

PARTE SECONDA

INTRODUZIONE ALLA PRATICA DELLA MUSICA.

Della pratica musicale ragionare dovendo, tutto accennar converrebbe quanto alla medesima appartiene. Ma per la più vantaggiosa dilucidazione d'una così importante materia, di lasciare io penso tutte quelle superfluità che d'imbarazzo piuttosto e di confusione servir potrebbero che di maggiore rischiarimento. Atte-
nendomi pertanto a ciò che essenziale ritrovasi, non mancherò di additare quelle più esatte distinzioni che necessarie sono a tale pratica; onde più chiaro per una parte e più sicuro per l'altra riesca lo svolgimento di sì grave soggetto.

Che ogn' arte la sua pratica ammetta e la sua speculazione, è fuor di dubbio. Alla pratica si aspetta il presentare le difficoltà e il segnare i fenomeni; alla speculazione poi lo spiegare i fenomeni ed appianare le difficoltà. Nell' arte musicale tutta la pratica consiste nel porre in opera le regole dell' armonia, ossia nel disporre in tal modo la successione de' suoni onde ne risultino piacevoli sensazioni, il che propriamente Composizione appellasi; e nell' eseguire tali musici Componimenti. La speculazione altro non è che la conoscenza in astratto di tutte le regole che

alla Musica stessa appartengono. Questa però abbraccia i ragionamenti tutti della materia musicale; e da essa dipende la maggior perfezione di questa Scienza. Se in ogni arte non si può ben possedere la pratica senza una maturata speculazione, come pure la speculazione senza una buona pratica; ciò molto più nella Musica, che, come scienza ed arte, ha la sua pratica una sì stretta unione colla speculativa, che del tutto impossibil si rende il posseder bene l'una senza dell'altra.

Per addestrare quindi con maggiore facilità alla pratica della Musica, ho premesse appunto nella prima Parte quelle generali notizie teoriche che tutte alla speculazione principalmente appartengono. Per quanto poi riguarda la Composizione, ciò sarà il soggetto della terza Parte, tutta abbracciando questa seconda la sola esecuzione, come di grandissimo vantaggio ad apprendersi prima che la composizione. Ad ottenerne frattanto il divisato intento, darò primieramente la cognizione di tutti i caratteri musicali; dimostrerò in appresso i mezzi più facili per la loro espressione tanto colla umana voce quanto co' musicali strumenti: al quale effetto darò tre lezioni per ciascuna delle quattro parti vocali, il *Soprano* cioè, il *Contralto*, il *Tenore* ed il *Basso*: e riguardo all'esecuzione della Musica instrumentale, darò le lezioni del *Cembalo* in prima; indi quelle dell'*Organo* alle quali quelle seguiranno de' principali strumenti che comunemente s'impiegano nelle nostre Orchestre, il *Violino* cioè, la *Viola*, il *Violoncello* ed il *Con-*

trabasso, che sono gli strumenti da arco che formano la Sinfonia: e l'*Oboè* ed il *Corno da caccia* che sono quelli da fiato che la legano; e finalmente il *Flauto traversiere*, che invece dell'*Oboè* impiegasi non di rado onde variar l'espressione. Aggiugnerò inoltre varie osservazioni sopra diversi altri strumenti che talvolta s'impiegano nelle più grandiose composizioni, cioè il *Clarinetto*, il *Corno Inglese*, il *Fagotto*, il *Serpentone*, la *Tromba dritta* ed i *Timpani*; de' quali strumenti tutti è altresì necessario a' Compositori l'averne una ben fondata cognizione, per opportunamente valersene all'uopo.

C A P O I.

Distinzione de' Caratteri musicali.

La più chiara intelligenza di tutti i caratteri che nella Musica si adoprano, è la prima e la più importante cosa per ottenere di essa la più precisa esecuzione. Questa infatti in altro non consiste che nell'uso di esprimere tali caratteri o coll'umana voce o co' musicali strumenti, e rendere per siffatta maniera esattamente quel tal pezzo di Musica che viene contrassegnato su la parte.

Simili caratteri vengono primieramente destinati a rappresentare tutti i suoni che nella Musica s'impiegano (nel qual senso si chiamano note musicali), i differenti gradi che questi medesimi suoni occupano

dal grave all'acuto, e le loro relative durate. Per nominare i diversi suoni, serve l'Alfabeto musicale: dalla posizione di questi nelle righe, o negli spazj fra esse, o sopra o sotto di esse, si rileva il differente grado di acutezza o di gravità; e la diversa figura con cui si segnano, indica precisamente il loro determinato valore.

Le righe che sono stabilite a distinguere i gradi musicali, camminano tutte orizzontalmente da cinque in cinque; e i quattro spazj che contiene la collazione di queste cinque righe, si considerano ancora per altrettanti gradi: cosicchè questa unione di righe e spazj forma precisamente la capacità di nove gradi. Le suddette righe si contano dal basso all'alto, ed egualmente si pratica anche de' quattro spazj. Quando però occorre un numero maggiore di gradi per una più grande estensione, si accrescono alcune altre righe posticcie al disotto o al disopra delle cinque determinate. Le aggiunte inferiori si contano per righe e spazj al di sotto nel numero in cui vi si ritrovano, come per esempio, una riga sotto, due spazj sotto ec.; ma per annumerare le superiori, si accresce gradatamente il numero delle righe o spazj determinati, cosicchè il quinto spazio cade subito dopo la quinta riga, la sesta riga nella prima aggiunta ec.

Non solo poi si chiamano caratteri musicali quelle note che servono per indicare i suoni ne' diversi gradi, ma molti altri segni ancora che nella Musica si impiegano onde indicare le *Chiavi*, gli *Accidenti*, i *Tempi*, le *Sospensioni*, *Riprese*, *Legature*, *Punteg-*

giature, e tant'altre simili cose, tutte all'esecuzione appartenenti, delle quali ne darò in appresso la più chiara spiegazione.

Convieni però distinguere due importanti oggetti che spettano principalmente all'espressione de'suoni a tenore de'suddetti caratteri; e sono la perfetta intonazione di tali suoni, giusta il loro diverso intervallo, che è quello che la melodia costituisce e l'armonia; e la precisa distribuzione di questi nella misura, che è quella che determina il tempo.

Per la perfetta intonazione de'suoni, oltre la diversa posizione delle note, considerar si dee ancora la diversa chiave alla quale sono soggette siffatte note che i suoni esprimono, il numero de' diesis o de' bemolli de' quali può essere armata la chiave, ed il diesis o bemolle o bequadro che può essere premesso accidentalmente a qualunque nota. Per distribuire poi i suoni con tutta esattezza nella misura, non solo si deve aver presente la diversa figura delle note, ma riflettere altresì alla qualità della misura ed al grado prescritto di movimento, e marcare perfettamente tutti gli accenti. Queste cose sono però molto difficili da osservarsi, mentre la celerità dell'esecuzione non lascia lungo tempo a riflettere alla combinazione di tanti segni: anzi il tempo stesso della riflessione è quello appunto dell'esecuzione. Dal che ne avviene propriamente il ritardo degli scolari nell'avanzamento di quest'arte; giacchè, oltre il conoscere tutti i musicali caratteri, è necessario altresì una consumata abitudine d'esprimerli ne' suoi più

esatti rapporti, ond'ottenerne la più pronta e precisa esecuzione.

§. I.

Dell' Alfabeto Musicale.

Sette sole voci sono quelle che tutto compongono il nostro Alfabeto Musicale, e sono le seguenti:

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

Quest' Alfabeto si tragge dalle sei sillabe *ut, re, mi, fa, sol, la*, ritrovate da Guido d' Arezzo, onde esprimete i suoni nella naturale successione de'suoi Esacordi: ma combinate in modo che indichino la modulazione, ed aggiunte alle lettere, che già da prima corrispondeano ai suoni.

Queste voci servono a nominare i diversi suoni della Musica, i quali nell' ordine naturale non sono realmente che sette, come sono tutti i gradi che contiene l'ottava. S'indicano questi con note che nella loro successione formano la Scala musicale: al termine d'ogni sette incomincia novamente un'altra ottava, ossia una ripetizione degl'istessi sette suoni nel medesimo ordine, ma però d'un'ottava più acuti: ond'è che i medesimi nomi de' suoni d'un'ottava servono ancora per tutte le altre, le quali per rapporto all'acutezza o gravità vengono distinte dalla posizione delle note ne' diversi gradi.

La composizione poi di ciascuna delle voci sud-

dette varia in parte allora quando s'impiega per nominare un suono bemollizzato; e tale variazione s'introdusse in forza delle mutazioni praticate nel Solfeggio Italiano. Per questo i sette suoni dell'ottava che, se naturali, si nominano colle diverse voci dell'indicato musicale Alfabeto, se bemolli, si appellano nella seguente maniera:

A la fa, B fa, C la fa, D la fa, E la fa, F la fa, G la fa.

Giova non poco inoltre l'intelligenza dell'Alfabeto musicale de' Francesi: giacchè le particolari sillabe di questo principalmente s'adoprano per intonare i suoni nel Solfeggio detto *alla Francese*.

Colla scorta della sillaba *si*, introdotta nella Scala musicale de' Francesi, hannosi le sette sillabe *la, si, ut, re, mi, fa, sol*, corrispondenti ai sette suoni dell'ottava, ed alle sette lettere iniziali del Musico Alfabeto. Essi poi aggiungono a ciascuna delle sette lettere il nome preciso del tono, e tra la lettera e questo nome, quello ancora della quinta del medesimo, come qui sotto.

A mi la, B fa si, C sol ut, D la re, E si mi, F ut fa, G re sol.

Tali nomi presso i Francesi sono invariabili; ond'è che il bemolle non fa mutare la composizione di questi, come presso gl'Italiani; e presso loro difatto non si dice *A la fa, B fa ec.*, ma bensì *A mi la bemolle, B fa si bemolle*, o più semplicemente *la bemolle, si bemolle ec.*

§. II.

Delle Figure Musicali.

Ogni nota che si nomina col musicale Alfabeto, può avere ancora una diversa figura dalla quale poi dipende la relativa durata di essa. A tal fine necessario è lo intendere queste diverse figure, le quali sono la *Massima*, che vale otto misure, la *Lunga* che ne val quattro, la *Breve* che due sole ne conta, la *Semibreve* che una soltanto, la *Minima* che la metà vale d'una misura, ossia due quarti, la *Semiminima* che vale un quarto, la *Croma* che vale mezzo quarto, la *Semicroma* che vale un respiro, la *Biscroma* che vale mezzo respiro, e la *Quarticroma* che vale un quarto di respiro. Queste si segnano tutte come *fig. 1. Caratteri Musicali.*

Avvertasi però che le prime tre figure, la *Massima* cioè, la *Lunga* e la *Breve*, non sono più in uso, dacchè dividonsi le misure: la nota di più lunga durata che ora accostumasi, si è la *Semibreve*, la quale, collocata nella misura del tempo ordinario, vale precisamente un'intera misura; e tutte le note divise in quarti, mezzi quarti ec., non si considerano che per rapporto ad essa collocata in tale grande misura, nella quale la *Minima* vi ha luogo per due quarti, la *Semiminima* per uno ec.. Rapporto poi al tempo binario, una *Semiminima* non forma già la quarta parte d'una misura, ma bensì la metà, nella

sestupla una croma non è un'ottava parte, ma bensì una sesta ec.

La coda rivoltata delle note, come nella *Croma*, nella *Semicroma* ec., che si pratica quando sono ad una ad una, indica una legatura; cosicchè quando si tratta di più crome di seguito, invece di distinguerle separatamente, si legano insieme per le code con una linea in numero conveniente; e rispetto alla *Semicroma* che, oltre la coda rivoltata, ammette una linea quando è da se, per unirne varie, se ne praticano due, e così delle altre. Per maggior dilucidazione di ciò serva l'esempio della *fig. 2.*, nella quale la *Semibreve* è eguale nel valore alle due *Minime* o alle quattro *Semiminime* o alle otto *Crome* ec.

Il valore d'ogni nota finalmente può ancora essere accresciuto della metà di quello che ciascuna rappresenta secondo la diversa figura; e ciò si ottiene in forza d'un punto che si colloca alla dritta della nota, il quale egualmente si considera come un valore, e mai sempre vale la giusta metà di quella nota che lo precede; onde la *Minima* puntata, come nella *fig. 3.*, è d'egual valore come le tre *Semiminime*, la *Semiminima* come le tre *Crome*: così intendasi delle altre ancora.

§. III.

Delle Pause.

Corrispondono a tutte le indicate figure altri diversi segni, che *Pause* si dicono. Servono questi per

indicare il suono ommesso: onde, collocati al luogo delle differenti note, si dee passare in silenzio tutto il tempo del lor valore. Questi poi si esprimono, come nella *fig. 1. Caratt. Music.*, al disotto delle figure corrispondenti.

Alcuno non havvi fra questi segni che corrisponda alla pausa della Massima, ma per esprimere questo silenzio, egli è necessario di duplicare quello della Lunga; e questo si raddoppia tante volte ancora quante ve n'abbisognano, per esprimere la pausa di un grande numero di misure, nel qual caso si pratica d'aggiugnervi il numero aritmetico, affine di scoprire più facilmente in un sol punto la quantità delle segnate misure da passarsi sotto silenzio.

Quando si tratta d'una Musica a più parti, e che qualcuna di esse dee tacere per un intero pezzo, tutto quel silenzio non s'indica già con tante pause, ma bensì colla parola latina *Tacet*. E questa s'incontra sovente, massime nelle parti degli Oboè e de' Corni, per indicare *Andante Tacet*, *Recitativo Tacet* ec.; e nelle parti vocali, quando una non entra nel pezzo che l'altra eseguisce, si pratica pure di così indicare il loro silenzio, come per esempio, *Gloria Tacet*, *Laudamus Tacet* ec.

Per quanto poi riguarda il valore accresciuto alle note per mezzo del punto, non così si può praticare colle pause per far crescere la metà del tempo d'aspetto, e per siffatta maniera indicare la pausa corrispondente; ma fa d'uopo d'esprimere tutto quel dato silenzio con diverse pause che corrispondano al preci-

so valore di quella tal nota puntata: onde per indicare, a cagion d' esempio, l'aspetto d'una Minima puntata, si marca colla pausa della mezza misura e con quella del quarto; per quella della Semiminima puntata, si vale della pausa del quarto e di quella del mezzo quarto; e così dicasi rapporto alle pause di tutte le altre note puntate. Avvertasi però che in que' tempi, dove una nota puntata basta per empierne una misura, come per esempio, la Minima puntata in quello di tre e quattro, la Semiminima puntata in quello di tre e otto ec., tale silenzio s'indica ancora con quello dell'intera misura.

§. IV.

