- 4° La Nona *La* non può collocarsi che al di sopra del *Si*; per conseguenza non può collocarsi al Basso.
- 5° La Nona *La*, per l'andamento degli accordi, può, senza inconvenienti, essere surrogata dal *Sol*, e cangiare l'accordo in una Settima dominante.

- 1° Bisogna prepararlo.
- 2° Si risolve sull'accordo della Quinta inferiore (la dominante). La sua Nota fondamentale è *Si*.
- 3° Bisogna dargli una serie di tre accordi per lo meno.
- 4° Il *La* (come tutte le altre note) può collocarsi tanto al Basso, quanto nelle parti superiori.
- 5° Il *La* in quest'accordo, non può esser cangiato in *Sol*, senza che la concatenazione dell'armonia non se ne risenta.

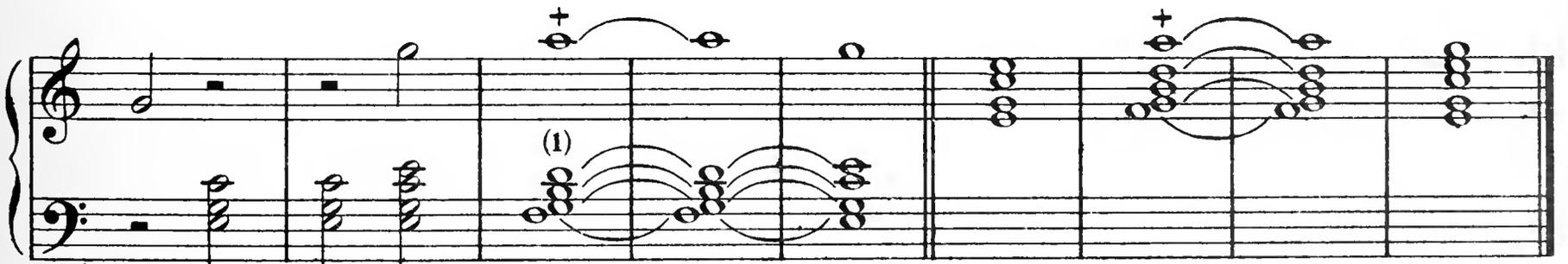
La sua risoluzione si fa nel modo seguente:



Bisogna osservare che due par-

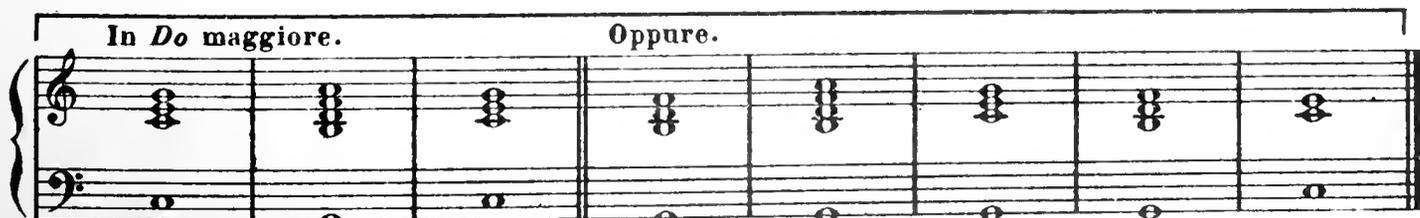
ti debbono salire, e le altre due discendere. Può usarsi in diversi rivolti. Seguono esempi intorno al modo di servirsene.

IN DO MAGGIORE



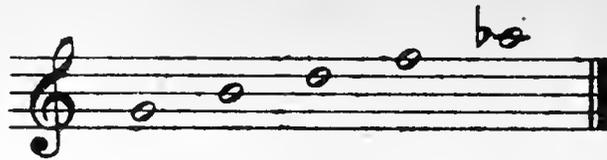
(1) Noi l'abbiamo usato qui con la sua Nota principale. In questo caso, come si vede, bisogna collocare la Nota principale *Sol* in distanza di una Nona o di una doppia Nona dal *La*. Si può, come in quest'esempio, mettere il *Fa* al Basso. Quest'accordo si può ancora usare senza rivolto, e completo.

ESEMPIO



(Reicha)

NONA MINORE



Quest'accordo si usa quasi sempre senza la nota principale, ed in questo caso si chiama *Accordo di Settima diminuita*; per conseguenza l'accordo di questo nome non è che quello di Nona minore privo del suo Basso fondamentale; e per questa ragione non occupa un posto particolare nella classificazione degli accordi.

1° Si usa il più delle volte ne' Tuoni minori, e qualche volta anche ne' Tuoni maggiori. — 2° Qualunque nota di quest'accordo può esser posta al Basso. — 3° Non ha bisogno di preparazione. — 4° La sua risoluzione si fa regolarmente nella seguente maniera:



Nel N.º 4. di questi esempi il Basso non potrebbe essere risoluto come segue:



perchè il secondo accordo si troverebbe nel suo secondo rivolto, ed il Basso farebbe una Quarta giusta non preparata. Egli è per questa ragione che, per l'uso di questo rivolto, bisogna scegliere uno dei tre casi indicati al N.º 4. Il *Re* può eziandio discendere per risolversi, quando si trova al di sopra del *La* b.

La Settima diminuita nelle cadenze si risolve frequentemente sul secondo rivolto della tonica, nella seguente maniera:



USO DI QUESTA SETTIMA IN UN TUONO MAGGIORE



ESEMPI

N° 1. DISCENDENDO

N° 2. SALENDO

Tutte le parti discendono per semitoni.

Tutte le parti salgono per semitoni.

L'accordo di Nona minore si può anche usare completo; ma in questo caso la Nota fondamentale debb'essere nel Basso, ed in distanza di Nona almeno dalla sua quinta nota.

ESEMPI

L'accordo di Nona minore, completo, non si può usare che sulla dominante de' Tuoni minori. (1)

QUARTO ACCORDO DELLA CLASSIFICAZIONE, OSSIA PRIMO ACCORDO ALTERATO.

ACCORDO DI QUINTA ECCEDENTE

Quest'accordo non è altro che l'accordo perfetto maggiore, reso dissonante coll'innalzare d'un semitono la sua Quinta. — 1° Si colloca sulla Tonica, e sulla dominante di un Tuono maggiore ben determinato. (2) 2° Si può dare senza preparazione, ma riesce molto più dolce se si fa precedere dall'accordo perfetto maggiore non alterato. — 3° Può aver luogo senza rivolto, e ne' suoi due rivolti. — 4° La sua risoluzione si fa ordinariamente sull'accordo perfetto maggiore della sua Quinta inferiore.

ESEMPI.
IN SOL MAGGIORE

1. Sulla tonica.

2. Sulla dominante.

3. Nel 1° rivolto della tonica.

4. Nel 1° rivolto della dominante.

5. ANDANTE

Nel suo 2° rivolto.

Nel suo 1° rivolto.

Altra risoluzione per eccezione.

(1) Questi passi di Hèrold

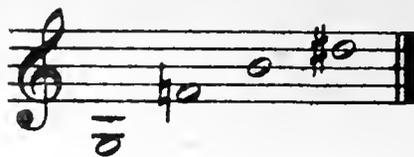
Più mosso

e molti altri di autori moderni, che potrei citare, provano che anche sulla Quinta del Modo maggiore può darsi l'accordo di 9^a minore con le sue cinque note. (Rossi)

(2) Le scale esercitano una grande influenza sugli accordi: alcuni non sarebbero praticabili, se il Tuono non fosse precedentemente ben determinato. Quest'osservazione è importante, in quanto che essa fa sentire perchè un accordo produce un buon effetto in certi casi, e una cattiva impressione in certi altri. (Reicha)

DECIMOTERZO ACCORDO DELLA CLASSIFICAZIONE,
OSSIA SECONDO ACCORDO ALTERATO (1).

ACCORDO DI QUINTA ECCEDENTE CON SETTIMA



Quest'accordo non è altro che l'accordo di Settima dominante, alterato di un semitono nella sua Quinta. S'impiega pressochè con le medesime condizioni del precedente: - 1° Ha luogo sulla tonica o sulla dominante d'un Tuono maggiore ben determinato. - 2° Si può dare senza preparazione; ma riesce più dolce, facendone precedere la Quinta eccedente dalla Quinta perfetta. 3° Può aver luogo senza rivoltamento, e nel suo 1° e 3° rivolto.

Il 2° rivolto non è praticabile, (2) perchè bisogna che il *Fa* e il *Re*♯ facciano sempre una Sesta eccedente e non una Terza diminuita, intervallo proscritto dall'armonia. È dunque evidente che il *Re*♯ non può collocarsi al di sotto del *Fa*, e per conseguente al Basso. 4° - Si risolve ordinariamente sull'accordo perfetto maggiore della sua Quinta inferiore.

IN SOL MAGGIORE

ESEMPI

1. Sulla Tonica. 2. Sulla dominante. 3. 1° rivolto. 4. 1° rivolto. 5. 3° rivolto. 6. 3° rivolto.

7. Nel 1° rivolto senza esser preceduto dalla Quinta perfetta. 8. Altra risoluzione per eccezione. 9. Oppure.

(1) Quest'accordo, essendo un composto del precedente, trova qui naturalmente il suo posto. (*Reicha*)

(2) L'accordo di 5^a eccedente con settima può anche darsi nel suo secondo rivolto; a condizione però che l'intervallo di 3^a diminuita sia posto in distanza di 40^a

ESEMPIO

Anzi nella pag: 49 del libro 4° *Maestro di composizione*, l'Asioli ha l'esempio seguente:

A quanto pare, il Sig. *Reicha* proscrive assolutamente l'intervallo di 3^a diminuita, non solamente in distanza di 3^a, ma ben anco in distanza di 40^a. Innumerevoli esempi, sanzionati dall'orecchio, fanno prova del contrario; e fra gli altri i seguenti:

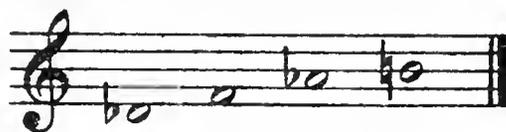
ROSSINI

IDEM

HÉROLD

UNDECIMO ACCORDO DELLA CLASSIFICAZIONE,
OSSIA TERZO ACCORDO ALTERATO.

ACCORDO DI SESTA ECCELENTE



(V. nell'articolo sul Basso fondamentale, pag: 40., l'origine di quest'accordo.)

1° Quest'accordo s'usa per fare una semicadenza sulla dominante di un Tuono minore, e qualche volta di un Tuono maggiore. S'usa del pari nelle cadenze perfette, ma sempre sul sesto grado della Scala... 2° Non ha bisogno di preparazione... 3° Spesso se ne sopprime la Quinta (*Lab*), ed allora se ne raddoppia la Terza *Fa*... La sua risoluzione si fa nel modo seguente:

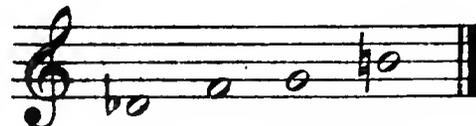
IN FA MINORE

1. Semicadenza. 2. Oppure.

3. Praticabile in questo rivolto, ma raramente. 4. Cadenza perfetta minore. 5. Cadenza perfetta maggiore.

DUODECIMO ACCORDO DELLA CLASSIFICAZIONE,
OSSIA QUARTO ACCORDO ALTERATO.

ACCORDO DI QUARTA E SESTA ECCELENTE



Quest'accordo è sempre d'un effetto duro, se non si ha la precauzione di prepararne la Quarta. Si usa per fare una semicadenza. Ecco la maniera d'impiegarlo:

IN FA MINORE

ESEMPI

1. Preparazione della quarta. Semicadenza. 2. Oppure. Preparazione della quarta. Semicadenza.

3. Oppure. Semicadenza. 4. Oppure. Semicadenza.

Rimane ad osservare che, di tutti gli accordi della classificazione, solo le Settime di seconda, terza e quarta specie, rigorosamente parlando, richiedono la preparazione.

OSSERVAZIONI SULLE NOTE CHE NEGLI ACCORDI SI POSSONO RADDOPPIARE
O SOPPRIMERE.

Negli accordi perfetti è indifferente il raddoppiare una qualunque delle note: 1.° nel principio d'un pezzo; 2.° nell'ultimo accordo di una cadenza perfetta, e talvolta ancora d'una semicadenza; 3.° al principio di un nuovo periodo.

Nel corso delle frasi, la terza dell'accordo perfetto sovente non può raddoppiarsi; ed è nel caso in cui questa terza, diventando *Nota sensibile dell'accordo seguente*, esige una risoluzione determinata; l'accordo al quale essa appartiene può essere riguardato come *Settima dominante* e diventare tale effettivamente se si volesse.

ESEMPIO

In quest'esempio le terze di tutti gli accordi perfetti, segnate con una (+), non possono essere raddoppiate, perchè sono altrettante note sensibili, le quali, per risolvere, debbono salire d'un semituono. Non attenendosi a questo precetto, si farebbe una doppia risoluzione, e per conseguenza due ottave proibite; oppure, per evitare queste due ottave, si sarebbe costretti a dare alle parti una cattiva risoluzione; il che bisogna del pari evitare.

Negli accordi perfetti si può sopprimere la quinta, ma raramente la Nota principale o la terza. Il medesimo principio si osserva per l'accordo diminuito: si può raddoppiarne la quinta (sebbene dissonante), oppure sopprimerla. In quanto agli altri accordi dissonanti (dal quarto al decimoterzo della classificazione), v'è una regola generale che proibisce di raddoppiare le note dissonanti, come pure tutte quelle che hanno una risoluzione determinata, per la ragione sopra indicata (1).

Così nell'accordo di *Settima dominante* non si raddoppia nè la terza, nè la settima, perchè queste due note non hanno che una sola maniera di risolversi: ma si può raddoppiarne la quinta, perchè questa può risolversi ad un tempo e col salire e col discendere: la Nota principale poi può essere raddoppiata, triplicata ed anche quadruplicata, perchè essa può, nel risolvere, rimanere sullo stesso grado come nota comune ai due accordi.

ESEMPIO

(1) Si vedranno più tardi le eccezioni che il complesso di un'orchestra può permettere. (Reicha).

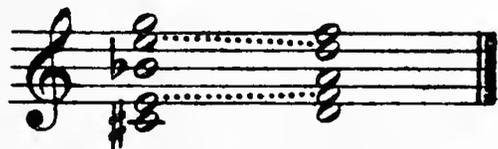
Nell'accordo di Settima diminuita



, collocando, come si vede in

quest'esempio, il Sib nella parte superiore, non si può raddoppiare alcuna nota, perchè le quattro note di cui è composto, non hanno che una maniera di risolversi; ma mettendo il Sib in una parte intermedia e al disotto del Mi , si potrebbe raddoppiarne questo Mi , perchè in questo caso, è nota suscettibile di una doppia risoluzione.

ESEMPIO



Qui l'armonia è a cinque parti reali. Appoggiando-

si a queste osservazioni, è facile il capire e trovare da sè stessi quali sieno le note suscettibili di essere raddoppiate in un accordo qualunque.

Talvolta è permesso di far progredire due parti per ottave; questa specie di licenza è tollerata, perchè l'esperienza ha dimostrato che essa può riuscire d'effetto.

ESEMPIO

Ottave usate nella musica libera. (1)

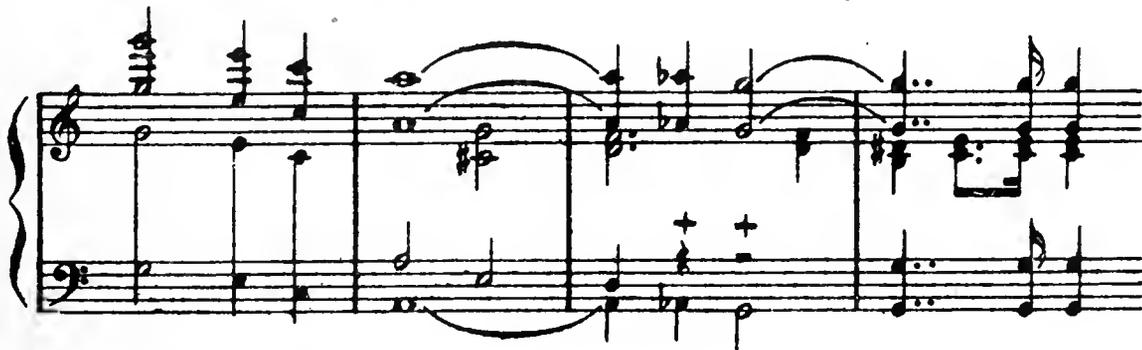


Queste non si riguardano come ottave proibite, ma come un'intenzione del compositore; nulladimeno esse non possono aver luogo che fra due parti acute e non mai fra una parte acuta ed il Basso.(2)

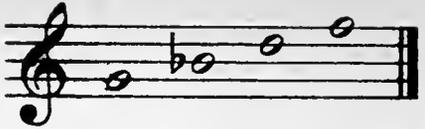
Sottraendo da un accordo una nota qualunque, bisogna aver cura che non sia quella che lo caratterizza, e la cui mancanza potrebbe confonderlo con un altro.

(1) Daremo a suo luogo una spiegazione della differenza fra la musica libera e la musica severa. (*Reicha*)

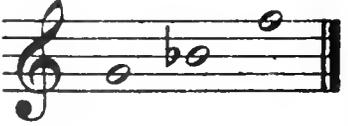
(2) In un pezzo concertato dell'Opera *Zampa* si trova il brano seguente, notevole per le ottave successive per moto retto, che vi si trovano fra le parti estreme.



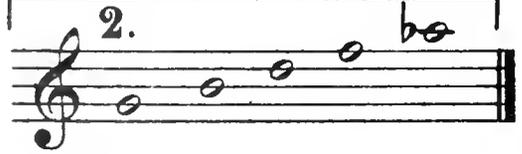
Io, per me, non ho nulla a ridire intorno a queste ottave; anzi le trovo belle. (*Rossi*)

Se per esempio, si togliesse il *Sol* dall'accordo seguente , non si po-

trebbe distinguerlo dall'accordo perfetto di *Si b*. Sopprimendone il *Fa*, si confonderebbe coll'accordo perfetto di *Sol minore*. Pertanto, solo il *Re* (la quinta dell'accordo) si potrebbe sopprimere.

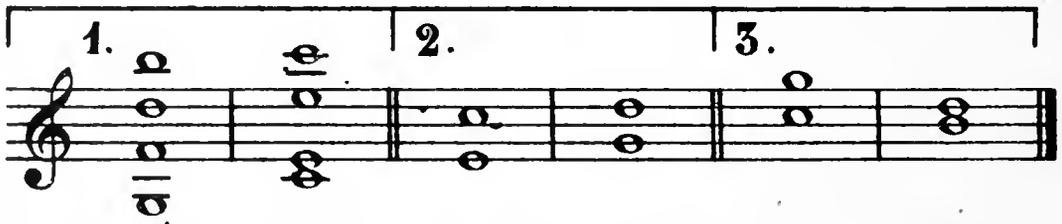
ESEMPIO  Questa regola è applicabile a quasi tutti gli accordi. Negli accordi di

Nona si possono sopprimere due note, la fondamentale e la quinta. Così, di 

e di  si potranno sopprimere il *Sol* ed il *Re*.

ESEMPIO 

Dell'accordo di Sesta eccedente si sopprime la quinta, siccome abbiamo già osservato. Queste osservazioni sono specialmente applicabili agli accordi dissonanti. Quanto agli accordi perfetti, la regola è meno severa: 1° Perchè l'accordo dissonante che precede un accordo perfetto, ne determina la natura. 2° Perchè gli accordi della Tonica e della Dominante in una Scala determinata, ci colpiscono talmente, che al menomo indizio si riconoscono.

ESEMPIO
In *DO* 

La Settima dominante del N.º 1 indica, senza lasciar alcun dubbio, che *Do-Mi* dell'accordo seguente, appartengono all'accordo perfetto *Do-Mi-Sol*. Gli altri due esempi fanno sentire la Tonica e la Dominante dell'accordo di *Do*, nel quale si è. Modulando, sarà ben fatto il completare gli accordi per quanto è possibile.

DELLE MODULAZIONI.

Abbiamo detto come gli accordi si concatenino per produrre l'armonia; importa ora conoscere il mezzo principale di collegare le Scale, ossia di modulare; imperciocchè modulare altro non vuol dire che collegare, unire, accoppiare successivamente diverse Scale o diversi Tuoni.

Questo mezzo è assai semplice, e consiste nella scelta di uno o più accordi che si collocano fra le Scale, e che noi, per questa ragione, chiameremo Accordi intermedi.

ESEMPIO

Da *DO* maggiore a *RE* minore.

(concatenazione di Settime)
1º accordo intermedio. 2º accordo intermedio.

V' hanno de' Tuoni che hanno fra di loro una relazione così intima, che si collegano senza accordi intermedi; per esempio si può passare immediatamente:

- 1.° Da *Do maggiore* a *La minore*, (alla terza inferiore).
- 2.° Da *Do maggiore* a *Sol maggiore*, (alla quarta inferiore).
- 3.° Da *Do maggiore* a *Fa maggiore*, (alla quinta inferiore).

Passando così da un Tuono all'altro senza accordi intermedi, propriamente non si modula; non si fa che cambiar di Tuono; ma nei tre casi dianzi esposti, si può introdurre un accordo intermedio, il quale è sempre la Settima dominante del Tuono in cui si vuol passare; ed allora si modula realmente.

Vedi l'esempio seguente nel quale l'accordo intermedio è contrassegnato con una (+).

Partendo da un Tuono maggiore.

Da *DO* a *LA minore*. Da *DO* a *SOL*. Da *DO* a *FA*.

Partendo da un Tuono minore.

Da *LA minore* a *FA*. Da *LA minore* a *MI minore*. Da *LA minore* a *RE minore*.

Due Tuoni sono prossimi quando non differiscono che d'un solo accidente in chiave in più od in meno, come per esempio *Do maggiore* e *Sol maggiore*; oppure *Do maggiore* e *Fa maggiore*; essi hanno, per conseguenza, sei note comuni.

Due Tuoni sono pure prossimi, quando il numero degli accidenti che hanno in chiave è il medesimo, come p. e. *Do maggiore* e *La minore* oppure *Re maggiore* e *Si minore*; ed i due Tuoni hanno tutte le note comuni, salvo le alterazioni accidentali nel minore, nel quale si altera spesso la sesta e la settima nota della scala.

REGOLA.

Si può modulare in un Tuono prossimo con un solo accordo intermedio.

ESEMPIO

Da *DO* a *SOL*

Questa modulazione può essere stabile o soltanto passeggera. È stabile o determinata, se si rimane nel nuovo Tuono durante un certo tempo; è passeggera, se lo si abbandona subito per modulare in un terzo, ecc. In ambi i casi si può procedere nella stessa maniera, cioè coi medesimi accordi intermedi.

Ecco un esempio di modulazioni passeggiere, nel quale ciascun Tuono è prossimo al suo antecedente.

Da *Do* a *La min.*, da *La* a *Fa*, da *Fa* a *Re min.*, da *Re* a *La min.*, da *La* a *Mi min.*, da *Mi* a

Do, da *Do* a *Fa*, da *Fa* a *Sib*, da *Sib* a *Mib*, da *Mib* a *Do min.*, da *Do* a *Lab*, da *Lab* a

Mib, da *Mib* a *Sib*, da *Sib* a *Fa*, da *Fa* a *Re min.*, da *Re* a *Do*.

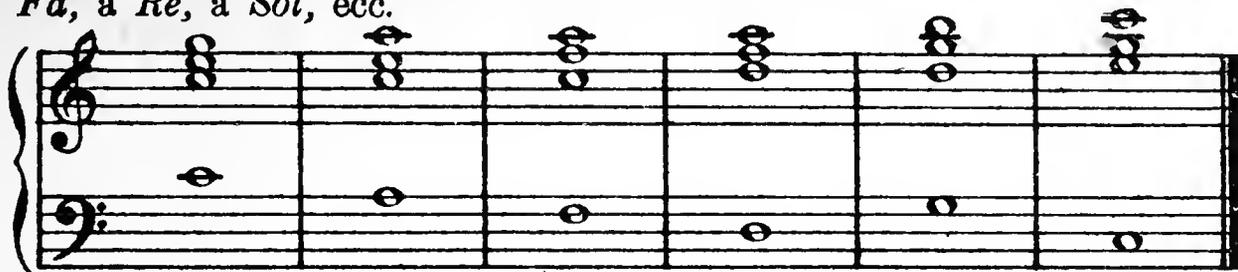
Tutte queste modulazioni si fanno con un solo accordo intermedio, cioè colla Settima dominante, usato per lo più in uno de' suoi rivolti. Ecco ancora un esempio sullo stesso oggetto, nel quale gli accordi intermedi sono accordi perfetti maggiori, invece di Settime dominanti, come nell'esempio precedente.

Da *Mi min.* a *Sol*, da *Sol* a *Si min.*, da *Si* a *Re*, da *Re* a

Mi min., da *Mi* a *Re*, da *Re* a *Mi min.*

Abbiamo detto prima, potersi cambiar Tuono alla terza, alla quarta ed alla quinta inferiore, senza accordi intermedi. Ecco tutte le combinazioni che questi tre casi presentano: 1° Alla terza inferiore. Se il primo Tuono è maggiore, il secondo debb'essere minore (da *Do maggiore* a *La minore*): per conseguenza il cambiamento di Tuono si fa alla terza inferiore minore. Se al contrario il primo Tuono è minore, il secondo debb'essere maggiore (da *Do minore* a *La^b maggiore*); il cambiamento di Tuono si farebbe allora alla terza inferiore maggiore. 2° Alla quarta inferiore. Ambi i Tuoni debbono essere maggiori o minori, senza di che non sarebbero prossimi. 3° Alla quinta inferiore. Ambi i Tuoni debbono essere parimente maggiori o minori per la stessa ragione.

Per cambiare Tuono in questa maniera, bisogna rimanere per qualche tempo nel nuovo Tuono: senza ciò si cambiano gli accordi e non la Scala. È chiaro che nell'esempio seguente si rimane nello stesso Tuono, poichè tutti gli accordi appartengono alla stessa Scala, e non si passa punto da *Do* a *La*, a *Fa*, a *Re*, a *Sol*, ecc.



Per cambiare realmente il Tuono senza accordi intermedi, bisogna fare una frase od un periodo (1) intiero nel nuovo Tuono. Così per esempio, dopo un motivo in *Do maggiore*, si potrebbe fare un periodo in *Sol maggiore*, in *Fa maggiore* od in *La minore*, e ritornare in seguito al Tuono primitivo.

Si cangia ancora il Tuono, quantunque più di rado, alla seconda maggiore superiore ed alla terza minore superiore, senza accordi intermedi.

1.° Alla seconda maggiore superiore, il primo Tuono debb'essere maggiore ed il secondo minore.

ESEMPIO



In questo caso non si potrebbe stare lungo tempo nel secondo Tuono; occorre ritornare in *Do*, oppure modulare in un altro Tuono prossimo.

2.° Alla terza minore superiore, il primo Tuono non può essere che minore ed il secondo sempre maggiore.

Quest'ultimo cambiamento di Tuono non si pratica se non allorquando un periodo termina in minore (come *La minore*); allora il 2.° periodo comincia in maggiore il suo Tuono prossimo (*Do maggiore*). Ciò ha luogo specialmente nel Rondò.

Una terza modulazione di questa specie si fa ancora, cambiando Modo, senza cambiar Tuono: per esempio, da *Do maggiore* a *Do minore*, oppure da *Do minore* a *Do maggiore*.

Si potrebbe parimente passare immediatamente da *Do maggiore* a *Fa minore*, quantunque questi due Tuoni non sieno prossimi, perchè l'accordo di *Do maggiore* può esser considerato come dominante di *Fa*. Del pari immediatamente dopo un accordo perfetto maggiore (per esempio *Sol*), si può passare al Tuono della sua seconda minore superiore (*La bemolle*); ma bisogna che l'accordo maggiore di *Sol* sia la dominante di *Do minore*; in questo caso si modula da *Do minore* e *La bemolle maggiore*, i quali Tuoni sono prossimi, e non da *Sol maggiore* a *La bemolle maggiore*, i quali Tuoni non hanno fra di loro veruna relazione.

(1) Noi chiamiamo periodo la frase musicale che termina con una cadenza perfetta; il che suppone una certa durata. Tutte le altre frasi che non terminano con una cadenza perfetta, non sono che membri d'un periodo. (Reicha).

(2) Le ottave e le quinte che hanno luogo dalla 4.ª alla 5.ª battuta, sono tollerate per le ragioni indicate alla pag. 19. (Reicha).

Così, si può fare:

IN DO
MINORE

IN LAB

Talvolta si cambia Tuono eziandio in guisa straordinaria, per produrre un gran contrasto; per esempio: 1.° Da *Re maggiore*, tonica, a *Mi bemolle maggiore*. 2.° Da *Re maggiore*, tonica, a *Si bemolle maggiore*. Ciò non può aver luogo che una sola volta in una composizione di una certa durata e quando questa forte transizione può produrre un effetto reale, come in una Scena drammatica, in un finale d'opera, in una Sinfonia, ecc. (1).

In un finale, composto di diversi pezzi, si potrebbe terminarne uno in *Re maggiore*, e cominciare l'altro in *Mi bemolle maggiore*. Egli è soprattutto in questi casi che un simile contrasto può produrre molto effetto, perchè la situazione teatrale non solamente lo comporta, ma bene spesso lo esige.

La prima parte di un Allegro di Sinfonia può qualche volta terminare in *Re maggiore* e la seconda cominciare in *Si bemolle maggiore*. Questo contrasto inaspettato è ancora suscettibile di un eccellente effetto, quando le due parti abbiano un grande sviluppo.

All'infuori di questi casi, bisogna sempre collegare le scale col mezzo di accordi intermedi. L'arte di ben modulare consiste nella *Scelta di questi accordi intermedi*.

1.° In alcuni casi basta un solo accordo intermedio (la Settima dominante).

2.° In altri casi ne abbisognano almeno due.

3.° In altri almeno tre.

4.° In altri almeno quattro.

Bisogna osservare che non v'hanno modulazioni che un abile armonista non sia nel caso di effettuare con quattro accordi intermedi.

ESEMPI

Modulazione da <i>Mib</i> maggiore a <i>Mi</i> naturale maggiore.	Modulazione da <i>Do</i> maggiore a <i>Fa#</i> maggiore.
Con quattro accordi intermedi.	Con quattro accordi intermedi.

(1) L'Autore restringe le modulazioni straordinarie ai soli casi in cui possono produrre un effetto energico; inoltre ciò dee aver luogo, secondo lui, una volta sola in una composizione di una certa lunghezza. Per verità in molte composizioni che tuttodi si sentono, un'economia di questa specie di modulazioni sarebbe a desiderarsi. Tuttavia la restrizione dell'Autore è soverchia, ed io dico che egli avrebbe dovuto in questo caso far distinzione de' generi di composizione. In generale, i pezzi di stile melodico e semplice, soprattutto se sono fondati sopra un motivo corto, arioso e popolare, riprovano questa specie di modulazioni: ma ne' pezzi drammatici, ed in generale in tutti i pezzi di stile puramente armonico, capriccioso, bizzarro, si ammettono parecchie volte: anzi in taluno, oserei dire, diventano parte essenziale. Comunque sia però, fa d'uopo avvertire che se i classici non hanno seguito appuntino questo precetto del nostro Autore, d'assai poco se ne sono scostati, e che in ogni caso giova aver presente il vecchio adagio: *Est modus in rebus, etc.* (Rossi).

(2) Quest'accordo rappresenta enarmonicamente una SESTA ECCEDENTE, come si vedrà più tardi. (Reicha).

OSSERVAZIONE IMPORTANTE
INTORNO ALLA DURATA DEGLI ACCORDI INTERMEDI.

Poichè gli accordi intermedi sono i soli mezzi di connessione fra le diverse scale, riesce di somma importanza il dare all'orecchio tempo sufficiente per intenderli distintamente. Una modulazione ben fatta sotto tutti gli altri rispetti potrebbe tuttavia sembrar dura, bizzarra ed anche cattiva, se gli accordi intermedi fossero di troppo corta durata. Bisogna soprattutto evitare questo difetto quando si tratta di collegare due scale lontane: prolungando la durata degli accordi intermedi, si va sempre al sicuro. Egli è col mezzo di una tal prolungazione degli accordi che HAYDN ha fatto le più dolci e insieme le più straordinarie modulazioni.

Ecco due esempi d'una modulazione fatta coi medesimi accordi: il primo è buono ed il secondo è cattivo.

1. 2.

Modulazione da *Sol* magg: a *Si* magg: , sufficientemente svolta. La stessa modulazione più ristretta.

Le modulazioni che esigono almeno due accordi intermedi, sono quelle nelle quali si collegano due scale che differiscono fra di loro di due accidenti in chiave, come *Re minore* e *Mi minore*. (1)

ESEMPI DI QUESTO GENERE DI MODULAZIONI

1 da *Re* min: a *Mi* min: in altra maniera

2 da *Mi* min: a *Re* min: altrimenti altrimenti

3 da *Mi* min: a *Fa* magg: altrimenti

(1) Ognuno di questi Tuoni non ha che un accidente in chiave; ma il *bemolle* essendo opposto al *diesis*, ne segue che la differenza fra queste due scale è realmente di due accidenti: per convincersene, basta trasporre la modulazione di *RE min.* un tuono più alto, e si avrà quella da *MI min.* a *FA diesis min.*, oppure un tuono più basso si avrà quella da *DO min.* a *RE min.* (*Reicha*).

Da *Fa* maggiore a *Mi* minore.
 Questa modulazione è già troppo aspra.
 Sarebbe meglio farla col tre accordi intermedi seguenti.

Da *Fa* magg: a *Sol* magg:

altrimenti

Da *Sol* magg: a *Fa* magg.

altrimenti

altrimenti

Per usare queste sei modulazioni, bisogna osservare certe condizioni, senza le quali potrebbero diventare dure e cattive. Per tale ragione è importante l'indicare il seguente sistema che i più celebri compositori, da Palestrina a Sebastiano Bach, hanno seguito, e di cui, per disgrazia, appena si fa menzione a' giorni nostri.

Un pezzo di musica regolare è sempre composto in un Tuono determinato in cui si incomincia e si termina e al quale bisogna ritornare nel corso del pezzo. Per questo lo chiameremo *Tuono primitivo* o *Tuono principale*. Ciascun Tuono primitivo, maggiore o minore, è, per così dire, circondato da cinque altri Tuoni che hanno una grandissima relazione con esso e che noi chiameremo Tuoni prossimi.

PER ESEMPIO

Do maggiore Tuono primitivo.
Re minore 1.° Tuono prossimo.
Mi minore 2.° Tuono prossimo.
Fa maggiore 3.° Tuono prossimo.
Sol maggiore 4.° Tuono prossimo.
La minore 5.° Tuono prossimo.

La minore Tuono primitivo.
Do maggiore 1.° Tuono prossimo.
Re minore 2.° Tuono prossimo.
Mi minore 3.° Tuono prossimo.
Fa maggiore 4.° Tuono prossimo.
Sol maggiore 5.° Tuono prossimo.

Questi sei Tuoni offrono nella loro concatenazione settecentoventi combinazioni. Si vede quale immensa varietà di modulazioni si può conseguire per loro mezzo senza allontanarsi dal Tuono primitivo. Modulando dal Tuono primitivo a ciascuno de'suoi prossimi, e da ciascun Tuono prossimo al suo primitivo, si fanno sempre modulazioni con due Tuoni che non differiscono tra di loro che d'un accidente o che hanno in chiave un egual numero d'accidenti. Un solo accordo intermedio basta quasi sempre in tutti questi casi; di rado se ne adoperano due.

Do magg.
Tuono primitivo

1. 2.

Modulazione dal 1° al 2° grado della scala. Ritorno al Tuono primitivo.

3. 4. 5. 6.

Modulazione dal 1° al 2° grado della scala. Ritorno dal 1° al 4° Ritorno

7. 8. 9. 10.

dal 1° al 5° Ritorno dal 1° al 6° Ritorno

Do min.
Tuono primitivo

1. 2.

dal 1° al 3° Ritorno

3. 4. 5. 6.

dal 1° al 4° Ritorno Ritorno

7. 8. 9. 10.

dal 1° al 6° Ritorno dal 1° al 7° Ritorno

Ecco venti modulazioni (dieci per ciascun Tuono primitivo), di cui quattordici con un solo accordo intermedio e sei con due accordi intermedi. Di più, queste sei ultime modulazioni possono bene spesso farsi con un solo accordo. — Accade di frequente che si modula in un Tuono che non è prossimo al suo antecedente, quantunque ambedue siano tali rispetto al loro Tuono primitivo: così *Re minore* e *Mi minore* non sono tra loro prossimi, perchè differiscono di due accidenti.

QUESTE MODULAZIONI HANNO LUOGO:

1.° Quando il Tuono primitivo è maggiore.

Dal 2.° grado al 3.°

Dal 3.° » al 4.°

Dal 4.° » al 5.°

Dal 2.° » al 5.°

e viceversa.

2.° Quando il Tuono primitivo è minore.

Dal 4.° grado al 5.°

Dal 5.° » al 6.°

Dal 6.° » al 7.°

Dal 4.° » al 7.°

e viceversa.

ESEMPI

Do magg:
Tuono primitivo

Da Do a Re, da Re a Mi, da Mi a

Fa, da Fa a Sol, da Sol a La, da La a Sol, da Sol a Fa, da Fa

a Mi, da Mi a Re, da Re a Do Conclusione

Do min:
Tuono primitivo

da Do a Mib, da Mib a Fa, da Fa a Sol, da Sol a

Lab, da Lab a Sib, da Sib a Do da Do a Sib, da Sib a Lab, da Lab

a Sol, da Sol a Fa, da Fa a Mib, da Mib a Do Conclusione

OSSERVAZIONE IMPORTANTE SU QUESTE MODULAZIONI.

Modulando ad un Tuono lontano come da *Sol magg:* a *Fa magg:*, bisogna fare in modo che i due Tuoni si rannodino ad un Tuono primitivo comune che già sia stato ben determinato, come negli

(☆) In quest'accordo, la 7.^a RE non è preparata. Essa può ancora aver luogo sotto due condizioni: 1.^o bisogna che il Basso fondamentale di questo accordo sia lo stesso di quello del precedente; 2.^o conviene che questa Nota, partendo dal Basso fondamentale dell'accordo precedente, discenda per grado congiunto, e risolva parimente per grado congiunto. Questa regola è applicabile alle quattro specie di settima. (Reicha)

esempi precedenti; *poichè in questo caso soltanto* una simile modulazione può farsi convenientemente. Io posso facilmente modulare da *Sol magg.* a *La magg.* con due accordi intermedi, in un pezzo di musica, il cui Tuono primitivo è *Do magg.* o *La min.*; ma nol potrei egualmente quando il Tuono primitivo fosse *Re magg.* o *Mi min.* Così, dunque, ciò che è buono in un caso, potrebbe riuscire cattivo in un altro, epperò tutte le modulazioni che dianzi abbiamo indicato, dal secondo al terzo grado, dal terzo al quarto, ecc., sono condizionali e non si potrebbero usare egualmente dappertutto.

Per passare con naturalezza in un Tuono più o meno lontano, si possono fare due, tre o quattro modulazioni invece d'una sola; che noi chiameremo *Modulazioni composte*.

Per esempio, per passare da *Sol* in *Fa*, si faranno due modulazioni invece di una.

Prima modulazione: Da *Sol* a *La* minore

Seconda modulazione: Da *La* min: a *Fa* magg:

Con questo mezzo si procede da un Tuono prossimo ad un altro: perocchè *Sol magg:* e *La min:* sono prossimi, e *La min:* e *Fa magg:* sono prossimi.

Ecco un altro esempio d'una modulazione composta per passare in *Mi magg:*, partendo da *Do magg:*

da *Do* a *La min:*, da *La* a *Re*, da *Re* a *La*, da *La* a *Mi*

Abbiamo detto, non ha guari, che ad un Tuono magg: si poteva far succedere immediatamente la scala minore della sua quinta inferiore, e passare da *Do magg:* in *Fa min:*. Ne segue che, partendo da *Do magg:*, si può modulare in tutti i Tuoni prossimi di *Fa min.*

Modulazioni da *Do maggiore* a tutti i Tuoni prossimi a *Fa minore*.

1. *Da Do a Re^b magg:*

2. *Da Do a Mi^b magg:*

3. *Da Do a Fa min:*

4. *Da Do a La^b.*

Da Do a La^b.

5. *Da Do a Si^b min:*

6. *Da Do magg: a Do min:*

Si può egualmente modulare a tutti i Tuoni prossimi a *Do minore*, partendo da *Do maggiore*, perchè questi due Tuoni si collegano facilmente.

Modulazioni da *Do maggiore* a tutti i Tuoni prossimi di *Do minore*.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

Nell'esempio che segue, si dimostra il modo di usare una progressione di Settime dominanti, senza uscire dai Tuoni prossimi.

1. *Do magg: Tuono primitivo.*

2. *Lo stesso esempio in altro rivolto.*

3. *Lo stesso esempio, nel quale gli accordi intermedi non sono rivoltati.*

Egli è in questa guisa (cioè rimanendo nel medesimo Tuono) che una progressione di Settime dominanti produce il più gradevole effetto. Nel modo minore, desiderando rimanere nel Tuono, non si potrebbe far succedere che due accordi di Settima dominante, senza di che si uscirebbe dai Tuoni prossimi.

ESEMPIO

LA MINORE
TUONO PRIMITIVO

Oppure

OSSERVAZIONI GENERALI INTORNO ALLE MODULAZIONI.

1.° Una modulazione qualunque può praticarsi in parecchie maniere, secondo il gusto e lo scopo del compositore, secondo la natura della melodia che si accompagna, ecc., la qual differenza non consiste che nella scelta degli accordi intermedi, perciò sarà sempre meglio di aumentarne il numero, o fare modulazioni composte, quando la melodia lo permetta.

2.° In una modulazione che esige più accordi intermedi, quelli che precedono la Settima dominante debbono venir scelti per modo che raddolciscano, preparino e conducano con naturalezza a questa Settima.

3.° V' hanno dei pezzi (la fuga specialmente) nei quali non è permesso d'uscire dal Tuono primitivo e dei suoi cinque prossimi; perciò noi raccomandiamo agli Allievi d'esercitarsi assai nelle modulazioni di cui abbiamo dianzi esposto gli esempi; esse, in generale, riescono di somma utilità, perchè si può servirsene in qualunque caso, senza rischio di errare.

4.° È più facile modulare ai Tuoni che crescono in *bemolli*, che a quelli che crescono in *diesis*; per esempio, riesce difficile il passare senza durezza da *Do maggiore* in *La maggiore*, mentre si passa facilmente da *Do maggiore* in *La bemolle maggiore*.

Atteso che la prima di queste due modulazioni potrebbe confondere gli Allievi, ne daremo qui un esempio, avuto riguardo che essa è una delle più rischiose.

Da *Do* magg: a *La* magg: con tre accordi intermedi.

Si vede che a questa modulazione bisogna dare la formola della cadenza perfetta, come se si volesse passare in *La minore*, risolvere l'ultimo accordo intermedio su *La maggiore*, e rimanere sufficientemente sugli accordi intermedi. (☆)

5° Passando da un Tuono in un altro, si pone talvolta una corona, oppure si fa una lunga pausa fra i due Tuoni: la qual pausa così posta, ha una qualità notevole: essa collega le scale che non hanno alcuna apparenza di affinità; più questa pausa è lunga, più il passaggio riesce dolce.

ESEMPIO

La pausa in questo caso tiene luogo di accordi intermedi.

6° L'unisono posto fra due Tuoni molto disparati, ha parimente la proprietà di unirli senza accordi intermedi, specialmente quando si fa una corona.

ESEMPIO

Modulazione da *Sol* min: a *La* magg:

(☆) La formola seguente (per modulare da *DO* magg: a *LA* magg:) sarebbe preferibile, ma bisogna usarvi l'Enarmonia, di cui parleremo più tardi.

È duopo combinare il 3° accordo in Sesta eccedente, *LA, DO#, MI, FAx*. Ecco l'Enarmonia in quest'accordo. (*Reicha*)

Quest'unisono è per lo più la Dominante del Tuono seguente (come nell'esposto esempio) talvolta ancora ne è la Tonica, come in quest'altro:

Modulazione da *Mi maggiore* a *Do # maggiore*

Una serie di unisoni può ancora servire come mezzo di collegamento fra due scale molto disperate.

1.^o ESEMPIO

Le note contrassegnate (+) tengono luogo di accordi intermedi e li rappresentano.

Questi accordi sono:

2.^o ESEMPIO

Modulazione da *Sol* a *Mi b maggiore*.

7.^o Una serie di Note cromatiche, eseguite da una sola parte, e che progrediscono in maniera indeterminata, può del pari servire al collegamento di due scale disparate.

ESEMPIO

ANDANTE

Si collegano pure due scale disparatissime, coll'interrompere una cadenza perfetta.

ESEMPIO

8° Non si può modulare e cambiare di Tuono continuamente; bisogna, al contrario, fermarsi spesso in una medesima scala; ma, anche rimanendo nello stesso Tuono, si possono usare piccole modulazioni momentanee ne' Tuoni prossimi a quello nel quale si è:

ESEMPIO

IN DO

Modulazione momentanea da *Do* a *Re min:* Ritorno. Da *Do* a *Fa*.

Da *Fa* a *Sol*. Ritorno a *Do*. Da *Do* a *La*. Da *La* a *Re*. Ritorno a *Do*.

Queste modulazioni momentanee sono così brevi che l'orecchio non perde l'impressione del Tuono di *Do*, ed hanno ancora il vantaggio di rianimare una frase di canto che senza di esse, sarebbe bene spesso comune.

ALTRO ESEMPIO IN LA MINORE.

Modulazione momentanea
Da *La* a *Fa*. Da *Fa* a
Re min: Da *Re min:*
a La min: Da *La min:*
a Do magg: Ritorno a *La min:*

Per fermarsi lungo tempo in uno stesso Tuono, sopra tutto senza usare le piccole modulazioni di cui testè abbiamo parlato, bisogna allettare col mezzo della melodia e di movimenti convenienti nelle parti d'accompagnamento. Con tale espediente si può rimanere non solamente in un sol Tuono, ma eziandio sopra un solo accordo (*). Nell'esempio che segue, le sette prime battute rimangono nell'accordo di *Sol*.