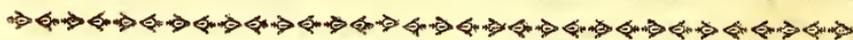
Delle Chiavi.

Di tutte le Chiavi che nella Musica si praticano, non ve ne sono che tre di differente figura, dalla diversa posizione delle quali ne risultano poi tutte le altre. La prima di queste tre Chiavi principali chiamasi di *F fa ut*, la seconda di *C sol fa ut*, e la terza di *G sol re ut*: queste si marcano come *fig. 4. Caratt. Music.*. Appartiene la prima a' suoni più gravi; agli acuti la seconda; e la terza ai sopracuti.

Le varie posizioni che hanno le chiavi, sono tutte nelle righe, e non negli spazj. La chiave di *F fa ut* ha due posizioni, cioè nella quarta e nella terza riga: nel primo caso rappresenta la chiave di

Basso, che si nomina di *F fa ut* in quarta riga; nel secondo indica quella del *Baritono*, che si appella di *F fa ut* in terza riga. Le maggiori posizioni cadono in quella di *C sol fa ut*, la quale ne ha quattro, cioè alla quarta, alla terza, alla seconda ed alla prima riga. La posizione alla quarta riga indica la chiave del *Tenore*, alla terza quella del *Contralto*, alla seconda quella del *Mezzosoprano*, alla prima quella del *Soprano*. La chiave finalmente di *G sol re ut* ha una sola posizione alla seconda riga, e si nomina per la chiave del *Violino* (a). Queste diverse posizioni delle chiavi si esprimono tutte come nella *fig. 5*.

Al principio d'ogni pezzo di Musica, a capo delle cinque righe si colloca sempre una di queste chiavi, secondo che esige quella tal voce o strumento con cui quel dato pezzo si debbe eseguire. Dipende precisamente dalla chiave il nominare i suoni e rilevare il luogo che occupano questi nell'ordine del sistema. La chiave, per esempio, del *Basso* nomina *F fa ut* il suono della nota alla quarta riga: onde da questa ascendendo, il quarto spazio sarà un *G sol re ut*, e la quinta riga un *A la mi re* ec.; e discendendo dalla medesima quarta riga, il terzo spazio sarà un



(a) Ammettono i Francesi un'altra posizione ancora alla chiave di *G sol re ut*, cioè in prima riga: ma siccome questa rende i medesimi nomi alli suoni che rende quella di *F fa ut* in quarta riga, così nella pratica inutile del tutto addiviene.

E la mi, la terza riga un *D la sol re* ec., i quali suoni hanno poi un luogo determinato ne'dati strumenti. Così pure succede di tutte le altre chiavi. Le note, in somma, che riguardo alle linee hanno due differenti posizioni, l'una cioè in linea, nello spazio l'altra, e le quali sono alternative, quando procedono queste con una successione diatonica, non indicano alcun suono precisamente, se non colla scorta delle chiavi: giacchè diverse note, indicate sopra un medesimo grado, aver possono ancora una diversa successione, se a ciascuna si cambi la chiave.

Oltre la necessità che si ha nella pratica d'ogni strumento di conoscere a fondo la propria chiave, per esercitarsi a leggere la Musica, giova ancora il possederle tutte, onde valersi all'uopo delle trasposizioni: Servono le sette chiavi per indicare qualsivoglia tono in qualunque de' sette gradi dell'ottava: ond'è che colla scelta conveniente di queste eseguir si può qualunque pezzo di Musica trasportato in qualunque tono scelto a piacimento, avendo però riguardo alla similitudine del tono (a).



(a) Per trasportare convenientemente un tono, egli è necessario 1. di supporre quella tal chiave che indichi il tono trasportato nel grado medesimo di quello che si trasporta: 2. di costruire il nuovo tono egualmente maggiore o minore, come quello che si è lasciato: 3. finalmente di supporre la nuova chiave armata degli accidenti che ammette quel nuovo tono che si è scelto. Avvertasi però che, allora quando si trasporta il Basso in una chiave acuta, come a cagion d'esempio, in quella del Vio.

§. V.

Degli Accidenti.

Tre sono gli accidenti della Musica, ossia i segni accidentali che nella Musica si praticano, onde indicare le diverse alterazioni che in quella di sovente occorrono, il *Diesis* cioè, il *Bemolle* ed il *Bequadro*. Questi non solo accidentalmente si trovano nel corso d'un pezzo di Musica, ma s'impiegano ancora alla chiave, giusta le alterazioni che ammettono i diversi toni. La figura che ciascuno di questi rappresenta, si è come nella *Fig. 6. Carat. Mus.* L'effetto poi che nella Musica producono, è l'uno dall'altro totalmente diverso.

Innalza il *diesis* il suono della nota alla quale è congiunto, d'un semitono minore (che nella pratica si considera per mezza voce o mezzo tono) al disopra di quello che questa medesima nota aver dovrebbe nell'ordine naturale; e questo effetto quindi produce, senza che la nota soffra alcuna mutazione di nome o di grado. Il *bemolle* all'opposto abbassa d'un semitono minore il suono della nota, avanti la quale viene collocato: ed il *bequadro* finalmente che trovasi avanti d'una nota, indica che il suono di
quella,



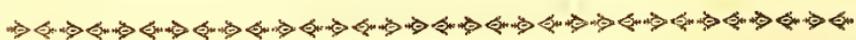
lino o in quella del Soprano, non debbesi già egualmente eseguirlo acuto, ma bensì un'ottava o due ottave al disotto, giusta l'opportunità.

quella, essendo stato innalzato da prima per mezzo del *diesis* od abbassato pel *bemolle*, esser dee rimeso nell'ordine naturale, ossia a quel luogo preciso che occupa nella Scala Diatonica di *C sol fa ut*: laonde serve esso puramente per distruggere l'effetto prodotto dal *diesis* o dal *bemolle* precedentemente collocato sopra qualsivoglia nota. Avvertasi però che, se il *diesis* o *bemolle* sono accidentali, il *bequadro* vale a distruggerli anche per tutte le altre note che in seguito possono cadere sopra il medesimo grado, e sino a tanto che non vengano sotto nuove alterazioni. Che se poi questi fossero alla chiave, non serve il *bequadro* allora che per quella nota che segue immediatamente, o tutt'al più per quelle che nella medesima misura si trovano sopra lo stesso grado; onde n'avviene che, per qualunque nota alterata alla chiave, sempre necessario sia per distruggerne l'alterazione, di replicare il *bequadro*. Così è del *diesis* e del *bemolle*, quando sono accidentali, il di cui effetto non ha luogo che per quella sola nota alla quale sono congiunti, o al più per quella data misura dove si trovano; nella quale poi operano su tutte le note che sono nel medesimo grado di quella che si è alterata, quando queste non vengano di bel nuovo espressamente indicate con qualche opposto segno. Che se questi trovinsi impiegati alla chiave, allora operano sopra tutte le note, nel di cui grado si sono collocati gli accidenti alla chiave, ed operano pur anco in tutte le loro ottave; sempre che non sia-

no marcate accidentalmente da qualch' altro contrario segno.

Nell' impiego accidentale si collocano sempre questi segni alla sinistra avanti quella tal nota alla quale occorre l' alterazione; e questi uniti ad una *cifra*, ossia numero aritmetico (come si pratica principalmente negli accompagnamenti del Cembalo e dell' Organo) indicano lo stesso, come avanti ad una nota. Riguardo poi a quelli che s' impiegano alla chiave, vengono sempre collocati tra la chiave ed il segno del tempo.

Occorre inoltre in certi casi (*a*) d' innalzare



(*a*) Per ascendere in tutti i toni minori, egli è necessario di alterare accidentalmente la sesta e la settima nota, giusta la forma del tono minore. Nel tono di *G sol re ut diesis* minore, per esempio, la settima nota, cioè *F fa ut*, è già alterata alla chiave nel numero de' quattro *diesis* ch' esso tono ammette: ma questa non forma però la nota sensibile, come si richiede per ascendere al tono: ed ecco come accade l' impiego del *doppio diesis*, ossia *diesis quadrato* per innalzarla accidentalmente d' un altro semitono; e se, per esempio, in un giro di modulazione si trovasse a praticare il tono maggiore di *C sol fa ut bemolle* che ammette tutte le sette note dell' ottava bemollizzate, e da questo si avesse ancora a far passaggio alla quarta, converrebbe d' abbassare la settima nota d' un semitono per renderla minore, come richiede la modulazione; ma questa essendo già bemollizzata per la natura del tono, sarebbe di necessità valersi del *doppio bemolle* per ottenere il suddetto effetto.

L' uso del *doppio bemolle* è piuttosto raro; ma il *diesis quadrato* si pratica più frequentemente nella modulazione di que' toni che ammettono un numero grande di *diesis* alla chiave.

d' un semitono una nota già resa *diesis* alla chiave, ovvero d'abbassarne d'un semitono una che alla chiave s'è già bemollizzata; quindi è che nel primo caso si pratica il *diesis quadrato*, chiamato ancora *diesis enarmonico*, e nel secondo il *doppio bemolle*; i quai segni si esprimono come nella *fig. 7.*

Le note alterate per li *diesis* o pe' *bemolli* o per esser distrutto il loro effetto pel *baquadro*, conservano tutte mai sempre la loro medesima posizione.

§. VI.

De' Tempi Musicali.

Altro non sono i diversi Tempi che nella Musica s'impiegano, che certi stabiliti segni che s'appongono alla chiave, e pe' quali in cognizione si viene di quelle varie specie di misura da osservarsi in quel tal pezzo di Musica, regolato sotto quel dato tempo principale.

Si distinguono generalmente tutti questi tempi in pari ed in dispari. I pari sono quelli che in parti eguali dividono le misure, tanto in battere che in levare, e si nominano *Ordinario*, *Binario*, *Alla breve*, *Sestupla* e *Dodiciupla*: i segni de' quali si esprimono come nella *fig. 8. Carat. Music.* I dispari quelli sono che le misure dividono in due terzi in battere ed un terzo in levare, e sono i loro nomi *Tripola maggiore*, *Tripola minore*, *Tripoletta*, *Tripola di crome* e *Tripola di semicrome*: de' quali

nella *fig. 9.* si rilevano i segni con cui vengono espressi.

Le diverse parti che ogni misura contiene, si chiamano *tempi della misura*; e siccome tutte le misure regolate dal tempo principale, espresso alla chiave, debbono serbare fra loro una perfetta eguaglianza nella durata, così tutti i tempi pur anche che queste in se racchiudono, esser debbono perfettamente uguali. Onde assicurarsi quindi di siffatta rigorosa uguaglianza che regnar deve nella misura, vengono marcati i diversi tempi di essa con certi movimenti del piede o della mano, i quali servono a distribuire nelle misure tutti i differenti valori delle note in esse contenute; e questo chiamasi *battere la misura*. I tempi poi che si marcano col posare del piede o della mano, sono quelli che diconsi *in battere*; ed *in levare* si chiamano quelli che col levare del piede o della mano s' accennano.

Ne' tempi pari alcuni ve ne sono che ammettono quattro movimenti per misura, siccome l' *Ordinario*, la *Dodiciupla*; ed altri che non ne ammettono che due, come il *Binario*, la *Sestupla* ec. Ma siccome tutte le grandi misure a quattro tempi dividere si possono eziandio in misure a due soli tempi, così vengono considerati generalmente tutti i tempi pari sotto un doppio movimento, ed i dispari sotto un movimento triplo.

I tempi che in se racchiude la misura, sono veramente eguali tutti nella durata; ma non lo sono già nel grado di forza. Dividonsi questi infatti in tempi

forti ed in deboli; i forti sono quelli che si marciano con più forza, e si praticano principalmente per distinguere il primo movimento d'ogni misura: i deboli quelli sono che si esprimono con minor forza, ed hanno luogo nel secondo movimento d'ogni misura. Nelle misure poi a tre tempi, l'ultimo è sempre forte; ed in quella a quattro tempi, il terzo forte e l'ultimo debole. Un sol tempo di qualunque misura si può ancora nuovamente dividere in due o tre parti fra loro perfettamente eguali, che sono considerate per altrettanti tempi, e suscettibili del diverso grado di forza, cioè tempo forte nel primo, debole nel secondo *ec.* Non dassi, in somma, parte alcuna d'un tempo, sopra la quale immaginar non si possa la medesima divisione; dal che ne nasce quel principale accento all'esecuzione, tanto necessario, che ogni nota la quale incomincia con un tempo debole, e termina in un forte della misura, si chiama *a contrattempo*.

I tempi che alla chiave s'appongono, indicano tutti una particolare esecuzione. In quelli, per esempio, ne quali entrano note di lunga durata, l'esecuzione esser dee grave mai sempre e posata a tenore del grande valore delle note; ma in quelli ne quali non entrano che note di corta durata, d'uopo evvi d'una più leggiera esecuzione, dovendosi tali note per lor natura più prestamente passare; cosicchè indipendentemente dal grado di movimento vengono pure regolati i tempi dalle diverse figure delle note. Quando però si tratta di determinare la vera espres-

sione de' diversi pezzi, non basta la misura conveniente; ma è necessario altresì che sia indicato il grado di movimento. Quando finalmente il tempo d'un' intera misura si è determinato con un certo grado di movimento, tutte l'altre che seguono, esser debbono egualissime tra loro nella durata, a meno che il tempo principale o il grado di movimento non venga di nuovo diversamente indicato.

La base di tutti i tempi si è l'*Ordinario* dal quale realmente tutti gli altri derivano; ed i numeri co' quali questi si segnano, indicano appunto la relazione che hanno con esso. Il numero superiore indica quante note si debbano impiegare in ogni misura di quel pezzo di Musica di cui si tratta, delle quali la quantità espressa nel numero inferiore forma la durata della misura a quattro tempi, ossia dell'*Ordinario*. D'onde si rileva che nella misura del tempo binario che si segna col $\frac{2}{4}$, le notè principali che si possono impiegare per riempire una misura, sono due semiminime, in quella di $\frac{6}{8}$, sei crome, in quella di $\frac{3}{16}$, tre semicrome: e così di tutte l'altre s'intenda.

Del Tempo Ordinario.

Il tempo ordinario è quello che serve principalmente per que' pezzi di Musica che richieggono un' esecuzione grave e maestosa; ed in secondo luogo s'impiega pel moderato e per l'allegro.

Le principali note che entrano nella misura di questo tempo, sono le semiminime, le quali in numero di quattro formano i quattro tempi, e ciascun tempo è precisamente d'un quarto. Vi ha luogo pure la semibreve; e siccome da se sola riempie un'intera misura, così questa è la nota di più lunga durata che vi si possa incontrare: le note poi più brevi che in questo s'impiegano, sono generalmente le semicrome, ed a riguardo del *Grave*, si ammettono ancora le biscrome. Questo tempo è d'un grand'uso, tanto nella Musica vocale che nell'instrumentale, e richiede principalmente che in ogni misura il primo tempo debba mai sempre andar distinto con un accento più marcato. I quattro tempi di questa misura sono due in battere e due in levare.