(* V. alla pag: 465. un articolo sui mezzi di variare l'armonia senza uscire dal Tuono. (Reicha)

Impiegando tutti questi mezzi di collegamento nelle modulazioni è d'uopo nello stesso tempo consultare il sentimento e l'orecchio. Una modulazione, quantunque ben fatta, può perdere tutto il suo effetto essendo mal collocata. Non v'ha regola a darsi sull'opportunità dell'uso di questa o quella modulazione, atteso che infinite sono le occasioni in cui si possono adoperarle con effetto. e quelle in cui si debbono schivarle.

Il fin qui detto è quanto v'ha di più istruttivo e di più utile circa l'arte di modulare. Non ci rimane a parlare che delle modulazioni enarmoniche, il cui uso è molto ristretto.

DELLE MODULAZIONI O TRANSIZIONI ENARMONICHE.

La parola *Enarmonia* ci viene dai Greci, presso i quali significava procedimento per quarti di Tuono. Noi chiamiamo enarmonia la successione di due note quasi simili all'orecchio, ma diversamente scritte e che sull'*Organo* o sul *Pianoforte* non si possono esprimere se non col medesimo tasto.

ESEMPIO (1)

Dovunque ha luogo una tale successione, sia negl'intervalli, sia negl'accordi, esiste *Enarmonia*, e basta perciò che una sola nota d'un accordo soffra questo cambiamento, come nella 5.^a battuta dell'esempio seguente.

ESEMPIO

1.	2.	3.	1.	2.	3.
----	----	----	----	----	----

Oppure

Procedendo in siffatta guisa per passare da un Tuono ad un altro, si fa una transizione *Enarmonica*.

(1) V'ha nulladimeno nella natura di queste due note una differenza reale, la quale si chiama **COMMA** oppure **DIESIS**, e che si esprime colla frazione $\frac{125}{128}$ (A). Ma in pratica, una di queste due note è bene spesso posta invece dell'altra, senza che l'orecchio ne venga sensibilmente ferito. La stessa differenza si trova fra *Re diesis* e *Mi bemolle*, fra *Fa diesis* e *Sol bemolle*, fra *Mi diesis* e *Fa bequadro*; in una parola, ovunque due note diverse sono rappresentate dallo stesso tasto sull'*Organo* e sul *Pianoforte*. (*Reicha*).

(A) Nel nostro sistema temperato, in generale parlando, la differenza detta dal *Reicha* non esiste, od almeno non dovrebbe esistere quando tutti gli strumenti seguissero esattamente la stessa temperatura; i soli strumenti così detti alterabili, come il violino e gli altri della sua famiglia, l'ammettono; ma chi può determinare s'ella sia nella ragione di $\frac{125}{128}$, piuttosto che in un'altra? (*Rossi*).

ESEMPI

Nel N.º 2. di questi esempi si potrebbe sopprimere il secondo accordo contrassegnato x, nè perciò la transizione cesserebbe d'essere enarmonica. Bisognerebbe, per altro, in questo caso, necessariamente supporre questo accordo, per giustificare la risoluzione immediata della Settima dominante (*Do-Mi-Sol-Si^b*) sul secondo rivolto dell'accordo perfetto *Mi-Sol-Si^b*.

Gli accordi che servono per fare queste transizioni, sono: 1.º La Settima dominante, 2.º L'accordo di Sesta eccedente, 3.º La Settima diminuita. Per questa ragione tali accordi potrebbero esser chiamati *Accordi enarmonici*.

Qualunque Settima dominante può cambiarsi in accordo di Sesta eccedente.

ESEMPIO

Viceversa, qualunque accordo di Sesta eccedente può cambiarsi in Settima dominante.

ESEMPIO

Qualunque Settima diminuita può venir rappresentata enarmonicamente da tre altre Settime diminuite.

ESEMPIO

N. 1.

Questi quattro ultimi accordi non ne fanno che uno solo sull'Organo o sul Pianoforte, perchè su questi due strumenti non si può esprimerli che coi medesimi tasti; ciascuno di essi può subentrare invece degli altri tre.

La stessa cosa ha luogo per i due esempi seguenti.

N. 2.

N. 3.

Ne segue che si può: 1.º Fare una transizione enarmonica cambiando la Settima dominante in accordo di Sesta eccedente. In questo caso, fa duopo che la Settima dominante non sia rivolta.

ESEMPIO

N. 1.

In quest'esempio, il cambiamento è effettivo.

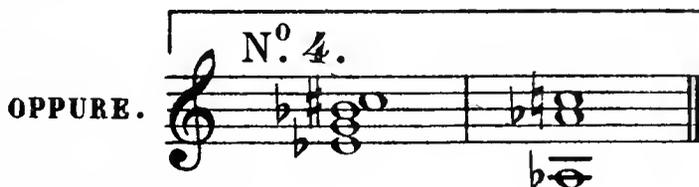
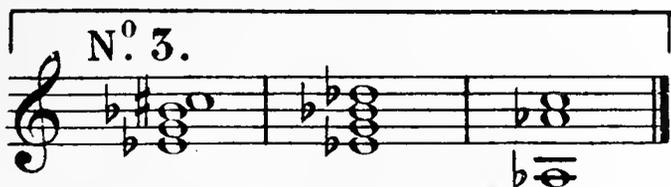
(1) V. N.º 7. alla pag. seguente. (Reicha)

Nell'esempio che segue, il cambiamento dell'accordo non è che immaginario o supposto.



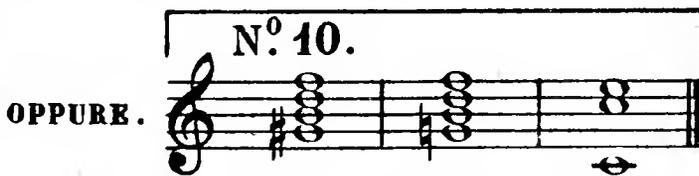
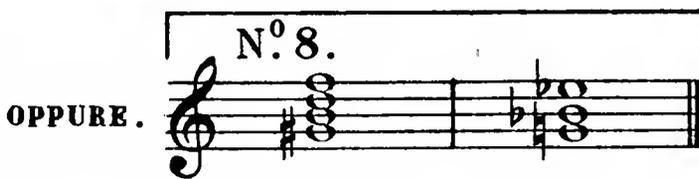
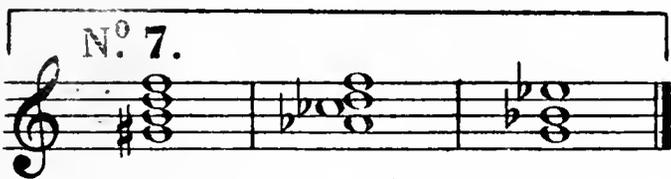
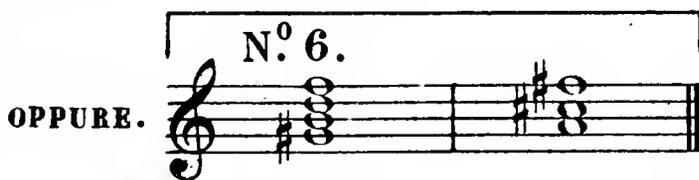
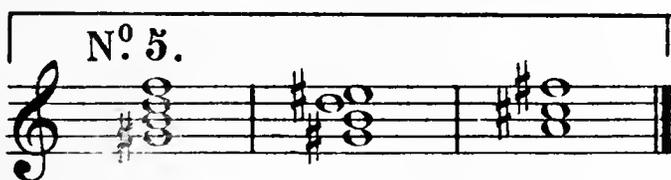
Il che fornisce una modulazione straordinaria da *La b* a *Sol maggiore*.

2° Fare un'altra transizione enarmonica, cambiando la Sesta eccedente in Settima dominante. In questo caso fa duopo che i due accordi non siano rivoltati.



Il che dà una modulazione da *Sol maggiore o minore* a *La b*.

3° Fare tre diverse transizioni enarmoniche con una Settima diminuita.



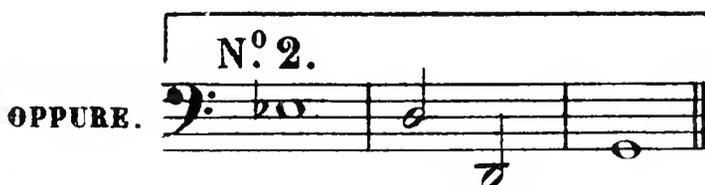
Tutto il segreto delle vere transizioni enarmoniche è racchiuso in questi dieci esempi.

FORMOLA GENERALE

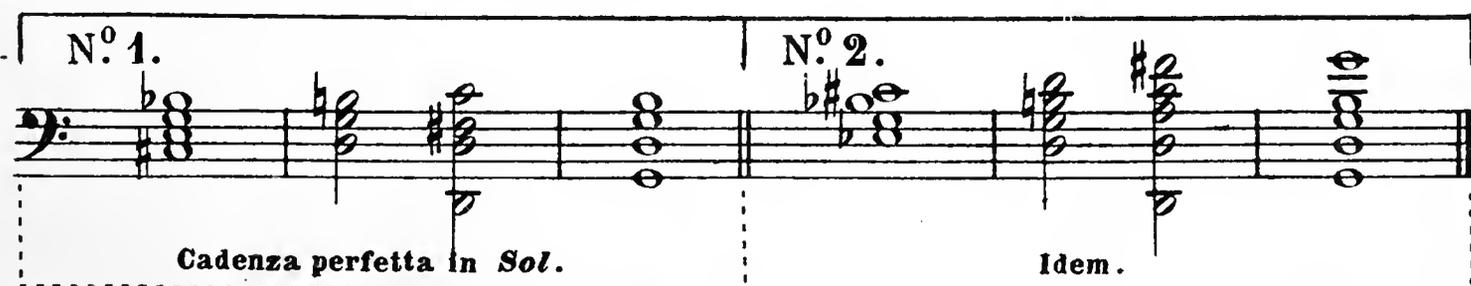
PER MEZZO DI CUI SI POSSONO EFFETTUARE TUTTE LE MODULAZIONI ENARMONICHE.

Si propone di modulare in *Sol maggiore o minore* (perciocchè la medesima formola può servire in ambi i casi), partendo da un Tuono qualunque. Per effettuare questa proposizione si prende:

1° Le quattro note seguenti nel Basso:



Che formano in questa parte (come è noto), la formola di cadenza perfetta di *Sol maggiore o Sol minore*. 2° Si prende sulla prima delle note (nel N° 1.), un accordo di Settima diminuita, (e nel N° 2) l'accordo di Sesta eccedente; il che dà gli accordi seguenti:



In ambi i casi i tre ultimi accordi sono gli stessi, se non che il secondo ed il quarto sono maggiori, se si modula in *Sol maggiore*, e minori, se si modula in *Sol minore*.

Ora niente è più facile che giungere enarmonicamente sul primo accordo di questi due esempi, partendo da un Tuono qualunque, come si può vedere dalla tavola seguente.

MODULAZIONI ENARMONICHE

PER PASSARE DA UN TUONO QUALUNQUE IN QUELLO DI SOL, COL MEZZO DELLE FORMOLE.

N^o 1. N^o 2.

1. 2. 3.

Da *La b* a *Sol*. Da *Si b* minore a *Sol*. Da *Re b* a *Sol*.

4. 5. 6.

Da *Re b* minore a *Sol*: Da *Mi* maggiore a *Sol*. Da *Fa #* maggiore a *Sol*.

7. 8. 9.

Da *Do #* maggiore a *Sol*. Da *Si* maggiore a *Sol*. Da *Fa* minore a *Sol*.

10. 11. 12.

Da *La b* minore a *Sol*. Da *Si b* maggiore a *Sol*. Da *Fa #* minore a *Sol*.

In questa tavola abbiamo ommesso le altre modulazioni, come da *Do* a *Sol*, da *Re* a *Sol*, da *La* a *Sol*, ecc: attesoche esse si fanno coi mezzi ordinari, vale a dire, senza usare enarmonia. Gli esempi ottavo ed undecimo potrebbero già farsi senza enarmonia.

Per terminare tutti questi esempi in *Sol minore*, basta render minore l'antipenultimo accordo.

Ne viene per conseguenza che, volendo modulare in *La maggiore* o *minore*, partendo da un Tuono qualunque, si userà la formola della cadenza perfetta appartenente a questo Tuono; per esempio:



e si cercherà di collocare

acconciamente un accordo di Settima diminuita sul *Re*♯ (il quale *Re*♯ può essere considerato enarmonicamente come *Mi*♭, e viceversa) oppure l'accordo di sesta eccedente sul *Fa* (che può essere considerato enarmonicamente come Settima dominante *Fa-La-Do-Mi*♭).

N.º 1.

ESEMPI

Con Settima diminuita.

N.º 2.

Con accordi di Sesta eccedente.

Lo stesso principio si osserverà nel fare transizioni enarmoniche ad un Tuono qualunque. Questa formola, applicabile a tutti i Tuoni, e composta di quattro accordi determinati, può esser indicata in una maniera generale, come segue:

- 1.º ACCORDO. Settima diminuita posta sul semituono al di sotto della dominante del Tuono verso il quale si modula. Oppure:
- 1.º ACCORDO. Sesta eccedente posta sul semituono al di sopra della dominante del Tuono verso il quale si modula.
- 2.º ACCORDO. L'accordo della tonica nel suo secondo rivolto.
- 3.º ACCORDO. Settima dominante.
- 4.º ACCORDO. L'accordo della tonica non rivoltato.

La Terza diminuita è generalmente esclusa dalla buona armonia; ma enarmonicamente essa può aver luogo; in questo caso, essa rappresenta la seconda maggiore. (1)

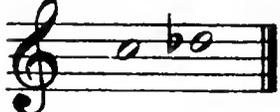
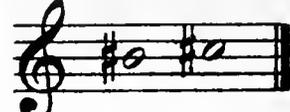
ESEMPIO

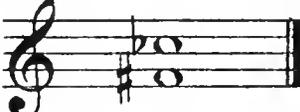
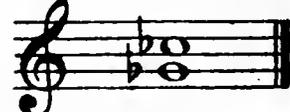
La Terza diminuita (*Do*♯-*Mi*♭) nella seconda battuta, tiene luogo della seconda maggiore (*Re*♭-*Mi*♭)

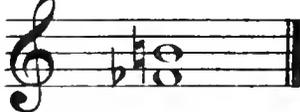
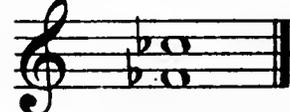
ESEMPIO

(1) Si dee intendere la 3.ª diminuita in distanza di 3.ª, che altrimenti si può usarne anche senza enarmonia. (V. Ann. 2.ª, pag. 45.)

Nell'uso dell'enarmonia si presentano talvolta altri intervalli assolutamente proscritti e che non esistono nemmeno nel sistema musicale, come per esempio:

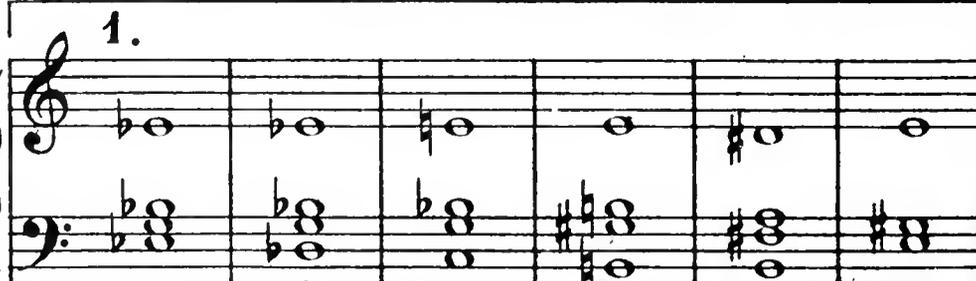
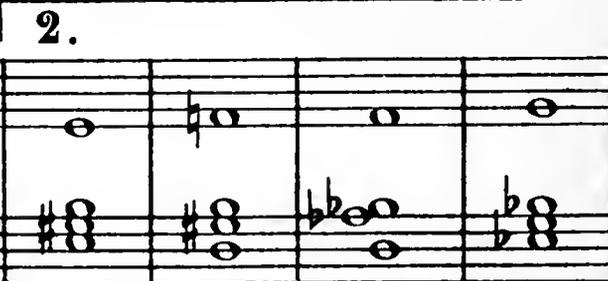
A  il che significa  oppure 

B  il che significa  oppure 

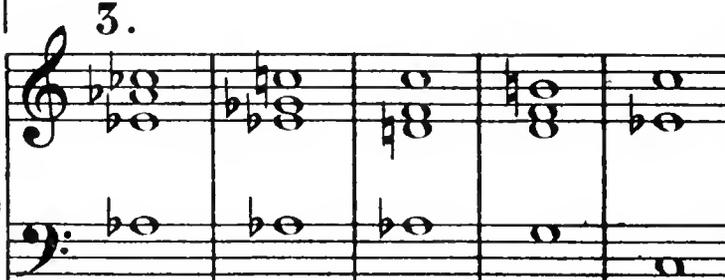
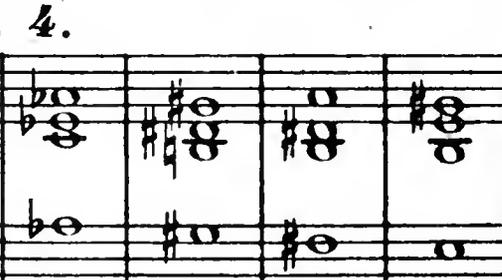
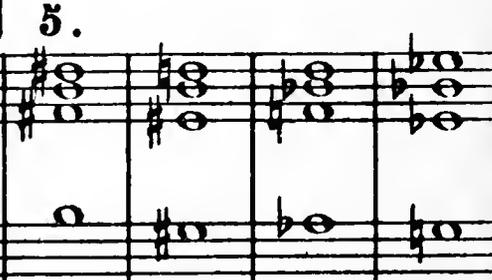
C  il che significa  oppure 

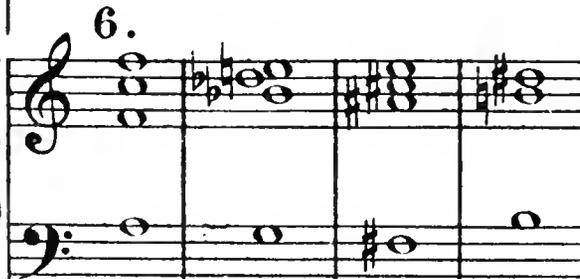
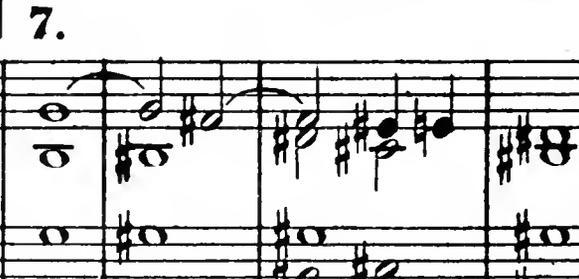
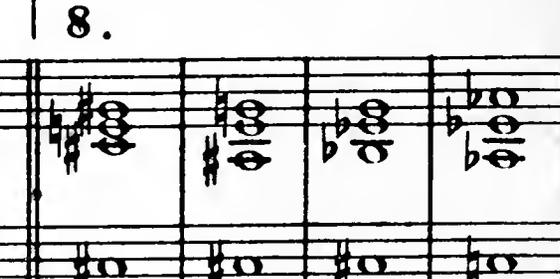
D  il che significa  oppure 

ECCO ANCORA ALCUNI ESEMPI DI TRANSIZIONI ENARMONICHE.

1.  2. 

Modulazione per salire d'un semitono.  Per discendere di un semitono

3.  4.  5. 

6.  7.  8. 

(1)

In generale le transizioni enarmoniche sono sorprese, di cui non conviene abusare. Esse possono talvolta riuscire d'effetto; ma bene spesso lo producono cattivo: sono, per così dire, un'arma pericolosa fra le mani di coloro che non posseggono il vero sentimento dell'arte.

Non diamo qui tavole delle modulazioni: esse sono inutili: imperocchè per preludere o comporre è assolutamente necessario di saper modulare, e quando si sa modulare, queste tavole non servono a nulla.

Il consultarle poi presenta un grande inconveniente: non vi si ritrova che una sola formola di ciascuna modulazione, laddove la medesima modulazione può e debb'essere modificata in diverse maniere, secondo la melodia, secondo ciò che precede e ciò che segue; infine, secondo ciò che si vuole esprimere.

(1) Questo *Do diesis* rappresenta *Re bemolle*. Per quanto riguarda l'esecuzione il cambiamento non si scrive. (*Reicha*).

PARTE SECONDA.

DELLE NOTE ACCIDENTALI NELL' ARMONIA.

Prima di discutere questa materia importante, gioverà fare un'osservazione sull'origine delle note estranee agli accordi.

L'Armonia al suo nascere era ristrettissima: pochi accordi si conoscevano allora e questi progredivano con un movimento languido e stucchevole, nè si osava adoperarli altrimenti che in qualità di fondamentali. Non accadeva mai che si ponesse due o più note contro una: un accordo dissonante appena si conosceva; non si poteva usarlo, perciocchè non si sapeva nè prepararlo, nè risolverlo. Con siffatta Armonia non si accompagnava che il Canto fermo, il quale pure era privo di ritmo, perciocchè non peranco se ne aveva cognizione.

Rappresentiamoci dunque l'Armonia di quei tempi a un dipresso come segue:



E forse non era nè sì pura, nè sì robusta. È ovvio l'immaginarsi che siffatta Armonia dovette fra non molto stancare, sembrar priva di qualunque attrattiva, di qualunque interesse, ed infine, diventare perfettamente noiosa. Per rimediare in qualche modo a questi difetti s'introdusse l'uso assai bizzarro di rifiorirla arbitrariamente, vale a dire di abbellire a piacere la parte superiore nei Cori del Canto fermo. Questa specie di preludio, fatto a caso e senza verun principio preliminare, doveva necessariamente portare ad'abusi e a vizi infiniti. *Giovanni di Muris*, il quale viveva nel 14.^{mo} secolo, già se ne doleva fortemente.

Per dare un'idea di simili ornamenti arbitrari, varieremo qui la parte superiore dell'esempio precedente, seguendo a un dipresso il gusto di quei tempi, ma probabilmente in una guisa alquanto più corretta.

**PARTE SUPERIORE
ABELLITA.**

**ARMONIA A
QUATTRO PARTI.**

The image shows a musical staff with two parts. The upper part (treble clef) is labeled 'PARTE SUPERIORE ABBELLITA.' and contains a melodic line with various ornaments, including a triplet. The lower part (bass clef) is labeled 'ARMONIA A QUATTRO PARTI.' and contains a simple harmonic structure with a single note in the upper voice and a single note in the lower voice. This illustrates the embellishment of the upper part of the harmony.

Egli è chiaro che non si potevano fare rifioriture, come in quest'esempio, senza introdurre nell'Armonia una grandissima quantità di note estranee agli accordi. Quest'uso, quantunque cattivo in origine, ha finito col recare un gran vantaggio all'arte: ha fatto chiaro che delle note estranee agli accordi potevano, sotto certe condizioni, unirsi ottimamente alle note reali. D'allora in poi si è incominciato, nei trattati di composizione, a prescrivere delle regole per usarle; ma rimane tuttavia ancora molto a dire su questo argomento importante, che noi abbiamo cercato di svolgere, per quanto ci fu possibile, in quest'articolo.

Nell'Armonia si distinguono due specie di note:

1.° Quelle che determinando la natura di un accordo, lo distinguono dagli altri. Noi le chiameremo *Note reali*, *Note essenziali* o *Note integranti*.

2.° Quelle che non appartengono all'accordo, che gli sono affatto estranee e che non s'usano che condizionalmente. Noi le chiameremo *Note accidentali*, *Note condizionali*.

Il principio generale che ammette le Note accidentali è fondato sull'esperienza; la quale ci ha insegnato che le Note che circondano immediatamente una Nota reale, possono servire ad ornarla o a rifiorirla.

Supponendo *Sol* Nota reale, lo si trova circondato da *Fa bequadro*, *Fa diesis*, *La bemolle*, *La bequadro* (1). Questo *Sol* sarebbe dunque il punto principale intorno al quale si potrebbero disporre le quattro altre Note; e ciò in parecchie maniere e con differenti condizioni.

(1) Egli è importante d'aver sott'occhio che queste quattro Note fanno colla Nota reale:

- 1.° Una Seconda maggiore inferiore (*FA bequadro* — *SOL*)
- 2.° Una Seconda minore inferiore (*FA diesis* — *SOL*)
- 3.° Una Seconda minore superiore (*LA bemolle* — *SOL*)
- 4.° Una Seconda maggiore superiore (*LA bequadro* — *SOL*) (*Reicha*).

Si potrebbe, per esempio, rappresentare colle figure seguenti:

14 numbered musical figures on a single staff, each showing a different way to connect two notes (e.g., with slurs, accidentals, or specific intervals).

Poichè una stessa nota è comune a più accordi, egli è chiaro che queste quattordici figure potrebbero essere accompagnate dall'accordo di *Do*, o da quello di *Sol*, o di *Mi bemolle*, ecc., il che spiega ad un tempo la possibilità di accompagnare certe melodie con armonie differenti.

Per passare da una Nota reale ad un'altra, per esempio, da *Sol* a *Do*, oppure da *Do* a *Sol*, si possono impiegare tutte le altre Note che si trovano fra esse due.

ESEMPIO

La bemolle e *La bequadro* fanno due *Seconde superiori* col *Sol*; *Si bemolle* e *Si bequadro* fanno due *Seconde inferiori* col *Do*. Ecco parecchie maniere di legare il *Sol* col *Do*, per mezzo di queste Note intermedie:

16 numbered musical figures on a single staff, each showing a different way to connect Sol and Do using intermediate notes.

Fa d'uopo osservare che nei N.^{ri} 7 e 8, contro due Note reali, ve n'ha quattro accidentali.

Avuto riguardo alle diverse maniere d'impiegare le Note accidentali, queste possono essere distribuite in sei classi, cioè:

- 1.° NOTE di PASSAGGIO.
- 2.° APPOGGIATURE.
- 3.° SINCOPI.
- 4.° RITARDI.
- 5.° PEDALI.
- 6.° ANTICIPAZIONI.

DELLE NOTE DI PASSAGGIO.

1.º Le Note di passaggio riempiono l'intervallo esistente tra una Nota reale ed un'altra pure reale, tanto in una parte sola, quanto in più parti contemporanee, come per esempio: (1)

Sopprimendo le Note di passaggio nelle quattro prime battute di quest'esempio, la parte superiore

non farebbe più che le Note  le quali tutte sono

reali. Così la prima nota di passaggio (il *Re*) si trova fra *Do* e *Mi*, e la seconda (il *Fa*) fra il *Mi* ed il *Sol*, ecc. Quest'osservazione ne trae seco un'altra, cioè che le Note di passaggio non possono aver luogo se non legandosi colle Note reali per *gradi congiunti*, vale a dire, progredendo per scala, o per frammento di scala.

2.º Le Note di passaggio hanno luogo ordinariamente sui tempi deboli della battuta, oppure sulla parte debole del tempo, specialmente quando sono poste al Basso; ma esse possono ancora aver luogo talvolta sui tempi forti, specialmente quando l'accordo è già stato pronunziato colle sole sue Note reali, siccome si può verificare nell'esempio precedente.

3.º Più spesso v'ha una sola Nota di passaggio fra due reali; nulladimeno ve ne possono essere qualche volta due.

(1) Le Note di passaggio sono sempre contrassegnate con una (+).

4° Esse possono aver luogo in qualsivoglia parte.

5° Quando si fanno contemporaneamente in due parti, esse progrediscono per terza o per sesta o per moto contrario.

ESEMPIO

6° Nell'uso delle Note di passaggio bisogna badar bene al Tuono in cui si è, e alle Note reali degli accordi; bisogna soprattutto evitare di alterare fuor di proposito le Note che appartengono al Tuono ed agli accordi. (1) Ecco su quest'oggetto degli esempi:

Cattivo

Qui il $Mi\flat$ non può aver luogo, perchè nell'accordo v'ha un $Mi\flat$ che bisogna conservare inalterato.

Buono

Cattivo (2)

Qui il $Mi\flat$ è cattivo, perchè questa nota non entra nell'accordo, nè può aver luogo in qualità di Nota di passaggio, a cagione della seconda eccedente ($Mi\flat - Fa\sharp$)

Buono

(1) L'intervallo di Seconda eccedente non è considerato come grado congiunto, e perciò non può fornire NOTE DI PASSAGGIO. (Reicha)

(2) Quest'esempio non mi pare cattivo, perchè il $Mi\flat$ può essere considerato come 9^a minore dell'accordo $Re - Fa\sharp - La - Do - Mi\flat$. Nella pagina che segue, l'Autore dà per buono quest'altro esempio:

In sostanza questi due esempi sono la medesima cosa, se non che in quest'ultimo la 2^a eccedente è rivolta in 7^a diminuita, epperò il Canto ne è più naturale.

E poichè l'accordo di 9^a minore (Ann. 1^a pag. 51.) può aver luogo eziandio sulla Quinta del Modo maggiore, ambedue questi esempi sono ammissibili nell'uno e nell'altro Modo. (Rossi)

IN DO MAGGIORE

Cattivo

Semicadenza.

Il *Si* è cattivo, perchè non fa parte nè della scala, nè dell'accordo di *Do* Maggiore.

Buono

Quantunque il *Mib* non entri nella scala di *Do* Maggiore, qui è buono, perchè è Nota reale dell'accordo.

7.^o Non bisogna mai fermarsi sopra una Nota di passaggio; convien sempre appoggiarla, risolverla sopra una Nota reale.

Cattivo

Cattivo

Buono

Buono

Cattivo perchè il *Si* non risolve.

In quest'esempio è cattivo il *Si*, Nota accidentale, resta sospeso, perchè esso non aderisce immediatamente alla Nota reale *Sol*. Questo *Si* appartiene ad un'altra Nota reale (*Do*), dalla quale non vien seguito.

Nell'esempio seguente il *Si* è buono, perchè risolve sul *Do*, sua Nota reale.

Buono

Buono

Buono

Buono

Il *La* è buono in questi due esempi, perchè è Nota reale di *Sol-St-Re-Fa-La* accordo di Nona maggiore nel primo, e di Nona minore nel secondo.

8° Un passo non vuol esser mai incominciato con una Nota di passaggio; ciò spetta soltanto alle appoggiature.

9° Le Note di passaggio possono essere frammiste a brevi pause, ma in questo caso bisogna che il movimento sia alquanto vivace.

ESEMPIO

ALTRO ESEMPIO

10. Nell'uso delle Note di passaggio bisogna aver riguardo al movimento ed al valore delle Note; perciocchè un passo che riesce d'effetto in un movimento vivo, può rivelarsi molto duro in un movimento lento. Su questo punto bisogna aver per guida l'orecchio. In generale, i movimenti accelerati sono più favorevoli alle Note di passaggio che i movimenti lenti. Ciononostante la Melodia può farne in qualsivoglia movimento. Il caso seguente è notevole come quello in cui le Note di passaggio possono aver molta durata: sono *Note di passaggio* perchè il *Do* del 1° e 3° es., ed il *Sol* del 2° e del 4° esempio possono essere raddoppiati, triplicati ed anche quadruplicati: il che non si potrebbe praticare quando queste Note appartenessero ad accordi di 7^a

Del resto, le Note di passaggio possono adoperarsi con ogni sorta di valori. Ecco degli Esempi, nei quali esse sono collocate sotto diverse forme:

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a series of chords and melodic fragments, while the bass staff features a more active line with many notes marked with a '+' sign, indicating fingerings. A large oval is drawn around a section of the bass staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a sequence of chords and melodic lines. The bass staff continues with a complex texture of notes, many with '+' signs for fingerings.

Third system of musical notation. The treble staff has a more melodic focus with some slurs. The bass staff remains busy with notes and fingerings.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a prominent melodic line with slurs. The bass staff continues with a steady accompaniment of notes and fingerings.

I passi seguenti possono essere annoverati fra le Note di passaggio.

Fifth system of musical notation, labeled '1.' in the treble staff. It shows a rapid, flowing melodic line in the treble and a supporting bass line.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a long, sustained chord or block of notes. The bass staff continues with a melodic line.

Seventh system of musical notation, labeled '2.' in the treble staff. It features a very fast, dense melodic passage in the treble and a corresponding bass line.

3. 4.

5.

6.

Note di passaggio a modo di Scala cromatica

7.

8. 9.

Note di passaggio sull'accordo di 6^a eccedente.

10.

11.

Exercise 11: A chromatic scale in the right hand, starting on a G4 and ending on a G4, with triplets of eighth notes. The left hand provides a bass line with chords and moving lines.

12.

Exercise 12: A chromatic scale in the right hand, starting on a G4 and ending on a G4, with triplets of eighth notes. The left hand provides a bass line with chords and moving lines.

Quando una Scala cromatica incomincia e termina colla medesima Nota (per esempio col *Do*) percorrendo tutti i semitoni intermedi, si può accompagnarla con molti accordi diversi.

ESEMPIO

1. 2. 3.

Example 1, 2, and 3: Three measures showing a chromatic scale in the right hand and different chords in the left hand.

4. 5. 6.

Example 4, 5, and 6: Three measures showing a chromatic scale in the right hand and different chords in the left hand.

7. 8. 9.

Example 7, 8, and 9: Three measures showing a chromatic scale in the right hand and different chords in the left hand.

10. 11. 12.

Example 10, 11, and 12: Three measures showing a chromatic scale in the right hand and different chords in the left hand.

In quest'esempio dodici accordi diversi si concatenano sotto la medesima Scala cromatica, ma affinché ciò sia praticabile, bisogna osservare che la prima e l'ultima Nota di essa Scala siano Note integrali o reali di ciascun accordo.

Le Scale con Note di passaggio presentano maggiori difficoltà nel Minore che nel Maggiore, perchè nel Modo Minore bisogna bene spesso alzare accidentalmente d'un semitono il 6° ed il 7° grado.

Ecco degli esempi, i quali dimostrano in quali casi queste alterazioni sono buone o cattive. (1)

IN LA MINORE

1. Alterate il 6° ed il 7° grado nel salire.

2. Salendo, alterate le due Note, e discendendo, una sola; perchè discendendo, va meglio il *Fa*♭ che il *Fa*♯.

3. *Fa*♭ viene considerato come appartenente all'accordo di 9^a minore.

4. Idem.

5. In quest'accordo non si altera veruna Nota, perchè essendo il *Fa*♭ una Nota reale, il *Sol*♯ non potrebbe essere Nota di passaggio.

6. Per la stessa ragione, non si può alterare nè il *Fa* nè il *Sol*, sibbene, volendolo, il *Do* nel salire. Discendendo, il *Si*♭ non è permesso perchè non si trova nella Scala di *La* Minore.

7. In quest'esempio, non bisogna alterare che il *Sol*, perchè *Sol*♯ e *Re*♭ sono Note reali dell'accordo di 9^a minore.

Le Note d'una Scala possono essere alterate in diverse guise, secondo il tuono in cui si è, e secondo l'accordo che accompagna questa Scala.

ESEMPI

1. In *DO* MAGGIORE.

2. In *RE* MINORE od in *FA* MAGGIORE.

3. In *RE* MAGGIORE.

4. In *SOL* MINORE.

(1) Noi indicheremo sempre queste due Note con una (+) (Reicha)

5. IN *SI*^b

6. IN *MI* MINORE

Essendo il *Do* Nota reale, e perciò inalterabile, il *Re* si fa \flat nel salire perchè *Re* \sharp dopo *Do* \flat non può essere Nota di passaggio.

7. IN *SOL* MINORE

8. IN *DO* MAGGIORE

Essendo il *Mib* ed il *Fa* \sharp Note reali dell'accordo, si commetterebbe un grande errore cambiando il *Mib* in *Mib*, od il *Fa* \sharp in *Fa* \flat .

Bisogna prendere *Si* \flat come appartenente a questo Tuono.

Una Scala sull'accordo di Sesta eccedente non può aver luogo che nella seguente maniera:

Essendo *Lab*, *Do*, *Mib* e *Fa* \sharp Note reali inalterabili, in questa Scala bisogna fare il *Si*^b, e non *Si* \flat , perchè *Si* \flat non può essere considerato come Nota di passaggio, quando è preceduto o seguito da *Lab*. Ma procedendo per semitoni, si può fare:

ALTRI ESEMPI SULLE NOTE DI PASSAGGIO

1.

2.

3.

4.

5.

Il quinto esempio si può rischiare in un movimento accelerato di un Tuono maggiore soltanto, ed avendo cura di collocare nel Basso le Note fondamentali.

Le stesse Note di passaggio possono ancora essere variate con ogni sorta di Figure.
Ecco cinque note, delle quali due di passaggio, variate in dieci maniere.

SOGGETTO

1^a VARIAZIONE

2^a "

3^a "

4^a "

5^a "

6^a "

7^a "

8^a "

9^a "

10^a "

BASSO
D'ACCOMPAGNAMENTO

The musical score consists of ten staves of treble clef music, each representing a variation of a subject. The subject is a five-note melodic line. The variations are: 1. A simple melodic line with a dotted note. 2. A more rhythmic variation with eighth notes and a dotted note. 3. A variation with eighth notes and a dotted note. 4. A variation with eighth notes and a dotted note. 5. A variation with eighth notes and a dotted note. 6. A variation with eighth notes and a dotted note. 7. A variation with eighth notes and a dotted note. 8. A variation with eighth notes and a dotted note. 9. A variation with eighth notes and a dotted note. 10. A variation with eighth notes and a dotted note. The bass accompaniment is a simple line of notes in the bass clef, providing a harmonic foundation for the variations.

In generale, qualunque armonia semplice è suscettibile di essere variata in più maniere col mezzo delle Note di passaggio. Anzi si farà un eccellente esercizio col prendere delle frasi armoniche più o meno lunghe, a due, tre, o quattro parti, e variarle. Ecco su quest'oggetto, due esempi, dei quali il primo è a due parti, il secondo a quattro.

N° 1.

SOGGETTO

1^a VAR^e

2^a „

3^a „

BASSO

4^a VAR^e

5^a VAR^e

6^a VAR^e

7^a VAR^e

8^a VAR^e

9^a VAR^e

SOGGETTO

1.^a VAR.^e
NELLA PARTE
SUPERIORE

2.^a VAR.^e
NEL 2.^o VIOLINO

3.^a VAR.^e
NELLA VIOLA

4.^a VAR.^e
NEL BASSO

5.^a VAR.^e
NEI DUE VIOLINI

PARTE DELLA
VIOLA POSTA ALL'ACUTO

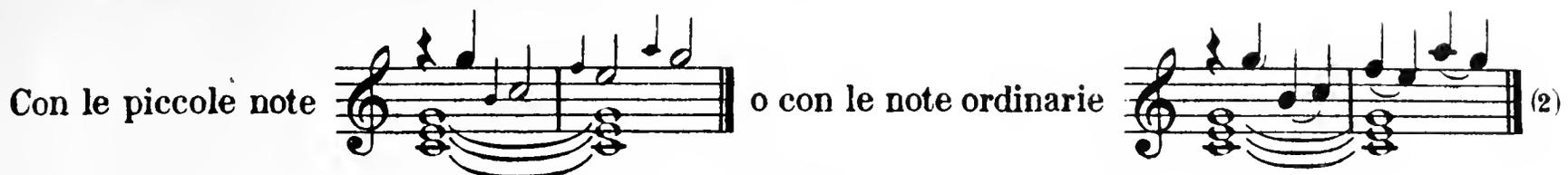
6.^a VAR.^e
NELLE TRE PARTI
INFERIORI

7.^a VAR.^e
CONTEMPORANEAMENTE
NELLE QUATTRO PARTI

II.

DELLE APPOGGIATURE (1)

Le Appoggiature si scrivono in due maniere, cioè:



Nel primo caso si può eseguirle con un valore più o meno grande, secondo il carattere del pezzo.

ESEMPIO



Nel secondo caso bisogna eseguirle col valore prescritto dal Compositore.

1^o Le appoggiature si pongono ordinariamente sul tempo forte della battuta, o sulla parte forte del tempo. Una delle loro proprietà distintive è, che si può senza inconveniente unirle colle Note reali degli accordi, non che dar loro un grandissimo valore.

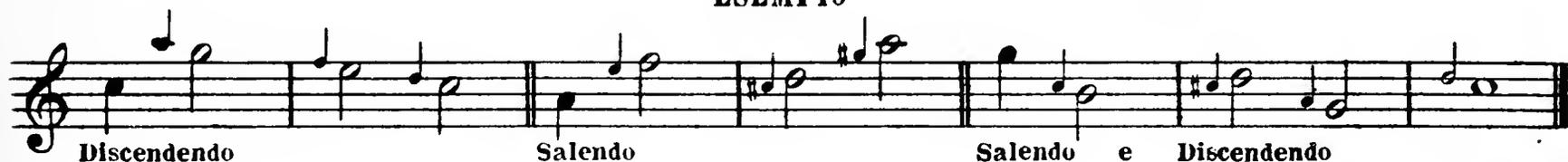
ESEMPIO



2^o Esse hanno luogo principalmente nella melodia, e sopra tutto nella parte superiore. Talvolta si pongono ancora nelle parti intermedie, ed anche nel Basso, ma con molta circospezione; perchè esse potrebbero bene spesso sfigurare gli accordi e renderli duri ed incerti.

3^o Si risolvono discendendo o salendo per gradi congiunti. Nel primo caso si fanno colle note proprie del Tuono in cui si è; nel secondo caso diventano altrettante *Sensibili*, affinchè non *distino* che d'un semituono dalla nota di risoluzione.

ESEMPIO



(1) Un pregiudizio inveterato ci ha fatto mantenere l'uso di scrivere le Appoggiature con piccole note, le quali perciò si chiamano Appoggiature. Quest'uso è sorgente di gravi inesattezze nell'esecuzione, non solamente nella classe volgare, ma ben anche, non di rado, nella classe più elevata degli esecutori.

V'hanno delle Appoggiature che hanno un valore fisso e proporzionato a quello della nota su cui s'appoggiano, e ve n'ha di quelle che hanno un valore indeterminato, o, a vero dire, ne hanno uno brevissimo, e le quali i Napolitani chiamano più propriamente Acciacature. Ora, siccome i compositori rare volte si danno la briga di scrivere queste notine con le figure proprie ad indicarne il valore esatto, accade che l'esecutore, privo di quel tatto squisito che è guida sicura al ben fare, confonde l'una coll'altra specie e fa una Appoggiatura là dove ci vorrebbe un'Acciacatura, e questa dove la circostanza richiederebbe naturalmente un'Appoggiatura, a danno dell'espressione ed a defraudazione della vera intenzione del Compositore. Un mezzo semplicissimo di ovviare a quest'inconveniente si è di abolire affatto le piccole note per uso di Appoggiature, scrivendo queste invece con le note ordinarie, e di restringerne l'uso per le sole Acciacature. Le ragioni che taluno, per avventura, potrebbe addurre in contrario, sono del tutto vane; perciocchè tutto ciò che semplifica la notazione della musica e ne agevola la lettura è da adottarsi, perchè ne agevola in pari tempo l'esecuzione. (*Rossi*).

(2) In quest'ultimo esempio per l'occhio non appare Appoggiatura: ma poichè, riguardo all'Armonia, esse e le precedenti hanno un principio comune, per l'orecchio esistono realmente. (*Reicha*).

4° Possono ancora farsi contemporaneamente in due parti.

ESEMPIO

Musical score for Example 4, showing two staves. The first staff is labeled "Per Terze" and the second staff is labeled "Per Seste". The score is annotated with "Per moto contrario" in the final measure. The music consists of eighth and sixteenth notes in both hands.

In questo caso l'Armonia non è che a tre parti, ma se le doppie Appoggiature fossero di corta durata (p. e. crome o semicrome), potrebbe essere a tre, a quattro od a più parti,

5° Si può successivamente usare le Appoggiature e le Note di passaggio in un medesimo passo. (1)

ESEMPIO

Musical score for Example 5, showing two staves. The first staff contains a sequence of chords with slurs and accents. The second staff contains a sequence of chords with slurs and accents, including some with plus signs (+) indicating passing notes.

ALTRO ESEMPIO DI APPOGGIATURE

(Qui vengono indicate con una +)

Musical score for Example 6, showing two staves. The first staff contains a sequence of chords with slurs and accents, including some with plus signs (+) indicating passing notes. The second staff contains a sequence of chords with slurs and accents, including some with plus signs (+) indicating passing notes. A circled letter (A) is present in the second measure of the second staff.

(1) Le Appoggiature vengono indicate con un(-), e le Note di passaggio con una (+). (Reicha)

OSSERVAZIONI SOPRA QUESTO ESEMPIO.

(A) Il *Mi*, nel risolvere, fa una quinta inferiore. Questa risoluzione dell'Appoggiatura è un'eccezione che non può aver luogo se non nella parte superiore e con la condizione che l'Appoggiatura ne sia preparata, vale a dire, esista come nota integrante nell'accordo che precede.

(B) Quantunque la Scala di *Mi minore*, nella quale si è, sembri esigere che si prenda *Do bequadro* per Appoggiatura di *Si*, pure, in questo caso, è meglio prendere *Do diesis*, perchè il *Do bequadro* canterebbe male col *La diesis* che precede, a cagione della 3.^a diminuita (1).

(C) Tutto questo passo è un miscuglio di Appoggiature e di note di passaggio, che bisogna rappresentarsi come se fosse scritto nel modo seguente:

Si vede che non solamente le Note reali, ma anche le Note di passaggio, segnate così (~), sono precedute da Appoggiature.

(D) V' hanno in questa battuta tre Appoggiature simultanee: ciò si pratica spesso sull'ultimo accordo delle cadenze.

(1) Io la sento diversa dall'Autore circa quel *Do diesis*. A lui non torna gradito l'intervallo di 3.^a diminuita, e vorrebbe escluderlo perfino dalla melodia. Per me (non so se il mio sentire sia giusto) preferirei, in questo caso, il *Do bequadro*. Del sentire è come del gusto: non so se si può disputare. Ma se giova qualche ragionamento, dirò che il *Do diesis*: 1.^o urta col sentimento che abbiamo del Modo; 2.^o è in cattiva relazione col *Do bequadro* del Basso. Il *Do bequadro* ha il solo inconveniente assegnatogli dall'Autore. Per metter fine alle divergenze, vi si potrebbe sostituire il *La diesis*. (Rossi).