Del Binario.

Adoprasi il tempo binario ne' pezzi egualmente di movimento lento che in quelli più spiritosi, cosicchè è proprio non solo per l'*Adagio* ed *Andante*, ma ancora per l'*Allegro* e *Vivace*: ciò solo dipende dal grado di movimento indicato, e secondo richiede l'espressione di quel tal pezzo di cui si tratta.

Nelle misure di questo tempo hanno luogo le minime, le quali sono le note di più lunga durata che vi si possano impiegare, mentre una sola basta per riempire una misura: le semiminime, le crome e le semicrome sono frequenti; le biscrome vi si trovano, e le quatticrome qualche volta ancora; ma

queste ultime però ne' pezzi solamente di lento movimento, ed anche in questi di rado. I due movimenti di questo tempo pari sono uno in battere e l'altro in levare, e l'esecuzione esser debbe leggiera alquanto e graziosa.

Dell' Alla breve.

Si pratica in questo tempo una semibreve per ogni misura, egualmente come nel tempo ordinario: ma ogni misura non consiste che in due soli tempi, cioè uno in battere e l'altro in levare, come nel binario, e per conseguenza ammette una minima per ciascun tempo.

L'esecuzione delle note in questo tempo deve essere un doppio più presta di quello che richiede la figura che ciascuna rappresenta; onde nell'Allegro le note più brevi che generalmente s'incontrano, sono le crome, le quali si passano con prestezza eguale come le semicrome nel tempo ordinario. Alcuni ammettono ancora in questo tempo due semibrevi per misura, cioè una semibreve per ciascun tempo. Questo è proprio per la Musica da Chiesa; si usa frequentemente nelle Fughe, ed in que' pezzi che richiedono un'esecuzione vivace nella quale i tempi si marciano con maggior forza.

Della Sestupla.

La misura di questo tempo è delle più graziose

nell'esecuzione. I due movimenti de' tempi ne' quali si divide, sono eguali a quelli del binario, cioè uno in battere e l'altro in levare, e s'adopra egualmente per varj pezzi. Le note principali di questo tempo sono le crome, delle quali ne occorrono sei per riempire una misura; ma le più frequenti sono le semicrome, le quali poi sono anche le più brevi che comunemente vi si impiegano. Puossi una di queste misure compire ancora con una minima puntata o con due semiminime parimente puntate; ma queste si soffrono di rado.

Si pratica questo tempo per le espressioni più vive e principalmente pel genere Pastorale; ond'è che tutta si richiede la dolcezza nell'esecuzione ed un accento ben distinto.

Della Dodiciupla.

Risulta la Dodiciupla dalla misura del tempo ordinario, nella quale la divisione de' quattro tempi ammette una suddivisione di ciascuno di questi in tre parti eguali. Nella misura di questo tempo si considerano principalmente le crome, delle quali una sola misura ne contiene dodici; ed i movimenti poi si praticano egualmente come nel tempo ordinario, cioè due in battere e due in levare.

Per la natura del suo movimento saltellante, serve ancora questo tempo pel genere Pastorale e per que' pezzi che esigono questo particolar movimento in una misura sì grande, che si eseguisce con tanto di

forza come quella del tempo ordinario, e con gli accenti ben marcati.

Questi sono tutti i tempi pari che in oggi si usano nella nostra Musica, e de' quali è necessaria una perfetta intelligenza, onde valersene all'uopo. In alcune Musiche da Chiesa s'incontrano ancora tre altri tempi pari, cioè il tempo di $\frac{6}{4}$, quello di $\frac{6}{16}$ e quello di $\frac{12}{16}$. Il primo contiene sei semiminime per ogni misura, e si batte in due movimenti, come l'Alla breve. Un più vivo movimento il secondo richiede, e consiste in due tempi, cioè l'uno in battere l'altro in levare, ed ammette tre semicrome per ciascun tempo. Il terzo finalmente ha la sua misura divisa in quattro tempi de' quali i primi due in battere e gli altri in levare, e ciascun tempo non può contenere di più di tre semicrome. Ma siccome questi sono in oggi aboliti da tutti i buoni Compositori, così superfluo io stimo il darne maggiore spiegazione, e passerò frattanto de' tempi dispari a ragionare.

Della Tripola Maggiore.

La Tripola maggiore ha la misura composta di tre tempi che si dividono due in battere ed uno in levare. Questi però si marciano positamente, come lo indica la natura delle note che vi s'impiegano. Ogni misura è suscettibile di tre semibrevis, cioè una per ciascun tempo, e queste sono ancora le note principali di questa sorta di misura, nella quale le note più

brevi che vi s'incontrano generalmente, sono le semiminime: ond'è che tali note di sì lunga durata esigono una forte esecuzione, la quale è opportuna pei pezzi i più maestosi, e perciò non si pratica questo tempo che nella Musica da Chiesa.

Della Tripola Minore.

La Tripola minore è anch'essa un tempo che ha la misura composta di note di grande valore, ma però della metà di quella della Tripola maggiore; giacchè le note principali sono le minime, ed ammette per le più brevi le crome. Vi si può impiegare ancora la semibreve, la quale occupa due tempi di questa misura; e quando è puntata, la riempie. Anche questo tempo non si usa che nella Musica da Chiesa, e principalmente nelle fughe a più parti; e la misura in tre movimenti si divide, due cioè in battere e l'altro in levare.

Della Tripoletta.

Il tempo di Tripoletta, nominato ancora tempo di Tripola, o di tre e quattro, s'impiega in varj pezzi. Con un movimento moderato serve particolarmente per le arie di minuetto: e con un movimento animato è proprio per tutte le espressioni vive, massime che i tempi dispari, per la natura del terzo tempo della loro misura, hanno maggior vivacità che i tempi pari.

Le semiminime sono le principali note che entrano in questo tempo, tre delle quali ne occorrono per riempire una misura. Vi si può ancora impiegare la minima puntata; e siccome questa basta ad empier tutta la misura, così è altresì la nota di più lunga durata che vi si possa incontrare; e le più brevi sono generalmente le semicrome. Tutte le note poi esser debbono eseguite con quella forza che porta il peso di questa specie di misura. I primi due tempi sono in battere, ed il terzo in levare, come si pratica nella divisione delle misure di tutti i Tempi dispari.

Della Tripola di Crome.

Contiene la misura di questo tempo tre sole crome, le quali nei movimenti animati non si battono che in un sol tempo; ed in questo vi si passa tutta la misura. Moderato però questo tempo con un lento movimento, si dividono le tre crome della misura in tre tempi che si battono come in quello di Tripola, ossia di tre e quattro, e serve egualmente per le arie di minuetto. Non vi si trova nella misura di questo tempo per la nota più lunga che la semiminima puntata; le semicrome sono frequenti; ed ammette ancora in certi casi le biscrome. Le note di così breve durata richieggono una viva esecuzione e leggiera; per conseguenza è più proprio questo tempo per le ariette da ballo che per l'espressione di qualunque altro pezzo.

Della Tripola di Semicrome.

La Tripola di semicrome è quel tempo che esige la più viva di tutte le esecuzioni, di modo che, quantunque sia suscettibile della divisione de' tre tempi nella misura, non si battono però questi che in un solo. Le note principali che vi s'impiegano, sono le semicrome, tre delle quali formano una misura; e queste sono ancora le più frequentate, mentre rade volte vi si possono soffrire note più brevi di queste: e la nota più lunga che qualche volta vi si ritrova, si è la croma, la quale puntata riempie tutta la misura. Questo tempo esige un'attenzione singolare ond'ottenerne il giusto effetto nell'esecuzione, che deve essere estremamente leggiera.

Oltre a tutti questi tempi dispari, alcuni ammettono ancora quelli di $\frac{2}{4}$, di $\frac{2}{8}$ e di $\frac{2}{16}$, i quali risultano da una nuova divisione in tre parti sopra ciascuno de' tre tempi della misura del tempo dispari, e si battono egualmente in tre tempi, cioè due in battere ed uno in levare; ma siccome tali suddivisioni s'indicano piuttosto colle terzine (delle quali si parlerà più abbasso), così questi segni di tempi dispari in simil guisa composti non sono comunemente praticati alla chiave. Bastino queste cognizioni per ciò che riguarda la distinzione de' tempi.

§. VII.

De' Gradi di Movimento.

Le parti aliquote, ossia i tempi contenuti in una misura di qualunque siasi specie, non hanno già un valore precisamente determinato in se stesso, ma bensì questo è proporzionato al tempo lento o più animato dell'intera misura. Cosicchè nella misura del tempo binario, per esempio, che consiste in due tempi, basta che ogni tempo formi la metà della misura; nella Tripola, che ogni tempo sia una terza parte di tale misura; e finalmente, nella grande misura a quattro tempi, basta che un tempo sia una quarta parte di essa. Ma per determinare però questa durata generale, si danno certi avvertimenti indicati a capo de' varj pezzi di Musica colle parole *Largo*, *Andante*, *Allegro* ec.; e questi sono appunto i gradi di movimento che servono a regolare l'intero pezzo, senza de' quali si è soggetto ad eseguire in tempo largo ciò ch'esser dovrebbe eseguito in tempo allegro, ed in tempo allegro ciò ch'esser dovrebbe in tempo largo. Corre quindi indispensabile necessità d'essere bene intesi di tutti questi diversi gradi di movimento, il cui effetto è come segue:

Grave indica il più lento di tutti i movimenti. In questo trar si debbono grandi suoni, ed esprimere ciascuna nota molto posatamente.

Adagio esprime anch'esso un lento movimento,

ma non debbono rendersi i suoni così lunghi come nel Grave.

Largo accenna un movimento piuttosto lento, ma non tanto tardo, come nell'Adagio.

Andante annuncia un certo movimento che ha luogo tra il Lento e l'Animato, ossia tra l'Adagio e l'Allegro: onde propriamente esser dee un movimento temperato.

Allegro indica un movimento vivo ed animato, per cui i tempi della misura render si debbono con prontezza.

Presto significa quel grado di movimento più celere ancora che l'Allegro, in cui si richiede perciò una più pronta ed ardita esecuzione.

Tra questi principali movimenti, si distingue però il *Largo*, l'*Andante* e l'*Allegro* che usansi ancora col termine diminutivo, ed il *Presto* che si pratica eziandio col superlativo: i quali servono ad altre diverse modificazioni di movimento, che sono le seguenti:

Larghetto un movimento esprime che ha luogo tra il *Largo* e l'*Andante*, cioè più vivo del *Largo* e meno celere dell'*Andante*.

Andantino significa un movimento di poco più animato che l'*Andante*.

Allegretto indica un movimento non tanto vivo come l'Allegro, ma piuttosto moderato: onde questo diminutivo ha una significazione tutto affatto diversa dagli altri due, *Larghetto* ed *Andantino*.

Prestissimo accenna il più vivo di tutti i movi-

menti, e per conseguenza la più leggiera di tutte le esecuzioni.

Oltre a tutti questi gradi di movimento che sono i più generali e comuni, altri ve ne sono ancora i quali oltre il movimento, indicano una particolare espressione: onde non sarà inutile di rimarcarli.

Tempo giusto indica un movimento moderato, nel quale le note esser debbono ben marcate, ma con un grado di forza proporzionato alla loro diversa figura.

Tempo di minuetto vuol dire un movimento che all' Andante piuttosto s' approssima che all' Allegro, e nel quale i tempi della misura debbono essere ben distinti.

Grazioso un movimento spiega d' una moderata lentezza, che si accosta all' Andante, nel quale però le note si debbono dolcemente esprimere.

Maestoso accenna un movimento moderato ed un' esecuzione sostenuta con gravità, per cui si debbono pesare tutte le note e nello stesso tempo distinguer bene i tempi e le misure.

Vivace annuncia un movimento che ha luogo tra l' Allegro ed il Presto, e che richiede un' esecuzione animata.

Spiccato addita un movimento brillante, nel quale le note rese esser debbono senza legatura, cioè le une separate dalle altre con colpi forti, ma brevi.

Spiritoso vuol dire il più vivo movimento, la di cui esecuzione esser dee piena di fuoco.

Stretto indica un movimento che corrisponde al Prestis-

Prestissimo; ma più forte esser dee l'esecuzione, e i tempi della misura molto brevi ed incalzati.

Lungo sarebbe, se tutti accennar volessi i molteplici termini co' quali i Compositori indicano i particolari movimenti de' loro pezzi, come, per esempio, *Con brio*, *Con gusto*, *Lamentevole*, *Cantabile*, *Soave*, *Sostenuto* ec.: de' quali il modo di esprimerli dipende tutto dal sentimento e dalla intelligenza. Coll' esprimere però a dovere quelli che accennai, e rilevarne a fondo il sentimento, l'uso si forma di rendere con esattezza tutti gli altri ancora che si possono incontrare.

Coll'aggiungere questi gradi di movimento ai diversi tempi, se ne ottengono tutte quelle espressioni che a qualunque pezzo possono convenire. Se, a cagion d' esempio, un pezzo richiede una esecuzione forte e posata, ma nel medesimo tempo un movimento vivo, s'impiega un tempo che ammette delle note di grande valore nella misura, ed a questo si aggiungono i termini *Allegro*, *Vivace*, *Spiritoso* ec.: che se occorre una esecuzione leggiera, ma con un movimento lento; col servirsi d'una misura di tempi brevi, e de' termini *Adagio*, *Largo* ec., si ottiene ancora quest'effetto. Con tali mezzi tutte le idee de' Compositori si spiegano, e gli abili Esecutori debbono perfettamente incontrarle.

§. VIII.

*Come si distingue il termine
della misura.*

Per distinguere il termine d'una misura dal principio d'un'altra, si usa un certo tratto, ossia corta linea, che volgarmente *stanghetta* appellasi, tirata perpendicolarmente a traverso delle cinque parallele orizzontali che formano la capacità della riga musicale, come quella della *fig. 10. num. 1. Caratteri Musicali*.

La prima misura che succede subito dopo la Chiave, non ha che un solo tratto, tanto coll'essere tale misura compita, quanto coll'essere solamente una parte di essa (e questo viene fra esso tratto e la Chiave distinto): tutte poi le altre misure che seguono, ne hanno due; cosicchè fra questi due tratti, ossia stanghette, collocata una o più note, queste formano precisamente un'intera misura, del tutto eguale alla durata di qualunque altra compresa fra altre due stanghette, a meno che il tempo principale o il grado di movimento non cambi.