Quando l'Appoggiatura dovrà avere una lunga durata sarà bene di non farla sentire se non dopo l'accordo spoglio di note estranee. Questa regola riesce importante, sopra tutto quando le Appoggiature si pongono nel Basso o nelle parti intermedie.

ESEMPIO

The musical score consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
 System 1: Shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. Grace notes are marked with '+' above the treble notes.
 System 2: Shows a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. Grace notes are marked with '+' above the bass notes.
 System 3: Shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. Grace notes are marked with '+' above the treble notes.
 System 4: Shows a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. Grace notes are marked with '+' above the bass notes.

Nei due ultimi esempi le Appoggiature possono darsi cogli accordi in qualsivoglia parte senza durezza, attesa la loro corta durata.

Quando si vogliono fare Appoggiature in una parte intermedia, bisogna aver cura di allontanare le tre altre parti.

ESEMPIO

The musical score consists of two systems, each with a grand staff.
 System 5: Shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. Grace notes are marked with '+' above the treble notes. The word 'Buono' is written below the first measure.
 System 6: Shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. Grace notes are marked with '+' above the treble notes. The word 'Meno buono' is written above the first measure.

Possano anche introdursi negli Accordi arpeggiati.

ESEMPIO

6. Accordi complessi (1)

Gli stessi Accordi arpeggiati

7. Accordi complessi con Appoggiature.

Gli stessi Accordi arpeggiati con Appoggiature.

V'hanno certi abbellimenti melodici, non che piccoli passaggi intieri, che si scrivono con Appoggiatura. Ma non bisogna credere che queste piccole note sieno tutte vere Appoggiature: sono bensì un misto di note reali, di note di passaggio e di Appoggiature.

ESEMPIO

CADENZA

(1) Il testo dice *Accords plaqués*. Il vocabolo *Plaqué*, preso nel senso letterale, suona applicato, sovrapposto, attaccato, incrostato; e preso nel senso tecnico, significa quella maniera di percuotere un accordo, facendone sentire insieme tutti i suoni che lo compongono, a differenza dell'arpeggiato, i di cui suoni si percuotono successivamente, uno dopo l'altro. In quest'ultimo senso non ha vocabolo italiano che gli corrisponda. Io ho tradotto *complesso*, perché questo vocabolo mi è parso il meno improprio pel significato che gli si annette. (Rossi).

Abbiamo detto dianzi che le Appoggiature, risolvendosi col salire, fanno un semituono con le loro note reali. Ecco nulladimeno due eccezioni a questa regola.

N° 1.

In quest' Esempio, un *La*♯ dopo il *Fa*♭ canterebbe male, perchè è meglio fare *La*♯.

N° 2.

In quest' Esempio l' Appoggiatura è preparata, vale à dire, percossa come nota reale nell' accordo precedente, e l' armonia fa una cadenza perfetta. Egli è a questa condizione che si può fare *Re*♯ invece di *Re*♭.

In Francia le Appoggiature si chiamano Note di gusto (*Notes de Goût*), e con ragione, perchè egli è appunto il gusto che ne dirige l'uso, specialmente quando sono poste nella Melodia.

III.

DELLE SINCOPI.

Le Sincopi sono piccoli ritardi di note reali, non che di note di passaggio e di appoggiature.

Parleremo qui soltanto delle Sincopi che racchiudono suoni estranei agli accordi; perciocchè l' esempio seguente, non contenendo altro che note reali, non fornisce alcuna osservazione su questa specie di note accidentali.

Le Sincopi di cui abbiamo a ragionare, sono quelle, delle quali la seconda metà diventa nota accidentale.

ESEMPIO

Il che appare vieppiù evidente, scrivendo quest' esempio nel modo seguente:

LO STESSO ESEMPIO

Si vede che la seconda metà della Sincopa, contrassegnata (+) è una nota estranea all'accordo infrapposto, e che la nota buona di questo medesimo accordo non succede che in appresso. Questo c'induce ad avvertire che la seconda metà della nota sincopata rappresenta sempre la nota che segue. Nel citato esempio la seconda metà del *Mi* rappresenta il *Si*, la seconda metà del *Si* rappresenta il *Do*, e così di seguito. Conseguentemente per assicurarsi se le Sincopi sono collocate a dovere, conviene far incominciare ciascuna nota sincopata la metà del suo valore più presto, e percuoterla sull'accordo stesso al quale appartiene.

LO STESSO ESEMPIO NON SINCOPATO



Se l'armonia non appare corretta dopo questa prova, le Sincopi sono cattive.

In un movimento accelerato di Sincopi possono essere del valore seguente:



Parimenti in un movimento moderato possono avere il valore che segue:



Possono ancora farsi contemporaneamente in due parti.



S'usano quasi esclusivamente nella sola Melodia, raramente nelle parti intermedie, e più di rado ancora nel Basso; non ne sono tuttavia escluse.

ESEMPIO



Siccome le Sincopi si percuotono a contrattempo, bisogna necessariamente che nell' Armonia esista almeno una parte che non sincopi, e che caratterizzi tutti i tempi della battuta, affine di non renderla vacillante e difficile a capirsi.

Le Sincopi possono essere ad un tempo note di passaggio od appoggiate.

ESEMPI

Note di passaggio sincopate.

Musical notation for syncopated passing notes. The treble clef shows a melodic line with syncopated notes, and the bass clef shows a steady harmonic accompaniment. The first two measures are labeled "Semplici." and the last two are labeled "Doppie".

Appoggiature sincopate.

Musical notation for syncopated appoggiatures. The treble clef shows a melodic line with syncopated appoggiatures, and the bass clef shows a steady harmonic accompaniment. The first two measures are labeled "Semplici."

Appoggiature doppie

Musical notation for double appoggiatures. The treble clef shows a melodic line with double appoggiatures, and the bass clef shows a steady harmonic accompaniment.

Ecco degli Esempi più estesi su questo soggetto.

Musical notation for extended examples of syncopated passing notes and appoggiatures. The first two measures are labeled "1." and the next two are labeled "2.".

In un movimento moderato le Sincopi del valore seguente non possono farsi che nella parte superiore.

3.

Musical notation for example 3, showing a piano piece with syncopation in the upper part. The upper staff contains a melody with syncopated rhythms, while the lower staff provides a steady accompaniment.

4. Sincopi in una parte intermedia.

4.

Musical notation for example 4, showing syncopation in an intermediate part. The syncopated notes are placed in the middle of the piano's range.

5. Sincopi contemporanee in tre parti. Debbono sempre procedere per gradi congiunti.

5.

Musical notation for example 5, showing simultaneous syncopation in three parts. The syncopated notes in the upper, middle, and lower staves move in parallel motion.

6. Sincopi nel Basso.

6.

Musical notation for example 6, showing syncopation in the bass. The syncopated notes are placed in the lower part of the piano's range.

Musical notation for example 7, showing a long series of syncopation in the bass. The syncopated notes are placed in the lower part of the piano's range.

7.

Musical notation for example 7, showing a long series of syncopation in the bass. The syncopated notes are placed in the lower part of the piano's range.

Musical notation for example 7, showing a long series of syncopation in the bass. The syncopated notes are placed in the lower part of the piano's range.

Una serie di Sincopi nel Basso, lungo quanto quello de' due ultimi esempi, non potrebbe eseguirsi se non sul Pianoforte o sull'Arpa. Altrimenti, e soprattutto nell'Orchestra, riescirebbe troppo difficile, ed atteso che esso contrasterebbe troppo a lungo la battuta, diverrebbe penoso all'uditore.

IV.

DEI RITARDI.

Di tutte le specie di note accidentali, quelle che formano i Ritardi sono le più notevoli, le più piacevoli e le più stimate. Un Ritardo qualunque esige, senz' eccezione, le seguenti condizioni:

- 1.º) Il Ritardo debb' essere preparato.
- 2.º) Dee cadere sul *tempo forte della battuta*.
- 3.º) Dee risolversi sempre diatonicamente discendendo, raramente salendo.
- 4.º) Questa risoluzione dee farsi sui *tempi deboli della battuta*.

La Preparazione e la Risoluzione debbono sempre essere note reali: il Ritardo solo è nota accidentale. Per usare un Ritardo occorrono almeno due accordi, dei quali il primo per la *Preparazione*, il secondo pel *Ritardo* e la *Risoluzione*. Il Ritardo rappresenta la nota sulla quale fa la sua risoluzione: bisogna sempre, ove si voglia sopprimere il Ritardo, poter mettere in sua vece la risoluzione; senza questa condizione il Ritardo è cattivo. La Preparazione dee avere almeno tanto valore quanto il Ritardo medesimo; ma il Ritardo può avere un valore maggiore di quello della Risoluzione. Ne' tempi ternari non pertanto accade bene spesso che la Preparazione ha un valore minore di quello del Ritardo. Ecco una tavola nella quale abbiamo indicato con un (-) il tempo della battuta, sul quale si possono fare Ritardi, e con un (∞) quelli sui quali si può risolverli.

Nei movimenti lenti

Raramente

Nei movimenti lenti

Raramente

Il Ritardo può avere il valore d'un'intiera battuta; in questo caso la risoluzione si fa sul primo tempo della battuta seguente.

I Ritardi sono semplici o doppi. I semplici sono quelli nei quali non si ritarda che una sola nota in una parte qualunque, e non esigono che una sola preparazione. I doppi sono quelli nei quali si ritardano contemporaneamente due note in due diverse parti, e per conseguenza esigono doppia preparazione.

Abbiamo detto non ha guari che per usare un Ritardo erano necessari almeno due accordi. Accade spesso ancora d'impiegarne tre, il primo dei quali serve alla Preparazione, il secondo al Ritardo ed il terzo alla Risoluzione. A norma di queste osservazioni divideremo i Ritardi.

1°) In Ritardi
semplici a due accordi



2°) In Ritardi
semplici a tre accordi



3°) In Ritardi
doppi a due accordi



4°) In Ritardi
doppi a tre accordi



In generale si ritarda: 1.° la terza e la fondamentale negli accordi perfetti -- 2.° la terza negli accordi di 7.^a — 3.° la nota sensibile negli accordi di 7.^a diminuita, di 6.^a eccedente, di 4.^a e 6.^a eccedenti, ed in generale in tutti gli accordi dove essa si trova. Le altre note, in tutti questi accordi, si ritardano raramente ed i casi non ne possono essere ben conosciuti se non per mezzo d'una lunga pratica. Ne indichiamo quì la più gran parte:

L'intervallo che il Ritardo fa col Basso, può essere una 3.^a od una 4.^a, 6.^a o 7.^a o 9.^a

La Quarta, la Settima e la Nona sono i Ritardi più usati.

I Ritardi semplici a due accordi fanno la loro risoluzione nella seguente guisa:

La Terza sulla Seconda.  La Quarta sulla Terza. 

La Quinta sulla Quarta.  opp.  La Sesta sulla Quinta.  opp. 

La Settima sulla Sesta.  La Nona sull'Ottava. 

Questi Ritardi vengono ordinariamente indicati coi numeri in questo modo:

3-2, 4-3, 5-4, 6-5, 7-6, 9-8.

Atteso che tutti questi Ritardi (salvo quello di 9^a sull' 8^a) possono esser rivoltati, mettendo il Ritardo nel Basso, e la nota del Basso in una parte acuta, essi presentano la tavola seguente:

La 3-2 diventa 6-7.  La 4-3 diventa 5-6. 

La 5-4 diventa 4-5.  La 6-5 diventa 3-4. 

La 7-6 diventa 2-3. 

Il Ritardo di 9-8 è notevole: 1° perchè si percuote sotto il Ritardo la stessa nota ritardata in di-

stanza di nona (2). Esempio  DO ritardato da RE.

La qual cosa può aver luogo non solo fra il Basso ed una parte acuta, ma talvolta ancora nell'Armonia a quattro, in due parti superiori.

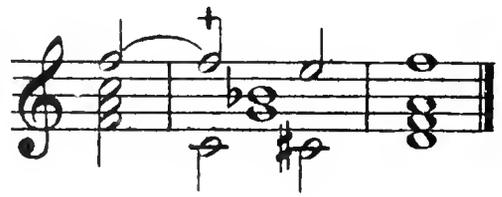
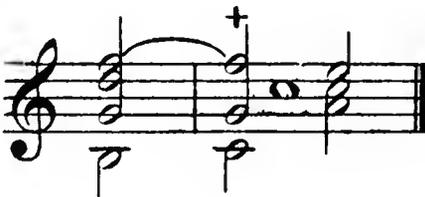
Esempio  Nel quale 9-8 ha luogo fra la seconda e la quarta parte.

2° Perchè esso non è rivoltabile; così in nessun caso si può fare: (3)

 Cattivo

I Ritardi di 4-3, 7-6 e 9-8 sono eziandio notevolissimi, perchè possono risolversi sul rivolto dell'accordo ritardato, o sopra un nuovo accordo. Diamò qui una tavola delle diverse risoluzioni di ciascuno di questi tre Ritardi.

4-5.  4-8.  4-4, delle quali la seconda 4^a è eccedente. 

7^b 4-3[#]  4-5.  4-6. 

6 - Sesta eccedente. 4-3  7-6. 

(1) Questo Ritardo è appena praticabile nel Basso; senza ciò, esso è consonante e perde perciò tutto l'effetto di questa specie di note accidentali. (Reicha)

(2) Il precetto di porre la nota ritardata in distanza di nona, nel ritardo 9-8, non è del tutto inviolabile. Il celebre P.^e Maestro Mattei, ne' suoi contrappunti, ed altri non meno insigni contrappuntisti, la pongono, quando loro torna bene, in distanza di seconda. (Rossi)

(3) La scuola di Albrechtsberger, ed altre, ammettono il rivolto del ritardo di 9-8. Beethoven, che appartiene alla stessa scuola, l'usa non di rado. Convien per altro che la percussione di questo ritardo, così praticato, sia di breve durata. (Rossi)

7-6. *oppure.* *opp.* *+* *+* *+* *+* 7-3.

7-5. Diminuita. *opp* *+* *+* *+* 7-2.

9-8. *opp.* *+* *opp.* *+* *+* *+*

9-3. *+* *+* *+* *+*

9-5^a Diminuita. 9-6. *+* *+* *+*

9-7^a Diminuita. *raramente.* 9-2^a Maggiore. *+* *+* *+* *+*

Nel Basso i Ritardi a tre accordi sono rari: ciò nonostante gli esempi seguenti possono praticarsi con effetto.

1. 2. 3. 4.

5. 6. *opp.*

Esaminando attentamente tutti questi esempi, si scorderà di leggieri che quasi tutti gli accordi della classificazione sono più o meno suscettibili di essere ritardati; tuttavia i due accordi perfetti, l'accordo diminuito, l'accordo di Settima dominante e l'accordo di Sesta eccedente (di cui non si ritarda che la 6^a; dal che risulta il Ritardo di 7-6), sono quelli nei quali più frequentemente si usa il Ritardo; gli altri accordi, essendo già per sè stessi sufficientemente dissonanti, potrebbero, a cagione dei Ritardi, rimanere troppo sfigurati.

Ecco alcune progressioni che importa conoscere, nelle quali i Ritardi semplici sono usati di frequente

N° 1.

Oppure

9-3 9-3 9-3 9-3 9-3 9-3 9-3 9-3

Oppure

9-3 9-3 9-3 9-3 9-3 9-3

N° 2.

Oppure

4-3 9-3 9-8 9-8 4-3

9-8 4-3 9-8 4-3 9-8 4-3 9-8

N° 3.

Oppure

4-3 4-3 4-3 4-3 4-3 2-3 4-3 2-3 4-3 2-3

N° 4.

Oppure

9-6 9-6 9-6 9-6 9-6 9-6

9-6 9-6 9-6

Ecco due Esempi,
nei quali si potrebbe
praticare Ritardi
nel modo seguente:

Abbiamo indicato quanto v'ha di più necessario a sapersi circa i Ritardi semplici a due e tre accordi. Questa specie di Ritardi è quella di cui maggiormente si può far uso.

In quanto ai Ritardi doppi, essi sono meno usati ed hanno un campo assai più ristretto. Per fare un doppio Ritardo è indispensabilmente necessario: 1.° doppia Preparazione, 2.° doppia Risoluzione. E poichè accade non di rado che l'accordo che precede il Ritardo, non fornisca le due note indispensabili per la Preparazione, perciò i Ritardi doppi di rado possono esser usati. I Ritardi doppi non si fanno che nelle parti acute.

(1) Quest'accordo presenta all'occhio un accordo di Settima di 4.^a specie (Si *bemolle* - Re - Fa - La), col quale non bisogna confonderlo, perciocchè, come tale, non avrebbe nè una risoluzione regolare, nè la serie d'accordi che gli abbiamo assegnata. Tali sbagli possono succedere spesso: bisogna dunque prestare molta attenzione, per evitare le cattive risoluzioni e le sconessioni nella successione degli accordi. (*Reicha*).

La risoluzione di un Ritardo doppio si fa in due modi: (1°) risolvendo i due Ritardi nello stesso tempo; oppure (2°) risolvendoli uno dopo l'altro.

Ecco degli esempi di Ritardi doppi con due e tre accordi.

Ritardo doppio, di cui le due note si risolvono nello stesso tempo:

Quando si vuol risolvere uno dei due Ritardi prima dell'altro, fa d'uopo: (1°) risolvere l'inferiore prima del superiore, essendo le due parti in sesta. Esempio:

(2°) Risolvere il superiore prima dell'inferiore, quando le due parti sono in terza. Esempio:

Seguito di Ritardi doppi, nei quali una parte si risolve dopo l'altra.

ALTRO ESEMPIO

Ecco ancora una Successione di Ritardi doppi, degna di osservazione.

Lo stesso esempio in Tempo ternario, con una risoluzione successiva del Ritardo doppio.

Questi esempi bastano per dimostrare il modo di adoperare i Ritardi doppi a due e tre accordi, sia risolvendoli contemporaneamente, sia successivamente.

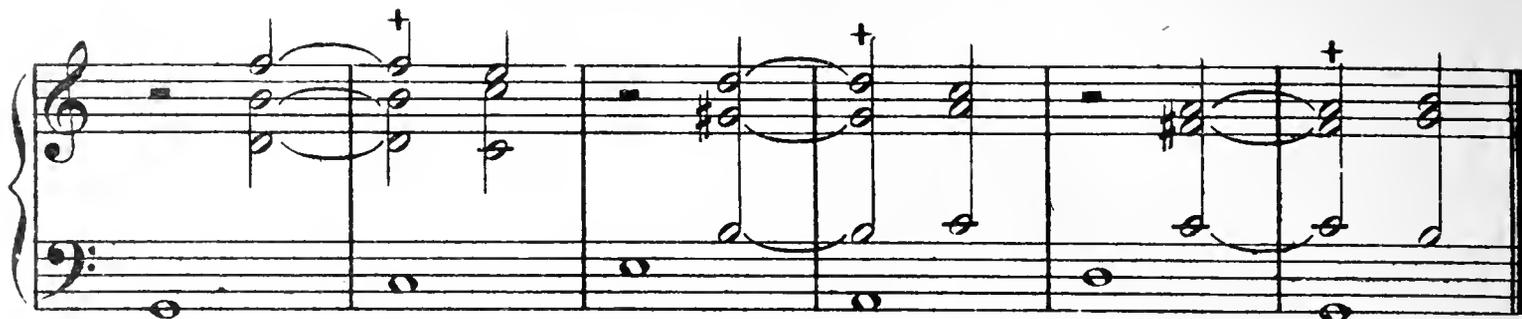
Egli è talvolta permesso di usare dei Ritardi nel seguente modo:

1° La Preparazione ed il Ritardo percossi invece di esser legati.

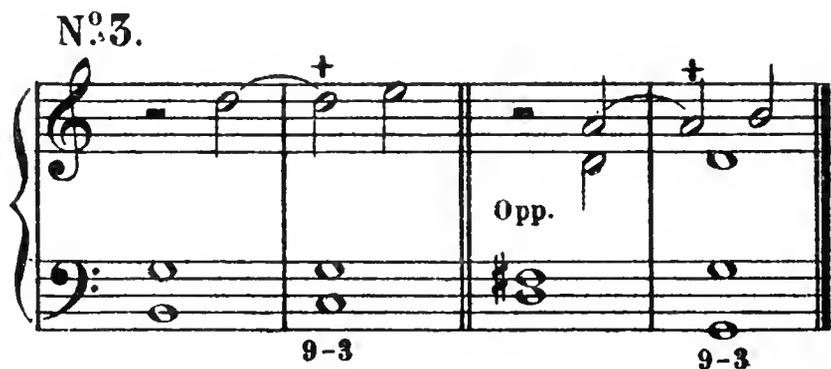
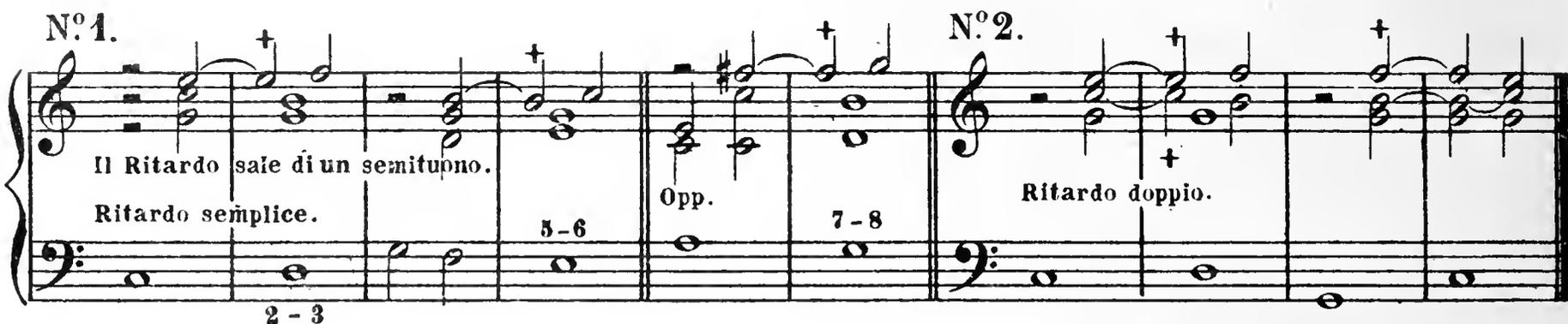
2° Il Ritardo e la Risoluzione preceduti da una corta pausa.

Dopo una Settima dominante si può fare un Ritardo triplice.

ESEMPIO.



Si scorge pure da quest' Esempio che, sebbene di rado, si può qualche volta risolvere un Ritardo salendo. Ecco alcuni Esempi di Ritardi risolti in questa guisa.



In quest' ultimo Esempio il Ritardo sale d'un tuono intero; ma questo caso, molto più raro, non può praticarsi che nella parte più acuta e quando la risoluzione si fa sulla terza della tonica.

Si possono anche frammischiare delle note di passaggio coi Ritardi; ma ciò vuol essere fatto in maniera da non nuocere al loro effetto, non che a quello della Preparazione e della Risoluzione. Diamo, a quest' oggetto, la regola seguente:

Le Note che si percuotono esattamente sotto la Preparazione, il Ritardo e la Risoluzione devono essere Note reali, e non Note di passaggio.



Le note reali del Basso sono:  e si percuotono esat-

tamente sotto la Preparazione, il Ritardo e la Risoluzione.

Il Ritardo è una dissonanza, spesso durissima, che non riesce piacevole se non in grazia di una preparazione ben fatta, e soprattutto di una eccellente risoluzione. Percuotendo una nota di passaggio precisamente sotto la Preparazione, il Ritardo o la Risoluzione, si potrebbe distruggerne l'effetto, e rendere l'armonia incerta e dura. E pertanto le note di passaggio non possono collocarsi che: 1° fra la Preparazione ed il Ritardo, 2° fra il Ritardo e la Risoluzione, 3° dopo percosso l'accordo della Risoluzione colle sue note reali.

Ecco degli esempi di note di passaggio insieme coi Ritardi.

The image displays four systems of musical notation, each illustrating a different technique for handling passing notes and ritardandos. Each system includes a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line with figured bass notation.

- System 1:** Shows a vocal line with a long note followed by a ritardando. The piano accompaniment features a sequence of chords with passing notes. The bass line has figures: 9-6, 4-3, 9-3, 7-6, 9-6.
- System 2:** Shows a vocal line with a long note followed by a ritardando. The piano accompaniment features a sequence of chords with passing notes. The bass line has figures: 9-6, 5-6, 9-6, 9-6.
- System 3:** Shows a vocal line with a long note followed by a ritardando. The piano accompaniment features a sequence of chords with passing notes. The bass line has figures: 5-6, 4-3, 4-3, 5-6, 9-6, 9-6.
- System 4:** Shows a vocal line with a long note followed by a ritardando. The piano accompaniment features a sequence of chords with passing notes. The bass line has figures: 9-6, 4-3, 9-3, 7-6, 4-3.

System 1: Treble clef, bass clef, 7/4 time signature. Includes fingerings 5-6, 4-3, and 7-6.

System 2: Treble clef, bass clef. Includes fingerings 7-6, 9-6, 9-8, 9-8, 7-6, and 5-6.

System 3: Treble clef, bass clef. Includes fingerings 9-8, 4-3, 9-8, 4-3, 7-6, 9-8, and 9-8.

System 4: Treble clef, bass clef. Includes fingerings 9-8, 4-3, 5-6, 5-6, 9-8, and 4-5.

System 5: Treble clef, bass clef. Includes fingerings 5-6, 5-6, 7-6, 9-8, and 4-3.

I Ritardi possono ancora usarsi arpeggiando gli accordi.

BSEMPIO

Accordi complessi e legati.

Gli stessi Accordi arpeggiati.

Paragonando gli accordi arpeggiati coi medesimi accordi complessi, si troverà che i Ritardi sono egualmente ben preparati e risolti negli uni e negli altri. La sola differenza è che tutte le note si percuotono insieme negli accordi complessi, mentre si percuotono successivamente negli accordi arpeggiati.

Accade talvolta che un Ritardo passa per una nota intermedia prima di risolversi.

BSEMPIO

La qual nota intermedia appartiene ordinariamente all'accordo che vien posto sotto il Ritardo, come nei N. 1, 2 e 4. Nel N. 3, il Si è un' Appoggiatura che precede la Risoluzione. Ecco un caso di questo genere che bene spesso s'incontra nelle cadenze della musica di Chiesa.

In quest' Esempio il *La* della parte superiore si trova posto fra il Ritardo (*Do*) e la Risoluzione (*Si*).

I Ritardi possono eziandio essere variati; ma questo mezzo è assai limitato; eccone un Esempio:

Serie di Ritardi doppi.

Gli stessi Ritardi variati.

Variati in altra guisa.

Quando i Ritardi sono brevissimi si possono riguardare come Sincopi; ma non bisogna però confondere gli uni colle altre, perciocchè si possono sincopare note di passaggio ed appoggiature, come s'è veduto, e risolvere la Sincopa sopra un intervallo qualunque; il che riesce impraticabile riguardo ai Ritardi. La Sincopa è sempre di breve durata: il Ritardo, al contrario, può essere di durata lunghissima.

I Ritardi elevano l'armonia, rendono soventi volte nuovo e gustoso ciò che era antiquato ed insipido. La seguente progressione di Seste:

che per sè stessa ha pochissima attrattiva, può, col mezzo dei Ritardi, diventare interessantissima.

ESEMPI

Ecco ancora alcuni esempi su questo soggetto importante, pel quale non se ne darebbero mai abbastanza.

1. Ritardi con note di passaggio.

2. Note di passaggio nella parte intermedia.

3. Note di passaggio nella parte superiore.

4. Ritardi nel Basso.

5. Successione di 7^e dominanti ritardate. 6. Altro Esempio. 7. 7^e dominanti ritardate.

8. Ritardi nella sola parte superiore.

Ritardi nel solo Basso.

9

10

Qui i Ritardi si preparano sul primo tempo, si percuotono sul secondo e si risolvono sul terzo; il che ha luogo soltanto nel tempo ternario. S'indicano qui con (+) sulla preparazione.

Per fare una serie di Ritardi, bisogna scegliere gli accordi in modo che abbiano a fornire la preparazione d'ognuno di loro. Perciò quando il Basso fondamentale di questi accordi progredisce per terze inferiori, il Ritardo non può aver luogo.

ESEMPIO

La medesima cosa accade quando il Basso fondamentale non cambia.

ESEMPIO

Ma nella successione per quarta, quinta e seconda superiore ed inferiore si può sempre usarli. La successione per terza superiore non dà che un Ritardo inusitato, salvo che l'accordo sul quale si fa, non sia già per sè stesso dissonante.

ESEMPIO

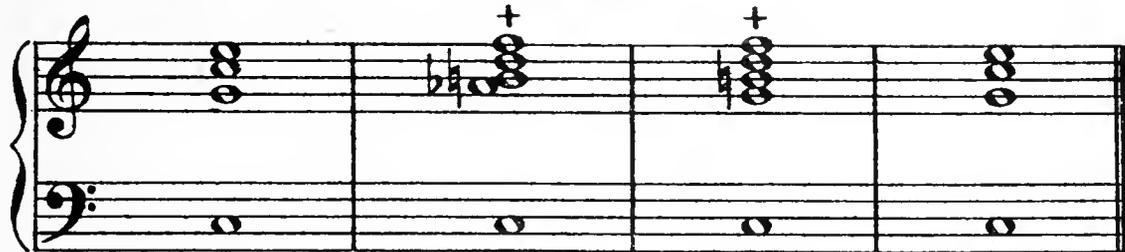
Nell'uso de' Ritardi è talvolta permesso di risolvere irregolarmente la nota sensibile, ma soltanto nel corso delle frasi, non mai al fine.

ESEMPIO

DEL PEDALE.

Il Pedale è una nota più o meno prolungata nel Basso, sulla quale si pone una serie di accordi, de' quali parecchi le sono totalmente estranei.

ESEMPIO



Qui la nota *Do* è estranea ai due accordi contrassegnati (+). Per conseguente il *Do*, rispetto a questi due accordi, è nota accidentale, mentre è nota reale rispetto agli altri due.

Il Pedale è dunque una nota (la più bassa dell'armonia) che diventa alternamente nota reale e nota accidentale. Secondo questa definizione, l'esempio seguente non è un *Pedale*, ma soltanto una nota *tenuta*; perchè il *Do* prolungato nel Basso è nota reale di tutti gli accordi sovrapposti.



1. Il Pedale non può aver luogo che sulla *Tonica* o sulla *Dominante* d'un Tuono maggiore o minore. S'impiega il più delle volte nel Tuono principale; può tuttavia aver luogo ancora in ciascun Tuono prossimo.

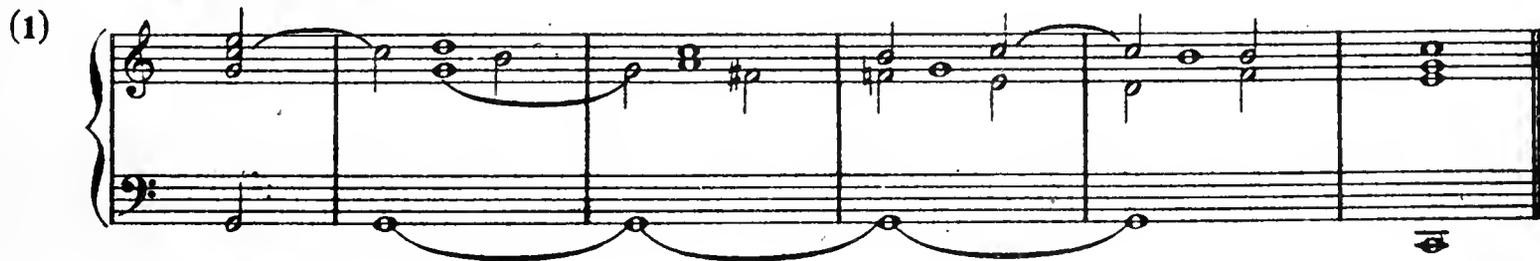
2. Dee sempre essere nota *principale* o *fondamentale* degli accordi che lo incominciano e che lo terminano; perciò questi due accordi non possono essere rivoltati (1).

3. La parte che si trova posta immediatamente al di sopra del Pedale, debb'essere trattata, a un dipresso, come se dovesse essere un *buon Basso*; tuttavia questa regola ha qualche eccezione nell'uso degli accordi rivoltati.

4. Il miglior Pedale è quello che diventa quasi tante volte nota reale, quante nota accidentale degli accordi, sotto i quali si trova.

Tutti gli accordi, presi nella stessa scala, possono aver luogo sul Pedale.

BERTHOVEN.



DETTO



Questi due esempi provano che il Pedale può avere principio e fine con un accordo rivoltato. (*Rossi*)

Sul Pedale si possono usare note di passaggio, appoggiature, sincopi e ritardi. Le Progressioni sul Pedale sono molto usate.

Ecco degli ESEMPI

1. IN DO MAGGIORE

Pedale sulla Dominante.

2. IN DO MAGGIORE

Pedale sulla Tonica.

3. IN DO MAGGIORE

Sulla Tonica.

Quest' Esempio riesce praticabile soltanto in un movimento accelerato, dove non occorre fermarsi su niuno degli accordi contrassegnati (+): anzi bisogna che le parti siano poste, come in quest'esempio, ad una grande distanza dal Pedale.

4. IN DO MINORE

Pedale sulla Dominante.

5. IN DO MINORE

Pedale sulla Tonica.

6. Pedale sulla Tonica, di cui tutti gli accordi sono presi dalla stessa scala.

7.

ALTRO ESEMPIO

Quando il Basso fa col Pedale altre note in forma di *Arpeggio*, queste note debbono sempre essere note reali degli accordi sovrapposti; per Esempio:

8. IN RE MAGGIORE.

9.

Pedale sullà Dominante.

In quest' Esempio il Basso fa due uffici, perciocchè le note superiori vi formano una parte intermedia, senza di cui gli accordi sarebbero troppo incompleti, mentre la nota inferiore fa il Pedale.

10. IN RE MINORE.

Pedale sulla Dominante con Appoggiature.

Vi possono essere dei Pedali brevissimi, talvolta d'una sola battuta; noi li chiameremo Pedali passeggeri. Essi possono aver luogo su ciascuna nuova tonica introdotta da una modulazione regolare. Ecco una frase con tre Pedali passeggeri, la quale può servire d' Esempio.

IN DO MAGGIORE.

11.

Pedale passeggero sulla Tonica di DO

Pedale passeggero sulla Tonica di RE

Pedale passeggero sulla Tonica di SOL

Sopra questi Pedali passeggeri non si pone che la 7.^a dominante e l'accordo della tonica.

S'incontra talvolta una prolungazione della tonica e della dominante nello stesso tempo. Ciò non è, come si potrebbe credere, un doppio pedale; la tonica sola in questo caso è il vero pedale; la dominante non è che una nota tenuta, la quale deve essere buona in tutti gli accordi che si succedono. Ecco un Esempio:

IN DO MAGGIORE

Pedale sulla Tonica

In questo caso si potrebbe quadruplicare, quintuplicare la dominante nelle diverse Ottave. Esempio:

Il Pedale si usa nei pezzi a tre, quattro, cinque, sei parti, nelle orchestre, nei cori ecc., ma quasi mai nei duetti. Può tuttavia trovarvisi con molto effetto come in qualsivoglia altro sito; soltanto bisogna farvi un grand'uso di accordi arpeggiati; perciocchè, non potendosi con una sola nota percuotere ad un tempo tutte le note degli accordi, conviene almeno farle sentire successivamente. Ecco un Esempio:

Pedale sulla Dominante

Abbiamo detto testè che il Pedale non ha luogo che nella parte più bassa dell'armonia; questa regola non soffre eccezione; nelle parti acute non v'è Pedale. (1) Gli Esempi seguenti, i soli tollerabili che talvolta s'incontrano, non debbono essere riguardati come Pedali:

L'accordo contrassegnato (+) in quest' Esempio, deriva da note di passaggio, perciocchè le tre parti inferiori progrediscono per gradi congiunti. Questo caso non può aver luogo se non passando dalla dominante alla tonica.

(1) A mio parere, il dire che la nota del Pedale è accidentale relativamente ad alcuni degli accordi che la accompagnano (V. la definizione del Pedale, Pag. 117), ed il dire che alcuni degli accordi che accompagnano il Pedale, sono accidentali relativamente ad esso, è tutt'uno. La ragione pertanto che l'Autore allega per provare la non esistenza del Pedale acuto ed interno, mi sembra più speciosa che solida. Infatti, qual nome più proprio di quello di *Accordi di passaggio*, darebbe l'Autore agli accordi estranei al Pedale che egli ammette? D'altra parte, rivoltando l'armonia di uno degli esempi della Pag. 121 e 122 e mettendo nel Basso la nota prolungata, direbbe egli che questa è una semplice *Nota tenuta*, e non vero Pedale? Sia pure che i casi di Pedale acuto od interno si restringano a pochissimi; non sarà meno vero che questi pochi debbansi chiamare Pedali, poichè ne hanno le qualità costitutive.

Ecco uno squarcio tolto dalla *Norma* di BELLINI, il quale mi pare acconcio a mettere in evidenza l'errore del signor Reicha; perciocchè se qui egli ammette che il Basso sia vero Pedale, non potrà negare che tali pur siano la parte più acuta ed il canto.

(con voce cupa e terribile)

POLLIONE

Tuttavia giova osservare che simili Pedali non sono usabili lodevolmente se non nel caso di un' espressione dura, pari all'accennata. (Rossi)

2.

L'accordo contrassegnato (+) deriva egualmente da note di passaggio.

3. IN MI MINORE

L'accordo contrassegnato (+) è una Settima di quarta specie, la quale si risolve per eccezione, atteso che essa non ha la sua serie d'accordi prescritta.

Lo stesso Esempio altrimenti disposto.

Questi due ultimi Esempi non possono del pari aver luogo se non passando dalla dominante alla tonica.

Abbiamo riuniti quì tutti i casi praticabili di questo preteso Pedale superiore.

Si è bensì tentato di porre sotto la Tonica la 7^a Dominante ivi contrassegnata (+): ma ciò non ha giammai soddisfatto gli orecchi delicati.

Ma una nota reale e comune a tutti gli accordi, coi quali la si accompagna, può essere prolungata a volontà, e trovarsi in una parte qualunque. Ecco un esempio curioso e rarissimo d'una nota di questo genere, la quale diventa comune a dodici accordi diversi, che possono regolarmente succedersi:

VI.

DELLE ANTICIPAZIONI.

Il solo nome di questa specie di note accidentali indica la loro proprietà. Esse *anticipano* le note buone degli accordi a un di presso come le sincopi le ritardano, colla sola differenza che il loro uso è molto meno esteso, e che esiste solo un piccolo numero di casi, nei quali si possono usare convenientemente. È un mezzo del quale si può trarre poco proposito e che bisogna, anzi, trattare con prudenza, per non produrre degli effetti di una durezza sgradevolissima.

1.° L'anticipazione deve sempre essere nota reale dell'accordo seguente, poichè quello appunto essa anticipa.

2.° Non può avere che una brevissima durata.

Non ne daremo quì che pochi esempi, ma approvati dall'esperienza.

Le Anticipazioni sono contrassegnate da una croce.

1. 2. In una Cadenza perfetta Oppure

Opp. Opp.

3. 4. 5. 6.

Queste Anticipazioni sono buone soltanto nella melodia, e soprattutto nella parte superiore.

In quest' Esempio si trova anticipato l' accordo intero.

Qui termina l'analisi delle note accidentali.

Per esercitarsi con profitto nell'uso delle note accidentali e nelle modulazioni, il miglior mezzo è quello di prendere un canto di alcune battute, e di farlo passare successivamente in tutti i tuoni prossimi; il che si può fare in due maniere, cioè:

- 1^o Ripetendo sempre il canto nella medesima parte solamente, sia acuta, sia grave.
- 2^o Facendolo passare successivamente nelle quattro parti in forma di dialogo.

CANTO DATO

ESEMPIO

1. Modulation

Canto in Mi b

2^a Modulaz. Canto in Si

3^a Modulation

Canto in Sol min.

4^a Modulaz. Canto in La b

5ª Modulaz. Canto in Fa min: 6ª Modulaz. Canto nel Tuono principale

Si vede che il canto si trova ripetuto sette volte, due volte, cioè, nel Tuono principale, ed una volta in ciascun Tuono prossimo. Si può fare la stessa cosa mettendo il canto in una delle tre altre parti.

Il canto seguente sarà eseguito dalla sola parte superiore.

CANTO DATO

Canto sempre nella parte superiore sino alle cinque ultime battute.

2. 1ª Modulazione Canto in Si

2ª Modulazione Canto in Sol # min. 3ª Modulazione

Canto in Do \sharp min. 4^a Modulazione Canto in La

This system contains the first two systems of musical notation. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are piano accompaniment. The first system is labeled 'Canto in Do \sharp min.' and the second system is labeled '4^a Modulazione Canto in La'.

5^a Modulazione Canto in Fa \sharp min. Ritorno al Tuono

This system contains the third and fourth systems of musical notation. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are piano accompaniment. The third system is labeled '5^a Modulazione Canto in Fa \sharp min.' and the fourth system is labeled 'Ritorno al Tuono'.

principale

This system contains the fifth and sixth systems of musical notation. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are piano accompaniment. The fifth system is labeled 'principale'.

☆ Quando la Viola si trova sotto il Basso, come qui, fa d'uopo osservarne le condizioni.

In questi due Esempi le modulazioni si fanno con accordi intermedi. Nel seguente si fanno senza accordi intermedi. Affinchè ciò possa aver luogo, conviene classificare i diversi Tuoni prossimi in modo che si succedano per terza, quarta o quinta inferiore.

CANTO DATO



3. *p.*

In Fa# min. In Re

In Sol In Mi min.

In La Ritorno al Tuono principale

Esempio, nel quale il cantò passa in tutte le parti.

CANTO DATO



4.

In Mi min. In Do

In Re
 In La min.
 In Si min.
 In Sol

This system contains four staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is also in treble clef with the same key signature. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of various melodic lines with slurs and ties. Annotations 'In Re', 'In La min.', 'In Si min.', and 'In Sol' are placed above or below the staves to indicate specific tonal or modal shifts.

This system contains four staves of music, continuing the piece from the first system. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as notes, rests, slurs, and ties. The music is written in a complex, multi-staff format.

Nell' Esempio seguente le modulazioni non sono che passaggieri; e quantunque il canto dato passi successivamente in tutti i Tuoni prossimi, pare tuttavia che non s'esca dal Tuono principale.

CANTO DATO

A short musical phrase in bass clef, key signature of one sharp (F#), and common time (C). It consists of a sequence of notes: a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, and a quarter note D.

This system contains four staves of music, continuing the piece. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as notes, rests, slurs, and ties. The music is written in a complex, multi-staff format.

Esempi sulle note di passaggio, nel genere cromatico.

CANTO DATO



6.

In La min.

In Re

In Si min.

In Sol

In Do

Ritorno al Tuono principale

LEZIONI SUL PEDALE

CANTO DATO SUL PEDALE



7.

Pedale sulla Tonica di Re

Ped. sulla Tonica di Si

Ped. sulla Tonica di Fa#

Ped. sulla Tonica di La

Ped. sulla Tonica di Mi

Ped. sulla Tonica di Sol

The first system of music consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and phrasing marks throughout the system.

Ped. sulla Tonica del Tuono principale

The second system of music continues the piece with four staves. It maintains the same key signature and notation style as the first system, with a focus on melodic lines and harmonic support.

Il canto seguente incomincia e termina colla dominante del Tuono.

CANTO DATO

A single staff of music in treble clef, showing a melodic phrase. It begins with a quarter rest, followed by a series of notes: a quarter note with a sharp, a quarter note, a quarter note with a flat, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The phrase ends with a double bar line and a fermata.

8. IN DO MAGGIORE

The section '8. IN DO MAGGIORE' consists of four staves. The key signature changes to one sharp (F#). The music is more rhythmic and features many slurs and phrasing marks. The notation includes a variety of note values and rests.

First system of musical notation, consisting of four staves (treble, alto, tenor, and bass clefs). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings like 'p' and 'f' are present.

Second system of musical notation, continuing the piece with four staves. It includes more complex rhythmic figures and melodic lines across all parts.

Third system of musical notation, concluding the piece with four staves. The notation includes various musical ornaments and phrasing slurs.

In questo esercizio è permesso d'incrociare di tanto in tanto le parti, anzi talvolta vi si è forzati, affine di evitare le ottave e le quinte proibite, e le cattive relazioni, nonchè per allontanare da una parte cantante le note che l'accompagnano, le quali, attorniandola troppo d'avvicino potrebbero nuocere all'effetto di essa.

DEGLI ACCORDI ARPEGGIATI

Gli Accordi possono essere esposti in due modi, cioè:

1° Percuotendo contemporaneamente le note onde sono composti, come:



Ed allora si chiamano Accordi complessi.

2° Facendo sentire le stesse note successivamente, come:



Ed allora si chiamano Accordi arpeggiati.

Questa seconda modificazione è notevole in quanto una sola parte basta per far sentire ciò che per la prima ne vorrebbe quattro. Questo mezzo dimostra la possibilità di eseguire dell'armonia anche con un solo strumento.

Gli Accordi arpeggiati occupano un posto importante nella musica moderna, nella quale s'usano non solamente colle note reali, ma eziandio colle note accidentali. Le note di passaggio, le appoggiature, e i ritardi e perfino il pedale possono aver luogo negli Accordi arpeggiati.

Ecco Esempi, nei quali il rigo superiore contiene gli Accordi arpeggiati, l'inferiore le note di questi accordi percosse insieme.

Accordi arpeggiati con note di passaggio.



I medesimi accordi si potrebbero arpeggiare anche nel modo seguente:



Altro Esempio



Accordi arpeggiati con Appoggiature.



Gli accordi precedenti si potrebbero arpeggiare eziandio ne' due modi seguenti:

Two musical examples showing arpeggiated chords with passing notes and appoggiature. The first example is labeled "ecc." and the second "Opp. ecc.".