Quanti sono i differenti tempi, altrettante sono le diverse specie di misure, di modificazioni de'movimenti. Questi procedono dalla diversità del valore delle note contenute fra le due stanghette d'una data misura e tra quelle d'un'altra di diversa specie. Nella misura, per esempio, del tempo ordinario che ha un movimento posato, la somma delle note comprese fra

le due stanghette, è d'una semibreve, in quella del binario che ha un movimento più leggiero, la somma non è che d'una minima; di modo che il valore due volte contenuto nelle due stanghette di questa misura, non forma che una sola volta il valore contenuto nelle due stanghette dell'altra. Queste differenze pertanto esigono una necessaria distinzione in tutte le diverse specie di misure, onde indicarne con esattezza il primo movimento in battere, che deve cadere precisamente sopra la prima nota che segue dopo tale stanghetta.

§. IX.

Della Corona.

La Corona che nella Musica si pratica, vien figurata con un mezzo cerchio con un punto nel mezzo di sotto, come nella *fig. 10. num. 2. Caratteri Musicali*. Serve questa per indicare una fermata, ossia un punto di riposo. Tale fermata è arbitraria in que' pezzi che eseguisconsi a solo e senza accompagnamento d'altre parti; cosicchè se la Corona copre una nota, puossi su questa usare qualche passaggio ad arbitrio, purchè non si perda di vista nella finizione il giusto tono. Che se la Corona copre una pausa, è permesso allora più o meno prolungarla, giusta quella espressione che a quel dato pezzo pretende di dare l'Esecutore. Quando poi, trattandosi di varie parti concertanti, cada la Corona sopra una nota o

sopra una pausa corrispondente in tutte le parti, allora questa indica un generale riposo, per cui tutte le parti debbono a quel punto fermare la misura.

Accade sovente che una parte principale al luogo della Corona ha indicato un arbitrio od una cadenza (a): nel qual caso, coll'essere indicata la pausa a tutte le altre parti soggette, debbono queste di continuo tacere, ed unirsi allora solo che lo richiegga la parte principale.

§. X.

Della Guida.

Onde additare una nota collocata nel principio d'una riga di musica che segue dopo un'altra che si lascia, usasi un certo picciolo segno che *Guida* appellasi, e che si marca come nella *fig. 10. num. 3. Caratteri Musicali*. Serve questa a prevenire non meno tale nota, che ad assicurarsi della riga che dee seguire. Trovasi questa perciò necessariamente alla estremità della riga di musica e precisamente nel gra-



(a) Chiamano alcuni mal a proposito collo stesso nome di Cadenza tanto l'arbitrio che la vera cadenza. La diversità che passa fra loro, si è che il primo è un punto di riposo che può cadere in qualunque luogo ed anche nella prima nota d'un pezzo di musica, e che viene da' buoni Compositori distinto colla parola *ad libitum*; il secondo poi che propriamente dicesi Cadenza, non ha luogo che nella terminazione d'una frase musicale.

do medesimo della prima nota che cade nella seguente riga. Se la nota che viene indicata, ammetta qualche accidente, la guida ancora trovasi così distinta.

§. XI.

Della Ripresa.

La Ripresa è un segno per lo più figurato a capriccio, onde indicare la replica di qualche picciol numero di misure. Generalmente però segnasi questa come nella *fig. 10. num. 4. e 5. Caratteri Musicali.* Questi segni hanno poi i loro corrispondenti a quel punto, dove si dee riprendere. Si conosce quindi che la replica esser dee precisamente di quelle sole misure e tempi fra i predetti segnì racchiusi.

§. XII.

Del Ritornello, e del Segno finale.

Per la ripetizione di ciascuna strofa o parte in cui comunemente dividonsi i pezzi musicali, si pratica un certo segno che si nomina *Ritornello*, il quale è formato di due corte linee perpendicolari, marcate da due punti dall'una e dall'altra parte, come si rileva dalla *fig. 10. num. 6. Caratteri Musicali.* Quando il ritornello divide il pezzo in due parti, questo obbliga di replicarle ambedue; e la ripetizione dell'una e dell'altra parte viene appunto indicata per li

due punti segnati dall'una e dall'altra parte del ritornello; cosicchè quando i punti non sono che da una sola parte, la ripetizione non si fa che di quella medesima da essi indicata: onde il ritornello segnato nella suddetta *fig. 10. num. 7.*, addita soltanto la ripetizione di quella parte che lo precede, e non di quella che segue; e quello *n. 8.* all'opposto, per avere i due punti alla diritta, dimostra che devesi ripetere la parte che segue. Quando poi non sonovi i punti nè dall'una nè dall'altra parte, i due semplici tratti, come sono quelli *n. 9.*, non obbligano ad alcuna ripetizione, e solamente servono per un Segno finale che dinota il termine di quella data strofa o parte.

Trovansi ancora alla fine d'alcuni pezzi indicata la ripetizione di qualche parte dalle parole *Da Capo sino al Segno, o dal Segno sino al Fine* ec.; e questi segni poi si figurano a capriccio, de' quali i più frequentati sono quelli marcati nella *fig. 10. n. 10., 11., 12.* Questi differenti segni usansi bene spesso nella Musica e principalmente ne' Minuetti, Contraddanze, Rondò ed altri simili pezzi che necessariamente richieggono varie repliche, onde rinforzare il sentimento. D'uop'è essere bastantemente istruiti di siffatti segni per rilevare il loro significato, quando s'incontrano nel corso d'un pezzo musicale.

§. XIII.

Del Trillo.

Accostumasi talora nella musicale esecuzione un certo ondeggiato movimento che si nomina *Trillo*, e che nelle note dove questo cade, viene al disopra marcato con le sole due lettere minuscole *tr.* Questo consiste nel far alternare sollecitamente il suono della nota marcata con quello della superiore, come viene espresso nella *fig. 11. Caratteri Musicali*: dimodochè quanto maggiore si è il valore della nota così marcata, altrettanto si dee prolungare tale ondeggiato movimento, acciò questo riesca perfettamente uguale in durata della nota indicata. Serve il trillo per varie espressioni della melodia, e per lo più s'impiega nella penultima nota d'una frase musicale.

§. XIV.

Del Mordente.

Il Mordente consiste nel far intendere più volte unitamente al suono d'una nota, quello ancora che si trova in distanza d'un semitono dalla medesima in discendere, e presso a poco come si pratica nel trillo: non già per tutta la durata della nota, come in questo diffatto si usa, ma bensì in parte solamente. Segnasi il mordente con una lineetta increspata al disopra di quella nota nella quale si deve eseguire. Veggasi la *fig. 12. Caratteri Musicali*.

§. XV.

Delle Appoggiature.

Sono le Appoggiature certe picciole note che si marciano colla coda in alto, per distinguerle dalle note reali della misura. Queste si rilevano nella *fig. 13. Carat. Mus.*, e servono d'ornamento alla melodia. Il valore però di tali note non si considera già nella misura, ma si appoggiano queste a quella nota della misura, presso la quale sono collocate, e nell'esprimerle viene presa la loro brevissima durata, o da una parte della nota anteriore ovvero da quella posteriore sopra la quale cadono, secondo richiede la giusta espressione.

Le tre appoggiature unite, come si vede al n. 1., formano quell'ornamento che volgarmente si appella *gruppetto all'insù*; e le altre tre al n. 2., quello che si chiama *gruppetto all'ingiù*.

Servono questi ornamenti per fare maggiormente spiccare alcuni passi semplici, e rendere la melodia più piacevole; ond'è che la vera espressione dipende principalmente dal buon gusto dell'Esecutore; e non v'è cosa che più faccia conoscere il buono o cattivo gusto di esso, che la scelta di siffatti musicali abbellimenti.

§. XVI.

Delle Acciaccature.

In altro non consistono le Acciaccature che nel

battere negli accordi alcune note che a' medesimi non appartengono, ma che si trovano però tra mezzo le note che li formano, o tutto al più in distanza d'un semitono in discendere. Queste note poi, siccome non ispettano all'armonia, così appena toccate, si debbono lasciare. Per questo appunto si segnano o nella maniera delle appoggiature, ovvero con certi punti, come nella *fig. 14. Caratt. Music.* Le acciaccature non hanno luogo che nell'accompagnamento del Cembalo e dell'Organo, ed un maggior effetto producono poi allora quando con siffatti strumenti si arpeggiano gli accordi.

§. XVII.

Dell' Ottava alta.

Per avere i gradi corrispondenti alla posizione delle note, ond' indicare i suoni più acuti, fa d' uopo d'aggiugnere molte righe posticcie al di sopra delle cinque determinate. L'imbarazzo però che causa questa moltitudine di righe aggiunte, si toglie comunemente collo scrivere i passi più acuti d'un'ottava più bassi, ed indicare la loro posizione all'ottava alta col numero 8., seguito da alcuni punti prolungati sopra tutte quelle note che richiedono tale trasporto: di modo che terminati tali punti, s'intende che le note che seguono dappoi, debbano avere la posizione al loro luogo indicato; e perciò la maggior parte de' Compositori avvertono colla parola *a loco*. L'esempio

di questo trasporto è dimostrato nella *fig. 15. Caratter. Music.*

§. XVIII.

Delle Terzine.

Dalla divisione in tre parti eguali che si fa d'un tempo d'una misura di qualunque siasi specie, risulta la *Terzina*. In alcune misure ha luogo questa direttamente, in altre indirettamente: nelle prime, la *terzina* occupa precisamente un tempo che il valore richiede di tutte tre le note che la formano, come nella *Sestupla*, nella *Dodiciupla* ec.: nelle seconde, la *terzina* occupa un tempo, il di cui valore sarebbe compito con due sole note di quelle che formano la *terzina* stessa, come nell' *Ordinario*, nel *Binario* ec. Quando la *terzina* occorre in una misura nella quale abbia luogo indirettamente, essa non si considera già pel valore di tutte tre le note che la formano, ma bensì pel dato valore di quel tempo che occupa, e nel quale si dee distribuire. Per distinguere poi in simili casi più facilmente la *terzina*, si marca questa con un 3. al di sopra della nota di mezzo, come nella *figura. 16. Caratteri Musicali*; ed il 6. riguardo a due *terzine* indica la medesima cosa. Quando poi in una di queste misure tutti i tempi sono divisi in *terzine*, non si distingue col 3. che la prima, ed anche si omette tale distinzione, rilevandosi la divisione in *terzine*

dalla quantità delle note contenute nella misura, e dalla legatura di esse per le code di tre in tre, come sono quelle della *fig. 17.* In molti casi ancora la marca della terzina si rileva dalle triplici note solamente: sopra di che fa d'uopo nell'esecuzione la più giusta distinzione nel rimarcare quando le triplici note insiem legate formano la terzina, e quando non la formano; mentre soventi s'incontrano tre note insieme congiunte che non formano già la terzina, ma che hanno una differente espressione. Queste però occupano differentemente i tempi della misura, ne quali il loro valore esser dee giustamente distribuito; e dalla espressione delle *terzine* marcate nella *fig. 18.*, si rileva la diversità di quella delle note *non terzine* nella *fig. 19.* indicate, che si hanno ancora unite a tre ed a sei; e perciò si richiede l'intelligenza del tempo principale, e l'uso d'esprimerle nella giusta proporzione de' tempi della misura.

§. XIX.

Delle Abbreviazioni.

I segni di Abbreviazione che comunemente usansi nella Musica, sono alcuni tratti i quali primieramente s'impiegano a traverso della coda della minima o della semiminima, per indicare di queste la divisione in crome o in semicrome od in biscrome, secondo che il tratto è semplice, doppio o triplo. Le note che hanno un sol tratto a traverso per legare

le code, quelle sono che si chiamano crome; onde un sol tratto a traverso della coda della minima o della semiminima indica quattro crome al luogo della minima, o due al luogo della semiminima; e se due sono i tratti, la divisione esser dee in semicrome, se tre, in biscrome ec.: i più chiari esempj di tutte queste abbreviazioni e del loro effetto si rilevano dalla *fig. 20. Caratt. Music.*

In secondo luogo s'impiegano tali tratti semplicemente a traverso delle righe, per indicare le repliche continuate d'un medesimo passo, come nell'esempio della *fig. 21.*

Si usa ancora l'abbreviazione negli arpeggi di note variate; onde si segna il solo primo arpeggio e gli altri che seguono, s'indicano per quelle sole note nelle quali si formano, coll'aggiugnere al di sopra di esse la parola *Arpeggio*, come nella *fig. 22.* Marcano alcuni la continuazione d'un arpeggio colla parola *Segue*, segnata al di sopra di quelle note che esser debbono arpeggiate, come si vede nella *fig. 23.*

Le abbreviazioni suddette sono di non tenue vantaggio nella pratica, mentre servono a facilitare l'esecuzione di varj passi, col prevenire la confusione che diversamente accadrebbe nel dover annumerare la molteplicità delle note.

§. XX.

Degli Accenti musicali.

Gli accenti che nella Musica s'impiegano con

tanto successo, consistono nella diversa maniera d' esprimere l'intonazione de' suoni, cioè con maggiore o minor forza, coll' aumentar questa o diminuirla sopra una o più note con certi gradi proporzionati, col legare insieme più note, o renderle staccate e distinte, e finalmente diversificare in tant' altre guise la loro espressione: delle quali cose tutte, onde indicarle, dannosi altrettanti diversi segni.

Dalla variata combinazione di questi accenti dipende tutta la bellezza della melodia: per essi riceve il sentimento la sua vera espressione; e per non puossi in dubbio che il maggior piacere che l' orecchio prova nella Musica, non sia quello d' intendere tutti gli accenti nella loro più esatta osservazione.

Nella Musica vocale la maggior parte degli accenti sono già determinati nell' espressione delle parole medesime, e tutte le note indicate sopra una sola sillaba, debbono eseguirsi con un solo colpo di gorga, a meno che non si tratti d' una lunga tirata di passi d' agilità, nel qual caso la vera espressione dipende tutta dal buon gusto e dall' abilità dell' Esecutore. In alcuni strumenti, come il Cembalo, l' Organo ec., non hanno luogo del tutto i suddetti accenti; ma però in questi strumenti ancora si pratica il legare o staccare più o meno le note; e questo dipende da una particolare maniera di sonare che più coll' uso si apprende di quello che sia facile indicarlo coll' esempio.

Tutti i musicali accenti servir possono per gli strumenti da fiato; ma più che a questi, appartengono

principalmente agli strumenti da arco, co' quali infatti non solo puossi eseguire il *forte*, il *piano*, il *crescente*, lo *sforzato* ec., ma puossi ancora differentemente legare e staccare le note. L'espressione, per esempio, d'una nota resa con un colpo d'arco secco e battuto, è ben diversa da quella resa per un'altra del medesimo valore, nella quale si impiega una gran parte dell'arco collo scorrere sopra la corda con maggiore celerità.

Per indicare la forte espressione de' suoni si pratica la lettera *F* majuscola o minuscola che si colloca al di sopra o al disotto della riga musicale, ed al principio di quella tal parte di canto, nella quale si vuol accrescere la forza del suono. Quando poi questa lettera è duplicata, come *FF* o *ff*; indica *fortissimo*, e questo si marca ancora coll'abbreviazione *For.mo*.

La lettera *P* si pratica per abbreviazione onde indicare il *piano*, cioè una moderazione del suono, o vogliam dire una diminuzione dello strepito, per distruggere con questa l'effetto prodotto dalla lettera *F*. Il *pianissimo* si esprime coll'abbreviazione *P.mo*. Il *piano* ha luogo principalmente nelle parti d'accompagnamento; ed ogni qual volta viene questo indicato, devesi così sotto voce proseguire tutto quel tratto di canto, sino a tanto che non venga diversamente indicato da qualch'altro opposto accento.

I termini poi *mezzo forte*, a *mezza voce*, *sotto voce* ec. corrispondono tutti presso a poco al *piano*. L'abbreviazione *Cres.* indica il *crescente*, e quel-

la *Sf.to*, lo *sforzato*. La parola *dolce* si usa non già per segnare un' espressione de' suoni mezzo forte o piano, ma piuttosto una particolare maniera di questi esprimere più piacevolmente. Lo *strisciato* s' abbrevia colla sillaba *Stris.*, e questo consiste in una certa maniera di scorrere col medesimo dito da uno ad altro suono, generalmente d' una terza distante; e questo usasi negli strumenti da arco, e richiede tutto il possesso de' trasporti con una giusta e precisa intonazione; e la parola *mancando* indica una certa diminuzione di suono che a poco a poco si va a perdere.

Per indicare poi un suono sopra una o più note da incominciarsi forte e terminarsi piano, o al contrario da incominciarsi piano e terminarsi forte, si praticano pure alcuni segni particolari. Nel primo caso consiste la marca di tale accento, com' è segnato nella *fig. 24. n.º 1. Caratt. Music.*, dove l' apertura delle due linee è destinata ad indicare il *forte*, e la diminuzione con cui vanno a chiudersi, il *piano* od il *mancando*. Al n.º 2. il medesimo segno collocato all' opposto, indica il secondo caso, cioè l' altro accento contrario che consiste nel principiare *piano* e terminar *forte*; mentre le due linee incominciano da un sol punto, e vanno in fine a dilatarsi.

Dall' unione di questi due accenti se ne forma poi un terzo che appellasi *messa di voce*, e che si segna come nella medesima *fig. 24. al n.º 3.* Questo consiste nell' incominciare pianissimo l' intonazione di quelle note sopra cui cade, crescerla a poco a poco sino al fortissimo, quindi gradatamente di-

minuirla sino al pianissimo con cui si è incominciata.

Per quanto poi riguarda la modificazione de' suoni nell'ordine naturale del tempo, esige questa che tutte le note debbano incominciare nel tempo forte, e terminare nel debole, e che nel primo siano più marcate che nel secondo. Questo è quel naturale accento con cui principalmente distinguonsi le misure ed i tempi forti in esse contenuti, e che negli strumenti da arco governa ancora la discesa e la montata dell'arco medesimo; accento che quantunque non indicato nella Musica con segno particolare, si pretende però nell'esecuzione.

Per variare l'espressione, si cambia alcune volte quest'ordine, e ne risulta poi quell'accento che si chiama *Sincope*. Due o più note possono essere espresse congiunte, o sciolte eseguirsi; ciò che forma due diversi accenti. Nel primo caso formano quell'accento che si chiama *legatura*; e nel secondo oltre d'esser rese ad una ad una, possono ancora esprimersi con un modo particolare che s'indica con alcuni punti, e costituire quell'accento che chiamasi *punteggiatura*.

Della Sincope.

Ogni nota che ha principio in un tempo debole, e termina il suo valore in un forte, col prolungare così il suono contra l'ordine naturale del tempo, forma ciò che si chiama *Sincope*, come, per
esem-

esempio, nella *fig. 25.* sopra le note segnate *numeri* 1., 2. e 3. vi cade precisamente la sincope, mentre la minima segnata *n.º* 1. incomincia nel primo tempo debole della misura, e termina nel secondo tempo forte di essa: la croma *n.º* 2. ha principio nella seconda quarta parte d' un tempo, e termina nella terza, la di cui divisione rende ancora tempo debole nel principio, e forte nel fine di essa nota; e finalmente nella semiminima *n.º* 3. che incomincia nella seconda metà d' un tempo, per cui viene ad esser debole, e termina nella prima metà dell' altro che le succede, che si considera forte, havvi egualmente la *Sincope.* Dal che si rileva che questa in altro non consiste che nell' urtare due tempi, e trarre a se parte di ciascheduno.

Della Legatura.

La Legatura è una linea curvata colla quale si coprono due o più note, onde indicare che la loro successione deve cadere sotto un solo colpo da arco ne' proprj strumenti, come il Violino, la Viola ec., e sotto un sol colpo di lingua in quelli da fiato, come l' Oboè, il Flauto ec.. Tale legatura si segna come nella *fig. 26. Caratt. Music.* Avvertasi però che questo accento si pratica ancora senza essere indicato, secondo che lo esige la facilità dell' esecuzione ne' diversi strumenti. Le note di breve durata negli strumenti da arco generalmente si scorrono sotto un solo colpo d' arco, in quel numero però che l' espressione

richiede ed il portamento dell'arco medesimo. Negli strumenti da fiato poi, ogni due note brevi, fa d'uopo per lo meno dare un colpo di lingua alla prima, e scorrere la seconda. Il Fagotto, l'Oboè ed altri simili strumenti ne' tempi veloci scorrono perfino otto note di seguito, e tutto questo ad oggetto di facilitare maggiormente l'esecuzione.

Evvi pure un'altra sorta di legatura che si marca con un piccolo tratto curvo, e per la quale s'indica l'unione di due tempi in un solo sincopato, come si è effettuato nella *fig. 27. num. 1.* Questa legatura serve per prolungare il suono d'una nota ad un'altra nel medesimo grado, e di qualunque valore esse siano, formarne un solo, come s'è praticato al *num. 2. e 3.*: ne' quali esempj si rileva che la semiminima *num. 2.* deve essere prolungata sino a tutta la croma unita, ed al *num. 3.* la minima si dee tenere ad occupare il luogo ancora della semicroma.

Della Punteggiatura.

Segnasi la Punteggiatura con alcuni punti di qualche poco prolungati e collocati alla testa delle note, come nella *fig. 28. Caratt. Music.*, pe' quali s'intende una particolare esecuzione di tali note, la quale consiste nell'esprimerle con colpi d'arco in certo modo staccati; cosicchè nella separazione di una dall'altra nota abbia luogo una picciola pausa, senza però allontanar l'arco, ma piuttosto con ribatterlo sopra la corda con un ordine corrispondente tante volte

quante sono le note. Negli strumenti da fiato la punteggiatura consiste ne' colpi di lingua secchi e staccati; ma se in questi però non è usata con grande maestria, riesce essa insoffribile, opponendosi direttamente alla natura di siffatti strumenti.

S' incontra sovente sopra alcune note la punteggiatura coperta da un cappello, ossia legatura, come nella *fig. 29. Carat. Mus.*. Questo negli strumenti da arco vuol dire che si dee distinguere ciascuna nota dolcemente, con appoggiare qualche poco l'arco ad ogni divisione; e negli strumenti da fiato, che si dee marcare la prima d' ogni due note coll' aumentare qualche poco il volume dell' aria.

Tutte le note di qualche lungo valore, e queste principalmente ne' tempi larghi, sono sempre distinte con un sol colpo d' arco o di lingua, e ne' tempi dispari ogni nota generalmente anche breve richiede un nuovo colpo d' arco, a meno che non vengano diversamente indicate. Lo staccare poi alcune note piuttosto che alcune altre, o legare le une piuttosto che le altre, forma altrettanti accenti. Nella *fig. 30. Carat. Music.* si trovano le medesime note con sei diverse espressioni in forza de' suddetti accenti; e queste ancora sono suscettibili di molte altre variazioni. Dallo sciegliere gli accenti che sono dovuti a quel dato pezzo che si eseguisce, un valente Esecutore si riconosce ed un Suonatore di gusto. Da questa scelta dipende tutta l' espressione che un esperto Compositore può dare sino ad un certo punto, ma che più che indicandola, si percepisce in fatto; ond' è che fa

d' uopo, per ben possederli, aver sortita dalla natura un' indole armonica, ed averli avuti in dono; merchè que' segni co' quali d' indicarli pretendesi, non gli esprimono che imperfettamente.

C A P O II.

LEZIONI DI SOPRANO.

Quella parte di Musica a cui appartengono i suoni più acuti che nella Musica vocale s' impiegano, e che per conseguenza trovasi generalmente ad ogn' altra superiore, si è il *Soprano*. Questo è proprio naturalmente della voce delle Donne e de' Fanciulli; e si eseguisce pure comunemente da que' musici, così detti *Soprani*, i quali hanno la voce loro d' un' ottava più alta della vocale che è naturale all' uomo. Impiegasi il Soprano non solo nella Musica a più parti di diverso carattere, ma si divide ancora in primo e secondo Soprano, ed inoltre serve sovente per varie Cantate a solo.

L' ottenere co' mezzi più facili la pratica di questa parte, non dipende che dalla perfetta intelligenza delle Lezioni seguenti.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

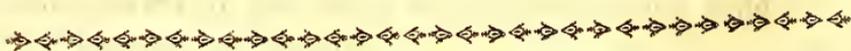
Ond' eseguire qualsivoglia canto, egli è necessa-

rio di rendere nel suo giusto rapporto, tanto per l'intonazione quanto per la durata, tutti que' suoni che nella parte del medesimo trovansi indicati. Per quanto riguarda l'intonazione, si deve considerare il luogo che questi occupano nella propria Scala, e possedere il Solfeggio il quale appunto consiste nell'intonare giustamente i suoni rappresentati dalle varie note, usando per tale effetto le sillabe *do, re, mi, fa* ec.; per quanto poi s'aspetta alla durata, ciò si è già indicato ne' *Caratt. Music.* i quali debbonsi tutti perfettamente possedere, onde distinguere, leggere ed esprimere tutto quanto viene nella parte contrassegnato.

Sonovi però due diverse maniere di solfeggiare, l'una detta *all'Italiana*, per essere stata inventata in Italia circa il 1024. dal celebre Guido d'Arezzo: l'altra appellata *alla Francese*, per essersi ritrovata in Francia dopo che l'erudito Mr. Lemaire nel 1620. aggiunse alle sei sillabe di Guido la sillaba *si*, per nominare il settimo suono della Scala. Il modo di solfeggiare all'Italiana egli è il più difficile, a motivo delle varie mutazioni che in quello si praticano, le quali consistono nel rendere l'intonazione delle medesime note con diverse sillabe, secondo la diversa maniera di giugnere all'ottava, secondo la posizione de' due semitoni di esse, e secondo che per la medesima si ascende o si discende. Questa maniera di solfeggiare è tutt'ora in uso per apprendere il Canto Gregoriano, nel quale riesce di non volgare vantaggio, per essere una tal sorta di canto ordinato col siste-

ma degli Esacordi. Il modo di solfeggiare alla Francese è più naturale, più breve e più facile da apprendersi; poichè in questo ciascuno de' sette suoni della scala ha sempre il suo nome proprio, e riconoscendosi così la giusta proporzione nelle ottave, come si ascende egualmente, si discende ancora.

Per ottenere poi perfettamente l'intonazione delle note, si deve osservare una data apertura della bocca; cioè non si dee questa tenere nè troppo nè poco aperta, ma bensì come in atto di sorridere; e si dee guardarsi dallo sporgere la lingua sulle labbra, ciò che fa balbettare ed anche, come suol dirsi, cantar nel naso. A tutto questo ancora unir si dee la naturale disposizione d'avere un udito sensibile, fino, giusto ed attento; oltre una perfetta teoria de' musicali intervalli, di modo che siasi in istato di distinguere le giuste dalle false intonazioni, e di rilevarne il minimo difetto. La più esatta intonazione, in somma, dipende dalla qualità della voce che sia ben netta e di buona pronuncia, e dall'uso formata d'esprimere giustamente i diversi intervalli; e per determinare poi il tono nell'ordine del sistema, fa d'uopo intenderlo sopra un musicale strumento bene accordato (a).



(a) Non può veramente un Cantore assicurarsi del luogo che occupano nell'ordine del Sistema i suoni resi per l'umana voce, senza l'ajuto d'alcuno musicale strumento. Per questo nell'apprendere il canto, si pratica generalmente accompagnarlo col suono di qualche strumento, e per lo più col Cembalo, come

Della Scala del Soprano.

L'estensione ordinaria della Scala del Soprano risulta dalla successione Diatonica di tredici suoni, dal più grave al più acuto, che formano precisamente dodici gradi che dieci toni e mezzo contengono. La *fig. 1. Soprano Lezione I.* rappresenta una tale scala nella sua propria Chiave.

Dell' ascesa e discesa di grado pel Soprano.

Il guidare la voce dall' uno all' altro suono procedendo con una successione naturale ne' suoi giusti rapporti sino all' ottava, e da questo punto discendere per li medesimi intervalli col pronunciare le sillabe che convengono a ciascun suono, si è appunto il primo e necessario esercizio col quale addestrar si dee la voce al canto. Tutto questo viene indicato nella *fig. 2. Soprano Lez. I.*: nella quale esecuzione si debbono ancora distinguere i movimenti de' tempi della misura.

De' Salti pel Soprano.

Non sempre comincia il canto per intervalli con-



più vantaggioso onde indicare il suono principale nell' ordine del Sistema, unitamente a' convenienti accompagnamenti del medesimo, per accostumare così l' orecchio nella semplice intonazione non solo, ma nell' unione ancora dell' armonia.

giunti di grado, ma procede per diversi più grandi intervalli; onde necessario addiviene l'accostumarsi ancora ad intonarli tutti perfettamente. A tale effetto serve la *fig. 3. Soprano Lez. I.* pe' salti di terza; la *fig. 4.* per que' di quarta; la *fig. 5.* per quelli di quinta; la *fig. 6.* per quelli di sesta; la *fig. 7.* per quelli di settima; e finalmente la *fig. 8.* per quelli di ottava.

Mistione di Gradi e di Salti in Soprano.

Intese le progressioni de' suoni di Grado e di Salto sopra indicate, conviene esercitarsi ancora a rendere tali suoni misti con diversi intervalli ora di Grado ed ora di Salto, ora in ascendere, ed ora in discendere. A quest'effetto per tanto servirà la pratica indicata nella *fig. 9. Soprano Lez. I.*

§. II.

LEZIONE SECONDA.