ALTRO ESEMPIO

A musical example labeled "ALTRO ESEMPIO" showing a sequence of arpeggiated chords with passing notes and appoggiature.

Accordi arpeggiati con note di passaggio e appoggiature.

A musical example showing a sequence of arpeggiated chords with passing notes and appoggiature.

Accordi arpeggiati con ritardi.

A musical example showing a sequence of arpeggiated chords with ritardando markings. The markings include: 9 - 3, 7-6, 4-3, 5-6, 7-6, 5 - 6, 4-3, 7-6, 7 - 6, 7 - 6, 4-3, 4-3, 4-3, 4-3.

4-3 7-6 5 - 6 4 - 4 5 - 6

4 - 4 5-6

Accordi arpeggiati col pedale.

Pedale sulla Dominante.

Pedale sulla Tonica.

Paragonando attentamente i due righi di questi esempi, si vedrà che gli Accordi arpeggiati debbono essere trattati a un dipresso come i complessi. Nell'uso degli uni e degli altri fa d'uopo egualmente preparare e risolvere i ritardi secondo le regole, non che le altre dissonanze che vogliono preparazione e risoluzione. Convieni eziandio aver cura di non lasciar sospese le note di passaggio e le appoggiature, le quali, siccome abbiamo detto, debbono sempre venir appoggiate a note reali.

REGOLA GENERALE

Per trattare convenientemente gli Accordi arpeggiati, bisogna rappresentarli come se fossero complessi. Se in quest'ultimo caso sono difettosi, tali pur saranno essendo arpeggiati. La stessa regola si applica agli Accordi arpeggiati, accompagnati da un Basso.

ESEMPIO

N° 1.

Quest' Esempio è cattivo, perchè contiene delle Ottave proibite. Per assicurarsene conviene rappresentarsi gli accordi nel modo seguente:

N° 1.

I due precedenti Esempi possono rettificarsi così:

N° 1.

N° 2.

Quando una melodia fosse correttamente accompagnata da Accordi complessi, lo sarebbe parimenti quando questi accordi si arpeggiassero, quantunque da ciò ne dovesse seguire che alcune note della melodia s'incontrassero con quelle dell'armonia, e si scorgessero tal volta due ottave, due quinte, due settime o due seconde di seguito.

Si paragonino i due Esempi seguenti.

N° 1.

N° 2.

Nel N.° 1, la melodia viene accompagnata da Accordi complessi, e nel N.° 2, dai medesimi accordi arpeggiati. Poichè l'accompagnamento del primo Esempio è buono, buono deve pur essere quello del secondo. È notevole che l'armonia del N.° 2 è altrettanto robusta e ricca, quanto quella del N.° 1, quantunque sia scritta a due sole parti; tale è la proprietà degli Accordi arpeggiati.

Se si è ben afferrato quanto abbiamo detto sulla natura degli Accordi, sulla loro proprietà e sulla loro concatenazione, sulle modulazioni, su ciò che costituisce un buon Basso, sulle sei specie di note accidentali, e sugli accordi arpeggiati, si debb' essere in grado di risolvere le tre proposizioni seguenti:

- 1.° Trovare il Basso e l'armonia ad una data melodia.
- 2.° Accompagnare coll'armonia un Basso non numerato.
- 3.° Esaminare un pezzo di musica di qualunque genere in ordine all'armonia, e rendersene ragione, vale a dire, distinguerne le note reali dalle note accidentali, ed indicare la specie alla quale ciascuna nota accidentale appartiene, fissarne la quantità degli accordi col mezzo delle note fondamentali, e dimostrare la specie di ognuno di questi accordi.

I.

Una melodia può essere suscettibile di parecchi Bassi e di parecchie armonie, tutte egualmente buone; un'altra al contrario può offrire molte difficoltà, e talvolta si stenta molto a sottoporle un Basso giusto ed un'armonia naturale e corretta. Egli è in quest'ultimo caso che importa di ben conoscere l'uso delle note accidentali, di cui la melodia può contenere un gran numero, specialmente quando è rificata. Quando in una melodia si sappia distinguere quante note possono essere considerate come accidentali, si è già molto avvantaggiati; perciocchè v'hanno delle melodie nelle quali il loro numero eccede d'assai quello delle note reali. Quante più note accidentali una melodia può contenere, tanto più l'armonia ne sarà chiara e semplice, atteso che il numero degli accordi sarà minore. (1)

II.

Per accompagnare coll'armonia un Basso non numerato, bisogna parimente fare attenzione alle note accidentali che questo Basso può contenere. Non si tratta quì di quei Bassi pesanti che non progrediscono che per semibreve o per minime; ma di quelli che cantano, o che contengono almeno qualche frase melodica; di quelli, in una parola, che sono ad un tempo *parte cantante* e Bassi regolari dell'armonia sovrapposta. Questo doppio ufficio li rende molto più difficili ad accompagnarsi, che non una melodia eseguita dalla parte superiore.

Ne diamo quì alcuni per modello.

N^o 1. N^o 2.

Basso cantante

Basso cantante

(1) V. per lo sviluppo di quest'articolo, il trattato di melodia pubblicato precedentemente dall'Autore. (Reicha)

N° 3.

Musical score for exercise N° 3. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piece is marked 'Basso cantante'.

Basso cantante

N° 4.

Musical score for exercise N° 4. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piece is marked 'Basso cantante'.

Basso cantante

N° 5.

Musical score for exercise N° 5. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piece is marked 'Basso cantante'.

Basso cantante

N° 6.

Musical score for exercise N° 6. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Basso cantante'.

Basso cantante

N° 7.

Musical score for exercise N° 7. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Basso cantante'.

Basso cantante

N° 8.

Musical score for exercise N° 8. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Basso cantante'.

Basso cantante

N° 9.

Musical score for exercise N° 9. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piece is marked 'Basso cantante'.

Basso cantante

Quest'Esempio si connette col precedente.

N°10.

Musical score for exercise N°10. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The bass staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. Below the bass staff, the text "Basso cantante" is written.

N°11.

Musical score for exercise N°11. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The bass staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. Below the bass staff, the text "Basso cantante" is written.

N°12.

Musical score for exercise N°12. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The bass staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. Below the bass staff, the text "Basso cantante" is written.

Questo è il modo di esercitarsi in simile sorta di lavoro. Si può prendere a tale uopo qualunque brano melodico, purchè non sia di quel genere rifierito che non produce nessun effetto nel Basso.

III.

Ecco il metodo che noi proponiamo agli allievi che vogliono analizzare con profitto le produzioni de' celebri compositori:

1.° Il pezzo che si vorrà esaminare si spoglierà di tutte le note accidentali, ponendo a parte le sole note reali.

2.° Sopra un altro rigo si porranno le note fondamentali degli accordi.

3.° Si paragonerà in seguito il pezzo originale con quello che non contiene che le note reali: indi si esaminerà l'andamento delle note fondamentali, affine di vedere come si concatenino i diversi accordi.

Quest'esercizio, reiterato, presenta agli allievi una quantità di casi notevoli in ordine alla concatenazione degli accordi, alle modulazioni, ai diversi ripieghi nell'uso delle note accidentali, non che alla distribuzione delle parti, che riescono, col tempo, ad imprimersi nella loro memoria. Alla fine di quest'opera si troverà un modello di quest'analisi.

DELLE OTTAVE E DELLE QUINTE PROIBITE.

È finora ignota la cagione per cui due Quinte di seguito, per moto retto, producono un cattivo effetto; bisognerebbe, per ispiegarsela, conoscere intimamente il potere fisico che la successione de' suoni, degl' intervalli, degli accordi e delle scale ha sull' orecchio; ma essendo un tal potere sconosciuto, e ciò che si potrebbe dire su questo soggetto essendo fondato su semplici ipotesi, ci asterremo dal parlarne. Circa le Ottave consecutive per moto retto, esse operano altrimenti sull' organo uditorio, poichè questo può benissimo tollerarle. Esse non producono un cattivo effetto se non quando fanno sentire nell' armonia un vuoto intempestivo che urta l' orecchio. Le Ottave non sono dunque come le Quinte consecutive cattive per sè stesse. L' esperienza indica i casi nei quali le une e le altre producono un cattivo effetto, e quelli nei quali sono tollerabili. Per non inceppare inutilmente l' armonia, la quale d' altra parte ha tante altre difficoltà a vincere, ci restringeremo ad indicare ciascuno di questi casi. Nei trattati, proscrivendo le Quinte e le Ottave per moto retto, non si dee aver avuto altro scopo che d' evitare il cattivo effetto; perciò, quando quelle cessino di essere spiacevoli all' orecchio, la proibizione rimane senza causa legittima.

Le successioni seguenti si chiamano Quinte ed Ottave nascoste.

The image shows two musical staves. The first staff is titled "QUINTE NASCOSTE" and contains three examples labeled 1., 2., and 3. Each example shows a sequence of notes where a fifth interval is hidden by a passing note. The second staff is titled "OTTAVE NASCOSTE" and contains three examples labeled 1., 2., and 3. Each example shows a sequence of notes where an octave interval is hidden by a passing note.

Perciocchè, variando con note di passaggio l' una o l' altra parte, ne risultano due *quinte* o due *ottave* reali per moto retto.

ESEMPIO

The image shows a single musical staff with three examples. The first is labeled "Cattivo" and shows a sequence of notes with a fifth interval (5^{ta}) between the first and second notes, and another fifth interval (5^{ta}) between the second and third notes. The second is labeled "Idem" and shows a sequence of notes with a fifth interval (5^{ta}) between the first and second notes, and another fifth interval (5^{ta}) between the second and third notes. The third is labeled "Idem" and shows a sequence of notes with an octave interval (8^{va}) between the first and second notes, and another octave interval (8^{va}) between the second and third notes.

Per evitarle si è stabilito questa Regola: *Da una consonanza perfetta od imperfetta non si deve passare sopra una consonanza perfetta per moto retto*; vale a dire, che non si può far discendere o salire nello stesso tempo due parti, che fanno già tra di loro una Quinta, una Ottava, una Terza, una Sesta od una Quarta, *sopra una Quinta od un' Ottava*.

Questa Regola ha molte eccezioni; egli è impossibile di seguirla rigorosamente nella pratica, come lo comprovano evidentemente le opere di tutti i Grandi Maestri. Per indicare agli allievi i mezzi di evitare i veri errori, ho stimato necessario di sottomettere a regole particolari le eccezioni permesse.

1°

Da una terza ad una quinta perfetta:  Si può passare per moto retto soltan-

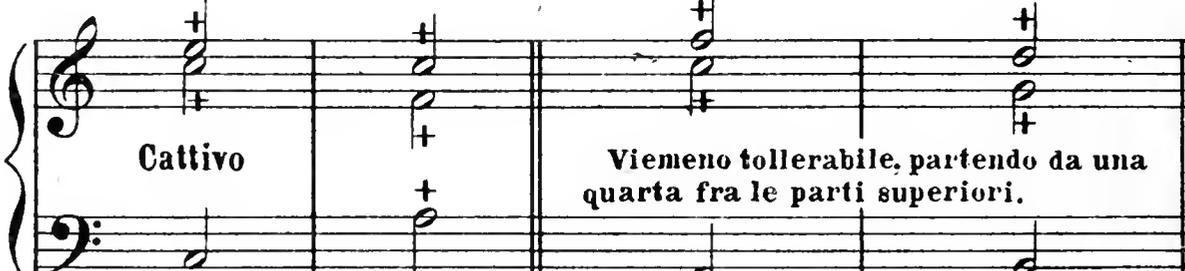
to nel discendere, ed avendo cura che la parte superiore non discenda che d'una seconda. Le note fondamentali de' due accordi fanno una *Quarta inferiore*. Questa eccezione può aver luogo così fra due parti acute, come fra una parte acuta ed il Basso.

ESEMPI



Ecco due Esempi, nei quali non si osservano le medesime condizioni, e che perciò sono cattivi (1):

ESEMPI



Ma si può fare ciò che segue:  perchè il *Fa* non è che un abbelli-

mento melodico, che non ha valore nell'armonia.

Da una terza ad un'ottava:  Ecco la sola eccezione permessa, la

quale non è praticabile se non fra il Basso ed una parte acuta soltanto nel salire, e quando le note fondamentali fanno una *Quarta superiore*. Bisogna inoltre che i due accordi siano *senza rivoltamento*.

ESEMPI



Dovunque queste condizioni non sono adempite, havvi errore.

ESEMPI



(1) Io non mi sento il coraggio di trovare cattivi questi due Esempi. (Rossi)

Allorquando la melodia varia la nota che fa terza col Basso, bisogna evitare di far due ottave nascoste o reali.

ESEMPI

1. Tollerato 2. Idem 3. Idem 4. Cattivo 5. Idem

Il quinto Esempio è cattivo, perchè non è la terza che ivi si varia, ma l'ottava. Egli è evidente che in tutti questi casi sarà sempre meglio, potendo, far discendere il Basso; ma nella successione degli accordi non si può sempre far salire o discendere a volontà tale o tal'altra parte, perchè accade spesso che l'estensione delle voci o degli strumenti nol permette. Nei trattati è sempre facile schivare le ottave nascoste, non così nella pratica.

2°

Da una sesta ad una quinta perfetta: non si può passare che salendo, e sol-

tanto quando la parte superiore sale d'un grado, specialmente se i Bassi fondamentali de' due accordi fanno una *Quarta inferiore*. La successione di questi due intervalli si pratica egualmente fra il Basso ed una parte acuta, o fra due parti acute.

ESEMPI

Buono Buono

Se la parte superiore facesse un salto di terza o di quarta, invece di salire soltanto d'una seconda, l'impiego sarebbe cattivo.

ESEMPI

Cattivo (1) Cattivo

Da una sesta ad una ottava; questo caso è impraticabile per moto retto.

ESEMPI

Cattivo Cattivo Cattivo

(1) Eccettuato il caso, in cui il Mi nella seconda battuta fosse un'APPOGGIATURA.

ESEMPI

Buono Buono (Reicha)

Da una quinta ad un'ottava:



Questo caso non è praticabile se

non fra il Basso ed una parte acuta, e *sempre discendendo*. Bisogna inoltre che i due accordi siano senza rivoltamento e che le loro note fondamentali facciano una *Quinta inferiore*.

ESEMPI



I due Esempi seguenti sono cattivi, perchè le condizioni prescritte non vi sono osservate.



AVVERTIMENTI INTORNO ALLA SUCCESSIONE DI DUE QUINTE.

Si può passare da una quinta perfetta ad una quinta diminuita.



Il contrario è cattivo:



non si può passare da una quinta perfetta ad un'altra per moto retto; tuttavia, ove si facciano col mezzo d'una nota di passaggio o di un'appoggiatura, come nei seguenti Esempi, si tollerano:



Oppure.



Oppure, ciò che torna lo stesso.



Oppure.



Nella successione da una ad un'altra quinta, il ritardo della seconda non toglie l'errore.

ESEMPIO

Cattivo

Quest' Esempio è cattivo, perchè la nota prolungata che ritarda la seconda quinta è *nota accidentale*, che tiene luogo del *Sol*; dunque le due quinte esistono. Nell' Esempio seguente il caso è diverso, perchè questa medesima nota è *nota reale*.

Buono

Qui la nota prolungata *La* è nota reale dell'accordo di Settima dominante nel suo primo rivolto; perciò non rappresenta il *Sol* che le succede. Egli è per questa ragione che gli Esempi seguenti sono buoni, sebbene apparentemente contengano una serie di quinte ritardate.

Progressione di settime, a tre parti.

A quattro parti.

ALTRO ESEMPIO

4°

Da un'ottava ad una quinta perfetta:  non si può passare che salendo e soltanto

tanto quando la parte superiore sale di grado; il che si fa specialmente quando le note fondamentali de' due accordi fanno *una Quinta superiore*. La successione di questi intervalli si fa ordinariamente fra una parte acuta ed il Basso, rarissime volte fra due parti acute.

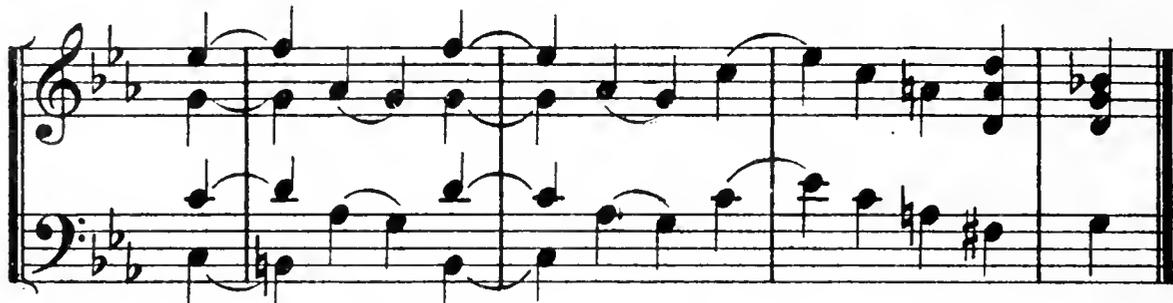
ESEMPIO

Gli Esempi seguenti sono cattivi, perchè queste condizioni non vi sono adempite.



AVVERTIMENTO INTORNO ALLA SUCCESSIONE DELLE OTTAVE.

Due o più ottave di seguito possono aver luogo; ma in questo caso conviene che si lasci facilmente indovinare che tale è stata l'intenzione del Compositore, come nei seguenti Esempi:



ALTRO ESEMPIO.

(1) Eccettuato il caso in cui il Mi ne' due Esempi è un' Appoggiatura.

ESEMPIO (Reicha)

A musical score consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a melody. The second staff is a treble clef with a dense accompaniment of sixteenth notes. The third staff is a bass clef with a melody. The bottom staff is a bass clef with a simple accompaniment of quarter notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Quando si accompagna una melodia predominante, per esempio un' Aria, un Solo d'istrumento, una Romanza ecc., è permesso di fare delle ottave reali o nascoste fra questa melodia e le parti d'accompagnamento, purchè non si facciano col Basso. Le parti d'accompagnamento fra di loro debbono essere correttamente scritte.

ESEMPIO

MELODIA.

ACCOMPAGNAMENTI.

A musical score for 'ESEMPIO' with four staves. The top staff is a treble clef with a melody. The second and third staves are treble clefs with accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a simple accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). There are '+' signs above some notes in the melody and accompaniment parts.

ALTRO ESEMPIO

A musical score for 'ALTRO ESEMPIO' with four staves. The top staff is a treble clef with a melody. The second and third staves are treble clefs with accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a simple accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). There are '+' signs above some notes in the melody and accompaniment parts.

OSSERVAZIONI PARTICOLARI.

V' hanno de' casi in cui si può fare due quinte o due ottave reali o nascoste di seguito e per moto retto; come in questi Esempi:

1º Dopo una cadenza perfetta, vale a dire, fra l'ultimo accordo d'un periodo ed il primo del periodo seguente:

(A) Fine d'un periodo. Principio d'un nuovo periodo in un altro Tuono.

(B) Fine d'un periodo. Principio d'un nuovo periodo in un altro Tuono.

2º Ripetendo il medesimo accordo in un'altra posizione:

3º Ripetendo la medesima frase sia in un'altra ottava, sia con un'altra distribuzione di parti, od in un altro Tuono:

(A) La stessa frase all'ottava.

(B) La stessa frase con un'altra distribuzione di suoni.

(C) La stessa frase in un altro Tuono.

4º Impiegando gli accordi arpeggiati, purchè l'armonia sia corretta come se questi accordi fossero complessi:

MELODIA

(A) Accordi complessi.

Accordi arpeggiati.

Tollerato

Se dal percuotere insieme le note degli accordi arpeggiati risultassero ottave o quinte, vi sarebbe errore:

Quest' Esempio è cattivo, perchè percuotendone insieme le note, si avrebbe:

Ma quando queste medesime ottave si fanno tra la melodia ed una parte intermedia, sono tollerate, conforme a quanto testè abbiamo detto circa l'accompagnamento delle melodie predominanti. Così, l' Esempio seguente sarebbe buono:

Nell' Esempio che segue, in apparenza vi sono ottave nascoste; ma esse sono evitate, poichè la posizione del 1°, 3° e 5° accordo si cambia parzialmente prima della loro risoluzione.

In quest' Esempio abbiamo indicato le ottave apparenti con 8-8, e gl' intervalli che le evitano con 6-8.

Ciò che segue è sempre cattivo: bisogna assolutamente aver cura di evitarlo:

Cattivo

Ciò torna a:

Cattivo

Dove le due quinte sono affatto visibili.

Lo stesso succede nell' Esempio seguente:

Cattivo

Il che torna a:

Ma gli Esempi che seguono sono buoni:

Una pausa non toglie l'errore delle due ottave o delle due quinte.

ESEMPIO

Cattivo

Essendo che il secondo accordo si sottintende prolungato sino alla sua risoluzione, ne segue che esso fa il medesimo effetto come se fosse scritto così:

Lo stesso Esempio corretto:

Oppure:

Se si volesse percuotere una volta sola l'accordo nella seconda battuta, bisognerebbe fare:

V'è sempre modo di schivare siffatti errori.

DELLE CATTIVE RELAZIONI.

Allorquando nel ripetere una nota la si alza o si abbassa di un semitono, e questa alterazione non si fa nella medesima parte, ne risulta una durezza spiacevole, la quale si chiama *Cattiva Relazione*.

ESEMPI.

Per rettificare questi Esempi, bisognerebbe scriverli come segue:

Cambiando un accordo minore in maggiore o maggiore in minore s'incorre spesso in quest'errore; il quale è facile a correggersi col solo conservare nella stessa parte la nota che si altera.

ESEMPIO.

La stessa regola si osserverà quando una nota comune a due diversi accordi si trova alterata nell'ultimo.

Accade bene spesso che la nota che si vuole alterare si trovi raddoppiata, e poichè da una doppia alterazione risulterebbero due ottave proibite, bisogna far progredire le due parti per moto contrario e far discendere l'una di esse per gradi congiunti.

ESEMPI.

Quando le note hanno una certa durata, si può evitare la cattiva relazione coll'introdurre in una delle due parti una nota, prima di fare l'alterazione.

ESEMPI.

N° 1. Cattive relazioni tollerate.

Questo caso è tollerato, perchè le note contrassegnate (+) vengono considerate come appoggiature, senza delle quali la frase sarebbe come segue:

N° 2.

Quest' Esempio può aver luogo quando la cattiva relazione succede tra il Basso ed una parte acuta. Sarebbe cattivo se avvenisse fra due parti acute, oppure tra una parte acuta ed il Basso.

ESEMPI

N° 3.

Quantunque il N° 3. sia tollerato, io non consiglio di farne uso: è di cattivo gusto; meglio è scriverlo in quest' altro modo, cambiandone l'armonia.

La cattiva relazione è pure tollerata qualche volta dopo una cadenza perfetta, vale a dire, fra l'ultimo accordo d'un periodo ed il primo di un altro.

ESEMPIO

Fine d'un periodo in La min: Principio d'un nuovo periodo in La magg:

AVVERTIMENTI INTORNO ALLA RISOLUZIONE DEGLI ACCORDI DISSONANTI PER ECCEZIONE.

Un accordo dissonante si risolve regolarmente quando la sua nota fondamentale fa una *Quinta inferiore* con quella dell'accordo seguente, siccome si è detto nell'esaminare questo genere d'accordi.

ESEMPIO

Ogni qualvolta dunque si deroga da questo principio, si fa un'eccezione.

ESEMPLI.

N° 1. N° 2. N° 3.

In questi Esempi la Settima dominante si risolve in tre modi diversi, e le note fondamentali, invece di fare una *Quinta inferiore*, fanno:

- N° 1. Una Seconda maggiore superiore. *Sol-La*.
- N° 2. Una Terza minore inferiore. *Sol-Mi*.
- N° 3. Una Seconda minore superiore. *Sol-La b*.

Queste eccezioni sono permesse, ma bisogna farle con criterio. Per isfuggire gli errori in questo genere di risoluzioni, conviene approssimare molto i suoni proprii dell'uno e dell'altro accordo, vale a dire, bisogna che le parti, risolvendosi, salgano o discendano solamente come nel citato Esempio. Tuttavia, essendovi delle note comuni ai due accordi, possono cambiare di posizione, siccome s'è osservato nella 1^a parte, *Pag: 27*.

Così nella successione seguente:

Il Si ed il Re, risolvendosi, possono cambiare posizione in più modi.

Ma in tutti questi Esempi bisogna che la 7^a discenda di grado nella medesima parte, ed il *Sol* salga di semitono nel Basso.

Questa regola è applicabile a tutte le eccezioni di questo genere; imperciocchè, senza di essa, non esisterebbero che accordi isolati non atti a produrre armonia. Non tutti gli accordi dissonanti si piegano colla stessa facilità a siffatte eccezioni; la 7^a dominante e la 7^a diminuita sono quelli, fra essi, che ne offrono maggiormente. Noi ne abbiamo già dato degli esempi nel corso di quest'opera, segnatamente parlando delle cadenze e delle modulazioni; eccone altri sopra alcuni accordi dissonanti.

Accordo di Settima di seconda specie, contrassegnato (+)

N° 1. N° 2.

N° 3.

N° 4. N° 5.

Accordo di Settima di terza specie.

N° 1. N° 2.

N° 3. N° 4. N° 5.

Accordo di Settima di quarta specie.

N° 1. N° 2.

Eccezione. Eccezione.

Queste due eccezioni non sono tollerate se non col passare dalla dominante alla tonica.

Accordo di Nona maggiore.

N° 1. N° 2.

Eccezione. Eccezione.

Accordo di Sesta eccedente.

N° 1.

Eccezione.

N° 2. N° 3.

Eccezione. Eccezione.

L'accordo di Quarta e Sesta eccedenti non offre neppure una sola buona eccezione, all' infuori di questo: che esso si può cambiare in accordo di Sesta eccedente.

ESEMPIO.

Le eccezioni praticabili nella risoluzione dell' accordo diminuito, dell' accordo di quinta eccedente e dell' accordo di quinta eccedente con settima, sono indicate nell' esame che abbiamo fatto di questi accordi.

Tutte queste eccezioni, quantunque buone per sè stesse, possono tuttavia produrre un cattivo effetto, quando siano mal impiegate; per tal rispetto la sola guida certa sono l' orecchio ed il sentimento musicale.

DEGLI ACCORDI DISSONANTI PRECEDUTI DA UN ACCORDO PERFETTO.

Poichè gli accordi perfetti non esigono risoluzione come gli accordi dissonanti, il loro impiego è più fecondo di mezzi; perciocchè qualunque accordo della classificazione può loro succedere immediatamente. Abbiamo detto nella prima parte in qual modo si colleghino fra di loro, ci rimane ad indicare come possano essere seguiti dagli accordi dissonanti.

Tutti gli accordi dissonanti possono succedere ad un accordo perfetto maggiore e nove solamente ad un accordo perfetto minore. I due esclusi sono: 1º l'accordo di quinta eccedente; 2º lo stesso accordo con settima.

ESEMPI

1º Partendo da un Accordo perfetto maggiore.

(A) **Accordo diminuito.** (B) **Accordo di 5ª eccedente.** (C) **Settima dominante.**

(D) **Settima di 2ª specie.** (E) **Settima di 3ª specie.** (F) **Settima di 4ª specie.**

(G) **9ª maggiore.** (H) **9ª minore.** (I) **Accordo di 6ª ecced.**

(K) **Accordo di 4ª e 6ª eccedenti.** (L) **Accordo di 5ª ecced. con settima.**

2º Partendo da un Accordo perfetto minore.

Accordo diminuito. **Settima dominante.** **Settima di 2ª specie.**

Settima di 3ª specie. **Settima di 4ª specie.**

9ª maggiore. **9ª minore.** **Accordo di 6ª ecced.**

Accordo di 4ª e 6ª eccedenti.

Trovandosi ogni accordo dodici volte nel nostro sistema (vale a dire su ciascuno dei dodici semitoni della scala), è chiaro che non tutti gli accordi sono atti a succedere ad uno stesso accordo perfetto, e che perciò bisogna farne scelta. Fra quelli della medesima specie (per esempio fra i dodici accordi di settima di quarta specie) non ve n'è talvolta che uno solo che possa seguire un accordo perfetto determinato, mentre che, fra quelli di un'altra specie, ve ne sono spesso tre, quattro e più: vi sono, per esempio, sette accordi di settima dominante atti a seguire uno stesso accordo perfetto, come si può scorgere dalle modulazioni seguenti:

1° Partendo da un Accordo perfetto maggiore.

Da DO a FA. Da DO a SOL. Da DO a LA. Da DO a SI^b.

Note fondamentali di questi accordi, ma, che in questo caso, non bisogna percuotere colle altre parti.

Rimanendo nel medesimo Tuono. Da DO a RE min: Da DO a MI min:

Note fondamentali.

2° Partendo da un Accordo perfetto minore.

Da DO a FA min. Da DO a SOL min. Da DO a LA^b. Da DO a SI^b.

Note fondamentali.

Rimanendo nel medesimo Tuono. Da DO a MI^b. Da DO a RE^b.

Note fondamentali.

Una lunga pratica farà conoscere le numerose combinazioni che si presentano nella concatenazione degli accordi.

ULTERIORI AVVERTIMENTI INTORNO ALLE CADENZE.

1° Qualunque cadenza perfetta può venir cambiata in semicadenza. Per operare questo cambiamento basta toglierne l'ultimo accordo ed aver cura che il penultimo sia un accordo perfetto e non una settima dominante.

ESEMPIO.

2° La Semicadenza può alla sua volta venir cambiata in Cadenza perfetta; basta per questo aggiungerle l'accordo della tonica non rivoltato.

ESEMPIO

3° Ogni Cadenza perfetta diventa interrotta, se le si rivolta o le si cambia l'accordo finale, siccome si è già dimostrato.

4° Una Cadenza perfetta può essere indebolita dalla parte superiore.

(A) Cadenza perfetta. Terminazione perfetta, perchè la parte superiore termina sulla Tonica.

(B) (1) Cadenza perfetta. Terminazione indebolita dalla parte superiore che termina sulla medianta.

(C) Cadenza perfetta. Terminazione vie più indebolita dalla parte superiore che termina colla dominante.

(1) Queste due ultime cadenze perfette possono adoperarsi ne' periodi intermedi. Ne' periodi finali si schivano, a meno che un'intenzione melodica non le legittimi. (Reicha)

5° Si chiama *Cadenza plagale* quella il cui accordo finale vien preceduto dall'accordo perfetto della sottodominante non rivoltato.

ESEMPI

Accordo perfetto maggiore della sottodominante.

Accordo perfetto minore della sottodominante.

Cadenza plagale.

Cadenza plagale.

A' giorni nostri questa Cadenza è usata quasi unicamente nella musica di Chiesa. e dopo la Cadenza perfetta ordinaria.

ESEMPI

Cadenza perfetta.

Cadenza plagale.

6° Quando un pezzo termina con un pedale sulla tonica, bisogna che la formola della Cadenza perfetta preceda questo pedale, che, in questo caso, non è che una prolungazione della Cadenza; ma si può interrompere la Cadenza perfetta sul pedale nel modo seguente:

Formola della Cadenza perfetta.

Cadenza rotta sul pedale della Tonica.

La Cadenza perfetta termina sempre il periodo musicale. Se si volesse prolungarlo, il che bene spesso può succedere, bisognerebbe o cambiare in semicadenza la Cadenza perfetta, od interromperla. Un periodo si abbrevia col cambiare la Semicadenza in Cadenza perfetta.

Sovente si può prolungare la Semicadenza.

ESEMPIO

IN DO

ecc.

Principio d'una nuova frase.

ecc.

Semicadenza prolungata sulla dominante del Tuono principale.

Si usa specialmente di prolungare una Semicadenza per assicurare una nuova tonica.

ESEMPIO

Partendo da DO MAGGIORE

ecc.

Principio d'una nuova frase in *La* minore.

ecc.

Modulazione in *LA* minore e prolungazione della Semicadenza sulla Dominante di questo nuovo Tuono.

ALTRO ESEMPIO

Modulazione in *Re* minore e prolungazione della Semicadenza sulla Dominante di questo nuovo Tuono.

Partendo da DO MAGG.

ecc.

Pedale sulla Dominante di *RE*.

Principio d'una nuova frase in *Re* minore.

ecc.

ALTRO ESEMPIO

Modulazione in *Sol* e prolungazione della Semicadenza sulla Dominante di questo nuovo Tuono.

Partendo da DO MAGG.

ecc.

Principio d'una nuova frase in *Sol* maggiore.

ecc.

Quest'ultimo Esempio è il più usato per assicurare la nuova tonica in maniera definitiva, ne' grandi pezzi divisi in due parti, come nelle Ouvertures, Sinfonie, Quartetti, Sonate, *ecc.*

Poichè l'armonia non è soverchiamente ricca in formole di Cadenze perfette, e, d'altra parte, le tre seguenti formole:

Three musical examples, numbered 1, 2, and 3, each consisting of a treble and bass staff. Example 1 shows a cadence with a final chord of a fourth and sixth. Example 2 shows a similar cadence with a different bass line. Example 3 shows a cadence with a different bass line and a final chord.

sono estremamente antiquate, crediamo di render servizio agli allievi, indicando loro delle altre maniere di terminare i periodi. Queste tre formole sono invecchiate perchè s'usano sempre coll'accordo di quarta e sesta. Evitando quest'accordo nelle Cadenze finali (il che è facilissimo,) se ne otterrà delle più interessanti. Eccone alcune in cui la $\overset{6}{4}$ è soppressa.

Three musical examples, numbered 1, 2, and 3, each consisting of a treble and bass staff. Example 1 shows a cadence without the fourth and sixth. Example 2 shows a similar cadence with a different bass line. Example 3 shows a cadence with a different bass line and a final chord.

Three musical examples, numbered 4, 5, and 6, each consisting of a treble and bass staff. Example 4 shows a cadence without the fourth and sixth. Example 5 shows a similar cadence with a different bass line. Example 6 shows a cadence with a different bass line and a final chord.

Three musical examples, numbered 7, 8, and 9, each consisting of a treble and bass staff. Example 7 shows a cadence without the fourth and sixth. Example 8 shows a similar cadence with a different bass line. Example 9 shows a cadence with a different bass line and a final chord.

Three musical examples, numbered 10, 11(1), and 12, each consisting of a treble and bass staff. Example 10 shows a cadence without the fourth and sixth. Example 11(1) shows a cadence without the fourth and sixth, with a note marked with an 'x' above it. Example 12 shows a cadence without the fourth and sixth.

(1) Questa formola è notevole per l'uso del ritardo contrassegnato (x) V. Nota pag. 107 (Reicha)

DELLA CONCATENAZIONE DEGLI ACCORDI IN UNA MEDESIMA SCALA.

In ogni Scala maggiore si trovano sette accordi di tre suoni, cioè tre accordi perfetti maggiori, tre accordi perfetti minori ed uno diminuito.

ESEMPIO

1° ACCORDO 2° 3° 4° 5° 6° 7°

Maggiore Minore Minore Maggiore Maggiore Minore Diminuito

Di questi sette accordi, i più usati sono il 1.° sulla tonica, il 5.° sulla dominante, il 4.° sulla sottodominante; quindi il 2.° ed il 6.°. Il 3.° sulla medianta è rarissimo, ed il 7.° sulla nota sensibile non s'usa quasi mai, fuorchè nelle progressioni, oppure modulando momentaneamente in *La minore* siccome si è osservato nell' esame di questo accordo. Su di questa stessa Scala maggiore si trovano otto accordi dissonanti.

ESEMPIO

7 7 7 7 7 9 7 7

Settima di 4ª specie di 2ª specie di 2ª specie di 4ª specie 7ª domin. 9ª magg. 7ª di 2ª specie di 3ª specie

Di questi otto accordi non s'usa frequentemente che la Settima dominante, talvolta la Settima sul secondo grado della Scala, e la Nona maggiore, ma assai più raramente. Gli altri accordi di Settima non hanno luogo che in una progressione per quinte inferiori. Così il numero d'accordi di cui si può continuamente far uso nel Tuono maggiore, è di otto.

ESEMPIO

5 5 7 5 5 7 9 5

Siccome bisogna adoperare gli uni più frequentemente degli altri, noi li presenteremo nell'ordine seguente, il quale indica che il primo s'usa più spesso del secondo, il secondo più del terzo, e così di seguito:

5 5 7 5 9 5 5 7

Essendo questi accordi usati nei loro diversi rivolti, si ha più vasto campo per variare l'armonia della medesima Scala.

Col mezzo di questi rivolti, il Basso può ricevere parecchi di questi otto accordi sulla medesima nota, o sul medesimo grado della Scala.

ESEMPIO

Poichè il Basso può ricevere più accordi sul medesimo grado della Scala, non si può anticipatamente indicare con precisione quale accordo si debba dargli in preferenza su tale o tal'altro grado; ciò dipende dall'accordo che precede, e spessissimo ancora da quello che segue. Ma gli è certo che l'accordo sarà malamente scelto su di un grado qualunque:

- 1° Quando racchiuderà una quarta giusta non preparata, fra il Basso ed una parte acuta.
- 2° Quando questa quarta giusta non sarà risolta convenientemente sull'accordo che segue.
- 3° Quando la Settima sul secondo grado, in qualunque rivolto essa sia, non sarà preparata.
- 4° Quando un accordo dissonante non potrà avere la dovuta risoluzione. (1)

In generale, bisogna evitare d'impiegare inutilmente il secondo rivolto degli accordi, perchè questo rivolto rende il Basso debole o scorretto. Bisogna altresì evitare il terzo rivolto della Settima dominante nei casi seguenti, che l'esperienza riprova:

Pertanto si vede che bisogna schivare nel Basso il terzo rivolto di 7.^a dominante, partendo dal 6.^o e dal 2.^o grado della Scala (fuori del caso N.º 4.) mentre si ammette, partendo da qualunque altro grado, per esempio:

Non bisogna tuttavia dimenticare che il primo accordo dell'Esempio N.º 1, debb'essere senza rivoltamento, perciocchè se fosse 6.^a o $\frac{6}{4}$, l'esempio sarebbe cattivo, come quello che è ugualmente riprovato dall'esperienza.

(1) Queste regole, e massime la 1.^a e la 3.^a vanno soggette ad eccezione: ma una spiegazione su tal proposito ci condurrebbe a soverchia prolissità. (Rossi)

Si può ancora, senza uscire dal Tuono, usare i quattro accordi seguenti:

1. 2. 3. 4.

IN DO MAGGIORE

Ecco la maniera di servirsene:

Ciò che abbiamo detto degli accordi presi in un Tuono maggiore, s'applica *eziandio*, con qualche eccezione, ai Tuoni minori. Gli accordi di tre suoni, di cui si può fare un uso frequente nei Tuoni minori, sono:

IN LA MINORE

Gli accordi perfetti del 3° e del 7° grado nel Tuono minore non s'usano che per fare una modulazione passeggera in *Do* maggiore, oppure in una progressione per quinte inferiori.

Gli accordi dissonanti ammissibili in una Scala minore, sono:

Tutti gli altri accordi dissonanti che si trovano in questa Scala, non possono servire che per modulare, o per fare una progressione per quinte inferiori. Ecco i diversi accordi che si possono prendere su ciascun grado della Scala minore:

Presentiamo qui una tavola, più completa delle precedenti, che riuscirà utilissima agli allievi che desiderano conoscere esattamente la quantità d'accordi possibili (e le loro modificazioni per mezzo de' rivolti) su ciascun grado d'una Scala maggiore, senza uscir dal Tuono, vale a dire, senza che nessuno di questi accordi sia estraneo alla medesima Scala (1). Questa tavola è preziosa nella pratica del Contrappunto doppio, della fuga, del genere fugato, e per trovare un'armonia corretta e distinta sotto a canti difficili ad accompagnarsi:

IN DO MAGGIORE

Sul 1.º grado della Scala

Sul 2.º grado (2)

Sul 3.º grado

Sul 4.º grado (3)

Sul 5.º grado

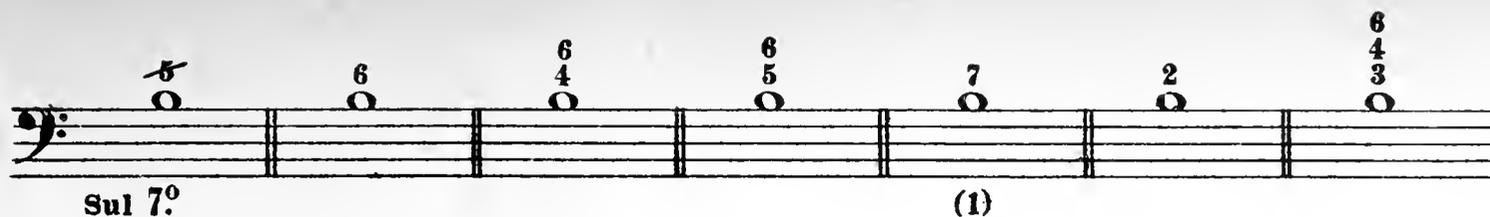
Sul 6.º grado

Sul 7.º grado

(1) Ed inoltre senza che nessuna nota della Scala sia alterata. (Reicha).

(2) Questo è un rivolto dell'accordo di Nona maggiore, privo della fondamentale, di cui il LA debb' essere indicato col numero 12, atteso che non può aver luogo se non nella parte superiore. (Reicha).

(3) È ancora un rivolto della Nona maggiore, di cui il LA s'indica col numero 10, per la stessa ragione. (Reicha).



Essendo una stessa nota comune a diversi accordi, non si tratta che di cercare ognuno di quelli nei quali questa entra come nota integrante, per trovare da sè la quantità d'accordi possibile su ciascun grado (2).

(1) Quest'accordo fa un doppio ufficio nella Scala maggiore; esso è Settima di 3.^a specie (SI-RE-FA-LA), e Nona maggiore proveniente da SOL-SI-RE-FA-LA. V. l'esame di quest'ultimo accordo, nella 1.^a parte, pag. 49.

(2) Dalla maniera di esprimersi del signor Reicha in questa e nella seguente pagina, lo scolaro poco avveduto potrebbe forse credere che gli Accordi contenuti nella tavola ivi annessa, possano servire nell'andamento variforme del Basso. Se ne guardi, e a tal uopo consulti nuovamente e con ponderazione quel che è stato detto nelle tre pagine precedenti. Quindi consideri che il fatto in sostanza è che molti di essi accordi non servono che per le progressioni; parecchi altri, come quelli di $\frac{6}{4}$ sulla seconda, terza, quarta, sesta e settima si possono eliminare, perchè sinonimi di quelli di $\frac{6}{3}$, privi della 3.^a, la quale si potrebbe sempre o aggiungere, e mettere invece della 4.^a, altri infine, come quello di 7.^a sulla Tonica e Quarta, e suoi rivolti, non s'usano dicevolmente se non colla 7.^a di passaggio, salvo che quello della Quarta non fosse un derivato dall'accordo di Nona sulla Seconda; il quale in tal caso dovrebbe usarsi coi riguardi dovuti all'accordo di Nona, e in cui bene spesso la terza dell'accordo fondamentale, e talvolta anco la Nona, sono alterate, quella per innalzamento, e questa per abbassamento. Che se il Reicha ha fatto vedere in pratica, coll'Aria della pagina 168, l'uso di pressochè tutti gli accordi della tavola, il suo esempio non è da seguirsi da chi vuole scrivere musica italiana e non barbara, e siccome il compositore compone non solo l'Armonia, ma ben anco la Melodia di un pezzo di musica, così ei non dee cercare di accompagnare ad ogni modo una melodia mal concepita, e poco suscettibile di un'Armonia spontanea e naturale, ma bensì rigettarla e crearne un'altra più omogenea coll'indole della nostra tonalità. Il seguire l'esempio del Reicha sarebbe, a mio avviso, permesso tutt'al più nelle composizioni scolastiche, se la scuola non avesse tutto il potere che ha, nella formazione dello stile.

Dissi — a più riprese —, che dal metodo abbracciato dal nostro Autore seguono de' gravi inconvenienti. Or vedete qui specialmente se male mi sono opposto. Il Reicha, avendo avuto in mira prima gli Accordi e poi la loro collocazione nel sistema tonale, è riuscito finalmente a partorire la tavola della pagina 166, nella quale poco manca che non si dica: *fate tutto quel che volete, che tutto è permesso!* Dopo ciò non è meraviglia, ch'ei consideri come un nonnulla la *Regola dell'Ottava*. (Vedi la pag. 174). (Rossi).

Ecco un'Aria, accompagnata soltanto con accordi presi dalla stessa Scala, e con tutti i loro rivolti; il che dà le 52 modulazioni contenute nella tavola precedente.

SOPRANO oppure OBOE

ALL.^o MODERATO

p

tr

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The top staff begins with a whole note and a trill (tr) above it. The grand staff features a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking 'p' is present in the first measure of the grand staff.

Second system of musical notation. The top staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The grand staff continues the piano accompaniment with intricate sixteenth-note figures in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Third system of musical notation. The top staff features a melodic line with a second ending bracket (2) and a fermata. The grand staff continues with rhythmic accompaniment, including some beamed eighth notes in the right hand.

Fourth system of musical notation. The top staff has a melodic line with a fermata. The grand staff features a very active piano accompaniment with a dense sixteenth-note pattern in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.

Fifth system of musical notation. The top staff continues the melody with eighth notes and a fermata. The grand staff continues the piano accompaniment with rhythmic patterns in both hands.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music features a melodic line in the treble staff with slurs and a double bar line. The grand staff contains a complex accompaniment with many sixteenth notes and rests.

Second system of musical notation. Similar to the first, it has a treble staff and a grand staff. The melodic line continues with slurs. The accompaniment in the grand staff is dense with sixteenth-note patterns.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic phrase with a slur. The grand staff accompaniment continues with rhythmic patterns, including some chords and rests.

Fourth system of musical notation. This system includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte) in the grand staff. The melodic line in the treble staff has a slur. The accompaniment features a mix of sixteenth notes and chords.

Fifth system of musical notation. The final system on the page. It shows the continuation of the melodic and accompanimental lines. The grand staff accompaniment includes some chords and rests.

The first system of music features a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The piano part includes a complex, rhythmic melody in the right hand and a bass line in the left hand.

The second system continues the musical piece, showing the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a more active right hand with many sixteenth notes and a steady bass line.

The third system includes a vocal line with several triplet markings (indicated by a '3' over groups of notes) and a piano accompaniment with a rhythmic bass line.