Non basta no il conoscere tutti i Caratteri e tutti i suoni intonare, onde apprendere perfettamente il Canto; ma si richiede ancora di coltivare la voce per modo, che da essa se ne ottenga tutto quello che puossi desiderare in materia di canto; e voglio dire, che da questa si abbia non solamente ciò che riguarda l'estensione dal grave all'acuto, e la giusta intonazione de' diversi suoni, ma ancora la maniera di

rendere questi più forti o più dolci, e di modificarli, in somma, siccome esige la vera musicale espressione.

Per ottener tutto questo, giova moltissimo l'esercizio di prolungare il suono della voce per tutto quel tempo che si può, e sopra tutto nella vocale *a*, ma senza ripigliar fiato, rinfonrando gradatamente la voce su quel medesimo suono che per tale effetto s'incomincia piano, e si termina forte. Si avverta però di non eccedere il volume della propria voce, mentre col volerla sforzare, perde questa la sua giustezza.

L'estensione comune delle corde della voce umana è rinchiusa presso a poco ne' limiti delle due ottave, incominciando nel grave, da quel suono cioè che la voce può intonare giustamente, sino a quello più acuto che può rendere senza preciso sforzo. Questo suono più grave però varia nell'ordine del Sistema secondo la qualità, corpo e volume delle diverse voci.

Le corde di questa estensione non si ottengono tutte colla sola voce di petto, ma in parte ancora colla voce di testa, che volgarmente appellasi *falsetto*; e difficilmente si trova chi abbia più di dieci o undici corde veramente di petto. Siccome poi dal passaggio della voce di petto a quella di testa, ossia del falsetto, si riconosce ordinariamente una certa tal quale differenza; così nasce la grave necessità che il Cantore sappia unire le une colle altre corde in tal guisa che la voce sembri tutta uguale. Questo ancora finalmente si ottiene con intonare le ultime corde di petto con minor grado di forza, ed accrescerla piut-

tosto nelle prime del falsetto. Sonovi pure delle voci che hanno meno corde di petto che di testa, e quelle di petto anche più deboli che quelle di testa. In questo caso si rinforzi l'intonazione nelle ultime corde di petto, ed a proporzione si uniscano le prime del falsetto ec. . Una qualità delle più essenziali che si richiegga in quest'arte, si è appunto quella d'una perfetta eguaglianza in tutti i suoni che può rendere l'umana voce, ciascheduna nella sua propria estensione.

*Del Solfeggio in Soprano per esercizio
di combinazione.*

Per accostumarsi ad esprimere tutte le note nella diversa loro combinazione, devesi aver presente nello spirito tutti i nomi che a queste convengono, onde intonarle giustamente, valutare la loro figura per la precisa distribuzione nella misura, marcare i movimenti per assicurarsi dell'eguaglianza di tutte le misure, ed intendere, in somma, la forza di tutti i caratteri che s'incontrano.

Si eseguisca così il Solfeggio in Soprano marcato nella *fig. 1. Soprano Lez. II.*, che riguarda il tono maggiore, e quello della *fig. 2.* che appartiene al tono minore. Sarà bene di eseguire questi Solfeggi con un movimento largo; indi replicarli più volte con variare il grado di movimento, onde avvezzarsi a regolar la misura sotto i diversi gradi di movimento.

Gl' indicati Solfeggi non abbracciano che una sola ottava ; ma questi non debbono eseguirsi soltanto nel tono di *C sol fa ut* maggiore e minore in cui sono espressi, ma trasportati altresì in tutti que' toni ne' quali si estende la propria voce ; e quello della *fig. 1.* ne' diversi toni maggiori precisamente, e ne' minori quello della *fig. 2.*

Con questo continuato esercizio, e col fare una seria e matura riflessione sopra ciascun intervallo che s' intona, distinguendolo cioè di quanti gradi consta, se è maggiore o minore, se è una seconda o una terza, o una quarta ec., tutta la facilità si acquista nell' esecuzione del canto, e giugnesi così ad ottenere il maggior avanzamento in quest' arte.

§. III.

LEZIONE TERZA.

Per l' esecuzione di qualunque pezzo di Musica vocale, occorre non solo d' intonare i suoni indicati per le varie note, dando a queste il conveniente valore, giusta la figura che rappresentano, ma distribuirli ancora sopra le diverse parole che devono essere espresse unitamente al canto, e con un certo regolato ordine. Ottenuta però la più pronta intonazione de' suoni, ed assicurata la distribuzione delle varie note nella misura per mezzo de' solfeggi indicati nelle passate Lezioni, altro ora non rimane che di rilevare il modo più facile per applicare la parola alla nota, e

così rendersi perfetti nella esecuzione di questa parte.

Maniera di eseguire la nota e parola.

In termine di Musica s'intende per *nota e parola* la corrispondenza d'una nota espressa distintamente sopra una vocale delle parole che si debbono rendere nel Canto: di modo che per indicare, a cagion di esempio, il Canto d'una parola composta di due sillabe, ciò si fa con due note, per una di tre sillabe con tre note ec.: e tutte queste note, quantunque di eguale o diverso valore, sono sempre indicate separatamente ad una ad una.

Nella esecuzione della nota e parola, come pure di qualsivoglia altro pezzo di Musica vocale, fa d'uopo di leggere da prima più volte le parole, e rilevarne il loro significato. Le sillabe si debbono tutte far intendere colla maggior chiarezza, e particolarmente l'ultima d'ogni parola: si badi bene perciò a non pronunciare troppo piano o fra i denti. Il tratto di canto della *fig. 1. Soprano Lez. III.* è di nota e parola; e questo servirà per una maggiore intelligenza di tal sorta di canto in Soprano.

Maniera di eseguire più note sopra una sola vocale.

Vengono frequentemente indicate varie note nel canto alle quali non corrisponde che una sola vocale; nel qual caso l'esecuzione richiede di far intende-

re tali suoni sopra quella medesima vocale corrispondente, il prolungamento della quale s'indica con alcune linee orizzontali. Le diverse note di cui si tratta, non si distinguono già ad una ad una, ma bensì si legano insieme in un numero conveniente, se pure tali note ammettono legature, mentre le semibrevi, le minime e le semiminime per la natura delle loro figure deggiono andar distinte: hanno però luogo queste pure in maggior numero sopra una sola sillaba. Tutto ciò rilevasi chiaramente dal tratto di canto espresso nella *fig. 2. Soprano Lez. III.*, nel quale quasi tutte le vocali hanno più note al di sopra indicate.

Per la perfetta esecuzione d'ogni sorta di canto, egli è poi necessario d'intendere ed osservare il portamento di voce, ed inoltre sapere come e quando si debba prender fiato.

Il portamento di voce consiste nel dar il suo giusto valore ad ogni nota, di modo che nel passaggio dall'una all'altra sia la voce mai sempre ferma e legata alle note medesime, non intaccando queste, in somma, se non quando trovasi espressamente indicata una pausa. Riguardo al prender fiato, ciò si dee effettuare con grazia e con arte, e voglio dire, in tal modo che non se ne accorgano gli uditori. Scelgansi principalmente que' punti ne' quali il senso della cantilena sia terminato, e si prenda in un tempo debole della misura, massime se vi cada in acconcio qualche tempo d'aspetto. Non poche volte però avviene che il Cantore trovasi astretto a prender fiato più sovente;

ed in simili casi s'abbia riguardo a prenderlo almeno in uno di questi tre luoghi, cioè o dopo una nota sincopata o dopo una nota puntata o dopo una nota di salto. Si noti finalmente che non è permesso di prender fiato a mezza parola, eccetto che in que' casi ne' quali la voce non trovasi avere una forza bastante alla data espressione. Ma qui si richiede tutta la maestria per rendere insensibile lo spezzamento della parola medesima; ed i più eccellenti Cantori appunto sogliono questo effettuare con aggiugnere una certa grazia al canto, per così dire, come un atto di sospirare.

Maniera d' eseguire i passi d' agilità.

Per quanto riguarda la maniera di eseguire i passi d' agilità, tanto nella moderna Musica frequentati, la loro vera espressione tutta dipende dal buon gusto dell' Esecutore. Questi consistono in lunghe tirate di varie note sopra una medesima vocale, le quali altro non sono che una imitazione della melodia instrumentale in certe occasioni, per cui o in favore del canto o per aggiugner forza all' espressione, cade in acconcio di sospendere il discorso, e prolungare la melodia. Un esempio di tali passi si è indicato nella *fig. 3. Soprano Lez. III.*. Ma per bene riuscire in questi, è necessario di addestrarsi primieramente a vocalizzarli con un tempo moderato; quindi a misura della facilità che si ottiene coll' uso continuato in tal sorta di canto, stringere gradatamente il tempo, e sino a tanto

che si giugne a rendere tutti i suoni scioltamente e colla maggiore fluidità. Si badi bene nell'esecuzione di siffatti passi a non muovere nè il mento, nè la lingua; giacchè facendo diversamente, non è possibile ottenerli con quella limpidezza che in questi si ricerca.

Esercitandosi poi nel suddetto vocalizzo, s'adopri in primo luogo la vocale *a*, come più sonora e di propria facilitazione alla gorga onde intonare nettamente e leggermente tutte le note che formano tali passi; ed in appresso s'impieghi poi ora l'una ed ora l'altra delle vocali *o* ed *e*; le quali ancora in ogni canto debbono pronunciarsi aperte, non essendovi appunto che le due vocali *i* ed *u*, le quali vadano mai sempre pronunciate piuttosto dolcemente.

Maniera di esprimere il Recitativo.

Per esprimere il Recitativo si debbono intonare le note disposte ne' diversi gradi musicali, e nello stesso tempo imitare, per quanto è possibile, le inflessioni della voce d'un declamatore.

Non è il Recitativo sottomesso alle leggi del canto rapporto alla durata de' suoni; ma indifferentemente si può esprimere la durata di più note ancora d'un eguale valore, tenendo alcune di queste più o meno brevi o lunghe; cosicchè nè la misura nè i tempi particolari di esse non conservino alcuna rigorosa eguaglianza; e l'espressione del sentimento è quella sola che dee dirigere la maggiore o la minore durata de' suoni.

Il Recitativo si esprime per nota e parola, ma i suoni esser debbono maggiormente staccati e con la più chiara pronunzia d'ogni sillaba.

Qualche volta occorre di osservare la misura anche nel Recitativo; e questo s'indica colla parola *a tempo*; nel qual caso si debbono osservare tutte le regole del canto, al quale in allora più appartiene; e finalmente si deve avvertire che quando s'incontra una cadenza della forma di quella della *fig. 4. n. 1.*, che in simil guisa comunemente si pratica di notare, deve essere eseguita comeche fosse notata nel modo espresso al *num. 2.*; e tutto il Recitativo segnato in questa medesima *fig. 4.*, può servire in qualche maniera di esercizio per accostumarsi ad esprimere il Recitativo ordinario, che al Soprano appartiene. In qualsivoglia Recitativo poi egli è necessario altresì che il Cantore vegga il Basso Continuo che vi si rapporta, affinchè più chiaramente conoscer possa i toni in cui tratto tratto si fa passaggio.

Colla perfetta intelligenza delle regole e precetti in queste Lezioni indicati, dopo tre anni circa di esercizio continuato (impiegandone cioè una parte, unitamente alle succennate Lezioni, nel Solfeggio della Musica de' più eccellenti Maestri, ma adattata mai sempre alla propria capacità, ed un'altra nel cantar delle arie di diverso carattere e principalmente delle più espressive) si giugne a cantare con fondamento ed anche all'improvviso.

*Osservazione sopra l'esecuzione del Canto
in generale.*

Tutta l'impressione di quel piacere o di quella noja che la Musica ci può apportare, dalla sola esecuzione della medesima principalmente deriva; di modo che non è da maravigliarsi se il più bel pezzo di canto disgustoso riesca ed insipido, allora quando venga malamente eseguito. Per ottenere la più precisa esecuzione del canto, non basta no, a mio credere, la più perfetta lettura della nota, e porre, in somma, ogni cosa al segno; ma è forza che l'Esecutore di tutte le idee s'investa del Compositore, e tutto senta e tutto renda il fuoco dell'espressione.

Basta alla Musica instrumentale ch'ella inondi e riempia di piacevolezza l'orecchio, senza che all'animo rappresenti alcun'immagine distinta e chiara nè alcun sentimento deciso; e che percependo a volo una leggiera espressione e confusa, lasci ella a ciascuno l'immaginare e sentire ciò che vuole, giusta il carattere e la situazione dell'animo suo. Ma dalla Musica vocale si richiede un'imitazione più fedele o del pensiero o del sentimento che la bella Poesia dipinge. Senza un'esatta espressione, invano d'imitar si presume; e questa espressione non è altro che la stessa imitazione resa più vivace e brillante. Non consiste no tutto l'allettamento della Musica in una semplice e nuda imitazione soltanto, ma in una imitazione che piacere apporti. Cercasi perciò invano dipingere quel dato sentimento, se non gli si dia quel

secreto allettamento che da quello è inseparabile; nè puossi giammai giugnere a scuotere piacevolmente il cuore, se non ne resta pria soddisfatto pienamente l'orecchio.

Sia primo dovere pertanto indispensabile dell'Esecutore il conoscere perfettamente il carattere di quell'aria che deve eseguire, distinguere il rapporto al sentimento delle parole, capire la forza che al Poeta diede il Compositore, e quella puranco che coll'esecuzione gli si può accrescere. Deve quindi distinguere così le frasi e le misure, che queste guidino agli accenti medesimi del Canto, e deve finalmente per siffatta maniera far rispondere la voce all'accompagnamento degli strumenti unita, che dal loro congiunto effetto non ne risulti che una sola melodia. Da queste serie considerazioni infiammato l'Esecutore deve procurare di far ciò che farebbe, se fosse in un sol punto il Poeta, il Compositore, l'Attore ed il Cantore. Così più facile gli avverrà di dare al Canto che ha a rendere, la maggior espressione che possibil sia: e l'otterrà così naturalmente, che non durerà fatica a conciliare la delicatezza e gli ornamenti a que' canti che eleganti sono e graziosi, il piccante ed il focoso a que' che sono animati e gai, i gemiti, il dolore ed i lamenti a que' che sono teneri e patetici, e tutta la commozione, in somma, del piano e del forte nel violento trasporto delle più gravi passioni. Non è da porsi in dubbio che per commover gli altri, è forza sentir se stesso vivamente commosso; e tutta l'arte onde ciò ottenere, consiste nel destare

ed accendere nel proprio cuore quel fuoco che nel cuore degli altri portar si pretende. Non puossi stabilita regola prestare all'Esecutore; debb'egli soltanto giudiziosamente presciogliere quegli ornamenti che alla grazia del canto sono più adattati. E qui s'intenda però ch'esser non debbono inutili o sovrabbondanti; giacchè tutto ciò suona male che alla vera espressione non serve. Questa è l'unica legge ad ogni Esecutore prescritta, che inviolabilmente gli è forza di mai sempre conservare.