The fourth system features a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a dense texture in the right hand with many chords and a melodic line in the left hand. Dynamics markings 'f' and 'p' are present.

The fifth system shows the final part of the page, with a vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with a complex texture and dynamic markings 'p' and 'f'.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff begins with a trill (tr) over a quarter note. The grand staff features a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and slurs.

Second system of musical notation. The top staff continues with a melodic line. The grand staff below has a more active right hand with sixteenth-note patterns and a left hand with chords and a few notes. A piano (p) dynamic marking is present in the left hand.

Third system of musical notation. The top staff has a simple melodic line with slurs. The grand staff features a very active right hand with continuous sixteenth-note patterns and a left hand with a steady bass line of quarter notes.

Fourth system of musical notation. The top staff has a few notes and a trill. The grand staff has a right hand with sixteenth-note patterns and a left hand with a simple bass line. A trill (tr) is marked in the top staff.

Fifth system of musical notation. The top staff has a few notes. The grand staff has a right hand with sixteenth-note patterns and a left hand with chords and notes. A piano (p) dynamic marking is present in the right hand.

System 1: Treble clef with a whole note and a half note. Piano accompaniment in the left hand with eighth notes and chords.

System 2: Treble clef with a half note and quarter notes. Piano accompaniment with a forte (f) dynamic marking and complex chordal textures.

System 3: Treble clef with trills (tr) and a whole note. Piano accompaniment with a rhythmic eighth-note pattern.

System 4: Treble clef with a half note and a trill (tr). Piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

System 5: Treble clef with a half note and a forte (f) dynamic marking. Piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Per la Scala nel Basso esiste una formola d'accompagnamento, conosciuta sotto il nome di *Regola dell' Ottava*.

ESEMPIO

Modo Maggiore

SCALA ASCENDENTE

SCALA DISCENDENTE

Modo Minore

SCALA ASCENDENTE

SCALA DISCENDENTE

Questa formola è talmente povera nella composizione pratica, che non vale la pena di essere discussa in quest'opera. Essa non sarebbe indispensabile se non nel caso che il Basso fosse costretto a progredire continuamente per Scale ascendenti o discendenti, e quando non vi fosse modo di prendere più accordi diversi su di uno stesso grado.

DELLA CHIAREZZA NELL' ARMONIA.

In armonia non basta d'essere puro, corretto e ricco; bisogna ancora essere chiaro. Convieni dunque conoscere ciò che bisogna evitare, per non peccare contro la chiarezza. L'armonia riesce confusa quando l'orecchio non può afferrarla con facilità. Se non progredisse altrimenti che con accordi complessi, con semibrevi o minime, raramente si cadrebbe in questo difetto, perchè l'orecchio avrebbe il tempo sufficiente per capire agevolmente ciò che gli si farebbe sentire. Ora, ciò che rende l'armonia oscura, si è:

1.º Una grande rapidità nella successione delle note, degli accordi e dei Tuoni.

2.º La complicazione de' diversi movimenti che si fanno ad un tempo nelle diverse parti; specialmente quando sono nel contempo accompagnati da una serie d'accordi che si succedono con molta prontezza, o con modulazioni repentine.

Due diversi movimenti simultanei si collegano facilmente; tre più difficilmente; quattro possono già nuocere alla chiarezza, se non sono ben combinati fra di loro, e soprattutto se non si bada di fare seguire gli accordi almeno alla distanza di una battuta l'uno dall'altro. Ma con quattro diversi movimenti riuniti, la confusione è quasi inevitabile.

È dunque fatica sprecata lo stillarsi il cervello allo scopo di dare, per così dire, a ciascuna parte dell'orchestra un andamento diverso. Siffatto modo di trattare una tale massa d'istrumenti non servirebbe a nulla, nemmeno per dipingere il caos.

Non bisogna tuttavia passare da un estremo all'altro, e, per tornare intelligibile, cadere nel povero: la difficoltà consiste nell'essere ad un tempo ricco e chiaro.

L'armonia a tre, e specialmente quella a due parti, sono molto meno soggette a riuscire confuse che l'armonia a più di tre parti; perciò bisogna farne un uso frequente, soprattutto nei pezzi destinati al pubblico.

Insomma, noi raccomandiamo agli allievi per raggiungere la chiarezza, di non complicare soverchiamente i movimenti simultanei delle parti; di non istrozzare le modulazioni, passando con troppa leggerezza sugli accordi intermedi; di diffidare di una successione d'accordi troppo rapida; di evitare gli accompagnamenti complicati e pretenziosi alle melodie predominanti; e di non cambiare di Tuono ad ogni istante.

Oltre la chiarezza nell'armonia, ve n'ha un'altra di non minor peso; questa dipende dalla scelta delle idee e dall'ordine con cui vengono connesse. Dovunque manca *unità d'idee, proporzione e simmetria*, v'è confusione. Ma avendo noi già bastantemente svolto questo soggetto nel nostro trattato di melodia, sarebbe superfluo di occuparcene in questo. Termineremo coll'osservazione seguente:

Un Compositore è soggetto ad errare, allorquando vuol dipingere musicalmente certi movimenti fisici o morali. Se egli non rispetta le leggi, i precetti e le convenzioni della propria arte, non presenterà nelle sue produzioni se non una massa confusa di note che offenderà l'orecchio senza dipingere nulla, nè all'immaginazione nè allo spirito.

I Maestri debbono imitare i grandi poeti, i versi de' quali sono sempre puri ed intelligibili, qualunque sia l'immagine che vogliono rappresentare.

In tal guisa *Sofocle, Euripide, Virgilio, Tasso, Racine, Molière* e tanti altri hanno messo in campo le passioni più disordinate, e dipinto le situazioni più strane, senza dipartirsi mai dalle leggi dell'armonia poetica; infine, da *Omero* sino a' dì nostri, non v'è stato che questo mezzo per passare alla posterità.

Imitate, se potete, gli accenti barbari dei selvaggi, gli urli delle belve feroci, l'urto degli elementi tempestosi ed i tormenti dell'inferno, ma rispettate l'arte vostra: senza di che le tempeste, le strida selvaggie e gli urli feroci saranno ancora preferibili ai vostri quadri, perchè conformi alla natura.

Ludovico Viadana fu quello che, nel 17.^o secolo, immaginò di numerare il Basso per indicare l'armonia. Il suo metodo fu generalmente adottato. Da circa diciott'anni in Francia vi si introdussero varî cambiamenti, i quali poi non vennero ammessi in nessun altro paese. Poichè dunque il metodo primitivo è il più generale, ed il solo con cui si possono accompagnare i Bassi numerati di tutti i grandi maestri, crediamo di doverci attenere ad esso.

Si usano i seguenti otto numeri: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, talvolta ancora 1, 10, 11, 12, ma soltanto in qualche caso particolare. Questi numeri tengono vece di altrettanti intervalli: 2 significa una seconda, 3 una terza, 4 una quarta, e così di seguito.

Il Basso che porta i numeri, 

deve dare, ad una distanza qualunque, gli intervalli seguenti: 

Ma un numero ne suppone sempre un altro, e sovente due: in conseguenza il 3, per esempio, significa un accordo perfetto completo; esso dunque suppone in pari tempo l'intervallo della 5.^a così, 3, e 3 indicano egualmente un accordo perfetto.

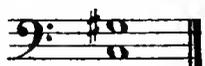
Per alterare gl'intervalli si adoprano i *diesis*, i *bemolli*, e *bequadri*, i quali si scrivono vicino al numero, prima o dopo, nel modo seguente: 5 *diesis*, 4 *bemolle*, 6 *bequadro*, oppure *diesis* 5, *bemolle* 4, *bequadro* 6 (1). Ognuno di questi tre accidenti fa il suo ufficio ordinario, cioè alza od abbassa la nota rappresentata dal numero, presso il quale è posto. Spesso, invece di mettere il *diesis* accanto ai numeri, s'indica la medesima alterazione più brevemente con un piccolo taglio, nel modo seguente: \mathcal{A} , \mathcal{B} , \mathcal{C} ; il che equivale a 4 *diesis*, 5 *diesis*, 6 *diesis*. Ciò non si pratica che per tre numeri (2).

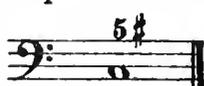
Le alterazioni della terza dovrebbero indicarsi con 3 *diesis*, 3 *bemolle*, 3 *bequadro*; ma è convenuto, per quest'intervallo solamente di togliere affatto il 3, e di mettere semplicemente *diesis*, *bemolle*, *bequadro*, immediatamente al disopra della nota del Basso.

Il cinque tagliato così \mathcal{E} , significa quinta diminuita; quando è posto solo al disopra del Basso, indica l'accordo diminuito.

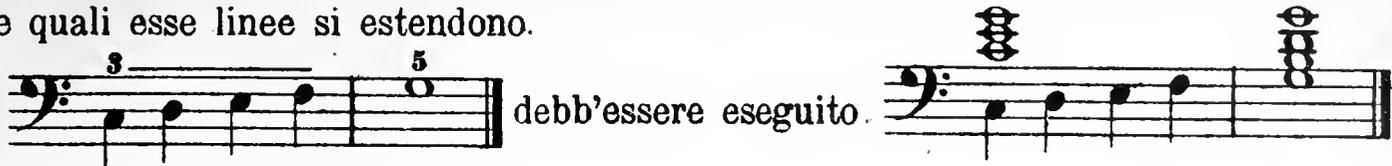
(1) Metteteli sempre prima, o, se meglio vi piace, sempre dopo: che altrimenti produrrete delle incertezze. (*Rossi*).

(2) Io non ho tra le mani alcun documento che dimostri lo stato in cui era l'arte della numerica al principio del 17.^o secolo, quando fioriva il P. Viadana. Questo tuttavia io so, primieramente, che forte si dubita il Viadana essere l'inventore del Basso continuo; in secondo luogo, che, avuto riguardo al sistema armonico di quei tempi, si può negare assolutamente l'uso de' tagli accennati dal Reicha, almeno, quanto al 4, 5 e 6; chè forse si tagliava il \mathcal{E} per indicare la 5.^a falsa, usata talvolta, ma a que'tempi ancora reputata *Diabolus in musica*. L'invenzione di tagliare altri numeri al certo deesi attribuire a tempi più a noi vicini, a quelli cioè in cui taluno immaginò d'introdurre il razionalismo nella scrittura della musica. Se fossero cotestoro male avvisati non è a dire: perocchè è cosa troppo evidente che, nella musica da eseguirsi nell'atto che si legge anche per la prima volta, tanto meglio e rapidamente saranno percepiti e intesi i segni grafici, quanto più sono riconoscibili per solo intuito, senza dover ricorrere ad un raziocinio, ancorchè semplice, che ne dichiari il valore. Che i tagli ai numeri includano il raziocinio si dimostra agevolmente con un semplice

esempio. Sia da esprimere verbigrazia l'intervallo  Colla numerica s'esprimerebbe senza tagli

 col taglio  Ora ch'io veda il 5 col *diesis* sopra il Do, mi dà negli occhi che quello ha da essere un Sol *diesis*: ma vedendo il \mathcal{E} , io vedo bensì che il \mathcal{E} rappresenta una quinta eccedente. (Il \mathcal{E} ,

Le piccole linee che si pongono in seguito ai numeri, e che si prolungano più o meno su diverse note del Basso, significano che si deve accompagnare col medesimo accordo tutte le note del Basso, sopra le quali esse linee si estendono.

L'esempio seguent  debb'essere eseguito.

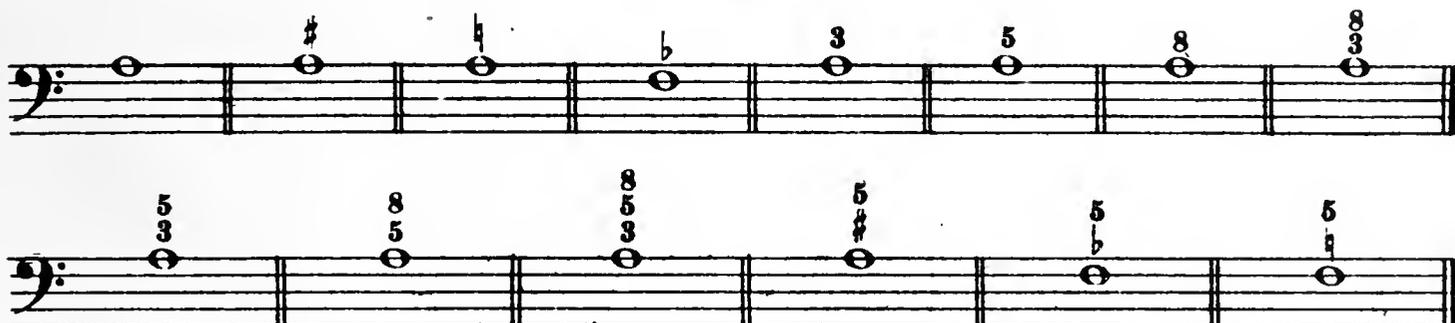
Le parole *Tasto solo* significano che una frase (d'altra parte non numerata) debb'essere eseguita senza accordi, vale a dire, colle sole note del Basso.

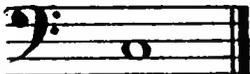
I.

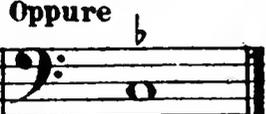
MODO DI NUMERARE GLI ACCORDI PERFETTI.

Gli accordi perfetti non rivoltati s'indicano in più modi.

ESEMPIO



Non v'ha quasi nessun precetto a dare su queste differenti maniere; la scelta ne è pressochè sempre determinata da ciò che precede e segue; perciocchè egli è evidente che se, dopo un accordo perfetto di *Do maggiore*, indicato senza numero,  si volesse prendere l'accordo

perfetto minore, bisognerebbe mettere:  Oppure , perchè l'alterazione da maggiore al minore si fa alla terza, ed in questo, come in molti altri casi, la scelta viene prescritta.

Il primo rivolto degli accordi perfetti si numera con un 6, oppure con ⁶3, secondo il caso.

Il secondo rivolto degli accordi perfetti si numera sempre ⁶4.

io credo, è inteso dallo stesso Reicha debba rappresentare una Quinta eccedente e non semplicemente una 5 *diesis*: altrimenti a che pro due segni per esprimere la stessa cosa?), ma è d'uopo ch'io ragioni di poi per trovare quale sia il *Sol* che occorre per fare una Quinta eccedente col *Do*.

Mi si opporrà che qualunque principiante in Armonia conosce a prima vista che la 5.^a eccedente di *Do* è *Sol diesis*; ma io rispondo che ad ogni modo l'operazione del cervello nel sistema dei tagli è duplice, vale a dire vi s'include, comechè brevissimo e semplicissimo, un raziocinio, laddove nell'altro opera il solo intuito. D'altra parte, l'esempio che ho citato, è ovvio; ma accadono molti casi in cui non si può dire che qualunque principiante in Armonia, e talvolta gli stessi provetti, conoscano a prima vista quale sia la nota che dee formare tale o tal altro intervallo sopra una data altra. Peggio poi se da un solo numero tagliato ha da interpretarsi ed attuarsi un intero accordo. Il fare poi come il Reicha, e come io stesso nella prima edizione del Fenaroli, cioè mescolare il sistema de' tagli con quello degli accidenti, mi par cosa che non torna ad alcun utilità. Io per me, mi atterro d'ora in poi sempre alla maggiore semplicità; i numeri rappresentano le note; le note si modificano con gli Accidenti: così, dunque, anche pei numeri. (*Rossi*).

II.

DELL' ACCORDO DIMINUITO.

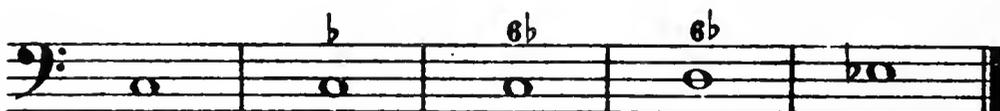
Abbiamo detto dianzi che l'accordo diminuito s'indica con un 5. Il suo primo rivolto si numera 6, oppure $\overset{6}{3}$; il secondo rivolto si numera $\overset{6}{4}$, come quello degli accordi perfetti.

AVVERTIMENTO.

Egli è chiaro che si dovrà far precedere a tutti i numeri i *diesis*, *bemolli*, o *bequadri*, ovunque questi accidenti saranno necessari, senza di che l'accompagnatore sarà bene spesso indotto in errore. Le quali alterazioni obbligano spesso a mettere assai più numeri che non occorrerebbe, se si rimanesse sempre nella medesima Scala.

Ecco degli esempi a schiarimento di ciò che diciamo:

ESEMPIO N.º 1.



E S A M E.

In quest' Esempio si modula da *Do* a *Mi bemolle*. Il secondo accordo è minore, perciò la sua terza è abbassata d'un semituono; il terzo accordo è *Do - Mi bemolle - La bemolle*, di cui due note sono abbassate d'un semituono; ma basta indicare la sesta con 6 *bemolle*, e questa suppone il *Mi bemolle*; il quarto accordo è *Re - Fa - Si bemolle*, che esige l'aggiunzione di un *bemolle* al numero 6; il quinto accordo è sufficientemente indicato dalla nota del Basso che suppone una quinta perfetta (*Si bemolle*), inutile di contrassegnare; perciocchè conviene, per quanto è possibile, schivare d' aumentare la quantità de' segni.

ESEMPIO N.º 2.



E S A M E.

In quest' Esempio bisogna con un *diesis* indicare che il quinto ed il nono accordo sono maggiori, e con un 6, o 6 *diesis*, che l'ottavo accordo è *Mi - Sol - Do diesis*, e non *Mi - Sol - Do bequadro*. L'alterazione della terza nel sesto accordo non fa d'uopo indicarla, perchè il *La diesis* numerato con un 6, suppone sempre *Do diesis*, e non mai *Do bequadro*, atteso che la terza diminuita non si trova negli accordi.

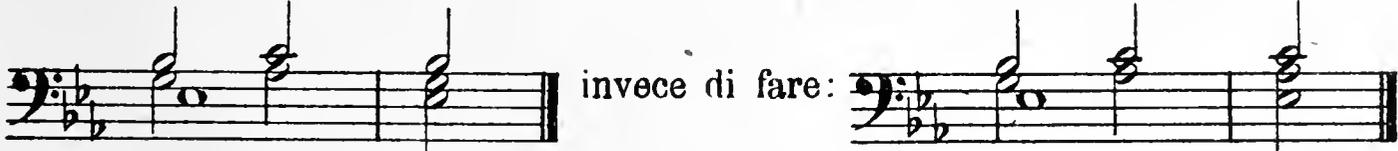
ESEMPIO N.º 3.



ANALISI.

Sulla 1.^a 2.^a e 3.^a nota di quest' Esemplio vi sono due accordi diversi; bisogna assolutamente che ciò venga indicato con numeri posti gli uni dopo gli altri. Perciocchè, se il 6 nella 1.^a battuta non fosse preceduto dal 5, l'accompagnatore non farebbe che l' accordo indicato dal 6 (*Do-Mi-La*).

Per la stessa ragione, bisogna mettere ⁵3 sul *Mi bemolle* della quarta battuta, perchè nella battuta precedente havvi ⁶4 sulla medesima nota; senza di che l' accompagnatore farebbe così:



In generale, numerando un Basso, fa d' uopo indicare tutto ciò che l' accompagnatore non può indovinare, ed, al contrario, risparmiare i numeri e gli altri segni, quando non siano d' assoluta necessità.

III.

DELL' ACCORDO DI QUINTA ECCELENTE.

La quinta di questo accordo essendo sempre una nota alterata e presa fuori della scala in cui si è, bisogna indicarla con 5 *diesis* o con 5̣, oppure con un 5 *bequadro*, secondo il tuono.

ESEMPIO



I rivolti in quest' accordo s' indicano:



Il *Bequadro* che è accosto al 6 nell' esempio (A), e quello che è accosto al 4 nell' esempio (B), vengono posti per precauzione, affinchè l' accompagnatore sia certo che questi sono i rivolti dell' accordo di quinta eccedente, e non quelli provenienti dall' accordo minore di *Do diesis*. Noi consigliamo di usare questa precauzione dovunque si potrebbe confondere un accordo con un altro, il che può succedere specialmente quando s' impiegano accordi poco usati.

IV.

MODO DI NUMERARE GLI ACCORDI DI SETTIMA.

1° Gli accordi di Settima non rivoltati si numerano con un 7, o $\overset{7}{3}$, o $\overset{7}{5}, \overset{3}{3}$.

2° Nel loro primo rivolto, si numerano con $\overset{6}{5}$, o $\overset{6}{3}$.

3° Nel loro secondo rivolto, con $\overset{4}{3}$, o $\overset{6}{4}, \overset{3}{3}$.

4° Nel loro terzo rivolto, con 2, o $\overset{4}{2}$, o $\overset{6}{4}, \overset{2}{2}$.

Egli è ben inteso, che, dovunque sia necessario, si debbono aggiungere i \sharp, \flat o \natural .

Ecco un Esempio, nel quale abbiamo indicato la specie alla quale ciascuna Settima appartiene:

The image shows four staves of musical notation in bass clef, illustrating different species of seventh chords and their inversions. Each chord is labeled with a species number (1ª, 2ª, 3ª, 4ª) and sometimes includes accidentals. The species labels are enclosed in dashed boxes below the notes.

- Staff 1: 7, $\overset{4\sharp}{2}$, 6, $6\flat$, $\overset{6}{4}$, $\overset{6}{5}$, 2, 6, 7.
- Staff 2: $\overset{6\flat}{4}, \overset{2}{2}$, 6, 6, $\overset{6}{5}$, $6\sharp$, $\overset{6}{5}$, $\overset{6}{5}$, #.
- Staff 3: $\overset{2}{4}$, $\overset{6}{5}$, $\overset{4\sharp}{2}$, 6, $\overset{7}{\sharp}$, $\overset{7}{\sharp}$, $\overset{7}{\sharp}$, $\overset{7}{\sharp}$, 2, $\overset{6}{5}$.
- Staff 4: #, $\overset{6}{5}$, $\overset{6}{5}$, 2, $\overset{6}{5}$, 2, $\overset{6}{5}$, 2, 6, 7, $\overset{4}{3}$, 7.

Quando l'accordo di Settima dominante si trova nel suo secondo rivolto, senza la nota fondamentale, s'indica questo rivolto semplicemente con 6, o $6\flat$, o $6\sharp$, secondo il Tuono.

ESEMPIO

The example shows a single bass clef staff with a 7th chord in its first species. The label "7ª di prima Specie." is written below the notes in a dashed box. A circled number (1) is at the end of the staff.

Seguendo il sistema del *Viadana*, le quattro prime specie di Settime si numerano nella stessa guisa; ciò che deve guidare l'accompagnatore, ed impedirgli di confonderle, sono gli accidenti in chiave e quelli posti accanto ai numeri, in caso di bisogno. Così, i seguenti quattro accordi di 7ª sono indicati nella stessa guisa:

The image shows four bass clef staves, each representing a different species of the 7th chord in the key of F major. The first staff is labeled "In FA". The species are labeled 1ª Specie, 2ª Specie, 3ª Specie, and 4ª Specie, each in a dashed box below the notes.

(1) Affine di non confondere il 2° accordo col 1° rivolto dell'accordo di Quinta diminuita V. l'esame ultimo, alla pag:40 Parte Iª (*Releha*)

poichè: 1.º) Sul quinto grado d'una Scala maggiore la Settima è naturalmente di 1.ª specie, ossia dominante.

2.º) Sul sesto grado, è di 2.ª specie.

3.º) Sul settimo grado, di 3.ª specie.

4.º) Sulla tonica, di 4.ª specie. Se si volesse avere la Settima di 1.ª specie sul sesto grado,

bisognerebbe porre ⁷*diesis* per avvertire che il *Fa* è *diesis*; e, se si volesse avere la 7.ª di 3.ª specie su questo medesimo grado, bisognerebbe scrivere ⁷5, oppure ⁷5 *bemolle*, per indicare che la Quinta è diminuita, atteso che il *La bemolle* non è in chiave.

V.

MODO DI NUMERARE L' ACCORDO DI NONA MAGGIORE.

Poichè quest' accordo s'usa ordinariamente senza la sua nota fondamentale, e in tal caso presenta all'occhio un accordo di Settima di terza specie, ne' suoi rivolti bisogna indicarlo in modo che l'accompagnatore non possa confonderlo con questo, e che abbia a collocarne la Nona sempre nella parte superiore.

ESEMPI.

Se vi fossero accidenti in chiave, bisognerebbe scriverla così:

VI.

MODO DI NUMERARE L' ACCORDO DI NONA MINORE

E L' ACCORDO DI SETTIMA DIMINUITA CHE NE DERIVA.

ESEMPIO

Se quest' accordo è dato in altri Tuoni, bisogna mettere accanto ai numeri i segni necessari per indicare le alterazioni.

ESEMPIO

VII.

MODO DI NUMERARE L' ACCORDO DI SESTA ECCEDENTE.

ESEMPI

IN DO IN LA IN MI^b

VIII.

MODO DI NUMERARE L' ACCORDO DI 4.^{ta} E 6.^{ta} ECCEDENTE.

ESEMPI

IN DO IN LA IN MI^b

IX.

MODO DI NUMERARE L' ACCORDO DI 5.^{ta} ECCEDENTE CON 7.^{ma}

ESEMPI

Fondamentale Nel suo 1.^º rivolto Fondamentale Nel suo 1.^º rivolto

In quest' accordo bisogna indicare la Quinta eccedente con 12[#], e nel suo rivolto, con 10[#], per avvertire l'accompagnatore di collocare questa nota nella parte superiore.

X.

MODO DI NUMERARE LE NOTE ACCIDENTALI.

1º Le note di passaggio non si numerano.

Quando il Basso fa note di passaggio, i numeri si pongono sulla prima nota reale e si tirano delle linee su tutte quelle note che si vogliono fare sentire sotto il medesimo accordo.

ESEMPIO.

L' esempio seguente, nel quale le note di passaggio si fanno accompagnate dalla terza, e con note di lunga durata, oppure in un movimento lento, si numera così:

Allora l'armonia non è che a tre parti.

2° Le dissonanze che risultano dall'uso delle appoggiature e delle sincopi, quando sono nelle parti acute, non s'indicano. Si numera il Basso semplicemente, come se queste note non esistessero.

ESEMPIO.

Quando le sincopi e le appoggiature si trovano nel Basso, si pongono i numeri sulle note reali degli accordi, e l'accompagnatore le eseguisce nel modo seguente:

3° I ritardi colle loro risoluzioni debbono sempre essere indicati per mezzo de' numeri.

Nell'articolo sui ritardi abbiamo già chiarito il modo con cui essi vengono indicati; ma soltanto per ciò che riguarda i numeri che rappresentano il ritardo medesimo, e la risoluzione di esso. Ora ci rimane ad indicare quali numeri fa d'uopo aggiungervi, per determinare il genere d'accordo a cui essi appartengono; perciocchè il medesimo ritardo può aver luogo su diversi accordi, siccome si può scorgere dagli esempi seguenti:

N^o 1.

In quest' Esempio il ritardo e la risoluzione si fanno sull'accordo di *Do*.

N^o 2.

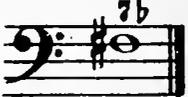
In quest' Esempio si fanno sul primo rivolto dell'accordo di *La minore*.

N^o 3.

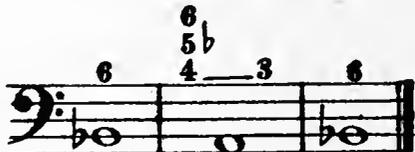
In quest' Esempio il ritardo si fa sull'accordo di *Do*, e la risoluzione sull'accordo di *La minore*.

Togliendo il ritardo da questi tre Esempi, il Basso verrebbe numerato così:

Ora, usando il ritardo, non si fa che aggiungere ai numeri degli accordi reali, i quali sono indispensabili, i numeri 9-8, che indicano il ritardo colla sua risoluzione.

Così dunque, se si volesse ritardare il *Do* per mezzo del *Re* nell'accomp. seguente,  bisognerebbe aggiungervi i numeri che indicano il ritardo e la risoluzione.

ESEMPIO 

Il rivolto seguente del medesimo accordo  darebbe col ritardo: 

Quando i ritardi sono posti nel Basso, s'indica l'intervallo che il ritardo fa colle altre note dell' accordo.

ESEMPIO.

This musical example shows four measures of a bass line. The intervals between notes are indicated by numbers and accidentals: 5 (with a flat), 6, 6b (with a flat), and 4 (with a flat).

Alla fine delle cadenze, quando l'accordo di Settima dominante, completo od incompleto, trovasi posto sopra la tonica, o sopra la dominante, si numera nel modo seguente:

This musical example shows a cadence with a dominant seventh chord above the tonic or dominant. The intervals are numbered as follows: 7, 7 (with a flat), 4, 8, 6, 7# (with a sharp), 8, 4, 3.

Ecco un Esempio di diversi ritardi col modo di numerarli:

This musical example shows a series of chords with various intervals indicated by numbers and accidentals: 5, 5 (with a flat), 4, 7, 6, 7, 6 (with a flat), 4, 8, 4, 8, 6, 7, 6 (with a flat), 7, 5, 6, 4, 8, 6.

This musical example shows a series of chords with various intervals indicated by numbers and accidentals: 7, 6 (with a flat), 6, 6, 7, 6, 5, 7 (with a flat), 6, 9, 6, 7, 6, 9, 8.

This musical example shows a series of chords with various intervals indicated by numbers and accidentals: 7, 6, 7, 6, 4, 8, 4, 8, 6, 7, 6, 5, 5, 7, 6, 8, 5, 5, 7, 6, 8, 5, 5.

This musical example shows a series of chords with various intervals indicated by numbers and accidentals: 7, 6, 4 (with a flat), 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6 (with a flat), 6, 5, 4, 4, 3, 4, 2, 7, 3, 5, 4, 6, 7.

6 5 — 9 8 — 6 5 — 9 8 — 6 5 — 9 8 — 7 6 — 7 6 —

4 3 — 4 3 — 4 3 — 4 3 — 4 3 — 4 3 —

7 6 5 8 7 6 4 7-6 4-3 7 6 4-3 *tasto solo*

6 9 6 6 5 7 6 6 7

5 4-3 4 5 6 5 7 6 5

9 6 9 3 8 5 7 6 4

4 3 7 8 4 5 6 4

4.º Modo di numerare il Pedale.

Il Pedale s'indica ordinariamente colle parole *Tasto solo*. Secondo questa indicazione, l'accompagnatore dovrebbe suonare le sole note del Basso senza corredo d'armonia. È questo un difetto, ma tuttavia facile a correggersi; perciocchè non è ragionevole che l'accompagnatore abbandoni l'armonia là dove essa diviene più essenziale, e ciò per la sola ragione che è difficile l'indicarla.

Oltre la nota che fa Pedale, la parte posta immediatamente al disopra di esso, viene considerata come un *Secondo Basso*.

Numerando questo *Secondo Basso*, si toglieranno tutte le difficoltà d'indicare l'armonia sopra un Pedale.

ESEMPIO.

2º Basso

6 2 6 6 7 5 7 7-6 7-6 5

Pedale

6 7 7# 7b 7 6 5 5 6 8 5 4 6 2 6 7-6 6

Il che verrà dall'accompagnatore eseguito nel modo seguente:

5.° Le Anticipazioni non si numerano.

In certi casi (specialmente nel genere fugato) si desidera che l'accompagnatore non faccia sentire che due parti, e che inoltre queste due parti siano tali, quali furono concepite dal Compositore. Bisogna allora scriverle nel modo seguente:

Oppure

Oppure

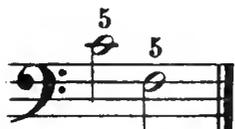
La quale indicazione ha luogo per lo più al principio d'una fuga, dove le due parti debbono essere sentite nella loro integrità e nella loro estensione. Quando l'armonia è a tre parti, si numera il Basso.

L'accennato metodo di numerare il Basso, che è quello del *Viadana*, non ha precisamente per iscopo d'indicare i diversi generi d'accordi. Ciò non è punto necessario per accompagnare il Basso numerato; l'essenziale si è d'indicare esattamente le note di cui si compone ciascun accordo. Infatti, cosa importa che l'accompagnatore conosca o no il genere di accordi, quando gli eseguisca conforme ai principî ch'egli deve conoscere? I numeri rappresentano le note; un accordo notato o numerato esattamente debb'essere eseguito nello stesso modo, senza bisogno d'indagarne la natura.

PARTE TERZA.

DELLA CREAZIONE DELLE PROGRESSIONI ARMONICHE.

Si fa una progressione armonica ogni qualvolta si riproduce armonicamente e regolarmente, sia salendo come discendendo, una data formola che noi chiameremo *Modello*.

Supposto , potremo avere due Progressioni.  Oppure

Replicando la medesima figura un certo numero di volte, avremo le due Progressioni armoniche seguenti:

 Oppure

La stessa operazione si fa, non solamente con due accordi, ma eziandio con tre o quattro.

ESEMPI
con tre accordi.



con quattro accordi.

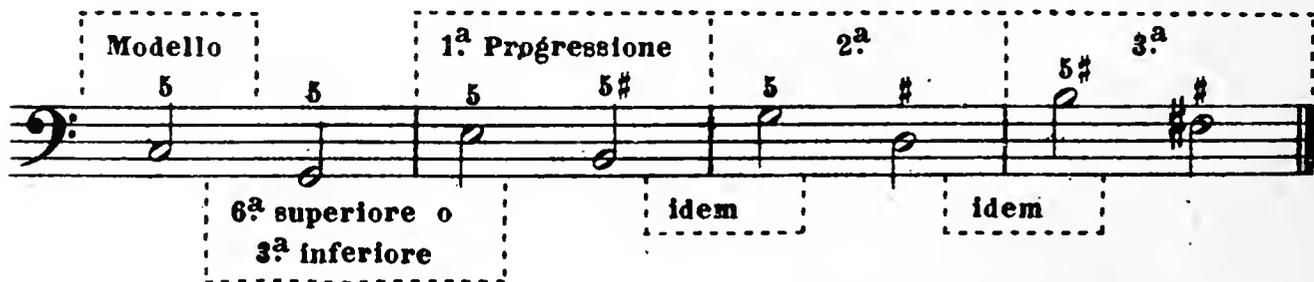


Da queste osservazioni risulta che qualunque frase composta di alcuni accordi, può fornire delle Progressioni armoniche; non si tratta che di conoscere il principio, secondo il quale si deve connettere il primo accordo della Progressione coll'ultimo del *Modello*.

La connessione più regolare è quella nella quale il Basso fondamentale progredisce per Terza, Quarta o Quinta inferiori, fra l'ultimo accordo del *Modello* ed il primo della Progressione.(1)

ESEMPI.

N.º 1.
Connessione per
Terze inferiori



(1) È unicamente a norma del Basso fondamentale che vanno regolate le Progressioni armoniche; perciò fa d'uopo consultarlo e non confonderlo colle note inferiori dell'armonia negli accordi rivoltati, se si vuole essere sicuri di non fare Progressioni difettose. (*Reicha*)

La scelta degli accordi maggiori o minori, e del punto in cui conviene terminare la Progressione, dipende dal sentimento e dall'orecchio.

N° 2.
Connessione per
Quarte inferiori.

La Progressione per Quinta inferiore, o Quarta superiore, non può aver luogo con questo *Modello*, perchè non si farebbe che replicare le medesime note.

ESEMPIO

Fra le eccezioni nella concatenazione degli accordi, ve n'ha una che si può di frequente impiegare con buon successo nelle Progressioni armoniche; quella cioè che ha luogo fra due accordi, le cui note fondamentali fanno una *Seconda superiore*.

ESEMPIO
N° 3.

Una Progressione armonica è spesso suscettibile di una o più modificazioni, per mezzo del rivolto degli accordi.

Rivolto della Progressione N° 1.

ESEMPI
N° 1.

Il 2º accordo del Modello sempre nel suo 1º rivolto.

Rivolto delle Progressioni N° 2 e 3.

N° 2. N° 3.

Questi tre ultimi esempi unitamente agli altri tre, formano sei Progressioni, che derivano

dai due soli accordi

(1) Poichè non si può progredire di eccezione in eccezione, si avrà cura di procedere regolarmente per Terza, Quarta o Quinta inferiori, fra l'ultimo accordo del Modello ed il primo della Progressione, ogniqualvolta il Basso fondamentale dei due ultimi accordi del Modello procederà esso medesimo per seconda.

(Reicha)

QUALITÀ DEL MODELLO.

Il *Modello* deve terminare con un accordo consonante; non debb'esser lungo ma può nullameno contenere sino a cinque, sei, sette od otto accordi, secondo il movimento; e può incominciare con un accordo dissonante.

Gli accordi dissonanti che per avventura vi si trovano, debbono avere una risoluzione esatta, e per quanto si può senza eccezioni; tuttavia quest'ultima regola non è del tutto rigorosa.

Gli accordi dissonanti coi quali un *Modello* potrebbe incominciare, sono: 1.° la Settima dominante; 2.° la Settima diminuita (meno sovente); 3.° l'accordo di Sesta eccedente (rarissime volte); tutti gli altri accordi dissonanti non possono venire usati se non nel corso del *Modello*.

ESEMPI.

1.° *Modello*, che incomincia colla 7.^a dominante nel suo terzo rivolto:  e che dà le Progressioni seguenti:



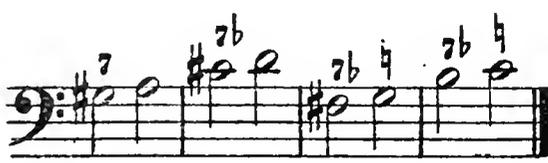
Oppure

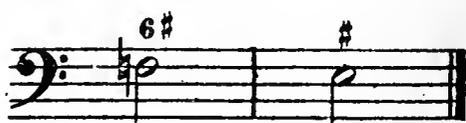
Mettendo l'accordo di 7.^a nel suo primo rivolto, si avrà:

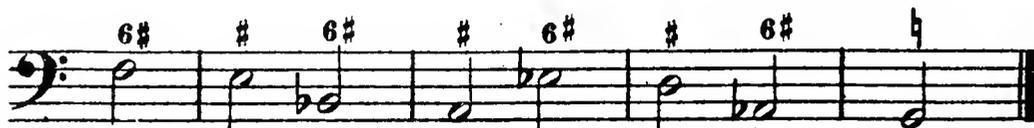


Oppure

2.° *Modello*, che incomincia colla Settima diminuita: 

Progressione.  Lo stesso Esempio rivoltato. 

3.° *Modello*, che incomincia coll'accordo di Sesta eccedente: 

Progressione. 

4.° *Modello* di quattro accordi, de' quali due sono dissonanti: 

Progressione

In quest' Esempio il *Modello* viene trasportato da *La minore* a *Re minore*, cioè alla Quinta inferiore. Pare in conseguenza, che la regolarità della Progressione esigerebbe nel seguito la trasposizione da *Re minore* a *Sol*, da *Sol* a *Do*, ecc., il che non è punto osservato, atteso che da *Re minore* si passa a *Do* (alla seconda inferiore), e da *Do* a *Sol* (alla quarta inferiore). Queste modificazioni speciali sono eziandio usate nella creazione delle Progressioni, ogniqualvolta la concatenazione degli accordi e de' Tuoni si fa con naturalezza.

Altra progressione dello stesso genere:

Un *Modello* di Tuono minore può spesso trovarsi maggiore nella Progressione, e viceversa, siccome si scorge dall'Esempio precedente.

5° *Modello* di sei accordi:

ESEMPIO

Tutte le accennate progressioni si riferiscono alla teoria delle modulazioni, perciocchè è impossibile creare una Progressione armonica mediante un *Modello* che incomincia con un accordo dissonante, senza modulare continuamente. Questo genere di Progressioni non s'usa fuorchè nei pezzi che permettono di modulare a Tuoni lontani; altrimenti bisogna a preferenza usare le Progressioni che si fanno diatonicamente, vale a dire, con accordi presi nella stessa Scala, o con modulazioni *passeggiere* ne' Tuoni prossimi.

5° *Modello* di otto accordi:

Progressione

Abbiamo finora considerato questo lavoro solamente rispetto all'Armonia; ora bisogna applicarlo alla Melodia, esponendo i casi in cui, questa per essere accompagnata, provoca una Progressione. Questo ci fornirà in pari tempo degli esempi ne' quali le Progressioni armoniche rimangono nello stesso Tuono, o non modulano che molto leggermente.

La Melodia possiede un'infinità di piccoli passi che essa ripete per Progressione due, tre o quattro volte di seguito.

ESEMPI

1
Modello 1ª Progressione 2ª

2 ecc.

3 ecc.

4 ecc.

5 ecc.

6 ecc.

7 ecc.

8 ecc.

V'hanno delle Progressioni melodiche che presentano molte difficoltà, quando si vuole accompagnarle regolarmente colle Progressioni armoniche, laddove alcune altre possono dar vita a delle Progressioni armoniche nuove e leggiadre, che indarno si sarebbero cercate senza il soccorso di esse.

In ogni caso, è più difficile trovare Progressioni armoniche sopra un dato canto, che inventarle senza soccorso alcuno di qualunque Melodia. Ecco un canto che contiene due *Modelli* differenti:

Modello Progressione Modello *tr* Progressione *tr* idem *tr*

di cui ciascuno è suscettibile di una Progressione armonica.

La prima parte di questo canto può essere accompagnata ne' cinque modi seguenti:

(a) (b)

(c) (d) (e) (1)

(1) Poichè qui si tratta delle frasi di canto, considerate da sè sole, e non del principio o della fine di un pezzo di musica, è indifferente il cominciare o finire la Progressione con questo o quell'altro accordo, rivoltato o non rivoltato. (*Reicha*).

Ecco pertanto cinque maniere diverse di accompagnare una Progressione melodica delle quali le quattro prime sono vere Progressioni armoniche.

La seconda Progressione melodica, che ha per modello le tre prime note, non offre uguale ricchezza. Ecco due Progressioni armoniche che possono servire ad accompagnarla:

Presentandosi una Progressione melodica, la prima cosa che si deve fare si è di esaminare se essa è suscettibile di vari accompagnamenti, per sceglierne il migliore.

Ne' pezzi di musica nei quali la progressione melodica può o debb' essere richiamata di frequente (come nel genere fugato), è importante il conoscere e l' usare questa ricchezza d' accompagnamento, che in tal caso cade molto in acconcio.

E pure consultando il Basso fondamentale che si perverrà ad accompagnare le Progressioni melodiche.

Ogniqualevolta il Basso fondamentale potrà procedere senza eccezioni, vale a dire, per Terza, Quarta o Quinta inferiori, sarà meglio attenersi a questo espediente, specialmente quando non si potranno usare degli accordi dissonanti senza nuocere alla Melodia, o si vorranno evitare per ottenere un accompagnamento più dolce; per esempio:

ESAME.

N. 1. Il Basso fondamentale procede per Terze e Quinte inferiori. L'armonia e la melodia rimangono nello stesso Tuono; in questo caso la Progressione armonica può aver luogo talvolta sopra un Pedale, come nell'esempio che segue:

N. 2. Progressione armonica sul Pedale.

N. 3. Il Basso fondamentale procede egualmente per Terze o Quinte inferiori.

N. 4. Le note fondamentali fanno due volte di seguito Terza inferiore ed una volta Quinta inferiore sotto la stessa Melodia.

N. 5. Il Basso fondamentale procede per Terza e Quarta inferiori.

N. 6. Il Basso fondamentale fa due eccezioni, FA-MI e LA-SOL; il che può aver luogo quando le Progressioni melodiche riescono difficili ad accompagnarsi.

N. 7. In questo esempio bisogna considerare come appoggiature le note contrassegnate + (1).

N. 8. In quest'esempio queste medesime note, contrassegnate +, vengono considerate come note reali, epperò accompagnate con altri accordi. Il Basso fondamentale di questi due esempi fa ancora delle eccezioni cagionate dalla natura del passo melodico.

N. 9. Il Basso fondamentale procede per Quinte inferiori, e la Progressione armonica cessa al 6.º accordo.

N. 10. La prima nota del Modello melodico dell'esempio precedente può essere considerata come APPOGGIATURA, perciò l'armonia può modificarsi nella seguente maniera.

(1) È di somma importanza il saper dividere, in queste Progressioni, le note della Progressione melodica in note reali ed accidentali. In alcuni casi le medesime note si possono considerare ora come reali, ora come accidentali (vale a dire, di passaggio ed appoggiature), il che dà luogo a due diversi accompagnamenti. (Reicha).

N. 11. La Progressione melodica di quest'esempio è una di quelle che ammettono difficilmente una Progressione armonica regolare. Perciò il Basso fondamentale è costretto a fare delle eccezioni.

N. 12. Una serie di accordi simile a quella dell'esempio precedente produce miglior effetto sul Pedale. Questa nota grave ed immobile riveste, per così dire, tutti gli accordi e li lega più strettamente, richiamandoli incessantemente alla tonica.

N. 13. Altro mezzo di accompagnare la Progressione precedente, il quale bene spesso è preferibile alle Progressioni armoniche regolari. Vi hanno nondimeno delle Progressioni melodiche che non ammettono questa semplicità d'accordi e che non si possono accompagnare senza ricorrere alle Progressioni armoniche.

N. 14. Quest'esempio ammette difficilmente un'altra armonia.

N. 15. In quest'esempio il Modello si compone delle quattro prime note del canto.

N. 16. Lo stesso Modello melodico accompagnato senza progressione armonica.

Noi raccomandiamo agli allievi di esercitarsi frequentemente in questo studio.

Quest'esercizio, quantunque variato all'infinito, si riduce unicamente a dare ad un Modello melodico un accompagnamento che possa trasportarsi col Modello stesso.

ECCO IL QUADRO DI QUESTA OPERAZIONE:

(a) Modello melodico.

(b) Progressione melodica rimanendo nello stesso Tuono, o modulando.

(a) Modello armonico.

(b) Progressione armonica rimanendo nel medesimo Tuono, o modulando.

La Melodia, quantunque rimanendo nello stesso Tuono, consente talvolta un accompagnamento, la cui armonia modula.

Questo contrasto apparente produce effetto e dà risalto alla melodia; è un mezzo delicato del quale, per conseguenza, non bisogna abusare.