C A P O III.

LEZIONI DI CONTRALTO.

Quella parte che ha luogo di mezzo tra il Tenore ed il Soprano, quella si è che *Contralto* si appella. Si eseguisce questa da quegli uomini che hanno una voce propria ad intonare i suoni più acuti, e da quelle donne ancora la di cui voce è capace d'intonare i suoni più gravi; giacchè la donna canta naturalmente l'ottava alta, quando intende di cantare l'unisono colla voce naturale dell'uomo. S'impiega questa parte principalmente nella Musica a più voci, per distribuir queste con una certa gradazione nel Sistema vocale; e rendere in tal modo l'armonia più unita. Si eseguiscono ancora da questa parte diversi pezzi a Solo; e le seguenti Lezioni serviranno per addestrarsi nella medesima.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

L'intelligenza di tutti i caratteri che alla Musica appartengono, espressi nel Capo I. Parte II. di quest' Opera, si richiede primieramente per intendere il linguaggio musicale, onde facile avvenga tutta la pratica di questa parte vocale. Ond' ottenere però la più giusta intonazione de' suoni, fa di mestieri impossessarsi bene del Solfeggio. Qui si applichi tutto quanto s'è detto nella Lezione prima del Soprano. Per quanto poi riguarda il nome de' diversi gradi, la loro posizione, e come a questa parte convengano, tutto si rileva da quanto segue.

Della Scala del Contralto.

La Scala propria del Contralto dodici suoni contiene, i quali formano undici gradi che contengono nove toni e mezzo. Questa Scala è indicata nella *fig. I. Contralto Lezione I.*

*Dell' ascesa e discesa di Grado
pel Contralto.*

Il primo esercizio che si pratica per formare l'intonazione de'suoni, è quello di condurre la voce dall' uno all' altro suono con una successione diatonica. A tale effetto si salga e discenda per gradi congiunti dall'

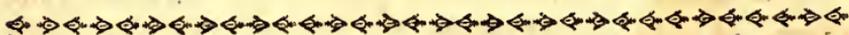
uno all'altro termine dell'ottava marcata nella *fig. 2. Contralto Lez. I.* Avvertasi però che in questa ascesa o discesa trovasi la settima nota innalzata d'un semitono in forza del diesis alla medesima apposto, ond'ottenere così tutti quegl'intervalli che convengono alla successione Diatonica, volendo partirsi dal *G sol re ut*, prima nota della suddetta scala (*a*).

De' Salti pel Contralto.

Riguardo a' diversi Salti che occorrono in questa parte da rilevarsi sotto la propria Chiave; serve la *fig. 3. Contr. Lez. I.* per que' di terza: la *fig. 4.* per quelli di quarta: la *fig. 5.* per quelli di quinta: la *fig. 6.* per que' di sesta: la *fig. 7.* per que' di settima; e per ultimo la *fig. 8.* per quelli di ottava.

Mistione di Gradi e di Salti in Contralto.

Quanto si è dimostrato colla suddetta pratica de' suoni nell'ascesa e discesa di grado e ne' diversi salti, serve benissimo per accostumarsi ad intonare i varj intervalli: ma per più assicurarsi in siffatte intonazioni, fa d'uopo ancora esercitarsi nell'espressione de'suoni misti con più variati intervalli, ora di grado



(a) Veggasi il Genere Diatonico Cap. VII. §. I., e la Forma del Tono maggiore Cap. IX. nella Prima Parte di quest'Opera.

ed ora di salto. Per questo appunto si è esposta la pratica nella *fig. 9. Contr. Lez. I.*

§. II.

LEZIONE SECONDA.

Per l' arte di coltivare la voce a vantaggio del Canto, e di praticare le diverse modificazioni che nella musicale esecuzione occorrono, si dee precisamente ripetere il ragionamento tenuto nella Lezione seconda del Soprano. Per quanto poi riguarda la combinazione delle varie note, nella quale si dee l'occhio accostumare all' opportuna distinzione, e la voce alla giusta intonazione di queste in Contralto; ora ne prenderò a trattare.

Del Solfeggio in Contralto per esercizio di Combinazione.

In diversa maniera s'incontrano le note nel corso del Canto, non solo per la variazione de' gradi, ma per la differente figura di esse e di tant' altri segni da cui bene spesso vengono accompagnate; alle quali cose per avvezzarsi gradatamente servirà in primo luogo il Solfeggio marcato nella *fig. 1. Contralto Lez. II.*, che appartiene al tono maggiore, ed in appresso quello della *fig. 2.* che serve per accostumarsi al tono minore. Questi Solfeggi che si trovano ordinati nell'estensione d'una sola ottava, debbono poi

rendersi in tutti que' toni ne' quali si estende la propria voce, maturandone l' esecuzione a norma di quanto s' è detto sul fine della seconda Lezione del Soprano, onde inoltrarsi con più facilità nel seguito del Canto.

§. III.

LEZIONE TERZA.

Per l' esercizio d' esprimere tutti i diversi suoni coll' applicazione delle sillabe corrispondenti, e distinguerli nella loro variata combinazione, come si è praticato colle suddette Lezioni, hannosi tutti i mezzi i più vantaggiosi per facilitare quella musicale esecuzione che a questa parte s' aspetta. Non sarà inutile però d' esercitarsi in que' passi che ora vado ad indicare.

*Norma per eseguire diversi passi
in Contralto.*

Sovente accade nell' esecuzione della parte al Contralto assegnata di dover eseguire diversi passi di nota e parola, o di varie note sopra una medesima vocale, varj passi d' agilità ed il Recitativo ancora. Pe' primi servirà la pratica espressa nella *fig. 1. Contralto Lez. III.*; pe' secondi quella marcata nella *fig. 2.*; pe' terzi quella della *fig. 3.*; e finalmente per lo Recitativo quella della *fig. 4.*

Per la maggiore e più chiara spiegazione di tutto si consulti quanto si è accennato nella Lezione

terza del Soprano, e l'Osservazione sopra l'esecuzione del Canto allo stesso luogo indicata.

CAPO IV.

LEZIONI DI TENORE.

La voce naturale dell'uomo appartiene comunemente a quella parte che *Tenore* si chiama; e questa s'impiega nella maggior parte de' pezzi vocali. Si divide sovente il Tenore in due parti, in primo cioè ed in secondo. Il primo si eseguisce da quegli uomini la cui voce è più estesa nell'alto; ed il secondo da quelli che più nel grave si estendono. Questi ultimi occupano veramente un luogo di mezzo tra il Tenore ed il Basso, e vengono ancora nominati *Baritoni*. Questa è quella parte alla quale generalmente si applicano gli uomini per apprendere il Canto; e per ottener questo vantaggioso riusciranno le seguenti Lezioni.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

L'intonare tutti i suoni, e questi regolati ne' musicali intervalli, usando a tale effetto le sillabe *do, re* ec., forma quella parte di studio tanto essenziale per ottenere una buona pratica del Canto, e che si chiama *Solfeggio*. In che poi questo consista, si è

abbastanza dimostrato nel ragionamento tenuto nella Lezione prima del Soprano, che qui si deve avere per ripetuto.

Ond' esprimere poi col linguaggio musico quanto viene contrassegnato nella parte, egli è pure indispensabile di pienamente conoscere tutti i musicali caratteri. Tutto ciò ancora ci viene additato nella riflessione del Capo I. della Seconda Parte di quest' Opera. Per dare però l'opportuna applicazione di tutto a questa parte, prenderemo a considerare primieramente la propria Scala.

Della Scala del Tenore.

La Scala che appartiene al Tenore, è formata di tredici suoni, ossia dodici gradi Diatonici, i quali contengono dieci toni e mezzo. Si segnano tutti i gradi di questa Scala nella *fig. 1. Tenore Lez. I.*

Dell' ascesa e discesa di Grado pel Tenore.

Per l' ascesa e discesa di grado s' intende il portare la voce dall' uno all' altro suono con una successione naturale. Per ciò effettuare poi in modo conveniente a questa parte, fa d' uopo esercitarsi nell' espressione delle note contenute nella *fig. 2. Tenore Lez. I.*

De' Salti pel Tenore.

I diversi salti che si praticano nel Canto, sono

indicati in Tenore, quelli di terza nella *fig. 3. Tenore Lez. I.*; quelli di quarta nella *fig. 4.*; di quinta nella *fig. 5.*; di sesta nella *fig. 6.*; di settima nella *fig. 7.*; e finalmente quelli di ottava nella *fig. 8.*

Mistione di Gradi e di Salti in Tenore.

Il Canto o procede di grado o di salto; ond'è che per accostumarsi più facilmente a portare la voce dall'uno all'altro suono con ben variati intervalli e con un'esatta intonazione, oltre l'esercizio di sopra indicato, gioverà altresì la pratica della mistione de' suoni di grado e di salto. Questa in Tenore si rileva dalla *fig. 9. Ten. Lez. I.*

§. II.

LEZIONE SECONDA.

Tutto quanto si è espresso a vantaggio del Canto nella Lezione 2. del Soprano, si deve ora appropriare a questa parte; e per proseguire l'esercizio che al Tenore s'aspetta, converrà rimarcare quanto segue.

Del Solfeggio in Tenore per esercizio di Combinazione.

Per accostumare l'occhio a scoprire la vicendevole relazione delle note in diversa maniera combinate, e la voce ad intonarle convenientemente, egli è

di mestieri, per ciò ottenere con un certo gradato ordine, d'intendere ed eseguire perfettamente in pria il Solfeggio segnato nella *fig. 1. Ten. Lez. II.*, che riguarda il tono maggiore; indi quello espresso nella *fig. 2.*, per accostumarsi poi anche nel tono minore.

Si avverta però che i suddetti Solfeggi debbono essere intonati coll'applicazione delle sillabe convenienti, e ne' diversi toni ancora, giusta i precetti già indicati nella Lezione seconda del Soprano, per cui si ottiene propriamente tutta la facilità nell'esecuzione del Canto.

§. III.

LEZIONE TERZA.

Accostumata la voce per mezzo del Solfeggio ad esprimere i suoni, anche in variata maniera combinati, e a condurli per li diversi musicali intervalli; fa d'uopo intendere l'operazione d'applicar la parola alla nota, onde poter eseguire dappoi qualunque pezzo di Musica vocale che al Tenore s'aspetta.

Norma per eseguire diversi passi in Tenore.

Tutte le note che nel Canto s'esprimono, cadono su le diverse vocali. Ogni vocale può avere una o più note a se appartenenti: nel primo caso si chiama nota e parola; ed un esempio di tal sorta di Canto viene espresso nella *fig. 1. Ten. Lez. III.*: nel secondo le diverse note formano varj passi composti,

ciascuno de' quali deve eseguirsi sopra la propria vocale corrispondente, come, a cagion d' esempio, que' diversi che si trovano nella *fig. 2.*, o d' agilità, come quelli della *fig. 3.* Tutte queste maniere di Canto si possono incontrare con infinite combinazioni in un sol pezzo di Musica; onde l' esercizio maturato di tutti questi esprimere non riuscirà che vantaggioso per la perfezione di questa parte. Fa d' uopo inoltre intendere il Recitativo; e quello indicato nella *fig. 4.*, può servire di norma in Tenore. Per la particolare esecuzione poi che si conviene rapporto agl' indicati esempj, si deve a questi fare l' applicazione di ciò che si è accennato nella Lezione terza del Soprano, e consultare attentamente l' osservazione sopra l' esecuzione del Canto, indicata nel fine della Lezione suddetta.

C A P O V.

LEZIONI DI BASSO CANTANTE.

La prima delle quattro parti della Musica vocale, quella a cui s' aspettano i suoni più gravi, si chiama il *Basso Cantante*. Questa è quella parte che si trova al di sotto di tutte le altre, alle quali poi serve di fondamento, mentre l' armonia che viene formata da tutte le altre, è stabilita sopra il tono fondamentale del Basso. Appartiene questa parte a quegli uomini che hanno un corpo di voce sonoro ed esteso nel Basso; e non solo ha luogo questa parte ne' pez-

zi a più voci, ma s'impiega qualche volta anche a Solo. I veri Bassi Cantanti sono piuttosto rari, e le voci che d'ordinario eseguiscono il Basso nelle nostre Musiche, non sono realmente che *Baritoni*. Per approfittare per tanto nella pratica di questa parte, fa d'uopo d'un'attenta considerazione delle seguenti Lezioni.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

Non dipende da altro l'esecuzione del Canto che dalla perfetta intelligenza di tutti i Caratteri Musicali, e dal modo di esprimer questi con una giusta intonazione. Nel primo Capo della Seconda Parte di quest'Opera si è accennato quanto appartiene ai Caratteri Musicali, per poter questi distinguere nel corso della esecuzione. Per quanto riguarda l'intonazione, questa si formerà coll'uso del Solfeggio. Ma per intendere e facilitare una tal pratica, bisogna ripetere altresì la spiegazione fatta rapporto a tutto questo nella Lezione prima del Soprano. Onde rilevare poi i nomi che alle note convengono nell'ordine del Basso, tutto opportunamente indicherò.

Della Scala del Basso Cantante.

La Scala del Basso Cantante, nella sua estensione dal grave all'acuto, comprende una successione di quindici suoni, e vale a dire quattordici gradi, ne'

quali poi la somma de' toni contenuti è di dodici toni interi. Le note che questa Scala compongono, sono marcate nella *fig. 1. Basso Cantante Lez. I.*

Dell'ascesa e discesa di Grado pel Basso Cantante.

Qualora si volesse incominciare la successione dell'ottava dal suono più grave della Scala del Basso Cantante, converrebbe bemollizzare la quarta nota per le medesime ragioni addotte nella Lezione prima del Contralto, dove si è innalzata la settima col diesis. Ma siccome i suoni più gravi dell'indicata Scala del Basso non sono del tutto facili ad intonarsi ben netti e sonori; così meglio sarà praticare una tal successione nel tono naturale di *C sol fa ut*, come appunto si è indicato nella *fig. 2. Basso Cant. Lez. I.*

De' Salti pel Basso Cantante.

I salti che nel Canto occorrono, sono primieramente quelli di terza marcati nella *fig. 3. Basso Cant. Lez. I.*; seguono quindi quelli di quarta nella *fig. 4.* espressi; quelli di quinta nella *fig. 5.*, di sesta nella *fig. 6.*, di settima nella *fig. 7.* e finalmente quelli di ottava nella *fig. 8.*

Mistione di Gradi e di Salti in Basso Cantante.

La pratica della mistione de' suoni di grado e di

salto giova non poco ancora per meglio assicurarsi nell'intonazione de' varj intervalli. Questa in Basso si trova indicata nella *fig. 9. Basso Cant. Lez. I.*

§. II.

LEZIONE SECONDA.