ESEMPIO

Termineremo quest'articolo colle diverse Progressioni armoniche contenute nella Tavola seguente:

N° 1. N° 2.

La stessa in minore

N° 3.

N° 4.

N° 5. N° 6.

N° 7.

N° 8.

N° 22.

N° 21.

N° 24.

N° 23.

N° 26.

N° 25.

N° 28.

N° 27.

N° 29.

N° 31.

N° 30.

N° 32.

N° 33.

Musical score for exercise N° 33, featuring a treble and bass staff with various chords and fingerings.

N° 34.

N° 35.

Musical score for exercises N° 34 and N° 35, showing two systems of music with treble and bass staves.

N° 36.

Musical score for exercise N° 36, consisting of a single system with treble and bass staves.

N° 37.

La seconda nota di ciascun accordo nel Basso fa Pedale

Musical score for exercise N° 37, with a specific instruction for the bass line.

N° 38.

Musical score for exercise N° 38, featuring a treble and bass staff with complex chordal textures.

N° 39.

Musical score for exercise N° 39, showing a treble and bass staff with intricate rhythmic patterns.

N° 40.

Musical score for exercise N° 40, featuring a treble and bass staff with a focus on fingerings.

Nº 41.

Musical score for exercise Nº 41, featuring a treble and bass clef with various notes and fingerings. The bass line includes fingerings: 5, 6 5, 4 3, 4 8 3, 7-6, 6 5, 4 3, 4-8, 7-6.

Nº 42.

Musical score for exercise Nº 42, featuring a treble and bass clef with various notes and fingerings. The bass line includes fingerings: 5, 6, 4 3, 5 2 6, 4 3, 5 2# 6, 6# #.

Nº 43.

Musical score for exercise Nº 43, featuring a treble and bass clef with various notes and fingerings. The bass line includes fingerings: 5, 6, 5, 6, 5, 6.

Nº 44.

Musical score for exercise Nº 44, featuring a treble and bass clef with various notes and fingerings. The bass line includes fingerings: 5-6, 5# 6, 5, 9-6, 6# 6, 7# 6, 6#.

Nº 45.

Musical score for exercise Nº 45, featuring a treble and bass clef with various notes and fingerings. The bass line includes fingerings: 6, 6 5 5, 5# 6, 4#, 9-6 6, 9-6, 6 5 4 3.

Nº 46.

Musical score for exercise Nº 46, featuring a treble and bass clef with various notes and fingerings. The bass line includes fingerings: 10 8, 7, 5 4, 6 7 3.

Nº 47.

Musical score for exercise Nº 47, featuring a treble and bass clef with various notes and fingerings. The bass line includes fingerings: 4#, 6, 10 4b, 6, 6, 4b, 6 3 3 b.

N°48.

N°50.

N°49.

Questa Progressione di $\frac{6}{5}$ non può aver luogo che in questa guisa, vale a dire che il 5 deve sempre risolversi sul 3 dell'accordo che segue.

Questa successione non può praticarsi altrimenti che con questa distribuzione di parti.

DELLA DIFFERENZA FRA LA MUSICA SEVERA E LA MUSICA LIBERA.

Qualunque Musica, sia libera che sia severa, debb'essere scritta *con purezza*, cioè monda da errori. La parola *libera* non implica punto l'ammissione di licenze arbitrarie.

Ma vi sono delle produzioni nelle quali l'armonia debb'essere trattata con maggior rigore; e queste si distinguono coi nomi di *Musica severa*, *contrappunto severo* od *armonia severa* (1).

Questa severità consiste nell'evitare: 1.° il moto di due parti all'unisono od all'ottava (2); 2.° l'uso degli accordi arpeggiati e delle appoggiature; 3.° la prevalenza di una sola parte; 4.° i canti e passi comuni; 5.° le modulazioni enarmoniche.

D'altra parte, in questa specie di Musica si esige: 1.° che ogni parte abbia un disegno particolare che la distingua dalle altre, vale a dire che nessuna sia unicamente parte di ripieno; 2.° che vi sieno frequentemente delle Progressioni armoniche e nuove; 3.° che vi si faccia un uso frequente di ritardi; 4.° che vi si usino le imitazioni, i canoni, il genere fugato, il contrappunto doppio, in una parola, ogni armonia suscettibile di rivoltamento. (3)

(1) Le parole *Contrappunto* ed *Armonia* sono sinonime: (a) perciò le espressioni *Contrappunto semplice*, *Contrappunto doppio*, *Contrappunto florido*, *Contrappunto rigoroso* sono le stesse che *armonia semplice*, *armonia doppia*, *armonia rigorosa*. (Reicha).

(2) Egli è bene inteso che tale severità non può estendersi alle masse dell'orchestra, quando bisogna raddoppiare o triplicare il complesso dell'armonia. (Reicha).

(3) Il contrappunto doppio, le imitazioni, i canoni, la fuga e il genere fugato formano la materia che si svolge nei trattati della fuga. (Reicha).

(a) I vocaboli *Armonia* e *Contrappunto* non sono del tutto sinonimi. Per *Armonia* s'intende la scienza degli accordi, considerati rispetto alla loro costruzione ed alla loro successione; il *contrappunto* intende a dare a ciascuna nota degli accordi l'andamento che loro conviene. Nell'*Armonia* si comprende lo studio della numerica; nel *Contrappunto* quello della distribuzione delle parti. Si dice però comunemente *studiare l'Armonia*, oppure *studiare il Contrappunto* nello stesso significato. (Rossi).

Le produzioni del genere severo sono:

- 1.° La maggior parte della musica da chiesa.
- 2.° La Fuga ed i Canon.
- 3.° La musica scolastica o didascalica.

Nella Musica libera, all'opposto, è permesso di servirsi di tutto ciò che si deve accuratamente evitare nella severa.

- 1.° Si fa spesso camminare due o più parti all'unisono od all'ottava.
- 2.° Ordinariamente una sola parte vi predomina e le altre si limitano ad accompagnare.
- 3.° Le Modulazioni si fanno con molta libertà; seguono, in certo qual modo, il capriccio dell'autore. Spesso ancora si rimane per lungo tempo nello stesso Tuono; il che non è ammesso nella Musica severa.
- 4.° Gli accordi arpeggiati s'impiegano molto spesso.
- 5.° Le appoggiature ed in generale le note accidentali vi abbondano, all'opposto dei ritardi, il cui uso è molto più ristretto.
- 6.° La parte predominante vi fa ad ogni momento delle ottave con questa o con quell'altra parte d'accompagnamento.
- 7.° Successioni di Terze o di Seste, non che certe formole di cadenze volgari vi si riproducono ad ogni istante.
- 8.° Vi si osserva minore regolarità nella risoluzione degli accordi dissonanti.

Le produzioni della Musica libera sono:

1.° Tutte quelle che fanno brillare gli strumenti e le voci; il *Concerto*, i *Soli*, le *Arie*, la *Romanza*, le *Canzonette* i *Rondò*, ecc.....

2.° La Musica militare, la Musica da camera ed in generale la Musica teatrale.

V'hanno oltracciò delle opere di un genere misto, come, a cagion d'esempio, i Quartetti alla Haydn, le Sinfonie, ecc., il complesso delle quali è una mescolanza d'armonia rigorosa e d'armonia libera.

Ne' trattati di composizione e nelle scuole non s'insegna che il *genere rigoroso*, quale esisteva al tempo in cui FUX pubblicò il suo *Gradus ad Parnassum*, ANGELO BERARDI, i suoi *Documenti armonici*, e GIOSEFFO ZARLINO le sue *Instituzioni armoniche*.

In quei tempi non si conosceva altra musica che quella dell'antico stile di chiesa *rigorosissimo*.

La composizione musicale, come tutte le altre arti che tendono sempre alla loro perfezione, ha fatto in seguito dei progressi immensi, frutti dei lumi acquistati da prove più o meno felici.

Il gusto si è cambiato a più riprese, e bene spesso a vantaggio dell'arte, i cui limiti si sono estesi coll'introduzione successiva della Musica drammatica, della Musica istrumentale e da camera.

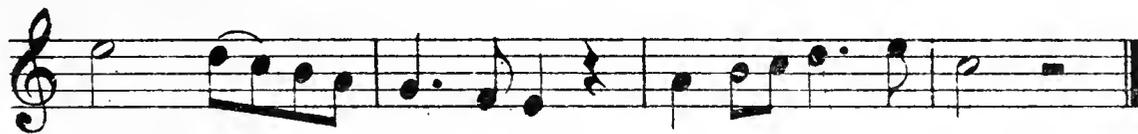
Questi nuovi generi, formando virtuosi cantori e cantatrici celebri, de' quali si dovette poi far brillare l'abilità, si allontanarono a poco a poco dal genere rigoroso insegnato ne' corsi di composizione ed in uso nella Musica da chiesa, e diedero origine alla *Musica libera*, il cui stile ha finito col prevalere.

Si ha dunque torto di non insegnare i principî agli allievi, i quali, uscendo dalle mani dei loro maestri, sono sconcertati nel non sentire altro che musica composta in un genere tutto all'opposto di quello che essi hanno studiato; quindi avviene che parecchi allievi credono che nella Musica libera tutto sia permesso, e che (cosa ancor più pericolosa) lo studio profondo della composizione diventi affatto inutile.

Quest' articolo è uno di quelli che s' inseriscono ordinariamente nei trattati della Fuga e del Contrappunto doppio. Ma una parte di questa materia appartiene allo studio dell' Armonia, epperò abbiamo creduto opportuno di farle posto qui.

Le imitazioni si fanno ripetendo una frase od un tratto di canto, oppure riproducendone il disegno in altre parti.

Si propone, per esempio, d' imitare il passo seguente:



A prima vista si scorge che dopo la quarta battuta, un' altra parte qualunque può ripetere il medesimo passo sia nello stesso Tuono, sia in un Tuono prossimo.

N° 1.
ESEMPIO



Se, ripetendo in tal guisa il tratto di canto, il primo accompagnamento non potesse più servire (1), se ne farebbe un secondo, come nell' esempio precedente. Questa specie d' Imitazione è la più semplice e la più facile, e può spesso venire impiegata con effetto nella Musica libera. Quando l' Armonia lo permette, questa medesima Imitazione si può maggiormente avvicinare e farla incominciare alla quarta battuta.

N° 2.
ESEMPIO



Se si potesse farla incominciare ancor più presto, diverrebbe più bella; per chiarirne la possibilità, bisogna cercare l' Imitazione su qualche tempo forte, se la frase da imitarsi comincia sopra un tempo forte, o su qualche tempo debole, se essa comincia sopra un tempo debole; la qual ricerca si fa:

- alla Seconda inferiore o superiore.
- alla Terza
- alla Quarta
- alla Quinta
- alla Sesta inferiore o superiore.
- alla Settima
- all' Ottava
- all' Unisono

In queste Imitazioni non si ripete sempre interamente il canto; basta farne sentire una parte.

ESEMPI

N° 3.

N° 4.

N° 5.



(1) Ciò può accadere di frequentè, perchè qui non si esige il Contrappunto doppio che permette di rivoltare l' Armonia. (Reicha).

N° 6. N° 7.

Qui l'Imitazione non si fa che colla seconda battuta del canto, che si produce successivamente nelle altre parti, e serve nello stesso tempo d'accompagnamento.

I tratti di canto sono più o meno suscettibili di essere in siffatta guisa imitati; ma rari sono quelli che non offrono la possibilità di una o due Imitazioni, per lo meno.

Può bene spesso accadere che il compositore giudichi a proposito di non servirsi di questo mezzo: perciocchè qui non si tratta semplicemente di fare delle Imitazioni, ma di sapere eziandio collocarle dicevolmente.

Le produzioni che le ammettono, sono quelle che debbono dar saggio dell'abilità del compositore, come i Pezzi concertati, i Cori, le Ouvertures e diverse produzioni della musica strumentale. Le Imitazioni sono quasi bandite dai pezzi che esigono una grande semplicità, od un'importanza puramente melodica, come *Arie, Romanze, Canzonette, Cavatine, Rondò*, ecc:.. V'hanno tuttavia delle Imitazioni che non sono che *Imitazioni di movimento*, delle quali si può fare un uso più esteso. Per effettuare questa proposizione, si prende una piccola frase di 5, 6 od 8 note per esempio:  nella quale

non v'hanno che tre crome e due semiminime, e si ripete questa medesima frase, sia nella stessa parte, sia col farla passare da una parte all'altra (in tutti i sensi possibili,) conservando sempre il medesimo valore di note.

ESEMPIO

Qui la parte superiore imita lo stesso passo otto volte di seguito, e forma una frase melodica compiuta.

In quest'esempio si è la parte B che imita il tratto di canto dato e che serve nello stesso tempo d'accomp. alla Melodia della parte A.

Nell'esempio seguente, il medesimo passo si aggira nelle tre parti inferiori e serve d'accompagnamento al canto della parte superiore.

DELL' ARMONIA A DUE PARTI.

L'Armonia a due parti esige uno studio profondo, troppo trascurato dagli allievi; essa ha un'attrattiva, una vaghezza particolare; nella pratica essa è tanto importante quanto l'Armonia a tre ed a quattro parti, attesoche la si può usare con effetto in tutte le produzioni musicali di ogni genere.

Siccome or ora si vedrà, nell'Armonia a 2 si possono praticare tutti gli intervalli usitati, limitando all'espressione di sentimenti dolci l'uso di soli intervalli consonanti.

L'Armonia a 2 richiede, più ancora dell'Armonia a 3 ed a 4, una estrema purezza, perchè essendo isolata, lascia facilmente scorgere gli errori.

È appunto in questa Armonia che due Terze maggiori di seguito per moto retto possono, talvolta, produrre un cattivo effetto; tali sono, per esempio, le due Terze maggiori seguenti:

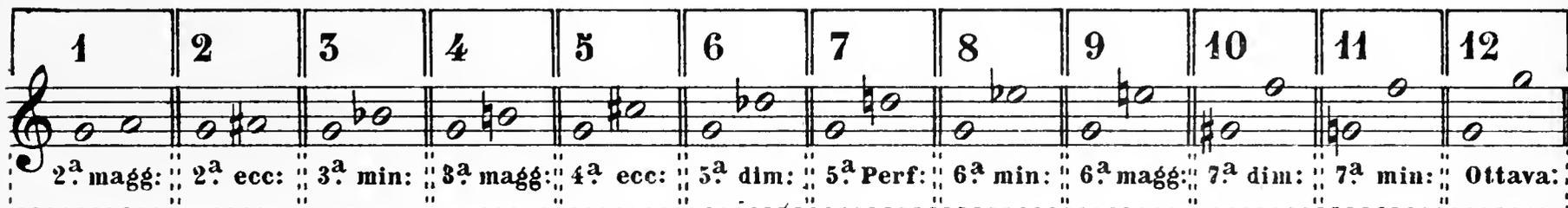


in cui esiste una cattiva relazione fra *Do* e *Sol diesis*.

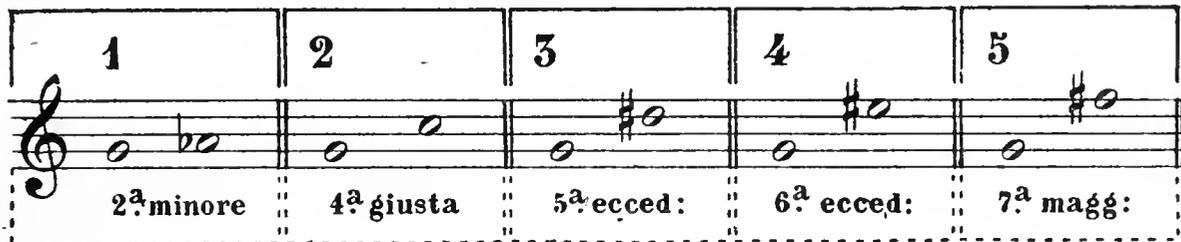
Essendo i casi analoghi soggetti a troppe eccezioni, sarebbe difficile il prevenirli con regole sicure, alle quali d'altra parte l'orecchio può facilmente supplire. Questa osservazione sulla progressione delle Terze maggiori successive per moto retto, non si estende già all'Armonia a più di due parti, perciocchè l'esempio precedente messo a 4 nella guisa seguente, è buono:



Alcuni intervalli sono più specialmente atti ad essere impiegati come note reali, nell'Armonia a due parti; tali sono i seguenti:



I cinque intervalli che seguono debbono essere usati (in qualità di note reali) con molta maggiore restrizione.



Fra tutti questi intervalli, quattro vengono molto più spesso usati nell'Armonia a due; e sono la Terza minore, la Terza maggiore, la Sesta minore e la Sesta maggiore.

L'Unisono e l'Ottava s'usano assai di rado; se ne può far uso nelle cadenze finali, e di quando in quando per incominciare un nuovo periodo.

Nemmeno la Quinta giusta si usa di frequente, ma siccome essa dà più armonia che l'Unisono e l'Ottava, perciò si può impiegare più spesso. Gli altri intervalli, essendo dissonanti, debbono sempre essere risolti e sovente anche preparati.

ESEMPI INTORNO AL MODO D'USARE GL'INTERVALLI DISSONANTI NELL'ARMONIA A DUE PARTI.

Seconda maggiore, proveniente dall'accordo *La-Do♯-Mi-Sol*, nel 1° esempio, e da *La-Do♭-Mi-Sol*, nel 2° e 3° degli esempi seguenti:



Tornerà opportuno preparare la Seconda maggiore, non che la Settima minore, che ne è il suo rivolto.

<p>Seconda ecced., proveniente dall'acc: di 7^a dimin: <i>La♯-Do♯-Mi-Sol</i>.</p>	<p>Quarta ecced., proveniente dalla 7^a <i>La-Do♯-Mi-Sol</i>.</p>	<p>Quinta dimin., proveniente dall'acc: <i>Mi♭-Sol-Si♭-Re♭</i>.</p>
<p>Quinta dimin.: proveniente dall'acc: <i>Sol-Si♭-Re♭</i>.</p>	<p>Settima dimin. proveniente da <i>Sol♯-Si-Re-Fa</i>.</p>	<p>Settima min.: proveniente dall'acc: <i>Sol-Si-Re-Fa</i>.</p>

La Seconda minore debb'essere preparata e risolta regolarmente. Lo stesso deve farsi rispetto alla 7^a maggiore che ne è il rivolto.

ESEMPI

La Quarta giusta non può usarsi senza preparazione che nelle cadenze:

ESEMPI.

In ogni altro caso bisogna prepararla. Ordinariamente essa non s'usa se non dopo la Terza maggiore o minore, come proveniente dalla 7^a di seconda, o terza specie.

ESEMPIO.

La Quinta eccedente può usarsi quando è preceduta dalla Terza minore, dalla Quinta perfetta o dalla Sesta minore; per esempio:

La Sesta eccedente può darsi anche senza preparazione; ma bisogna che, prima della risoluzione, la Sesta si cangi in Terza, nel modo seguente:

Fa d'uopo ancora osservare che tutti questi intervalli possono nello stesso tempo essere usati come note accidentali, fra le quali bisogna notare i ritardi seguenti come i più usati.

Rivoltando questi tre ritardi, si hanno i tre seguenti:



Nell'Armonia a due parti le Cadenze si fanno nel modo seguente: 1° Quando il Duetto è per due parti acute, come due *Soprani*, due *Violini*, due *Clarineti*, due *Oboi* ecc: si possono terminare le semicadenze con Terze e Seste, e le cadenze perfette con Seste.



2° Ma quando il Duetto è per due parti gravi, come due *Tenori*, due *Violoncelli*, due *Fagotti*, ecc; bisogna che le cadenze si facciano come in tutti gli altri casi, cioè cogli accordi non rivoltati. Lo stesso deve aver luogo quando il Duetto è composto per una parte acuta ed una parte grave.

ESEMPI



Questi quattro ultimi esempi possono, di quando in quando, venire usati eziandio nella terminazione dei Duetti per due parti acute.

ECCO ALCUNE FORMOLE DI CADENZE A DUE PARTI.

CADENZE PERFETTE



SEMICADENZE



Quando nei Duetti si possono usare gli accordi arpeggiati, l'armonia acquista maggiore attrattiva, perchè gli accordi riescono più completi per la successione delle loro proprie note.

Ognuno sentirà la differenza che esiste fra i due esempi seguenti, il primo dei quali è accompagnato con accordi arpeggiati:

N° 1. 

N° 2. 

Un Duetto può venire accompagnato o da un semplice Basso (1), o dall' Orchestra. In questo caso la regola vuole che l'armonia del Duetto senza avere in conto l'accompagnamento, sia corretta e pura quanto quella dei Duetti non accompagnati. Gli armonisti mediocri peccano frequentemente contro questa regola, specialmente ne' Duetti d'Opera, in cui tutto ciò che riflette la scena, occupa interamente l'attenzione dell'uditore, e deve perciò tendere verso la perfezione per quanto è possibile.

Un'Armonia semplice a due parti può, col mezzo delle note di passaggio, delle appoggiature, delle sincopi e dei ritardi, essere variata in parecchi modi. Esempio:

TEMA. 

1^a VAR^e 

2^a VAR^e 

3^a VAR^e 

4^a VAR^e 

5^a VAR^e 

6^a VAR^e 

7^a VAR^e 

8^a VAR^e 

9^a VAR^e 

10^a VAR^e 

11^a VAR^e 

Per terminare quest' articolo, aggiungeremo qui gli esempi seguenti sull' Armonia a due parti, affinchè servano di modello agli allievi:

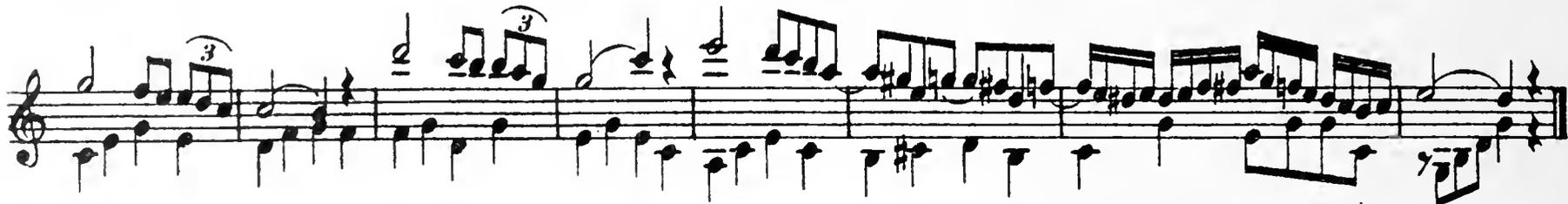
(1) Fra un Terzetto ed un Duetto accompagnato da un Basso v'ha una differenza notevolissima; nel primo ogni parte è ugualmente importante, perchè l'attrattiva del pezzo deve consistere nell'Armonia a tre; nel secondo l'attrattiva non è che nell'Armonia a due, ed il Basso non fa che una parte secondaria, di cui all'uopo deve potersi fare a meno. (Reicha). 98062

This musical score, titled "Nº1" and numbered "209", consists of 45 numbered measures of music written on a single staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The measures are numbered sequentially from 1 to 45, with some measures containing repeat signs or specific performance markings. The music is presented in a clear, legible format suitable for a printed score.

Una nota prolungata per più battute non potrebbe aver luogo nell'una delle due parti, se non coll'arpeggiare gli accordi nell'altra. Esempio:



Bisogna parimente usare gli accordi arpeggiati quando l'una delle due parti ha un canto predominante e concepito separatamente dalla seconda parte. Esempio:



Poichè la parte superiore, cattivandosi tutta l'attenzione, si rende isolata dalla seconda, questa pertanto deve assumersi, per così dire, tutto il peso dell'armonia, la quale sarebbe troppo vaga e troppo povera senza gli accordi arpeggiati. Col mezzo degli accordi arpeggiati si può fare in un Duetto delle modulazioni di ogni genere, e persino delle modulazioni enarmoniche.

Da *Re* Maggiore
a *Mi* Maggiore



L'Armonia a due parti può adoperarsi dovunque con effetto, nel *Terzetto*, nel *Quartetto*, nel *Quintetto* e nell'*Orchestra*, dove si può raddoppiare e triplicare ciascuna parte all'Ottava superiore ed inferiore. Esempi:



Questa maniera di raddoppiare e triplicare l'armonia colla massa dell'orchestra può produrre il più grande effetto. Noi consigliamo agli allievi di leggere, oltre quest'articolo, il piccolo *Trattato dell'Armonia a due*, annesso ai Duetti per violino e violoncello (1) che abbiamo composto appunto per far conoscere i mezzi di cui può disporre quest'armonia.

DELL' ARMONIA A TRE PARTI.

L'Armonia a tre sta fra quella a due ed a quattro. In essa le cadenze si fanno regolarmente come nell'Armonia a quattro, vale a dire, senza rivoltamento degli accordi della tonica e della

(1) Oeuvre 84 chez Gambaro, M.^d de Musique, Rue Croix des petits champs, N. 44. (Reicha).

dominante. Qui è opportuno rammentarsi di quanto abbiamo detto intorno alla soppressione di una nota negli accordi; imperciocchè, essendo tutti gli accordi dissonanti (fuorchè due) composti di più di tre note, egli è chiaro che nell'Armonia a tre non possono aver luogo altrimenti che incompleti.

Sovente, anzi, si è costretti, rispetto alla risoluzione degli accordi dissonanti, a sopprimere la Quinta negli accordi perfetti.

Parecchie Progressioni armoniche riescono meglio a tre che a quattro parti; in esse la quarta parte sarebbe incomoda e talvolta forzata. Nell'Armonia a tre gli errori sono più appariscenti che in quella a quattro; ma sono anche più facili ad evitarsi.

Quando una delle tre parti fa una melodia predominante, conviene che una delle rimanenti faccia, quando ciò è possibile, degli accordi arpeggiati, onde ne derivi un'armonia più piena e completa. Esempio:

A musical score example consisting of three staves. The top staff features a melodic line with various intervals and a triplet of eighth notes. The middle and bottom staves provide a complex arpeggiated accompaniment, with the bottom staff using a bass clef and the middle staff a treble clef.

Qualche volta si può in un Terzetto raddoppiare all'Ottava un tratto di canto con una delle tre parti; in questo caso l'Armonia è a due, ma senza far tacere nessuna delle parti del Terzetto.

ESEMPIO

A musical score example labeled 'ESEMPIO' showing a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple harmonic accompaniment.

Nel Terzetto il pedale non può aver luogo se non sotto una buona Armonia a due. Esempio:

In DO

A musical score example showing a piano accompaniment with a pedal point. It consists of three staves. The top staff has a melodic line, the middle staff has a complex arpeggiated accompaniment, and the bottom staff has a simple harmonic accompaniment with a sustained bass note (pedal point).

Pedale sulla dominante.

L'Armonia a tre può usarsi dovunque, nel Quartetto, nel Quintetto, nei Cori e nell'Orchestra, dove si può raddoppiare ogni parte all'Ottava, purchè l'incontro di due Quinte di seguito prodotte da questo raddoppio, non gli si opponga. Esempio:

Armonia semplice a tre.

La stessa Armonia raddoppiata.

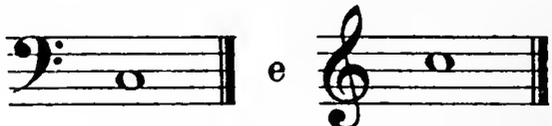
A musical score example comparing two versions of a triad. The left side is labeled 'Armonia semplice a tre' and shows a simple triad in three parts. The right side is labeled 'La stessa Armonia raddoppiata' and shows the same triad with each part doubled an octave higher, resulting in a six-part texture.

DELL'ARMONIA A QUATTRO PARTI.

L'Armonia a quattro è la più interessante: non v'ha artificio che con essa non si possa mettere in opera. Convieni occuparsene costantemente e studiarla senza posa, come la base di tutte le altre.

L'Armonia a quattro parti debb'essere considerata sotto *tre diversi aspetti*: 1.° Come accompagnamento di una melodia predominante nelle *Arie, Concerti*, ed in generale in tutti i *Soli* strumentali e vocali. Questo è il genere più facile. 2.° Come mezzo per lo sviluppo delle idee nelle produzioni in cui ciascuna parte ha la medesima importanza, come nei *Quartetti* d' HAYDN e di MOZART, ed infine dovunque s'usa lo stile fugato. È qui che l'armonia raggiunge il punto massimo della sua eccellenza. 3.° Come mezzo per produrre dei grandi effetti colle masse dell'orchestra, specialmente nella Sinfonia.

Ciascuno di questi tre generi esige uno studio particolare; bisogna badar bene di non confonderli l'uno coll'altro. In un pezzo di una certa estensione conviene aver cura di non far sentire continuamente l'Armonia a quattro parti. La varietà, che è l'anima della musica, esige, all'opposto, ch'essa si alterni tratto tratto coll'Armonia a tre, a due, e perfino con dei tratti all'unisono, specialmente nell'orchestra. Si modifica ancora colle differenti posizioni degli accordi, allorchè ad una posizione più o meno ristretta si fa succedere una posizione più o meno lata e *viceversa*. Questo espediente così semplice ed in apparenza poco importante, produce tuttavia molto effetto.

Egli è evidente che un'Armonia racchiusa incessantemente fra 

diverrebbe bentosto stucchevole, atteso la continua ripetizione delle stesse corde.

L'Armonia a quattro, quando serve d'accompagnamento ad una melodia predominante, debb'esser trattata con molta semplicità; la quale non deve per altro escludere la varietà. In tal caso gli accordi per lo più non sono che complessi, o tronchi e seguiti da brevi pause. Talvolta l'armonia consiste in un leggiero movimento di una o più parti d'accompagnamento. Talvolta, se la melodia lo permette, alcuni piccoli tratti di canto più o meno brillanti, ripetuti a più riprese in diversi Tuoni o sopra diversi gradi della Scala, costituiscono l'armonia. Questo lavoro dipende dal *gusto*, dal *sentimento* e spesso dal *capriccio*. La natura della melodia indica molto frequentemente l'accompagnamento che le conviene.

Noi abbiamo una quantità di buoni modelli in questo genere; tali sono le Opere di CIMAROSA, e specialmente quelle di MOZART.

Io non cito che questi due Autori, perchè uno occupa il primo posto fra quelli che accompagnano con leggerezza e con grazia, e l'altro brilla eminentemente per la ricchezza e la varietà de' suoi accompagnamenti. Nel Quartetto, propriamente detto, non è una sola parte che deve emergere a spese delle altre tre; tutte e quattro debbono insieme concorrere all'effetto totale; le combinazioni delicate e tutti gli espedienti dell'arte vi debbono essere impiegati per conseguire il vero scopo. Il *contrappunto doppio*, le *imitazioni*, i *canoni*, il *genere fugato* (materie che noi tratteremo in altr'opera) hanno quivi un posto appropriato.

Quanto agli esempi dell'Armonia a quattro parti ne abbiamo dato sufficientemente nel corso di questo trattato. Noteremo soltanto che, ove il canto predominante fosse eseguito dal Violoncello, la Viola deve fare il Basso dell'armonia, salvo che il Violoncello non fosse ad un tempo buon Basso dell'armonia sovrapposta.

Accade di frequente che per una melodia predominante, o per passaggi brillanti, il primo Violino pare si renda isolato dalle altre parti; allora bisogna introdurre nell'accompagnamento maggior chiarezza, maggior delicatezza, dare un risalto più nuovo all'armonia, e toccare i movimenti con maggior cura che nei Soli ordinari. In generale, nei Quartetti le idee comuni si schivano, ed ove s'usa una progressione armonica alquanto vieta, bisogna saperla mascherare; il che è sempre possibile. Così, per esempio, una serie di Seste, che certamente è tutt'altro che nuova, può diventare interessante, se le si aggiunge una quarta parte, a un dipresso nella seguente guisa:

Quest'altra progressione, che parimente è antiquata, può essere mascherata, aggiungendovi una quarta parte.

L'Armonia a quattro parti s'usa dovunque si scrive per più di tre voci, o di tre istrumenti: ne' *Pezzi concertati*, nei *Cori*, nei *Quartetti*, *Quintetti*, *Sestetti*, ecc., ed in qualunque musica d'orchestra, e con accompagnamento d'orchestra. Si usa eziandio nelle opere per *Pianoforte*, per *Arpa* e per *Organo*.

Quanto al modo di trattare l'Armonia a quattro parti nella Sinfonia, ne parleremo più tardi nell'articolo sull'Orchestra.

DELL' ARMONIA A PIÙ DI QUATTRO PARTI.

Per ben capire quest'articolo, conviene rammentarsi che l'Armonia a 2, 3 e 4 parti può essere eseguita nello stesso tempo da 5, 6, 7 ed 8 istrumenti diversi, senza che l'armonia sia realmente a 5, 6, 7 od 8 parti.

Armonia a due, nella quale la parte super: è raddopp. || Armonia a due, nella quale ogni parte è raddoppiata.

Armonia a tre, colla parte intermedia raddoppiata. || Armonia a tre, colle parti estreme raddoppiate.

Armonia a quattro, colla parte superiore triplicata, e col 2° violino ed il Basso raddopp.

In tutti questi casi la parte raddoppiata o triplicata non si considera che come se fosse una parte sola. Perciò non si potrà dire che quest'ultimo esempio appartenga all'Armonia ad 8 parti, quantunque questo numero d'istrumenti abbisogni per eseguirlo.

Convieni eziandio rammentarsi che quando l'Armonia a quattro accompagna una melodia predominante, e questa fa delle *ottave reali* coll'una o coll'altra parte d'accompagnamento, l'Armonia non è a cinque, bensì rimane a quattro. Imperciocchè questa melodia non è riguardata che come una specie di preludio fatto sull'armonia, e non come una combinazione che renderebbe questa armonia realmente a cinque parti. Questa è la ragione per cui l'Armonia è per lo più a sole due, tre o quattro parti nell'orchestra, quantunque tutti gli strumenti suonino nello stesso tempo.

Per creare una vera Armonia a più di quattro parti, bisogna evitare le Ottave reali per moto retto tanto quanto le Quinte proibite. Bisogna che ogni strumento, ogni voce sia trattata come parte essenziale. Premessa quest'osservazione generale, passeremo in rivista la proprietà di ciascuna Armonia a più di quattro parti, cominciando da quella a cinque, che è la migliore e la più chiara.

DELL' ARMONIA A CINQUE PARTI.

Poichè gli accordi non sono composti che di tre o quattro note (eccettuati i due accordi di Nona che ben di rado s'usano colle loro cinque note), bisogna sapere quali sono quelle che in ogni accordo si possono raddoppiare. 1.º Negli accordi perfetti ogni nota può essere raddoppiata ed anche triplicata (1); se ne eccettua la Terza maggiore, ove diventi *nota sensibile*, perchè allora esige una risoluzione determinata.



Si scorge facilmente che il *Do diesis* qui non può essere convenientemente raddoppiato, atteso che esso deve risolversi salendo di un semitono, e raddoppiandolo bisognerebbe fare due volte *Do diesis - Re*, e per conseguenza due Ottave proibite. Nell'accordo diminuito *Si - Re - Fa bequadro* si raddoppia ordinariamente il *Si* ed il *Re*, di rado il *Fa bequadro*.

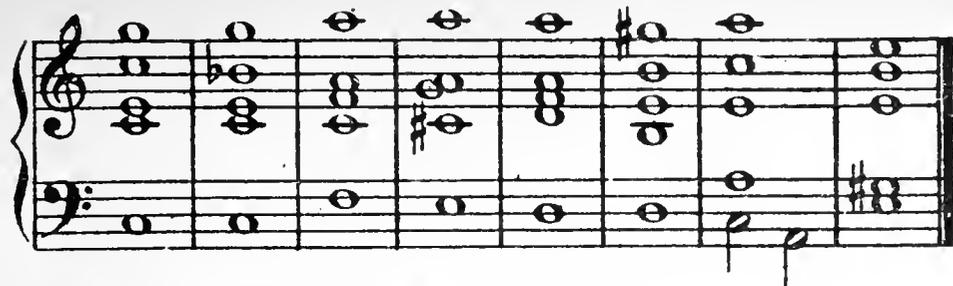


2.º Negli accordi dissonanti non si raddoppia nè la nota dissonante, nè quelle che hanno una sola maniera di risolversi.

Perciò nell'accordo seguente il solo *Mi* è raddoppiabile, perchè le altre tre note hanno una risoluzione determinata:



(1) Quantunque abbiamo precedentemente parlato del raddoppio delle note negli accordi, abbiamo creduto essenziale di riparlare qui per compiere quanto rimaneva a dire intorno all'Armonia a cinque parti. (Reicha).



la stessa armonia si rifierisce, allora è permesso di raddoppiare la *nota* sensibile e le note dissonanti, atteso la facoltà di cambiare queste stesse note prima della loro risoluzione.

LO STESSO ESEMPIO MA RIFIORITO.



Quest'annotazione prova ad un tempo che l'armonia fatta con accordi complessi è spesso più difficile dell'armonia rifierita, specialmente quando si scrive a più di quattro parti.

Ne' seguenti esempi a cinque parti tutti gli accordi della classificazione si trovano usati.

Accordi di tre suoni.



Accordi di 7° dominanti.

N° 3. Seguito di 7° dominanti



Settime di 2ª specie.

N° 5. Settime di 3ª specie.



Settime di 4ª specie.



(1) Il Sol rimane; il Si discende sul Mi: (Reicha)

N° 7.

Successione di accordi nei quali sono impiegate le quattro specie di Settime.

N° 8.

Progressione di Settime.

N° 9.

Accordo di Nona maggiore completo.

N° 10.

Accordo di Nona minore completo.

Lo stesso accordo senza la fondamentale.

N° 12.

Accordo di Quinta eccedente.

Lo stesso con Settima.

Nell'Armonia a cinque parti è permesso di risolvere l'accordo di 6.^a eccedente nel seguente modo, che presenta delle Ottave nascoste inevitabili.

N° 14.

Cadenza perfetta in minore.

Cadenza perfetta in magg.

Nell'accordo di Quarta e Sesta eccedenti non si può raddoppiare che la fondamentale; per esempio:

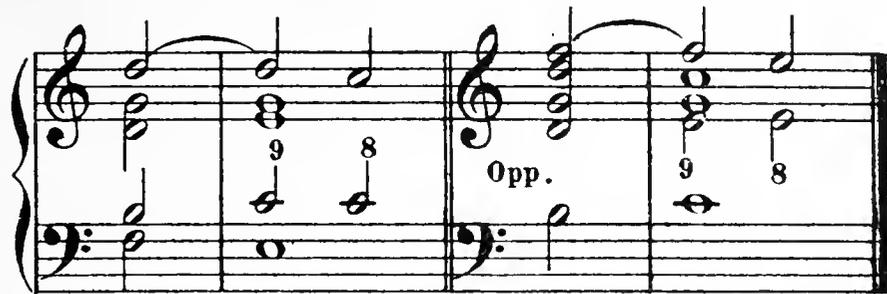
N° 15.

PEDALE A CINQUE PARTI.



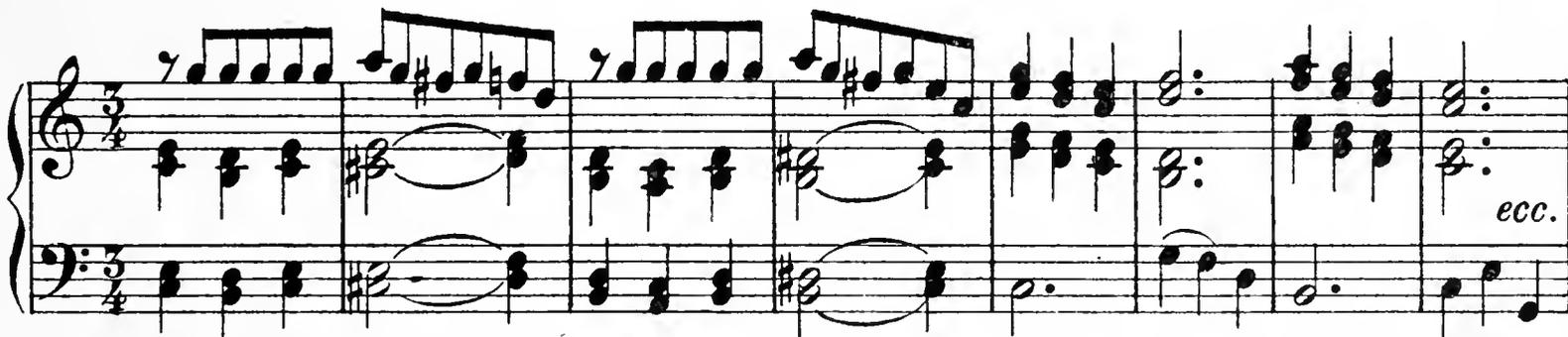
Conviene notare che usando i ritardi nell'Armonia a cinque, quello di 9-8 può aver luogo fra due parti acute.

ESEMPIO



L'Armonia a cinque parti reali è già complicata di troppo per essere adoperata continuamente in un pezzo di musica. Bisogna, tratto tratto, interromperla con quella a 4, a 3 ed anche a due parti; ma non è indispensabile di far tacere due o tre strumenti per ottenere dell'Armonia a 3 od a 2 parti. Quella a 3 si può ottenere con cinque strumenti, raddoppiando due parti all'ottava.

ESEMPIO



Si può parimente eseguire con cinque strumenti l'Armonia a due parti, raddoppiando l'una delle parti e triplicandone l'altra. Per rendere l'Armonia a 4, se ne raddoppierà una sola. Questa varietà nell'uso dei cinque strumenti, dà le modificazioni seguenti:

- 1.° Armonia a 2, eseguita da due, tre, quattro o cinque strumenti.
- 2.° Armonia a 3, eseguita da tre, quattro o cinque strumenti.
- 3.° Armonia a 4, eseguita da quattro o cinque strumenti.
- 4.° Armonia a 5.

Fra l'Armonia a 5, e le tre altre eseguite da cinque strumenti, v'ha una differenza notevole: l'Armonia a 5, facendo sempre sentire gli accordi con tutte le loro note, dà per risultato una pienezza, una complicazione nelle parti che tosto o tardi deve stancare.

Essendo l'Armonia a 2, a 3 ed anche a 4 parti meno complicata, e per conseguenza più chiara, si può, impiegandola senza diminuire il numero degli strumenti, ottenere nel Quintetto una varietà che non scema l'effetto che debbono produrre cinque strumenti riuniti.

L'Armonia a 5 s'usa ne' pezzi concertati, a cinque voci, nei Quintetti a cinque strumenti, nei Cori a cinque parti, specialmente nella Musica da chiesa, e talvolta nella Sinfonia. Si scrivono eziandio pezzi a 5 parti per l'Organo e per il Pianoforte.

NOTA.

Ho creduto necessario di far luogo qui ad alcune riflessioni intorno alla maniera di considerare i pezzi a due, tre, quattro e cinque parti, conosciuti sotto la denominazione di *Duetti*, *Terzetti*, *Quartetti* e *Quintetti*. I mezzi di trovare effetti e variarli stanno in ragione diretta con gli espedienti che offrono le materie che si trattano. Questo principio è vero; ma non bisogna inferirne che sia più difficile il fare un Terzetto che un Quartetto; da questo ragionamento seguirebbe che un Duetto, che offre anche meno mezzi di un Terzetto, presenterebbe appunto perciò maggiori difficoltà che una Sinfonia, poichè in quest'ultimo genere tutte le ricchezze dell'arte sono a disposizione del compositore. Questa conseguenza sarebbe un paradosso, perciocchè, se l'abbondanza de' mezzi dà luogo ad una maggiore quantità di effetti, la molteplicità delle combinazioni che ne risultano aumenta progressivamente la difficoltà.

La melodia, l'armonia, le sue combinazioni ed i suoi mezzi ed infine la riunione di amendue costituiscono la materia di ogni composizione musicale. La qual materia soffre modificazioni più o meno grandi, secondo la quantità delle parti che vi s'impiegano; ora, la creazione della melodia per sè stessa, non è più difficile in un Quartetto che in un Duetto, od in un Terzetto, e pertanto l'armonia è quella che fa la differenza dei generi e che aumenta in proporzione le difficoltà.

Ciascun genere ha le sue proprietà, che richiedono uno studio particolare. Si chiedeva ad HAYDN perchè non avesse composto *Quintetti*; il grand'uomo rispose ingenuamente che egli non sapeva che fare della quinta parte. Sarebbe ridicolo il supporre che egli difettasse di mezzi; non si può dunque attribuirne la cagione che alla mancanza di abitudine.

Trascurando l'esercizio sull'Armonia a tre, e sul modo di trattarla, e d'altra parte occupandosi senza posa dell'Armonia a quattro, un Terzetto risulterà realmente più difficile a farsi che un Quartetto, perchè, mancando d'esercizio nel genere, si vorrà rinvenire nell'uno i compensi e le ricchezze dell'altro; il che è impossibile.

DELL' ARMONIA A SEI, SETTE ED OTTO PARTI.

Affinchè l'Armonia a più di cinque parti sia *reale*, bisogna evitare non solo le Quinte, ma ben anco le Ottave consecutive per moto retto; perciò cresce la difficoltà.

Certi accordi sono inamissibili nell'Armonia a sei, sette od otto parti, perciocchè è impossibile risolverli regolarmente senza fare Ottave.

Gli accordi più atti, anzi i soli atti all'armonia a sei, sette od otto parti sono gli accordi perfetti maggiore e minore, l'accordo diminuito ed i quattro accordi di Settima.

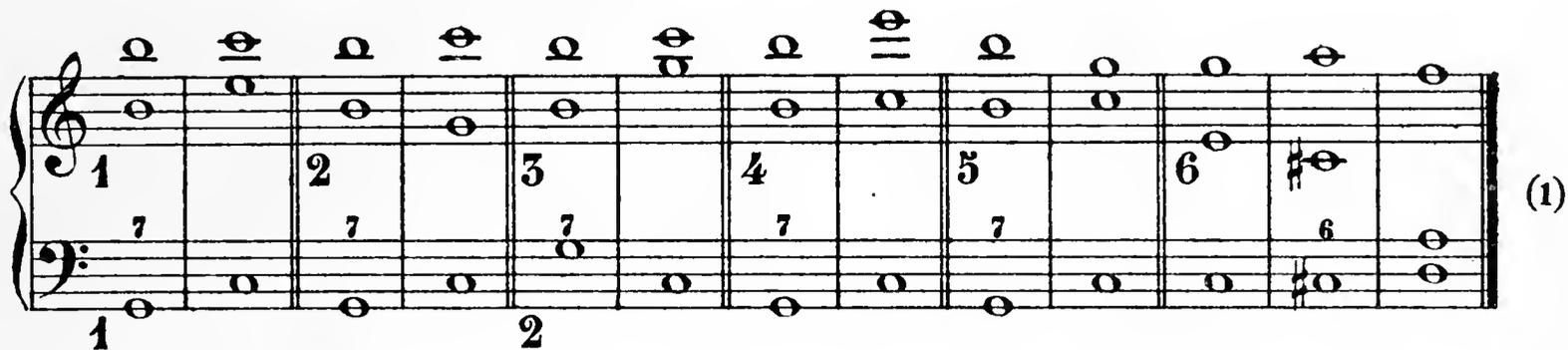
Fra le note accidentali non s'usano che le note di passaggio, i ritardi ed il pedale. Prima di dare esempi, noteremo, che in ragione delle difficoltà che ad ogni istante si presentano nella concatenazione degli accordi, si è spesso forzati a tollerare nell'Armonia a più di cinque parti:

1^o Le Ottave nascoste e ritardate, specialmente fra le parti acute o intermedie; fra le altre le seguenti:

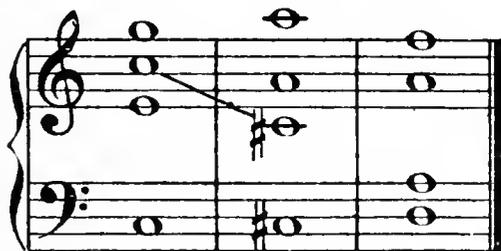


Quest'ultimo esempio è sempre cattivo, perchè la dissonanza (il *Re*) pare risolversi due volte sul *Do* per moto retto, e fare perciò due Ottave consecutive.

2^o Il raddoppio della Terza maggiore come nota sensibile, purchè questa nota raddoppiata si risolva in due maniere diverse per esempio:



3^o La cattiva relazione fra due parti intermedie; per esempio:



4^o Le Quinte nascoste fra le parti intermedie:



Tutte queste licenze sono quasi inevitabili, specialmente nelle modulazioni e nelle successioni d'accordi analoghe alle seguenti:



In generale, v'ha meno difficoltà a concatenare gli accordi finchè si rimane nello stesso Tuono. Perciò consigliamo gli allievi di abbandonare spesso l'Armonia a sei, sette od otto parti, quando cambiano Tuono, e surrogarla con quella a cinque od a quattro.

Ora passiamo agli esempi:

Seguito d'accordi perfetti a sei parti.



(1) Quest'ultimo esempio non è praticabile che fra il Basso ed una parte intermedia, oppure fra due parti intermedie, e mai fra le parti estreme. (*Reicha*).

Serie d'accordi perfetti a sette parti.

Musical notation showing a series of seven perfect chords in six parts. The chords are arranged in a sequence across three systems of two staves each (treble and bass clef). The notes are represented by circles on the staff lines.

Serie d'accordi perfetti a otto parti.

Musical notation showing a series of eight perfect chords in eight parts. The chords are arranged in a sequence across three systems of two staves each (treble and bass clef). The notes are represented by circles on the staff lines.

Modo di usare i quattro accordi di Settima.
a sei parti

Musical notation showing four seventh chords in six parts. The chords are arranged in a sequence across two systems of two staves each (treble and bass clef). The notes are represented by circles on the staff lines. The chords are labeled as follows:

- 7^a domin.
- 7^a di 2^a specie
- 7^a di 3^a specie
- 7^a di 4^a specie

a sette

Musical notation showing four seventh chords in seven parts. The chords are arranged in a sequence across two systems of two staves each (treble and bass clef). The notes are represented by circles on the staff lines.

a otto

Musical notation showing four seventh chords in eight parts. The chords are arranged in a sequence across two systems of two staves each (treble and bass clef). The notes are represented by circles on the staff lines.

Tutti questi accordi possono aver luogo in tutti i loro rivolti.

SERIE DI ACCORDI DI SETTIMA.

1° in accordi non rivoltati.

2° in accordi rivoltati.

a 6

a 7

a 8

Nell'uso delle note di passaggio consigliamo agli allievi di fare in modo che il numero delle parti che fanno note di passaggio non ecceda il numero di quelle che fanno accordi complessi. Così per esempio, nell'Armonia a 6 ed a 7, non più di tre parti faranno note di passaggio, e nell'Armonia a 8 non più di quattro.

L'Armonia a 6, 7 ed 8 parti per la sua pienezza è imponente; essa non ammette che ciò che è dignitoso; essa cammina, ma non corre. Una successione rapida di note e di accordi non produrrebbe che confusione. I movimenti troppo celeri, per la stessa ragione, non tornano bene.

I movimenti *Moderato*, *Andante*, *Lento*, *Largo* ed *Adagio* sono i soli che ad essa conven-gansi. Le note di passaggio debbono avere un valore non più breve di quello delle crome nel *Moderato* e nell'*Andante*, o delle semicrome nel *Largo* e nell'*Adagio*.

a 6

Musical score for exercise 'a 6' in 3/4 time. It consists of three staves: Treble, Bass, and a middle staff. The key signature has one sharp (F#). The exercise features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, and rests. The middle staff contains chords and some accidentals.

Continuation of the musical score for exercise 'a 6'. It maintains the same three-staff structure and key signature. The notation includes various rhythmic patterns and chord progressions.

a 7

Musical score for exercise 'a 7' in 3/4 time. It consists of three staves: Treble, Bass, and a middle staff. The key signature has one sharp (F#). This exercise is characterized by more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs. The middle staff features chords and some accidentals.

Continuation of the musical score for exercise 'a 7'. It maintains the same three-staff structure and key signature. The notation includes various rhythmic patterns and chord progressions.

Continuation of the musical score for exercise 'a 7'. It maintains the same three-staff structure and key signature. The notation includes various rhythmic patterns and chord progressions.

a 8.

LENTO

(1)

Altro esempio a 8.

(1) Per non moltiplicare le chiavi, in tutti questi esempi ne abbiamo usato tre sole; qui non si tratta dell'estensione o tessitura delle voci o degli strumenti, bensì dell'armonia senza altre condizioni. (Reicha).

I ritardi più atti, o, per meglio dire, i soli atti nelle parti acute, sono 9-8, 4-3 e 7-6. Negli accordi perfetti non si può ritardare che la fondamentale e la terza, e soltanto la terza negli accordi di Settima. Nel Basso non si ritarda che la terza degli accordi perfetti e di Settima. Gli altri ritardi rarissime volte si possono praticare: anzi noi consigliamo di farne a meno.

ESEMPI

a 6.

a 7.

a 8.

Essendo che le note ritardate rare volte si possono raddoppiare al di sotto e non mai al di sopra, ne risulta una nuova difficoltà nella concatenazione degli accordi, specialmente nell'Armonia a 8, nella quale si è costretti a triplicare e quadruplicare le note non ritardate, e di fare, siccome si vede, Ottave nascoste ad ogni istante. Per tal ragione i ritardi doppi sono rari nell'Armonia a più di 5 parti.

ESEMPI COL PEDALE.

a 6.

a 7.

This system, labeled 'a 7.', consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a complex texture with many beamed notes and slurs, indicating a fast or intricate passage. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

a 8.

This system, labeled 'a 8.', continues the musical piece with four staves. It shows a continuation of the complex, beamed-note texture seen in the previous system. The bass line in the bottom two staves is particularly active with many sixteenth-note runs.

This system, which is unlabeled but follows the previous ones, also consists of four staves. It maintains the intricate musical texture with dense beaming and slurs across all parts, demonstrating the 'crossing parts' mentioned in the text below.

È permesso, anzi è spesso necessario di incrociare le parti, siccome si vede negli esempi precedenti.

Sebbene in queste armonie non si possano adoperare che gli accordi di tre suoni (*Maggiori, Minori e Diminuiti*) ed i quattro accordi di Settima, tuttavia questo numero d'accordi basta per renderle gradite, atteso che colle modulazioni acquistano una sempre rinascente freschezza.

L'Armonia a 6, 7 ed 8 parti va soggetta agli inconvenienti che seguono:

1.° Le parti sono continuamente troppo ravvicinate; il che nuoce alle vibrazioni delle voci e degli strumenti, per modo che si soffocano a vicenda.

2.° La posizione degli accordi non può essere variata; il che produce monotonia.

3.° La grande complicazione delle parti rende quest'armonia ardua e difficile a capirsi.

Per usarla bisogna dunque inframmezzarla spesso coll'Armonia a 4 ed a 5 parti, e restringerne l'uso per la musica destinata ad essere eseguita in un locale vasto.

Si compone ordinariamente per voci che cantano in coro e dove ciascuna parte debb'essere almeno quadruplicata; il che esige perciò trentadue voci per l'Armonia a 8 parti.

Dal fin qui detto intorno alla difficoltà di creare l'Armonia a 6, 7 ed 8 parti, si scorge agevolmente che, senza uno scopo ragionevole, sarebbe fatica inutile il cercare di aumentare ulteriormente il numero delle parti reali.

Abbiamo detto dianzi che la grande difficoltà dell'Armonia a più di cinque parti consisteva nell'evitare le Ottave consecutive. Permettendosele, l'Armonia a 6, 7 ed 8 parti non sarà gran fatto più difficile a trattarsi di quella a 4 od a 5, ma cesserà d'essere un'Armonia *reale* a 6, 7 od 8 parti.

IMITAZIONE DELL' ARMONIA A PIÙ DI CINQUE PARTI.

L'Armonia che consiste solo nell'imitazione di quella a più di 5 parti, è meno ristretta, più facile a farsi e più ricca di quella a 6, 7 ed 8 parti reali, perchè vi si possono introdurre tutti gli accordi usati e variarne maggiormente la posizione.

L'esame del pezzo che segue farà conoscere la proprietà di tale armonia.

2º Coro in contrappunto rigoroso sul canto fermo. 1º Coro in contrappunto florido.

1º Soprano. Re - gi - na coe - li, læ -

2º Soprano. Re -

Tenore. Re - gi - na

Basso. Re - gi - na coe -

1º e 2º Soprano. Re - gi - na etc:

Pieno Canto

Tenore. Re - gi - na coe - li læ - ta -

Basso. Re - gi - na etc:

Organo.

Basso continuo. 6 5 7 7

- ta - re, al -

- gi - na coe - li, læ - ta - re, al -

- coe - li, læ - ta - re, al -

- li læ - ta - re, al - le -

- re, al - le -

6 5 6 5 7 5 5 6 4 5 7

le - lu - ja. Qui a quem me -

le - lu - ja.

le - lu - ja. Qui -

lu - ja, al - le -

lu - ja. Qui a quem me -

6 7
4 #

6 5
#

4 #
#

ru - i - sti por - ta -

qui a quem me - ru - i - sti por - ta -

quem me - ru - i - sti por - ta - re,

lu - ja. Quia quem me - ru - i -

ru - i - sti por - ta -

6 7 6 # 7 6 7
#

6 6 7 7 b

- re, al - - le - - lu -
 - re, al - - le - -
 al - - le - -
 - sti por - ta - - re, re - sur - re - xit
 - - - - - re, al - - le - -
 - - - - -
 - - - - -
 5 4 2 6 6 7 6 7 6

- ja, re - sur - re - - - - - xit, si - cut di - xit,
 - lu - ja, re - sur - re - xit, si - cut dixit, al - - le - -
 - - - - - lu - ja, re - sur - re - xit, si - cut
 si - cut di - xit, al - - le - - lu - ja al -
 - - - - - lu - - ja, re - sur - re - - - - - xit,
 - - - - -
 - - - - -
 7 6# 6 7 6# 6 6 6 7

al - le - lu -
 di - xit, al - le - lu -
 si - cut di - xit, al - le - lu -

- ja. O - ra pro - no - bis De -
 - ja. O - ra pro - no - bis De -
 - ja. O - ra pro - no - bis De -
 - ja. O - ra pro - no - bis De -
 O - ra pro - no - bis De -

La base del pezzo precedente è l'Armonia a quattro in accordi complessi.

Il resto non è che una variazione di questa stessa armonia. Le tre parti acute del 1.° Coro fanno frequenti ottave o unisoni (che torna lo stesso) colle tre parti acute del 2.° Coro. Il Basso dei due cori è il medesimo, se non che quello del primo è, tratto tratto, variato con note di passaggio.

Esaminando ciascun coro separatamente, si trovano scritti ognuno con purezza in Armonia reale a quattro. In conseguenza, questo pezzo può eseguirsi ne' tre modi seguenti:

1.° Col solo Coro in contrappunto rigoroso.

2.° Col solo Coro in contrappunto florido.

3.° Coi due Cori riuniti.

L'organo che accompagna questo pezzo, è una seconda variazione della stessa armonia. Aggiungendovi un accompagnamento d'orchestra, si potrebbe avere ancora una terza variazione.

Quindi è che mediante tutte queste variazioni, riesce, come si vede, possibilissimo l'imitare l'Armonia a otto parti, quantunque la sostanza non sia realmente che l'Armonia a quattro.

Quet'ultima osservazione ci conduce immediatamente all'articolo seguente, che è uno dei più importanti.

DEL MODO DI TRATTARE L' ARMONIA COLL' ORCHESTRA.

La maniera di trattare l'orchestra dipende tutt'insieme dall'immaginazione, dal gusto, dall'abitudine, dall'esperienza, dalla cognizione particolare di tutti gli strumenti, dal genio, ed anche dal capriccio del compositore. Egli è dunque impossibile di prescrivere regole assolute intorno al modo di mettere un pezzo in partitura. Se trenta abili armonisti esprimessero le stesse idee coll'orchestra, ne risulterebbero trenta partiture diverse, le quali tutte potrebbero essere ugualmente buone; ma questa grande varietà non impedisce di dare dei principî generali sull'arte di maneggiare l'orchestra e d'indicare i mezzi copiosi che offre l'armonia in questo genere di lavoro.

OSSERVAZIONI PRELIMINARI.

1.° Delle orchestre ve n'ha di grandi e di piccole, vale a dire, composte di molti o di pochi sonatori.

2.° V'hanno delle orchestre complete e delle incomplete, cioè orchestre che hanno tutti gli strumenti in uso, ed altre che sono sprovviste di alcuni di questi stessi strumenti.

3.° V'hanno delle orchestre composte di artisti eccellenti, ed altre nelle quali gli esecutori sono molto meno valenti.

Quando si scrive per una data orchestra, bisogna aver riguardo a tutte queste cose.

La grande orchestra completa, e naturalmente destinata ad una vasta sala, consiste in: *Violini, Viole, Violoncelli, Contrabassi, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, Corni, Trombe, Tromboni e Timpani.*

La musica nella quale v'hanno molte cose minute, troppe note, un movimento assai rapido nelle parti, una successione d'accordi troppo repentina ed una complicazione nell'armonia prodotta dal lavoro troppo minuto delle parti, non vi fa effetto.

In un luogo vasto tutto ciò non produce che una specie di ronzio che non dice niente all'anima e dà poco piacere all'orecchio. Poichè tutto si rimpicciolisce, bisogna che il compositore abbia cura di ingrandire tutto, per quanto gli è possibile.

A I movimenti larghi e moderati; *B* tratti d'unisono; *C* una melodia nobile e ben rilevata; *D* talvolta alcun tratto di canto maestoso nel Basso, e sempre una certa gravità nell'andamento di questa parte; *F* le grandi masse, purchè non siano troppo permanenti e non degenerino in fracasso; *G* poca rapidità nella successione degli accordi; *H* infine tutto ciò che è notevole e semplice non mancherà giammai il suo effetto.

Quando si scrive per la piccola orchestra, ordinariamente destinata ad un piccolo ambiente (1), bisogna quasi sempre eliminare gli strumenti troppo striduli e troppo fragorosi, quali sono le Trombe, i Tromboni ed i Timpani.

Bisogna inoltre trattare gli altri strumenti a fiato piuttosto a solo che in massa, chè altrimenti gli strumenti a corde, che nelle orchestre debbono sempre predominare, verrebbero da quelli indubitabilmente soffocati; per la ragione che la forza degli strumenti a corde non è proporzionata con quella degli strumenti a fiato: infatti 18 o 20 de' primi sono troppo deboli in confronto di 10 o 12 degli ultimi.

È inutile il dire che scrivendo per un'orchestra incompleta, non bisogna impiegare gli strumenti che le mancano.

Il compositore deve ancora aver riguardo alla qualità dell'orchestra per cui scrive e proporzionare la difficoltà della sua musica all'abilità degli esecutori.



Un'orchestra completa si divide in due parti, ossia in due masse, cioè: in istrumenti a corde, ed in istrumenti a fiato (2).

La più importante di queste due masse è quella degli strumenti a corde; essa forma il corpo dell'orchestra, e può venirne chiamata il *Quartetto*.

(1) La grandezza del luogo in cui si eseguisce la musica vuol essere tenuta in gran conto; poichè è un fatto che v'ha una gran differenza fra una musica eseguita in un luogo piccolo e la stessa musica eseguita in uno vasto. Io ho spesso osservato con sorpresa questo fenomeno; un pezzo che fa molto effetto in un luogo piccolo, può non farne in uno vasto; ma al contrario, la musica che fa effetto in un luogo vasto, può ancora farne in uno piccolo, spogliandola degli strumenti troppo fragorosi, allorchè essi sono stati posti soltanto per aumentare la forza della massa. (*Reicha*).

(2) Abbiamo detto dianzi quali sono gli strumenti usati nell'orchestra. Il Flautino, le Trombe, i Tromboni ed i Timpani non s'usano se non per accrescere l'effetto nel *For*te. Poichè questi strumenti, come quelli che non entrando che per ben poco nelle combinazioni armoniche, non sono di prima necessità, noi non li consideriamo qui come parti della massa degli strumenti a fiato; epperò ne parleremo più tardi separatamente. (*Reicha*).

L'Armonia a 4 parti è la base di un'orchestra; ma essa è sovente frammista con quella a 2, a 3 e con tratti all'unisono.

Tutte queste armonie possono essere raddoppiate, triplicate o quadruplicate secondo la maggiore o minor forza che il compositore intende di dar loro.

Gli strumenti a corde (nel Quartetto) suonano spesso l'accompagnamento degli strumenti a fiato. Anzi esiste una quantità di pezzi composti per questo solo Quartetto. In tal caso non abbiamo altre osservazioni a fare, fuorchè quelle già fatte a proposito delle armonie a 2, a 3 ed a 4 parti.

Ma dall'aggiunzione degli strumenti a fiato a questo Quartetto risulta una quantità di combinazioni che meritano di essere indicate per far vedere i grandi mezzi che l'orchestra offre al compositore.

MODO DI TRATTARE GLI STRUMENTI A FIATO A SOLO (1).

Si prenda un solo strumento a fiato, per esempio, un Fagotto, e lo si unisca al Quartetto. Se questo Fagotto non deve servire che a variare alquanto col diverso colore del suo suono quello degli strumenti a corde, può semplicemente raddoppiare una delle parti del Quartetto (2). Se poi si vuole farlo figurare maggiormente, gli si dà un canto od un movimento diverso da quelle delle quattro parti del Quartetto; il che si fa col mezzo di altri valori di note.

Se il Fagotto deve attrarre più specialmente l'attenzione dell'uditore, suonerà un *solo* più o meno lungo, ed allora gli strumenti a corde per accompagnamento; questo accompagnamento può formare un *Duetto*, un *Terzetto*, un *Quartetto*, un *Quintetto*. Per cui nascono le combinazioni seguenti:

1.° A Duetto:

Fagotto coi primi o coi secondi Violini.

Fagotto colle Viole.

Fagotto coi Bassi.

(1) Non si tratta qui di que' *Soli* speciali simili a quelli dei concerti; si tratta soltanto di far sentire di quando in quando questo o quell'istrumento per dar vaghezza alla musica coi vari colori dei suoni. (*Reicha*).

(2) Una parte si raddoppia all'ottava superiore, all'inferiore od all'unisono secondo l'estensione dell'istrumento col quale si vuole raddoppiarla. (*Reicha*).

2.° A Terzetto:

Fagotto coi primi e secondi Violini.

Fagotto colle Viole ed una parte di Violino.

Fagotto coi Bassi e le Viole, oppure coi Bassi ed una delle parti di Violino.

3.° A Quartetto:

Fagotto colle due parti di Violino e colle Viole.

Fagotto coi Bassi, le Viole ed una parte di Violino.

Fagotto coi Bassi e le due parti di Violino.

4.° A Quintetto:

Fagotto colle quattro parti di strumenti a corde; e poichè nell'orchestra la parte del Basso viene eseguita dai Violoncelli e dai Contrabassi, si possono impiegare in questi accompagnamenti i Violoncelli soli, ed i Contrabassi soli, oppure questi due strumenti riuniti.

Se invece del Fagotto si pone un altro strumento, per esempio il Clarinetto, l'Oboe, il Flauto od il Corno, si otterranno le medesime combinazioni, salvo che gli strumenti acuti, quali sono l'Oboe, il Clarinetto, il Flauto, non possono raddoppiare i Bassi dell'Orchestra.

Daremo qui degli esempi sui diversi modi di accoppiare un istrumento a fiato col Quartetto dell'orchestra.

Il rigo superiore di questi esempi rappresenta uno di questi cinque istrumenti a fiato, cioè: il Flauto, l'Oboe, il Clarinetto, il Corno od il Fagotto.

N.° 1.
Istrumento a fiato.

Quartetto
dell'orchestra.

1.° Violino raddoppiato.

N.° 2.
Istrumento a fiato.

Quartetto
dell'orchestra.

2.° Violino raddoppiato.

Viola raddoppiata.

N° 3.

Istrumento a fiato.

Canto particolare per far maggiormente spiccare l'istrumento da fiato.

N° 4.

Istrumento a fiato.

A DUETTO.

N° 5.

Istrumento a fiato, solo.

Questa parte può esser eseguita dai 1^o o 2^o Violini; dalle Viole o dai Bassi.

Una delle parti del Quartetto.

A TERZETTO.

N° 6.

Istrumento a fiato.

Due parti a piacere
del Quartetto.

A QUARTETTO.

N° 7.

Istrumento a fiato, solo.

Tre parti del Quartetto.

A QUINTETTO.

N° 8.

Istrumento a fiato, solo.

Quartetto completo.

Violini.

Viole e Bassi.

ALTRO ESEMPIO A QUINTETTO.

N° 9.

Istrumento a fiato, solo.

Quartetto completo.

In questi due ultimi esempi è d'uopo che il Quartetto faccia un'armonia pura e completa a quattro. La quale armonia può essere più o meno ricca, il moto delle parti più o meno completo: tutto ciò è a volontà del compositore, purchè riesca sempre chiaro.

Si può altresì accompagnare uno strumento a fiato con tutti gli strumenti d'arco all'unisono. In tal caso l'armonia non è che a due parti.

N° 10.

Istrumento a fiato, solo.

Istrumenti d'arco
all'unisono. (1)

(1) La parola unisono non significa solamente il raddoppiare, il triplicare od il quadruplicare un canto nella stessa ottava, ma ancora in più ottave nello stesso tempo. (Reicha)

Accompagnando un istrumento a fiato grave, per esempio, il Fagotto coi soli Violini, quest'accompagnamento si trova quasi sempre sopra il canto. In tal caso bisogna che il canto sia ad un tempo buon basso dell'armonia; e se non fosse atto ad adempiere a questa condizione essenziale, bisognerebbe allora accompagnarlo coi Bassi dell'orchestra. Questo modo d'accompagnare un istrumento grave con altri strumenti che, per così dire, aleggiano al di sopra del canto, è molto delicato, ed esige molta finezza nell'armonia; ma d'altra parte ben adoperato può produrre effetti piacevolissimi. Se, per esempio, si volesse accompagnare così il canto precedente, s'incontrerebbe una notevole difficoltà. Questo canto termina colla nota *La*, e precisamente in questo punto è necessario un riposo sull'accordo della dominante (*Re - Fa diesis - La*); il che esige nel Basso la nota *Re* od almeno la nota *Fa diesis*, perciocchè il *La* nel Basso darebbe l'accordo di $\frac{6}{4}$, che al contrario distruggerebbe il riposo in maniera disgradevole. Come fare? Far entrare, in questo caso, i Bassi dell'orchestra colla nota *Re*, posta al disotto del *La* che termina il canto; per esempio.

A TERZETTO.

N° 11:

Fagotto solo.
In pari tempo buon
Basso dell'armonia.

Violini dell'orchestra
che accompagnano il canto
al di sopra di esso.

Bassi dell'orchestra.

Entrata de' Bassi, necessaria per
ottenere il riposo sulla dominante.

Ciò si può fare altresì a Quartetto, se le parti che accompagnano superiormente sono più di due.

Qualora i Bassi dell'orchestra prendano parte all'armonia, l'accompagnamento di un canto grave con istrumenti acuti diventa più facile; per esempio:

N° 12.

Fagotto solo.
A guisa di parte intermedia.

Quartetto dell'orchestra.

Qui rammenteremo ancora che fra il canto e le parti d'accompagnamento (tranne il Basso), le ottave di seguito sono permesse allorchè il Quartetto è completo.

Ma quando si accompagna soltanto con una, due o tre parti, si evitano, siccome si può vedere nei precedenti esempi, N.^{ri} 5, 6, 7, 10 e 11.

Talvolta il canto viene raddoppiato da una delle parti d'accompagnamento all'ottava superiore od inferiore, secondo la gravità o l'acutezza dello strumento a fiato.

Il Violoncello, il cui suono ha un colore che lo distingue, specialmente negli acuti, si tratta talvolta come il Fagotto e gli si assegna de' piccoli *Soli*. Ciò si può fare in due modi:

1.^o Facendo eseguire questi *Soli* da un solo Violoncello: in tal caso gli altri Violoncelli ed i Contrabassi fanno il Basso dell'orchestra.

2.^o Facendoli eseguire da tutti i Violoncelli dell'orchestra uniti; ed è ciò che per lo più si pratica.

Così, mettendo i Violoncelli invece del Fagotto, nei N.^{ri} 11 e 12, questi due numeri possono servire d'esempio.

Ecco tutte le combinazioni notevoli che il Quartetto dell'orchestra offre con un solo strumento a fiato.

Queste medesime combinazioni possono eziandio aver luogo nell'accompagnare una voce col Quartetto dell'orchestra (1).

Poichè abbiamo dimostrato ciò che si può fare coll'aggiunzione di un solo strumento a fiato al Quartetto, esamineremo le combinazioni che risultano dall'impiego di due strumenti a fiato aggiunti allo stesso Quartetto.

I due strumenti a fiato possono essere della medesima specie, come due Oboi o due Corni, oppure di specie diversa, come un Oboe ed un Corno.

REGOLA GENERALE.

I due strumenti a fiato, lasciando da parte il Quartetto, debbono fare buona armonia a due. Poichè questi due istrumenti (a cagione della grande differenza nel colore del loro suono) si fanno sentire con forza frammezzo agli strumenti a corde, ed attraggono l'attenzione dell'uditore, ne risulta che se essi facessero fra di loro una cattiva armonia, urterebbero senza dubbio l'orecchio, non ostante il Quartetto, col quale nulladimeno questi due strumenti potrebbero farne una buona. Quest'osservazione importante è applicabile a tutti i casi nei quali più istrumenti a fiato, o più voci fanno armonia a due, tre, o quattro parti. Per la stessa ragione il Quartetto dell'orchestra deve sempre fare buona armonia a due, tre, o quattro parti, separatamente dagli strumenti a fiato o dalle voci.

(1) Le persone poco pratiche dell'orchestra, sono spesso sorprese che un solo strumento a fiato, od una voce si faccia sentire frammezzo la massa degli strumenti a corde, il cui numero è talvolta da 30 a 50. Quest'effetto sorprendente appartiene unicamente alla differenza della qualità de'suoni; imperciocchè una voce si fa sentire non solamente frammezzo questo numero d'istrumenti a corde, ma anche frammezzo l'intera orchestra, purchè tuttavia non si suoni troppo forte: e si che l'orchestra alcune volte è composta di 300 o 400 suonatori, quando a Vienna od a Londra si eseguono gli Oratori. Tale è il potere di questa differenza nel colore de'suoni. (*Reicha*).

Accade talvolta che due strumenti a fiato suonino all'unisono od all'ottava. Allora essi non presentano altre combinazioni col Quartetto, fuorchè quelle che risultano dall'uso di uno solo.

Qui noi parliamo dell'Armonia a 2 che possono fare i due strumenti a fiato, e che per conseguenza chiameremo Duetto.

Il Duetto può, di quando in quando, eseguirsi senza nessun accompagnamento; per esempio:

N°1.
Flauto e Corno soli.



Questo Duetto, coll'aggiungergli una delle parti del Quartetto può diventare Terzetto; per esempio:

N°2.
Flauto e Corno.

Una delle parti del Quartetto,
oppure tutte e quattro all'unisono,
come Basso del Duetto.



Se il Duetto si facesse con due strumenti gravi, per esempio con due Fagotti, e si volesse accompagnarlo con una parte di Violino, bisognerebbe fare quest'accompagnamento con maggiore diligenza e renderlo più cantante, perchè sovrasterebbe al Duetto; per esempio:

N°3.
Due Fagotti.
Parte di Violino al di sopra
del Duetto.



In questo caso si potrebbe rinforzare i due strumenti a fiato colle Viole e coi Violoncelli all'unisono, siccome talvolta si pratica.

Sendo che gli accompagnamenti del genere di quest'esempio potrebbero per avventura coprire il Duetto, non bisogna usarne che dopo aver fatto sentire il Duetto una o due volte senza quest'accompagnamento. Convieni trattare questo modo d'accompagnare come una variazione di una frase già conosciuta e non servirsene nell'esporsela.

Altro esempio, nel quale la parte del Violino è posta come intermedia fra l'una e l'altra parte del Duetto.

N°4.
Istrumento a fiato.

Parte di Violino.



Il Duetto può ridursi a Quartetto, dandogli due parti dell'orchestra per accompagnamento.

A QUARTETTO.

N°5.

Istrumenti a fiato.

Due parti dell'orchestra,
oppure tutti gli istrumenti
d'arco a Duetto.

Lo stesso esempio altrimenti disposto:

A QUARTETTO.

N°6.

Flauto.

Fagotto.

Parte di Violino posta fra
le due parti del Duetto.

Basso.

Il Duetto diventerà Quintetto o Sestetto se si accompagnerà con 3 o 4 parti del Quartetto; ma l'Armonia può rimanere sempre a sole quattro parti.

A QUINTETTO.

N°7.

Due istrumenti a fiato.

Tre parti del Quartetto.

I Violini possono sovrastare al Duetto senza inconvenienti, quando non facciano che note semplici, e, per così dire, modeste, come nell'esempio precedente.

Altro esempio, nel quale il Duetto è *raddoppiato* all'ottava da due parti del Quartetto.

N° 8.
Due istrumenti a fiato.

Tre parti del Quartetto.

Il *raddoppiamento* può aver luogo in più modi; basta soltanto badare che la seconda parte del Duetto non diventi la più acuta dell'armonia, perchè ciò potrebbe cambiare il carattere della frase; eccone in vari modi:

A) all'ottava inferiore.

Istrumenti a fiato.

Istrumenti d'arco.

B) all'unisono.

Istrumenti a fiato.

Istrumenti d'arco.

C) all'ottava superiore.

Istrumenti a fiato.

Istrumenti d'arco.

D)

Flauto.

Fagotto.

Violino.

Flauto e Corno.

Violino.

Viola.

E)

A SESTETTO.

N° 9.

Due istrumenti a fiato

Quartetto completo.

V' hanno per due istrumenti a fiato delle frasi a Duetto che non si adattano a questo genere d'accompagnamento, nel quale tutte le parti differiscono le une dalle altre, e sembrano fare un'Armonia a 6.

La maniera seguente, nella quale si raddoppia il Duetto all'ottava, è preferibile in molti casi.

A SESTETTO.

N° 10.

Due istrumenti a fiato.

Quartetto completo.

Se i due strumenti a fiato facessero dei tratti di canto meno regolari, ma più brillanti di quello dell'esempio precedente, il Quartetto potrebbe accompagnare il Duetto nel modo seguente, dove ciascuna parte ha un andamento particolare.

A SESTETTO.

N.º 11.
Flauto.

Corno in FA.

Quartetto completo, che
accompagna pianissimo.

MODERATO

N.º 12.
Due istrumenti
a fiato.

Due Corni

Due Oboi

Quartetto completo.

In quest'ultimo esempio gli strumenti a fiato non servono che ad introdurre un po' di varietà ne' suoni degli strumenti a corde sempre permanenti nell'orchestra.

Aggiungendo al Quartetto più di due strumenti a fiato *soli*, le combinazioni diventano meno numerose; perciocchè tre o quattro possono dare un'Armonia completa a 3 od a 4 parti, fatta astrazione degli strumenti a corde, i quali, usati insieme e combinati diversamente degli strumenti a fiato, potrebbero facilmente nuocere alla chiarezza.

ECCO ESEMPI DI TRE E QUATTRO ISTRUMENTI A FIATO *SOLI*.

N° 1. N° 2.

Tre strumenti a fiato. Quattro strumenti a fiato.

A questi due esempi si possono aggiungere i 1.^{mi} od i 2.^{di} Violini, oppure le Viole come parte intermedia, nel modo seguente:

da aggiungersi al N° 1.

da aggiungersi al N° 2.

Si possono ancora raddoppiare gli strumenti a fiato con tre o quattro strumenti a corde all'unisono od all'ottava, oppure all'unisono ed all'ottava nello stesso tempo.

Se l'Armonia degli strumenti a fiato fosse concepita in modo che comportasse un secondo Basso, questo secondo Basso potrebbe venire eseguito dai Bassi dell'orchestra, oppure da tutti gli strumenti a corde all'unisono; per esempio:

Tre strumenti a fiato.

Bassi dell'orchestra, oppure tutti gli strumenti a corda all'unisono.

Ecco quanto v'ha di più importante a sapersi circa l'uso degli strumenti a fiato *soli* nell'orchestra. È questo il modo di adoperarli per variare la qualità, il colore de' suoni, e dare maggior vaghezza all'armonia; ma conviene usarne con discrezione e parsimonia. *Tutto il segreto dell'arte dell'istrumentazione consiste nell'uso ben combinato degli strumenti a fiato.*

MODO' DI TRATTARE GLI STRUMENTI A FIATO IN MASSA.

Abbiamo già osservato che l'orchestra vuol essere divisa in due masse, dalle quali una è composta di strumenti a fiato e l'altra di strumenti a corde. Abbiamo detto altresì che in un'orchestra completa debbono esservi due Flauti, due Oboi, due Clarinetti, due Corni e due Fagotti; cioè (senza calcolare gli strumenti fragorosi, de' quali parleremo più tardi): dieci strumenti a fiato, i quali suonando tutti insieme, hanno forza sufficiente per controbilanciare trenta e più istrumenti a corde. Le due masse s'impiegano unite, o separate. Ma prima di dimostrare come si uniscano, tratteremo la massa degli strumenti a fiato separatamente.

Questi dieci strumenti a fiato hanno un'estensione che da  giunge a 

Quindi la posizione dell'armonia cogli strumenti a fiato può essere variatissima ed è ciò che fa d'uopo osservare quando si è costretti ad usarli spesso in massa (1). Fra le due masse v'ha una differenza notevole (indipendentemente dalla qualità de' suoni); ed è questa, che quella degli strumenti a corde non fa ordinariamente più di quattro note ad un tempo, mentre quella degli strumenti a fiato può farne dieci. Ne segue che questi ultimi possono essere raddoppiati in vari modi, siccome si vedrà negli esempî che seguono:

(1) Per ben capire il seguito di quest'articolo, è essenziale di conoscere la differenza delle *Posizioni* che l'armonia può avere nell'orchestra. Si chiama *Posizione* la maggiore o minore distanza delle parti tra di loro. Di ciò abbiamo già fatto parola alla pag. 33: qui ne parleremo relativamente all'orchestra.

Una *Posizione* è *ristretta* quando le parti sono a un dipresso racchiuse in una sola ottava.

È *lata* quando le parti si allontanano per più di tre ottave.

Noi chiameremo *Posizione approssimata* quella che tiene il mezzo fra le due precedenti.

La *Posizione latissima* è quella che abbraccia la maggior estensione possibile.

Una *posizione* è nello stesso tempo *lata* e *piena*, quando le ottave racchiuse nella sua estensione sono riempite di note intermedie; per esempio:



Si vede da quest'esempio che quattro istrumenti bastano per render lata la posizione, ma che ne abbisognano 8, 10 o 12 per renderla in pari tempo lata e piena.

Da questa osservazione risulta che nell'orchestra la distribuzione delle parti (relativamente alla posizione) può essere indicata nel modo seguente:

- 1.° Gli strumenti a corde eseguono tutte le posizioni, fuorchè quelle che sono ad un tempo late e piene.
- 2.° Gli strumenti a fiato possono eseguire tutte le posizioni, niuna eccettuata.
- 3.° La posizione lata degli strumenti a corde può diventare nello stesso tempo piena col soccorso degli strumenti a fiato.
- 4.° Una posizione qualunque degli strumenti a corde può dall'aggiunzione degli strumenti a fiato, venir modificata in molte maniere.

Essendo che queste modificazioni chiariscono sensibilmente le gradazioni degli effetti dell'orchestra, è di somma importanza il conoscerle a fondo, e perciò studiarne tutte le combinazioni. (*Reicha*).

2 Flauti
Istrumenti all'unisono.

2 Oboi
2 Clarinetti

2 Corni

2 Fagotti

Armonia a 2 in una posizione lata e piena.

2 Oboi all'unisono.

(1) Clarinetti all'unisono.

Se si volesse dare minore estensione a quest'Armonia a due si potrebbe farla nel modo che segue, senza i Corni (2):

Flauti ed Oboi all'unisono.

Armonia a 2 in una posizione ristretta.

Clar. e Fagotti all'unisono.

Tuttavia i Corni (quali sono nel penultimo esempio) possono essere aggiunti al precedente, perchè danno un buon Basso all'armonia.

Flauti ed Oboi.

Posizione meno ristretta per rapporto ai Corni

Clar. e Fagotti.

Le note dei Corni quali l'istrumento produce.

Altro esempio, nel quale il Duetto si trova triplicato in tre diverse ottave.

2 Flauti.
2 Oboi.

2 Clarinetti

2 Corni.

2 Fagotti.

(1) Qui si aggiunge la parte del secondo Corno, perchè non si può fargli eseguire una delle parti del Duetto. (Reicha).

(2) Essendo il Corno un istrumento grave, eseguisce le note sempre più basso di quel che sono scritte. Egli è dunque importante il conoscere la tessitura di questo strumento in tutti i suoi tuoni, per non esporsi ad assegnargli per avventura una parte più grave di quella del Basso dell'armonia, invece d'una parte intermedia: Vedi l'estensione e il luogo del Corno pag. 267 (Reicha).

Quando si vogliono usare tutti gli strumenti a fiato in un'Armonia a tre, fa d'uopo aver cura di raddoppiare o triplicare *ugualmente* le parti, affine di non dare troppa forza ad una di esse, a spese delle altre.

2 Flauti.
2 Oboi.
2 Clarinetti.
2 Corni.
2 Fagotti

Armonia a 3. Posizione lata.

Nulladimeno quest'ultima regola soffre eccezioni; talvolta il Basso è tale da non potersi raddoppiare da parti intermedie; talvolta si è costretti a sopprimere i Corni, perchè, in certi casi, essi non forniscono le note delle quali si abbisogna. Del resto, l'importanza di questa regola diminuisce quando la massa degli strumenti a corde si unisce a quella degli strumenti a fiato.

Una delle parti dell'armonia eseguisce spesso un tratto di canto distinto, e sul quale il compositore vuole attirare tutta l'attenzione; egli non vi riuscirà se non col rinforzare questa parte con una quantità d'istrumenti più che sufficiente, e per modo che essa predomini su tutte le altre. Quest'effetto corrisponde a quello di un quadro nel quale, eccettuata la figura principale, tutte le altre sono situate nell'ombra, affine di far campeggiare quella ed aumentarne lo spicco:

Eccone un esempio:

Lo stesso esempio disposto altrimenti, e nel quale il tratto di canto è parimente quadruplicato, ma in quattro diverse ottave.

Armonia a 3 in una posizione lata.

Flauti.
Oboi e Clarinetti.
Corni.
Fagotti.

La parte cantante di quest'esempio è quadruplicata in diverse ottave.

Flauti ed Oboi.
Clarinetti.
Corni.
Fagotti.

Armonia a 3 in una posizione lata e piena.

Altro esempio dell'Armonia a tre nel quale il canto è sestuplicato in cinque diverse ottave.

Per produrre questo genere di effetti, bisogna che la frase armonica vi si presti naturalmente; e racchiuda un tratto di canto un po' distinto.

V'hanno delle frasi armoniche che non consentono alcuni rivolti di parti, perchè ne risulterebbe una successione di Quinte e di Ottave nascoste. Tale è la frase seguente:

Armonia a tre, di cui le due parti superiori non si possono rivoltare.

In tal caso bisogna, raddoppiando o triplicando, evitare di porre la parte superiore sotto la parte intermedia. Esempio:

Altra modificazione dello stesso esempio nel quale il Basso non è raddoppiato da nessuna parte intermedia.

DELL' ARMONIA A QUATTRO

PRODOTTA COLLA MASSA DEGLI STRUMENTI A FIATO.

Bisogna, per quanto è possibile, e specialmente coll'Armonia a quattro, scegliere delle frasi chiare e semplici, allorchè s'adopera una grande massa d'istrumenti. Prenderemo per modello l'esempio seguente:

Diversi modi di esprimere l'esempio precedente colla massa degli strumenti a fiato:

1°

2 Flauti.

2 Oboi.

2 Clarinetti.

2 Fagotti.

Ciascuna parte del Quartetto viene eseguita da due istrumenti dello stesso genere.

2°

Le parti intermedie del Quartetto sono eseguite da due Oboi, e raddoppiate all'unisono da due Clarinetti.

Se si vogliono aggiungere i Corni a tutti gli esempi di quest'Armonia, si farà come segue, perchè i Corni non hanno le note proprie ad esprimere nessuna delle parti di questo Quartetto.(1)

A **B**

Buono nel caso in cui i Fagotti non siano trasportati un'ottava più basso. Buono nel caso contrario.

Flauti. **3^o** **4^o**
 Le tre parti acute del Quartetto sono rinvoltate, il che dà una posizione più lata

Oboi. **tr** **tr**
 Tutte le parti dell'armonia sono raddoppiate all'ottava, il che dà una posizione lata e piena.

Clarineti. **tr**

Fagotti.

5^o **tr** **tr**

Gli stessi strumenti.

Qui la parte cantante viene eseguita dalla metà della massa, allo scopo di renderla più appariscente.

In quest'ultimo esempio la parte grave, eseguita da un solo Fagotto, sarebbe troppo debole, e vorrebbe essere rinforzata o da un Contrabasso o da un Trombone.

(1) V. a questo riguardo, l'estensione e la natura del Corno, pag. 266. (Reicha).

Oggi i Corni, così come gli altri ottoni, hanno tutta la Scala cromatica: onde non vanno più soggetti a simili restrizioni. E poichè ci cade in acconcio, noteremo che dappoichè il nostro Autore pubblicò la presente opera, le condizioni nella struttura degli strumenti a fiato in ottone sonosi notabilmente mutate, così come d'altra parte nelle musiche militari sono stati introdotti varii di quelli strumenti allora non peranco inventati. Il darne ragguaglio qui è opera la cui prolissità non è adeguata al profitto che lo scolaro può ritrarne. Io sono d'avviso pertanto che questi debba studiarne praticamente uno qualunque sia sino al punto di conoscere perfettamente il meccanismo; imperciocchè, essendo questo quasi perfettamente lo stesso in tutti, col solo informarsi del Tuono in cui ogni altro è piantato, de' ritorti che vi si possono usare, de' limiti in cui è racchiusa la loro estensione, egli verrà a capo di conoscerli tutti assai meglio e in più breve tempo che non colle nozioni che qui sarei per dare. (Rossi).

Quando il tratto di canto è nel Basso, come nell'esempio seguente, si evita quasi sempre di raddoppiarlo colla parte superiore: ma se si vuole farlo brillare maggiormente, lo si rinforzerà colle parti intermedie.

Flauti.

Oboè.

Clarinetti.

Fagotti.

Tutti questi modi di trattare l'Armonia a quattro colla massa degli strumenti a fiato, sono eccellenti: essi servono a cangiare la posizione dell'armonia, e a darle varî aspetti, di cui ciascuno produce effetto particolare.

Abbiamo veduto che le due masse dell'orchestra si possono usare separatamente, e che questo impiego successivo è un mezzo potente di variare l'armonia, specialmente prendendo una posizione lata e piena cogli strumenti a fiato, dopo una posizione ristretta negli strumenti a corde.

Nient'altro ci rimane a dire su queste due masse prese separatamente.

RIUNIONE DELLE DUE MASSE DELL'ORCHESTRA.

MODO DI TRATTARE L'ARMONIA A DUE COLLE DUE MASSE DELL'ORCHESTRA.

Ne' grandi concepimenti fa d'uopo talvolta riguardare tutta una massa come un solo strumento; perciò nell'Armonia a due, si può dare una parte del Duetto alla massa degli strumenti a corde, e l'altra a quella degli strumenti a fiato, se però la natura dell'armonia non vi si oppone.

Ecco una frase di questo genere, a due parti:

Si può assegnare la parte superiore di questa frase alla massa degli strumenti a fiato, e la parte inferiore a quella degli strumenti a corde. Il contrario non può aver luogo, se non quando la frase è scritta in contrappunto doppio (1); siccome i contrabassi (i quali eseguono i suoni gravissimi dell'orchestra) fanno parte della massa degli strumenti a corde, così bisogna necessariamente che la parte loro assegnata sia buon Basso dell'armonia. Il rivolto potrebbe aver luogo nella frase precedente, perchè appunto essa è in contrappunto doppio, il che s'incontra talvolta senza cercarlo.

(1) Si chiama contrappunto doppio l'armonia che ha la proprietà di esser rivoltata. (*Reicha*).

L'esempio precedente,
eseguito a Duetto dalle
due masse.

Flauti,
Oboi e
Clarineti.

Istrumenti a fiato in tre diverse ottave.

Corni e
Fagotti.

Istrumenti
a corde.

Istrumenti a corde in tre diverse ottave.
I contrabassi suonano naturalmente un' 8^a più basso dei Violoncelli.

Detailed description: This musical score consists of four staves. The top staff is for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets) and is labeled 'Istrumenti a fiato in tre diverse ottave'. The second staff is for Horns and Bassoons. The third staff is for strings and is labeled 'Istrumenti a corde in tre diverse ottave'. The bottom staff is for the double bass, with a note that they play an octave lower than the cellos. The music is in a key with two flats and a common time signature.

Con tal mezzo si hanno due diversi unisoni riuniti; il che talvolta produce un grande effetto.

Armonia a due, resa
completa da ciascuna
massa.

Flauti,
Oboi e
Clarineti.

Fagotti.

Corni aggiunti
a Duetto.

Violini.

Viole e
Bassi.

Detailed description: This musical score consists of five staves. The top staff is for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets). The second staff is for Bassoons. The third staff is for Horns playing in a duo. The fourth staff is for Violins. The bottom staff is for Violas and Basses. The music is in a key with two flats and a common time signature.

MODO DI TRATTARE L'ARMONIA A TRE COLLE DUE MASSE RIUNITE.

Abbiamo detto testè che una intiera massa può essere considerata come un solo strumento. Da ciò ne segue, che, potendo ciascuna massa eseguire più parti dell'armonia, si può nel Terzetto distribuirle nel seguente modo, cioè:

1.° Le due parti acute del Terzetto cogli strumenti a fiato, e la terza parte, cioè il Basso cogli strumenti a corde all'unisono (1).

2.° Il Basso ed una delle parti acute del Terzetto cogli strumenti a corde, e l'altra parte acuta cogli strumenti a fiato all'unisono, quando quest'ultima fa un canto distinto.

3.° Le tre parti del Terzetto cogli strumenti a fiato, e le stesse cogli strumenti a corde ad un tempo.

(1) Questa distribuzione è preferibile, allorquando la parte inferiore del Terzetto contiene un tratto di canto un po' brillante. (*Reicha*).

Armonia a 3, N° 1.

Armonia a 3, N° 2.

Armonia N° 1, eseguita dalle due masse.

Flauti
Istrumenti a fiato a Duetto in tre diverse ottave.

Oboi e Clarinetti.
Posizione lata.

Corni aggiunti.

Fagotti.

Istrumenti a corde all'unisono formanti il Basso del Terzetto.

Armonia N° 2, eseguita dalle due masse.

Gli stessi strumenti a fiato.

Istrumenti a fiato all'unisono.

Posizione lata.

Due parti di Violino.

Le Viole all'ottava dei Bassi.

Istrumenti a corde a Duetto.

Negli esempi che seguono, questi due Terzetti vengono eseguiti dalle due masse separate; il che rende completa l'armonia in ciascuna massa.

Flauti ed Oboi.
Oboi all'ottava inferiore dei Flauti.

Clarinetti.
Clarinetti che raddoppiano i Fagotti. (1)

Corni.

Fagotti.

Violini.
Le Viole coi Violini all'ottava inferiore, oppure coi Bassi all'ottava superiore.

Bassi.

Gli stessi strumenti.

Le Viole coi Violini all'ottava inferiore.

(1) Quando gli strumenti a fiato da loro si fanno il Terzetto, e più particolarmente, quando i Fagotti cantano, gioverà raddoppiare (se è possibile) i Fagotti coi Clarinetti. (Reicha)

MODO DI TRATTARE L'ARMONIA A QUATTRO COLLE DUE MASSE RIUNITE.

Le diverse combinazioni di cui quest'armonia è suscettibile colle due masse, sono le seguenti:

1° Le tre parti acute eseguite a Terzetto dagli strumenti a fiato, e la quarta parte, cioè il Basso, dagli strumenti a corde all'unisono. 2° Una parte acuta eseguita dagli strumenti a fiato all'unisono (1) e le tre altre dagli strumenti a corde a Terzetto. 3° Due parti dagli strumenti a fiato, e due dagli strumenti a corde, avendo cura di porre nella massa di questi ultimi la parte più grave dell'armonia, acciò essa venga eseguita dai Contrabassi. 4° Le quattro parti eseguite da ognuna delle due masse, come se esse dovessero eseguire il Quartetto separatamente.

ESEMPI

Armonia per servire alla 1.^a COMBINAZIONE.

Armonia per servire alla 2.^a COMBINAZIONE.

1.^a COMBINAZIONE.

(2)

Flauti.

Oboi.

Clarineti.

Corni aggiunti.

Fagotti.

Istrumenti a corde all'unisono formanti il Basso dell'armonia.

Gli strumenti a fiato a Terzetto.

Posizione lata.

2.^a COMBINAZIONE.

Flauti, Oboi e Clarinetti.

Corni aggiunti.

Fagotti all'unisono cogli altri strumenti a fiato.

1.^o Violino.

2.^o Violino.

Viole aggiunte all'armonia.

Bassi.

(1) Egli è chiaro che per far spiccare questa parte con tanta forza, conviene che essa sia capace di attrarre l'attenzione. (*Reicha*).

(2) Le parti acute dell'armonia, siccome si può scorgere, sono rivolte nella distribuzione della massa degli strumenti a fiato; ciò si può fare quando queste parti non fanno che accordi complessi ed il Basso canta. Se non si volesse invertire l'ordine col quale sono presentate, si farebbe come nell'esempio seguente:

Flauti.
Corni.

Oboi e Clarineti.

Fagotti.

Questa maniera è per lo più preferibile per evitare le Quinte proibite.

I Fagotti, i quali in questo caso non possono che raddoppiare una delle parti acute dell'armonia, danno un cattivo Basso alla massa degli strumenti a fiato. Questo raddoppiamento non si può fare se non quando tutti gli strumenti a corde eseguono all'unisono la parte più grave dell'armonia, perchè allora questa parte acquista una forza più che bastante da poter servire di Basso alla massa degli strumenti a fiato. (*Reicha*).

La terza Combinazione non s'usa con effetto, se non quando l'Armonia a 4 in ciascuna massa è capace di una buona Armonia e 2, come nell'esempio seguente:

Armonia per servire alla 3^a COMBINAZIONE.

La stessa armonia espressa dalle due masse, ciascuna a Duetto.

Buona armonia a due.

Buona armonia a due.

Flauti all' 8^a
Oboi e
Clarinetti.

Fagotti.

Istrumenti
a corde.

1^a e 2^a Violini.

Viole coi Bassi all' 8^a superiore.

Rispetto alla quarta Combinazione, la quale consiste nel mettere tutte le parti dell'armonia a 4 in ciascuna massa, si procederà esattamente nel modo indicato dianzi, quando abbiám parlato degli strumenti a fiato presi separatamente, in tal caso non si avrà che ad aggiungere questa massa agli strumenti a corde.

Si può talvolta porre con effetto in tutta la massa degli strumenti a fiato all'unisono, una lunga *tenuta* sulla dominante, mentre gli strumenti a corde fanno un'Armonia a 2, 3 e 4 parti; ma questa Armonia non può essere che l'accordo della tonica e quello della dominante:

ESEMPIO di una *TENUTA* di tutti gli strumenti a fiato all'unisono, i quali raddoppiano il *SOL* dieci volte in cinque diverse ottave.

Flauti
Oboi e
Clarinetti.

Corni e
Fagotti.

Violini.

Viole.

Bassi.

Aggiungendo a questa *tenuta* gli strumenti a fiato fragorosi, quali sono le Trombe, i Tromboni ed i Timpani, si potrebbe raddoppiare questa nota 15 o 16 volte, il che produrrebbe un effetto straordinario.

Il *Sol* del 2.^o Fagotto e del 2.^o Corno non è, come pare all'occhio, la nota più grave dell'armonia, perchè i Contrabassi suonano un'ottava sotto i Violoncelli.

L'ESEMPIO SEGUENTE PUÒ SERVIRE IN UN CASO STRAORDINARIO.

Brano di canto negli strumenti a fiato all'unisono, accompagnato dagli strumenti a corde.

Flauti
Oboi e
Clarineti.

Fagotti.

Violini.

Viole.

Bassi.

L'armonia sul pedale si può fare in due maniere colle due masse:

1° Il pedale può essere collocato nella massa degli strumenti a corde all'unisono, e l'armonia eseguita dalla massa degli strumenti a fiato.

ESEMPIO

Flauti.

Armonia a 4, eseguita dagli strumenti a fiato.

Oboi.

Clarineti.

Fagotti.

Istrumenti a corde
all'unisono, formanti
il Pedale.

Pedale sulla dominante.

2° Il pedale può essere collocato negli strumenti più gravi delle due masse all'unisono, e l'armonia eseguita dagli strumenti acuti delle due masse; per esempio:

Oboi.

Flauti cogli Oboi, 8^a superiore.

Clarineti.

Fagotti.

Corni e Tromboni.

Questi strumenti sono necessari per rinforzare il pedale, il quale, eseguito dai soli Contrabassi, potrebbe essere troppo debole.

Timpani.

Violini.

Viola.

Violoncelli.

Contrabassi.

Per dare una giusta idea della quantità de' suoni che tutti gli strumenti di un' orchestra forniscono in pari tempo, in una posizione lata e piena, esprimeremo questa quantità su tre righe, solamente prendendo, a quest' oggetto, il pedale precedente.

Il che abbraccia cinque ottave, cioè da  a 

Poichè l' orecchio stenta già ad afferrare questa massa di suoni, quantunque essi siano esposti in accordi complessi, si può giudicare del cattivo effetto che produrrebbe la medesima massa con un' armonia che non fosse lata, pura e naturale.

Quando gli strumenti a corde fanno *Crome*, *Terzine* o *Semicrome*, specialmente nei movimenti celeri, conviene che gli strumenti a fiato facciano, per quanto è possibile, accordi complessi.

ESEMPIO

The musical score for 'ESEMPIO' consists of nine staves. The top five staves are for woodwinds: Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarinetti (Clarinets), Corni in DO (Trumpets in D), and Fagotti (Bassoons). Above these staves are complex chord symbols. The bottom four staves are for strings: 1° Violino (First Violin), 2° Violino (Second Violin), Viole (Viola), and Bassi (Bass). The woodwinds play complex chords, while the strings play melodic lines.

Nulladimeno è permesso di raddoppiare gli strumenti a corde cogli strumenti a fiato, conservando lo stesso movimento nelle parti, purchè non sia troppo veloce e possa essere facilmente eseguito. Per tal modo i Flauti, gli Oboi od i Clarinetti potrebbero andare all'unisono coi 1.ⁱ Violini; i Clarinetti od i Fagotti, coi 2.ⁱ Violini; oppure i Flauti gli Oboi, i Clarinetti od i Fagotti, colle Viole; tutto questo potendosi fare all'unisono oppure all'ottava superiore od inferiore, secondo l'estensione dell'istrumento. Talvolta, per facilitare l'esecuzione, questo raddoppiamento si fa in parte all'unisono ed in parte all'ottava. Così, nell'esempio precedente, i Fagotti potrebbero raddoppiare i 2.ⁱ Violini nel modo che segue:

The diagram shows four boxes illustrating doubling techniques for the Bassoon (Fagotti) and the Second Violin (2° Violino). The first box is labeled 'all'unisono.' and shows the two parts playing the same notes. The second box is labeled 'all'8ª inferiore.' and shows the Bassoon playing an octave below the Second Violin. The third box is labeled 'all'unisono.' and shows the two parts playing the same notes. The fourth box is labeled 'all'8ª inferiore.' and shows the Bassoon playing an octave below the Second Violin. The notation ends with 'ecc.' (etc.).

Tutte queste sfumature nell'uso degli strumenti a fiato, non hanno altro scopo che quello di esprimere le idee dell'Autore con varietà e naturalezza.

Le masse d'orchestra riunite possono adoperarsi nelle Ouvertures, nelle Sinfonie, ne' ritornelli delle Arie e de' pezzi concertati, ne' cori, nella musica pantomimica, e nei ballabili, nelle marcie trionfali, ed infine dovunque si tratta di produrre grandi effetti e di rappresentare immagini forti; ma in tutti questi casi non conviene giammai che l'uso ne sia permanente, altrimenti degenera in fracasso. Affinchè queste masse producano effetto, bisogna servirsene ad intervalli, dopo pause più o meno lunghe: 8, 16 o 24 battute di seguito sono sempre bastevoli. Tuttavia, in sul finire, si può prolungarle ulteriormente di alcune battute, perchè, se l'attenzione è distratta o stanca, almeno il fine del pezzo previene la noia che ne risulterebbe.

Queste osservazioni ci dimostrano che la maniera più svantaggiosa di trattare un'orchestra si è di far uso delle masse continuamente. Così facendo, si mettono in opera ad un tratto tutti i mezzi, e si è perciò fuori del caso di variare gli effetti; allora tutti i pezzi hanno lo stesso colorito, e non ostante la differenza delle idee, si rassomigliano.

I Cori formano ancora una massa a parte: riunendoli coll'orchestra completa, si hanno tre masse a trattare nel medesimo tempo.

Quando il Coro non è all'unisono, deve sempre fare buona Armonia a due, tre o quattro parti, indipendentemente dall'orchestra. Si deve trattarlo conforme a quanto abbiamo detto intorno alle altre masse.

L'orchestra completa è spesso troppo forte per il Coro. Questo allora non debb'essere accompagnato se non da una delle due masse, ed è ordinariamente quella degli strumenti a corde, che si sceglie a preferenza per quest'oggetto, specialmente ne' pezzi tranquilli e dolci.

Quando un compositore vuole accompagnare una voce coi soli strumenti a fiato, bisogna che ne impieghi non più d'uno per ogni specie, fuorchè in sul finire, dove tutta la massa può riuscire necessaria.

L'orchestra in massa è imponente, e poco si confà colle idee leggiere; tuttavia, poichè si è talvolta costretti a servirsene nelle produzioni di questo genere, bisogna in tal caso:

- 1.° Evitare l'uso degli strumenti striduli e fragorosi.
- 2.° Non scegliere posizioni d'armonia late e piene ad un tempo, per quanto è possibile.
- 3.° Raddoppiare semplicemente all'unisono gli strumenti a corde cogli strumenti a fiato.
- 4.° Usare il *mezzo-forte* piuttosto che il *forte*.

DEGLI STRUMENTI FRAGOROSI.

Di tutti gli strumenti fragorosi non si ammettono comunemente nelle grandi orchestre che le Trombe, i Tromboni, il Flautino ed i Timpani. Gli altri non servono che pei luoghi aperti e debbono essere eliminati da ogni ambiente consacrato alla musica.

Il Flautino è sovente troppo penetrante a cagione de' suoi suoni acuti, coi quali sovrasta a tutti gli altri strumenti; esso deve specialmente servire a variare la tessitura. Perciò non conviene abusarne affine di non distruggere l'effetto che può produrre allorquando riesce veramente necessario.

Le Trombe sono istrumenti striduli, de' quali conviene servirsi di rado quanto più si può; s'usano nel forte dell'orchestra completa, per accrescerne l'effetto e colorirne le masse. I Tromboni ed i Timpani s'usano nella stessa maniera.

Questi strumenti si trattano raramente a *Solo*. Tuttavia quando sono riuniti ai Corni, sono propri ad esprimere idee di un genere lugubre. Quest'effetto è particolare agli strumenti di ottone ma bisogna trovare un'Armonia a 4, che essi possano eseguirne con franchezza e renderli isolati dagli altri strumenti dell'orchestra, i quali col loro ravvicinamento potrebbero impedire di sentirne tutto l'effetto.

ESEMPIO

Armonia a 4.

La quale si distribuirà nel modo seguente:

Trombe in DO

Corni in SOL

3 Tromboni

Timpani

In questo genere di combinazioni, le Quinte e le Ottave nascoste o reali sono inevitabili, atteso che si è costretti ad osservare unicamente di non usare altre note, se non quelle che questi strumenti possono fare, e ad evitare quelle che non hanno, o che non possono eseguire colla dovuta perfezione.

L' unisono ha una parte importantissima nell' orchestra; conviene usarlo di frequente. Quando si usa per esprimere un' idea melodica, un canto deciso, è sempre di effetto sicuro. Esso, facendo ad intervalli, dirò così, riposare l' armonia, la varia con effetto, senza che l' orchestra scemi di forza o di pienezza.

L' unisono è suscettibile di varie modificazioni, cioè:

- 1.° L' unisono coi soli strumenti a corde.
- 2.° L' unisono coi soli strumenti a fiato.
- 3.° L' unisono cogli strumenti a corde ed a fiato, riuniti.
- 4.° L' unisono variato in diverse guise, come per esempio:

1.° Unisono sincopato.

1.° Unisono sincopato

2.° Unisono variato con appoggiature

4.° Alternato con pause

6.°

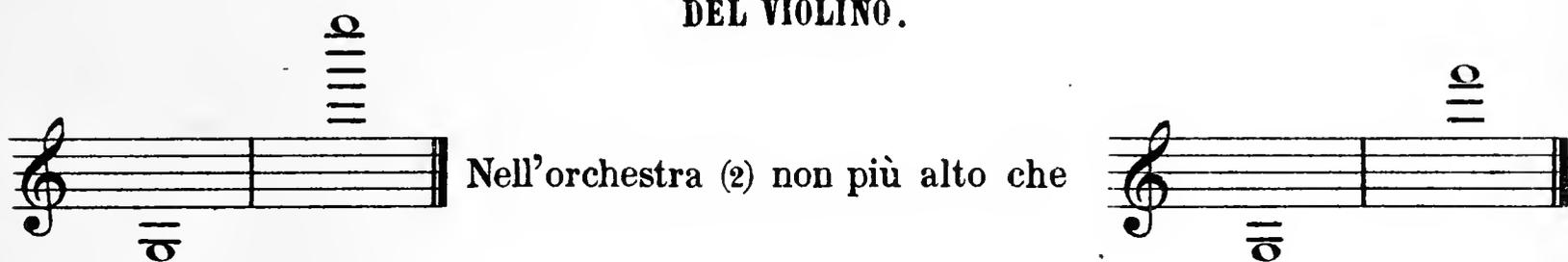
8.°

OSSERVAZIONI SUI DIVERSI STRUMENTI DI CUI È COMPOSTA L'ORCHESTRA.

Egli è indispensabile di conoscere l'estensione ed i mezzi degli strumenti pei quali si vuol comporre; gli è uno studio importante e da non trascurarsi. Invano si spera di attingere queste cognizioni dai libri; conviene cercarle nelle orchestre medesime; non si può acquistarle che col frequentare e consultare spesso gli artisti; infine, esse sono il frutto dell'esperienza e dello studio. Io, dunque, sono ben lontano dal voler dare qui una teorica di ciascuno di essi. D'altra parte questa materia non appartiene ad un trattato d'armonia. Mi restringerò dunque ad indicare l'estensione, ossia la quantità de'suoni di ciascun istrumento usato nell'orchestra, aggiungendovi qualche osservazione importante.

ESTENSIONE DEGLI STRUMENTI A CORDE (1).

DEL VIOLINO.



Il secondo di ciascun istrumento, quando suona col suo primo, si scrive sempre più basso, salvo che qualche causa particolare non obblighi ad allontanarsi da questa regola.

DELLA VIOLA.



DEL VIOLONCELLO.

Il Violoncello ha le stesse corde della Viola, ma un'ottava più basso. La qualità de'suoni di questo strumento è notevole, in ispecie nelle corde acute; ed è perciò che nelle orchestre spesso gli si affidano dei *Soli*.



(1) Allorchè indico questa estensione colle sole due note estreme, intendo che l'istrumento è fornito di tutte le intermedie, cioè di tutti i semitoni racchiusi fra queste due note. (*Reicha*).

(2) I suoni acutissimi di quasi tutti gli strumenti sono di esecuzione difficile e richiedono perciò molta abilità. Per tale ragione l'estensione degli strumenti è più limitata nell'orchestra che nel concerto. La musica d'orchestra deve potersi eseguire a prima vista, quella di concerto si studia. (*Reicha*).

Quando nell'orchestra i Violoncelli debbono suonare soli, cioè senza Contrabassi, è mestieri indicarlo con la parola *Violoncelli*, che vale a dire *Violoncelli soli*. Quando i Contrabassi debbono riunirsi ai Violoncelli, s'indica colla parola *Tutti* o *Bassi*. Quando i *Soli* dei Violoncelli sono nelle corde acute, si scrivono a preferenza con la Chiave di tenore.

DEL CONTRABASSO.



I suoni del Contrabasso si trovano naturalmente un'ottava più bassi di quel che sono scritti.

Il Contrabasso è uno strumento importantissimo in un'orchestra. Esso eseguisce ordinariamente la parte del Violoncello unitamente a quest'ultimo. Ciò può sempre farsi quando questa parte è scritta con semplicità e le note non si succedono con troppa rapidità. Ma talvolta i Violoncelli hanno Scale in tuoni poco usati, oppure passi difficili che il Contrabasso non può eseguire; talvolta ancora hanno passi, l'effetto dei quali verrebbe distrutto dalla confusione che risulta sempre dalla rapidità de' suoni sopra un istrumento così grave.

I suonatori di Contrabasso hanno, per vero dire, l'abitudine di semplificare le parti di Violoncello e di non eseguire che le note reali degli accordi; ma il semplificare una parte, togliendone precisamente le note necessarie ed eseguire le rimanenti col dovuto valore, esige tempo, meditazione e cognizioni armoniche. Il suonatore di Contrabasso per lo più digiuno di armonia, dovendo correr dietro alla battuta, non ha neppur tempo a riflettere e deve bene spesso errare. Tocca dunque agli autori il fare questo lavoro, e noi lo consigliamo loro pel proprio vantaggio, di non trascurarlo giammai. Eglino scriveranno in questo caso una doppia parte di Basso; una pei Violoncelli e l'altra (semplice per quanto è possibile) per i Contrabassi.

V'hanno dei Contrabassi a 3 ed a 4 corde. Quelli a 4 corde scendono sino al ma
non conviene andare che sino al  quando si scrive i Contrabassi sopra un rigo
separato, perchè in Francia ed in Italia non s'usano che quelli a 3 corde. 

NB. Quando si scrive per gli strumenti a corde, s'impiegano sovente le corde doppie, cioè si fa eseguire dal Violino, dalla Viola e dal Violoncello 2, 3, perfino 4 suoni ad un tempo. Sarà bene il non tentare questo modo di scrivere se non quando si conoscerà perfettamente questi strumenti, per non esporsi a scrivere cose inesequibili.

ESTENSIONE DEGLI STRUMENTI A FIATO.

DEL FLAUTO .



Questo è l'istrumento che eseguisce le note più acute dell'orchestra.

DELL' OBOE .



ma nell'orchestra non si scrive che sino al



il *Do#* seguente



non è stato usato finora, perchè la maggior parte degli artisti che suonano questo strumento hanno trascurato di procurarselo col mezzo di una chiave di cui è facile munirlo. Ma stante che molti di loro l'hanno di già adottato, giova sperare che l'uso ne diverrà generale.

DEL CLARINETTO .



ma nell'orchestra non più di



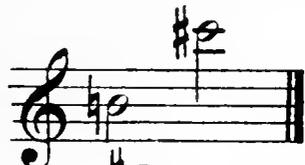
eccetto in qualche *fortissimo*.

Le note che si trovano racchiuse fra



sono dolcissime; s'usano spesso per arpeggiare gli accordi. Esse si chiamano col termine francese: note del *chalumeau*.

Le note racchiuse fra



sono più sonore e più brillanti.

Le note più acute di



si raddolciscono assai difficilmente.

V'hanno tre specie di Clarinetti, cioè: in *La*, in *Si^b* ed in *Do*. Quando è in *Do*, esso eseguisce le note come sono scritte, cioè senza trasportare. Quello in *Si^b* suona una seconda maggiore più basso di

quel che è scritto. In questo caso, l'estensione precedente si cambia in quest'altra



Quando è in *La*, suona una terza minore più basso; e perciò la sua estensione è



V'hanno dei tuoni, anche fra i più usati, che sarebbero impraticabili sul Clarinetto quando non esistesse che quello in *Do* (1); tali sono, per esempio, i tuoni che portano più di due *diesis* o più di due *bemolli* in chiave; il Clarinetto in *Si bemolle*, il quale trasporta d'un tuono intiero, suona per conseguenza in *Fa*, quando il pezzo è in *Mi bemolle*; quello in *La*, il quale trasporta d'una terza minore, suona per conseguenza in *Do*, quando il pezzo è in *La maggiore*. Il Clarinetto in *Si bemolle* serve dunque a diminuire il numero dei *bemolli*, e quello in *La* a diminuire il numero dei *diesis*.

(1) Forse al tempo in cui l'Autore pubblicò questo Trattato, l'arte del suonare il Clarinetto non era perfezionata come ai giorni nostri. Io conosco in Italia più d'un suonatore, il quale eseguisce con un solo Clarinetto (p. e. con quello in *Si bemolle*) la musica in qualsivoglia tuono, e poco manca, colla medesima facilità, precisione ed intonazione con cui suonerebbe nel tuono di *Si bemolle*. (Rossi).

Il compositore sceglie l'uno o l'altro di questi tre Clarinetti, secondo il tuono in cui il suo pezzo è composto, e cerca con questa scelta di non avere che un solo accidente (di rado due) in chiave, quantunque il tuono del pezzo ne esiga tre o quattro per altri strumenti.

ECCO UNA TAVOLA A QUEST'OGGETTO.

	In <i>Do</i> . (1)	In <i>Sol</i> .	In <i>Re</i> .
Tuono del pezzo			
	Clarinetto in <i>Do</i> .	Clar. in <i>Do</i> .	Clar. in <i>La</i> .
Genere del Clarinetto			
	In <i>La</i> .	In <i>Mi</i> .	In <i>Fa</i> .
	Clar. in <i>La</i> .	Clar. in <i>La</i> .	Clar. in <i>Do</i> oppure in <i>Sib</i> .
	In <i>Sib</i> .	In <i>Mib</i> .	In <i>Lab</i> .
	Clar. in <i>Sib</i> .	Clar. in <i>Sib</i> .	Clar. in <i>Sib</i> .

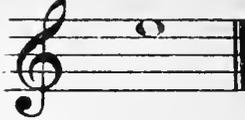
DEL CORNO.

Note usate nell'orchestra.

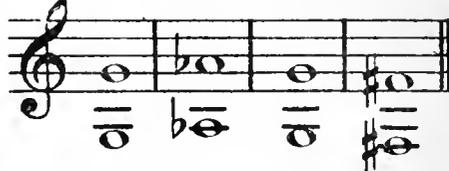
Le stesse note diventano più basse:

- 1° Di un'ottava col Corno in..... *Do*.
- 2° Di una settima col Corno in..... *Re*.
- 3° Di una sesta col Corno in..... *Mib*.
- 4° Di una sesta col Corno in..... *Mib*.
- 5° Di una quinta giusta col Corno in..... *Fa*.
- 6° Di una quarta giusta col Corno in..... *Sol*.
- 7° Di una terza minore col Corno in..... *La*.
- 8° Di una seconda maggiore col Corno in..... *Sib*. *acuto*.
- 9° Di una nona maggiore col Corno in..... *Sib*. *basso*.

(1) Questa tavola servirà ugualmente pei tuoni minori somiglianti. (*Reicha*)

Il primo Corno non discende che sino al  ed il secondo non sale che sino al 

Ne' tuoni acuti, quali sono *Sol*, *La*, *Sib* acuto, non bisogna farli salire di troppo, specialmente il secondo Corno; e ne' tuoni bassi non bisogna farli discendere di troppo specialmente il primo Corno.

Quando le note seguenti  sono precedute dalla nota *Sol*, per es: 

si può usarle con effetto. Parimente le note che seguono:  quantunque deboli,

possono tuttavia servire di quando in quando, ma alla sfuggita e soltanto per far passaggio con esse sulle note buone prossime.

Ne' *Soli* i Corni fanno molte altre note, che si chiamano note *chiuse*, siccome si può scorgere dalla scala seguente, paragonandola colle note usate nell'orchestra, le quali sono tutte *aperte*, cioè prodotte senza il soccorso della mano nella campana.



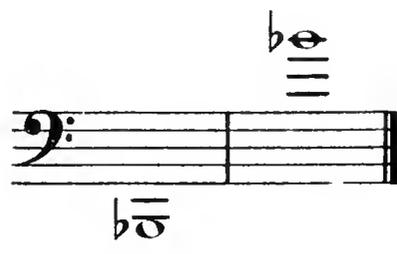
2° Col ritorto in *Mi* 

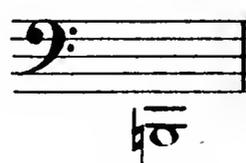
3° Col ritorto in *Fa* 

Il Corno, essendo uno strumento basso, può fare talvolta il basso dell'armonia.

Spesso il primo Corno suona con un ritorto, mentre il secondo suona con un altro. Ciò si pratica per ottenere un maggior numero di suoni *aperti*. In un pezzo in *Re* minore, per esempio, si può prendere un Corno in *Re* e l'altro in *Fa*.

DEL FAGOTTO.



La nota seguente gli manca affatto  (a)

V'hanno pure due altre note che bisogna astenersi dall'usare, perchè riescono pessime e sono:



Quando il Fagotto sale negli acuti, si scrive colla chiave di Tenore. Questo strumento serve di Basso agli strumenti a fiato, e raddoppia, bene spesso, i Bassi dell'orchestra.

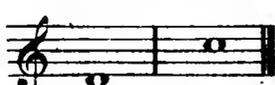
ESTENSIONE DELL'OTTAVINO, DELLA TROMBA E DEI TROMBONI.

DELL'OTTAVINO (1)



Non si scrive più acuto, fuorchè nei *Fortissimi* delle masse; allora si può scrivere sino al *Sol*.

I suoni che esso produce si trovano ad essere sempre un'ottava sopra di ciò che è scritto.

(1) V'hanno, analogamente a ciò che s'è detto del Clarinetto, diverse specie di Flautini, ma nelle orchestre non s'usa che l'Ottavino. La sua estensione totale non può servire che nei *Sol* perciò le note racchiuse fra  sono troppo deboli nei *Forti* delle masse. (*Reicha*)

(a) I moderni strumenti possono fare anche questa nota.

DE' TROMBONI.

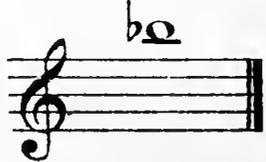


Quest'istrumento produce molto effetto quando viene usato a proposito. Serve specialmente a rinforzare le note del Basso nelle grandi masse.

I Tromboni suonano in tutti i tuoni senza trasportare; perciò si scrivono come i Bassi, i Fagotti, le Viole, ecc., mettendo gli accidenti in chiave.

ESTENSIONE DEL CORNO INGLESE.

Questo strumento è dolcissimo e può usarsi con effetto nell'orchestra. Bisogna sempre trattarlo *so*lo, perchè nel forte delle masse rimarrebbe soffocato.

La sua vera estensione abbraccia le note racchiuse fra  e  la nota seguente gli manca affatto 

Ordinariamente è suonato da chi suona l'Oboe; epperò sarà bene di scriverlo sempre una quinta sopra il suo reale sito. Ecco, a quest'oggetto, una tavola:

Tuono del pezzo

Corno Inglese, che rappresenta il rigo superiore.

Talvolta invece di due Clarinetti o di due Oboi, s'usano due Corni Inglesi, ma ciò accade sempre ne' pezzi di genere tranquillo o religioso. Tutti gli strumenti, che, come questo, possono variare la tempera de' suoni in modo piacevole, sono preziosi in un'orchestra.

DI ALCUNI STRUMENTI IN USO NELLA MUSICA MILITARE.

La musica militare, diversissima della musica da camera e di quella d'orchestra, riceve un carattere particolare dall'uso di alcuni strumenti che vi s'introducono. Alcuni s'indicano con una sola nota, altri hanno un'estensione che è indispensabile di conoscere. Si dividono in due classi: la prima comprende gli strumenti d'armonia, i quali s'aggiungono a quelli che sono usati nell'orchestra, e dei quali ho dato l'estensione. Sono i *Flautini*, i *piccoli Clarinetti* in *Mi bemolle* ed in *Fa*, ed il *Serpentone* (1).

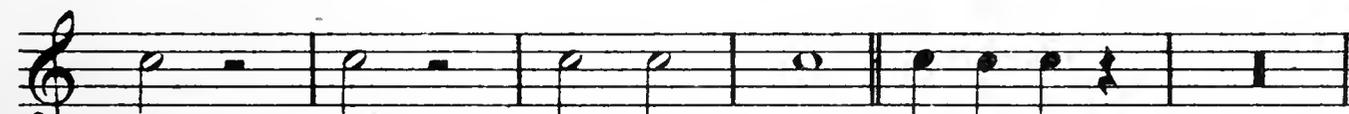
La seconda classe comprende gli strumenti fragorosi, il suono de' quali non ha alcuna parte nelle combinazioni dell'armonia, e che s'usano per accrescere l'energia e per determinare con forza la battuta e le parti di essa. Questi strumenti sono: il *Triangolo*, il *Tamburino*, la *Gran Cassa*, i *Tamburi* ed il *Padiglione cinese*. Si scrivono nel modo seguente:

1° GRAN CASSA 

2° PADIGLIONE CHINESE. 

3° TRIANGOLO 

4° TAMBURO 

5° TAMBURINO 

ESTENSIONE DE' TRE STRUMENTI D'ARMONIA
I QUALI NON SONO USATI CHE NELLA MUSICA MILITARE.

DEL FLAUTINO IN *Re b*.

È un semituono più alto che l'Ottavino.

La sua estensione è  il che corrisponde per conseguenza a 

Suona in *Re* (tuono più facile e più brioso per questo strumento) quando il pezzo è in *Mi b*; conseguentemente esso trasporta una Nona minore sopra le note indicate.

(1) Oggi, soprattutto ne' bassi, la musica militare è ben diversa da' tempi in cui scriveva il Reicha; al *Serpentone* si sono sostituiti i *Bombardoni* e i *Pelittoni*. (Rossi)

DEL FLAUTINO IN *Mi b*.

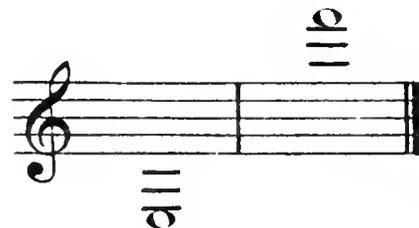
È una terza minore più alto che l'Ottavino.

La sua estensione è  il che corrisponde a 

Suona in *Re*, quando il pezzo è in *Fa*; conseguentemente trasporta una decima minore sopra le note indicate.

DEL PICCOLO CLARINETTO IN *Fa*.

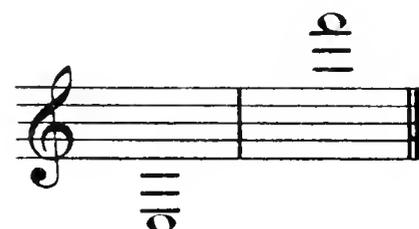
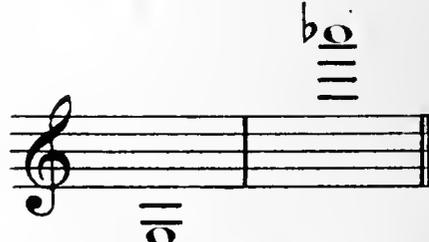
È una quarta giusta più alto che il Clarinetto ordinario in *Do*.

La sua estensione è  il che corrisponde a 

Suona in *Do*, quando il pezzo è in *Fa*, e pertanto trasporta una quarta sopra le note indicate.

DEL PICCOLO CLARINETTO IN *Mi b*.

È una terza minore più alto che il Clarinetto in *Do*.

La sua estensione è  il che corrisponde a 

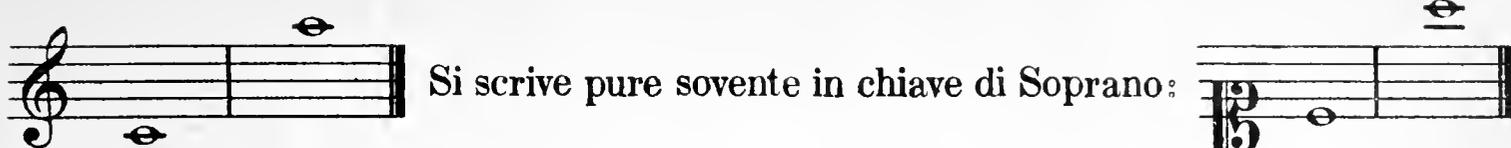
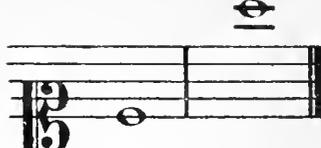
Suona in *Do*, quando il pezzo è in *Mi b*, e quindi trasporta una terza minore sopra le note indicate.

DEL SERPENTONE.

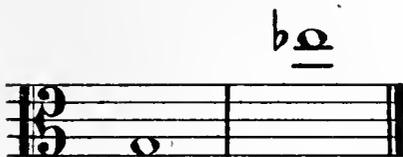
Fra le mani di un artista abile ha l'estensione seguente: 

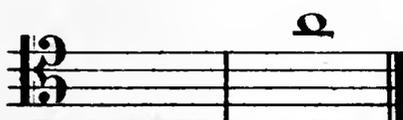
Suona come il Fagotto, senza trasportare; vale a dire, le note vengono eseguite da esso quali sono scritte.

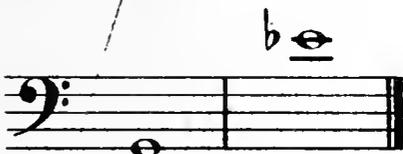
ESTENSIONE DELLE VOCI NE' CORI.

SOPRANO.  Si scrive pure sovente in chiave di Soprano: 

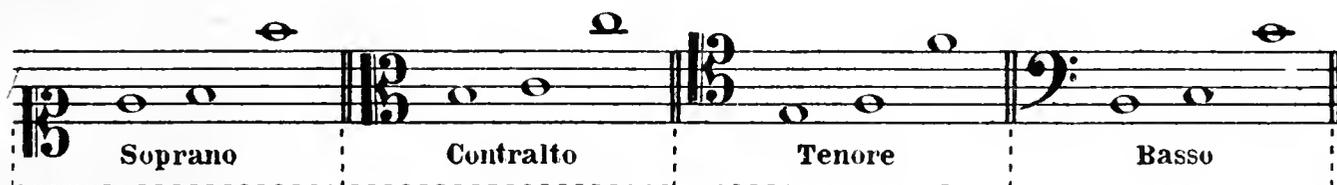
Estensione pari a quella del Tenore, un'ottava sopra.

CONTRALTO.  Estensione pari a quella del Basso, un'ottava sopra.

TENORE.  Estensione pari a quella del Soprano, un'ottava sotto.

BASSO o
BARITONO.  Estensione pari a quella del Contralto, un'ottava sotto.

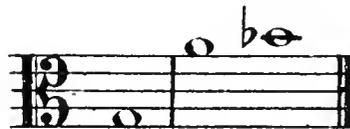
Bisogna impiegare le voci nelle loro corde medie, per quanto è possibile: le corde medie hanno l'estensione seguente:



Quando si obbligano le voci a cantare spesso al disopra di queste corde medie, si stancano e diventano finalmente stridule. Le corde inferiori sono prive di forza e rendono perciò l'armonia sorda e debole; bisogna usarle di rado e non mai in tutte le parti ad un tempo.

Il vero Contralto non è in uso in Francia; l'*haute-contre* che ne fa le veci, e che si scrive del pari in Chiave di Contralto, è una voce d'uomo che ha in sostanza maggior forza di quella del Contralto, ma che ha pure l'inconveniente di non poter salire, il che lascia troppa distanza fra essa ed il Soprano.

L'estensione di questo *haute-contre* è per lo più:



Le descritte estensioni di voci sono quelle che si possono pretendere da tutte le persone che fanno professione di cantare. Servono comunemente ai compositori ne' *Cori*, ne' *Duetti*, ne' *Pezzi concertati* ed anche nelle Arie difficili, quando non iscrivono appositamente per cantanti dotati di una voce straordinariamente estesa.

Su queste ultime voci nulla si può dire determinatamente: v'è chi ha delle corde più acute; chi ne ha delle più basse; e chi può riunire questi due vantaggi. Tocca al compositore ad informarsi circa la vera estensione di ognuna delle voci, per le quali egli scrive quando ha l'intenzione di farle spiccare.

FUGA ESAMINATA RELATIVAMENTE ALL' ARMONIA (1).

N. 1.
FUGA

Per il Pianoforte.

N. 2.

La stessa Fuga ridotta alla sua più semplice espressione e spogliata di tutte le note accidentali, fuorchè del pedale.

N. 3.

Note principali degli accordi, ossia Basso fondamentale.

N. 4.

I numeri di questo rigo indicano il genere d'accordo, secondo l'ordine della nostra classificazione; perciò il numero 2 significa il secondo accordo, il 5 il quinto di questa stessa classificazione, e così di seguito.

N. 5.

Questo rigo dimostra come s'avrebbe dovuto fare, ove si avesse voluto evitare le eccezioni nella concatenazione degli accordi perfetti e nella risoluzione degli accordi dissonanti. Le semicrome suppongono un valore di note più grande, perciocchè quivi la successione degli accordi sarebbe troppo rapida.

Le pause indicano che l'armonia della Fuga progredisce senza fare eccezione veruna nella concatenazione degli accordi.

N. 6.

Il secondo rigo di questo Numero presenta un Basso numerato della stessa fuga e ridotto a maggior semplicità. Il rigo superiore contiene l'esecuzione di questi stessi numeri. Questo numero deve servire a chi vuole esercitarsi a numerare e ad eseguire armonie complicate.

(1) Nella seconda parte abbiamo indicato il modo di esaminare con profitto un pezzo di musica relativamente all'armonia. V. pag. 140. (Reicha).

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are a grand staff with a treble clef and a bass clef, both in the key of D major. The next two staves are also a grand staff, but the bass clef staff contains only fingerings (1, 1, 1, 2, 6, 1, 1, 2, 1, 5, 1, 5) and rests. The fifth staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The sixth staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing fingerings (6, 7, 6, 9, 3, 2, 6, 5) and rests. The seventh staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing fingerings (6, 7) and rests.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are a grand staff with a treble clef and a bass clef, both in the key of D major. The next two staves are also a grand staff, but the bass clef staff contains only fingerings (2, 1, 1, 2, 6, 5, 8, 1, 7, 2, 1, 2, 2, 5) and rests. The fifth staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing fingerings (7, 7, 7, 7) and rests. The sixth staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing fingerings (5, 2, 5) and rests. The seventh staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing fingerings (6, 7, 7, 3, 6, 9, 3, 4, 2) and rests.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The next two staves are another grand staff, also with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The bottom two staves are a grand staff with a bass clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes have an 'x' above them, possibly indicating a natural or a specific articulation. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

The second system of the musical score continues the notation from the first system. It features the same eight-staff layout. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are clearly marked, including '62' and '4#'. The key signature remains three sharps. The system concludes with a double bar line.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are a grand staff (treble and bass clefs). The next two staves are another grand staff. The fifth staff is a single bass clef staff with the word "Pedale" written above it. The sixth and seventh staves are a grand staff. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and fingerings. The "Pedale" section contains a sequence of notes with fingerings: 1 2, 2 1, 1- 1, 1 3.

The second system of the musical score consists of seven staves, continuing the piece. It features the same grand staff structure as the first system. The notation is more complex, with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated throughout, such as 2 1 2 1 2 1, 2 1 7 5 2 1 7 2, 6 1 8 7 2 2 6 2, and 6 5 4#. The piece concludes with a final note on the seventh staff.

Musical score system 1, measures 1-3. The system consists of six staves. The top two staves are grand staff notation (treble and bass clefs). The middle two staves are bass clef notation. The bottom two staves are bass clef notation with fingerings. A dynamic marking 'p' is present in the second measure. The key signature is two sharps (F# and C#).

Musical score system 2, measures 4-6. The system consists of six staves. The top two staves are grand staff notation (treble and bass clefs). The middle two staves are bass clef notation with fingerings. The bottom two staves are bass clef notation with fingerings. The key signature is two sharps (F# and C#).

System 1 of the musical score, consisting of nine staves. The top two staves are a grand staff (treble and bass clefs). The next two staves are another grand staff. The fifth staff is a bass clef staff with guitar fret numbers (7, 7, #7, 7, #7, #7, 7, #7, #7). The sixth staff is a bass clef staff with guitar fret numbers (2, 1, #7, 5, 2, 1, 1, 1, 2, 6, 5, 1, 2, 8, #7). The seventh staff is a bass clef staff with a guitar fret number (7). The eighth and ninth staves are a grand staff with guitar fret numbers (#7, #4, 7, #, 6, 5, 5, 2, #, 6, 5, 2, 6, #, 5, 2).

System 2 of the musical score, consisting of nine staves. The top two staves are a grand staff. The next two staves are another grand staff. The fifth staff is a bass clef staff with guitar fret numbers (7, 7, 7, 7, 1, #, X, #). The sixth staff is a bass clef staff with guitar fret numbers (6, 6, 6, 5, 1, 1, 1, 2, 1, 1, 2, 1, 1, 1, 1). The seventh staff is a bass clef staff with guitar fret numbers (5, 5, 5, 5, 5, 5, #, 5, 5, X, 5, 5, 5, 5, #, 5). The eighth and ninth staves are a grand staff with guitar fret numbers (5, 2, 5, 2, #, 4, X, 4, 6, #, 4).

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are for the piano, with treble and bass clefs. The middle two staves are for the guitar, with a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom two staves are for the guitar, with a bass clef and a key signature of two sharps. The music is written in a complex, multi-measure format. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *f* (forte) and *sf* (sforzando). There are also some markings like 'x' and '4#'. A measure number '57' is visible in the middle staff.

rall. un poco

The second system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are for the piano, with treble and bass clefs. The middle two staves are for the guitar, with a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom two staves are for the guitar, with a bass clef and a key signature of two sharps. The music is written in a complex, multi-measure format. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *v* (vibrato) and *sf* (sforzando). There are also some markings like 'x' and '4#'. A measure number '98062' is visible at the bottom.



BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY



31197 11962 7583