La voce che serve al Canto, è suscettibile di varie modificazioni le quali s'impiegano secondo le occorrenze. In questo particolare però si deve consultare la Lezione seconda del Soprano. Rapporto poi all'intelligenza della combinazione delle note in Basso, servirà la seguente spiegazione.

Del Solfeggio in Basso Cantante per esercizio di Combinazione.

Le note che s'incontrano in un pezzo di Canto, variano di molto nelle loro figure non solo, ma ancora per li molteplici segni da cui vengono bene spesso accompagnate; ond'è che per impossessarsi della opportuna espressione di queste, sarà bene di praticare il Solfeggio marcato nella *fig. 1. Basso Cantante Lez. II.*, pel quale s'intenderà il tono maggiore; e quello della *fig. 2.*, pel quale si accostumerà all'espressione del tono minore.

Assicurati questi Solfeggi ed eseguiti in tutti que' toni ne' quali si estende la propria voce, a norma sempre dell'indicato nell'esercizio del Solfeggio

in Soprano, tutto si ha quanto si richiede per facilitare l'esecuzione di que' pezzi di Musica che al Basso Cantante appartengono.

§. III.

LEZIONE TERZA.

Nella Musica vocale tutte le note vengono distribuite sopra le parole medesime colle quali si esprime il Canto. Il modo adunque di eseguire in Basso le diverse note unitamente alle parole, è ciò che ora debbesi intendere.

Norma per eseguire diversi passi in Basso Cantante.

Nella parte che al Basso Cantante d'ordinario s'aspetta, i passi più frequentati sono quelli di nota e parola; e alcune volte quelli di più note sopra una sola vocale; e ben di rado quelli d'agilità, non conformandosi troppo questi ultimi alla particolare qualità della voce di questa parte, alla quale è più propria l'espressione forte e posata. Ad uso di esercizio pertanto si è indicato nella *fig. 1. Basso Cant. Lez. III.* la pratica della nota e parola; nella *fig. 2.* quella di più note sopra una sola vocale; nella *fig. 3.* quella de' passi d'agilità, che più convengono al Basso Cantante; e finalmente nella *fig. 4.* un pezzo di Recitativo.

Una distinta spiegazione di questi diversi passi per rilevare la più giusta espressione, è già indicata nella Lezione terza del Soprano, nella quale rilevasi eziandio il grande vantaggio che da siffatta pratica si ottiene. Questa finalmente si dee qui richiamare, come pure l'osservazione sull'esecuzione del Canto, in quella medesima accennata.

C A P O VI.

LEZIONI DI CEMBALO.

LIl non ordinario vantaggio che il Cembalo apporta, di poter eseguire diverse parti nello stesso tempo, fa che questo strumento prescelto venga dal più de' Compositori, onde valersene a rilevare l'effetto armonico delle loro composizioni. L'estensione delle diverse corde del Cembalo tutto forma il Sistema pratico musicale; ed in quest'ordine si riconosce appunto qual luogo vi occupa ciascuna parte vocale non meno che instrumentale.

Hannovi due diverse maniere di sonare con questo strumento, una cioè d'*Intavolatura*, d'*Accompagnamento* l'altra. L'*Intavolatura* è quella che s'impiega ne' pezzi di melodia ed armonia, che a questo strumento principalmente appartengono, e che notasi con due ordini di righe, ossia due righe musicali, delle quali la superiore appartiene alla mano destra, l'inferiore alla sinistra: l'*Accompagnamento* è quello

che serve per accompagnare le parti vocali od altre parti strumentali, e che scrivesi con una sola riga musicale. Il modo pertanto ond'ottenere colla maggiore facilità la pratica di tutto questo, verrà da me precisamente indicato nelle seguenti Lezioni.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

Per avere il suono delle diverse corde del Cembalo, altro non si fa che abbassare i tasti del medesimo, applicando le dita verso l'estremità di questi. Debbesi ciò eseguire con un ordine conveniente, per cui v'hanno molte cose da osservarsi. E primieramente convien sedersi nè tropp'alto nè troppo basso, ed in una data distanza del Cembalo; in tal guisa cioè che riesca comodo del tutto l'appoggiare le mani sopra la tastatura. Indi rifletter si deve al giusto e conveniente portamento di cui in appresso, e guardarsi di non piegare in alcun modo il corpo, coll'inclinarlo dall'una o dall'altra parte a seconda del movimento delle mani, quando si scorre sopra la tastatura dal basso all'alto o viceversa; merceche tali contorcimenti riescono difettosi assai nella musicale esecuzione. Fa d'uopo in secondo luogo conoscere la tastatura, leggere perfettamente la nota, e nel medesimo tempo fare di questa la conveniente applicazione.

Per l'intelligenza della tastatura, si noti che di-

videsi questa in più ottave, ciascuna delle quali comprende dodici tasti, sette de' quali sono naturali, ossia diatonici, e cinque cromatici. I sette naturali si nominano colle sette diverse voci dell' Alfabeto musicale, e ciascun nome particolare è sempre fisso ad ogni tasto; ed i suoni da questi indicati, arrivando all'ottava del primo, formano altrettanti gradi diatonici. I cinque cromatici poi sono intermedj ai diatonici, e prendono il nome dagli stessi vicini diatonici a' quali servono per diverse alterazioni. Marcano alcuni i tasti naturali colle sette lettere corrispondenti per averne in pria con maggiore facilità il nome: ma ciò mi sembra superfluo; quando un principiante può benissimo facilmente distinguere i diversi tasti, e nominarli, ritenendo semplicemente che dei due tasti naturali distinti dalli tre cromatici, il superiore è *A la mi re*, e l' inferiore *G sol re ut*; e che quello distinto dalli due cromatici, si è il *D la sol re*. E siccome tutti i tasti naturali procedono con un' ordinata successione, così facile addiviene il rilevare che il tasto prima del *G sol re ut*, si è *F fa ut*; che quello dopo l' *A la mi re*, è il *B mi*; quello prima del *D la sol re*, il *C sol fa ut*, e dopo il medesimo *D la sol re*, l' *E la mi*. Conosciuti così i nomi tutti de' tasti d' un' ottava, si conoscono pure tutti gli altri ancora che egualmente corrispondono in tutte le altre.

Per leggere a dovere la nota e farne la conveniente applicazione, debbonsi intendere a fondo tutti i Musicali Caratteri indicati nel Capo I. della secon-

da Parte di quest'Opera, e marcare a qual tasto corrisponda ogni grado della propria Scala, secondo però il rapporto delle diverse Chiavi.

Della Scala del Cembalo.

Per apprendere con tutta chiarezza la Scala del Cembalo, si distingua in prima l'estensione della tastatura, mentre questa varia in diversi Cembali. La maggiore estensione è quella del Cembalo detto *Piano-Forte*, il quale comprende sessantuno tasti, e formano questi cinque ottave intere, cominciando dal *F fa ut* della doppia ottava al disotto di quello marcato alla quarta riga del Basso, sino al *F fa ut* ottava alta di quello della quinta riga del Violino. I Cembali ordinarj non comprendono che quattro ottave intere; ed alcuni poi si estendono al di sopra di queste d'uno o di due toni, o al più di due toni e mezzo; ciò che forma la quarta sopra le quattro ottave. Per ora basterà intendere la Scala delle quattro ottave: delle quali due appartengono al Basso, per cui nella intavolatura s'indicano nella riga inferiore; e due al Soprano, che si segnano nella riga superiore.

Incomincia dunque la Scala col *C sol fa ut* il più grave che si trova nella tastatura, e che si segna due righe sotto, com'è la prima nota indicata dopo la Chiave di Basso nella *fig. 1. Cembalo Lez. I.*, e procede successivamente per quattordici gradi, cioè sino al *C sol fa ut* che si trova nel mezzo della tastatura, e che viene indicato alla sesta riga del Basso.

Incomincia il Soprano dal medesimo *C sol fa ut* che si trova nel mezzo della tastatura, nel Basso indicato alla sesta riga, ma nel Soprano alla prima riga, e percorre altri quattordici gradi, cioè sino all'ottava riga, come si può vedere nella medesima figura. Avvertasi però che ne' Cembali di quattro ottave o poco più, comunemente havvi ancora la prima ottava corta; e vale a dire che incomincia col *C sol fa ut* naturale, ed il *D la sol re* ed *E la mi* che dovrebbero proseguire al luogo de' tasti naturali, sono questi due collocati invece intermedj egualmente agli altri cromatici; vengono però considerati naturali, come lo sono difatto; e formasi perciò l'ottava corta per questi due, i quali la danno ancora al primo *C sol fa ut*; di modo che la prima ottava distesa cade propriamente al *F fa ut* che nell'ordine de' tasti diatonici segue dopo il primo *C sol fa ut*. La distinzione di queste ottave non ha luogo che nell'esecuzione soltanto con questi particolari Cembali.

La parte comunemente assegnata al Basso del Cembalo termina, a vero dire, alla sesta riga: ma sovente ascende anche di più; come pure il Soprano che incomincia alla prima riga, molte volte discende al disotto. Questo fa che il Basso entri ne' tasti spettanti al Soprano, ed il Soprano in quelli che al Basso convengono, di modo che alcuni tasti esser possono indicati egualmente sotto l'una o l'altra Chiave; della qual cosa per bene chiarirsi, si osservi la *fig. 2. Cembalo Lex. I.*, nella quale le note

del Basso indicano i medesimi tasti marcati superiormente con le note del Soprano.

Tutti i nomi de' diversi gradi tanto del Basso che del Soprano al disotto delle note, indicati per le lettere, debbono essere ben impressi nella memoria per nominarli francamente senza l'ajuto delle lettere; e per questi ritenere con maggior facilità, servirà primieramente l'esempio della *fig. 3.*; pel quale in un colpo d'occhio si conoscono tutte quelle posizioni delle note che si appellano collo stesso nome; indi quello della *fig. 4.*, in cui trovansi indicati i nomi delle note in riga separatamente da quelli delle note in spazio. L'esercizio necessario per avvantaggiare in questa parte è di riconoscere prontamente qual tasto ad ogni grado sotto le proprie Chiavi corrisponda.

Del portamento delle mani sul Cembalo.

Dipende principalmente dal portamento delle mani l'eseguire più o meno facilmente e nettamente i pezzi musicali da Cembalo di modo che chi intende perfettamente la meccanica delle dita nell'intavolatura, possiede di già la maggior parte di essa. Il giusto portamento esige pertanto che le mani siano collocate sopra la tastatura in modo che non si riconosca alcuna tortuosità nella loro attitudine; e la buona grazia delle mani deve essere unita alla maggiore facilità dell'esecuzione. Per quest'effetto le gomita si debbono trovare a livello della tastatura, e i diti un poco incurvati sopra i tasti, e di qualche

poco discosti gli uni dagli altri, e così che siano pronti a cadere sopra i differenti tasti.

Nell'ascesa e discesa di grado s'impiegano per l'ordinario tutti i diti successivamente, eccettuato il piccolo di ciascuna mano (*a*); e nello stesso tempo che si posa un dito, si dee l'altro levare che da prima era poggiato. Nell'ascendere colla mano destra dopo il quarto dito procede il pollice, ossia il primo; e nel discendere dopo il primo procede il quarto ec.: colla mano sinistra il quarto dito procede dopo il pollice nell'ascendere, e viceversa nel discendere. Nel Trillo s'impiega l'indice ed il medio. Il dito piccolo di ciascuna mano, ossia il quinto, s'adopra nelle ottave, e per que' passi che abbracciano cinque tasti consecutivi che procedono diatonicamente, sopra de' quali ciascun dito si trova già disposto a ca-



(*a*) Da non pochi Maestri s'insegna eziandio un diverso portamento per ascendere e discendere nell'ottava diatonica: pretendono cioè che per i primi tre suoni nell'ascendere colla destra, o nel discendere colla sinistra, s'impieghino i primi tre diti, pollice, indice e medio; e per gli altri cinque suoni che rimangono nella progressione dell'ottava, s'adoprino successivamente tutti i cinque diti della mano; e viceversa nell'ascendere colla sinistra, o nel discendere colla destra. Questa maniera è buona anch'essa; ma il modo di procedere co' quattro primi diti, replicando questi e lasciando libero il piccolo, come nel portamento da me indicato, riesce di maggior vantaggio nella pratica, ed in oltre fa che la mano conservi assai più di grazia nel suo movimento.

dere senza alcun trasporto della mano; e per que' passi che richieggono una grande estensione dei diti, come nelle seste, nelle settime ec.. Guardisi d'impiegare il pollice della mano destra sopra i tasti cromatici, e sopra questi pur anco, meno che sia possibile, s'adopri il pollice della mano sinistra. Generalmente non è permesso d'impiegare lo stesso dito per due tasti consecutivi; ma dannosi però alcuni casi particolari ne' quali non solo fa d'uopo impiegare lo stesso dito per due tasti consecutivi, ma altresì cangiare il dito, non ostante che si debba ripetere la medesima nota. Moltiplici poi e quasi senza numero essendo i passi possibili, sovra de' quali è forza per la maggior parte fare scorrere i diti in una particolare maniera, le indicate regole soffrono altre non poche eccezioni; cosicchè apprendere non si possono che coll'uso, anzi questo è quello che tiene luogo di regola, quando s'abbiano una volta ben collocate le mani.

Dell' Intavolatura.

L' Intavolatura che al Cembalo appartiene, consiste nell' eseguire due diverse parti nel medesimo tempo, una colla mano destra, colla sinistra l'altra. Queste vengono marcate a due versi di righe: nella riga superiore sono indicati i suoni Soprani, che si esprimono colla mano destra, nell' inferiore quelli del Basso, che si eseguiscono colla sinistra.

Per ascendere e discendere da un termine all'al-

tro d'un'ottava con una successione naturale, dal Basso facendo passaggio al Soprano e dal Soprano al Basso, serve la pratica espressa nella *fig. 5. Cembalo Lez. I.*, nella quale abbiasi riguardo principalmente all'opportuno portamento delle mani di sopra indicato.

Fa d'uopo inoltre esercitarsi bene nell'esempio della *fig. 6.*, per intendere l'opportuno impiego del quinto dito in quella data successione di grado e di salto, che propriamente lo addimanda, avvertendo che il num. 1. indica il pollice, il 2. l'indice, il 3. il medio, il 4. l'annulare ed il 5. il piccolo. Dalla *fig. 7.* si rileva un più variato portamento, coll'impiego di due o quattro note per ogni misura; e finalmente nella pratica della *fig. 8.*, oltre al portamento richiedesi ancora una precisa distinzione d'ogni tempo della misura, per valutare le diverse note che nelle due parti si corrispondono, ed un'attenta considerazione sopra ciascun carattere che s'incontra, onde accostumarsi gradatamente alla giusta musicale espressione.

Lo studio dee poi esercitarsi più a lungo con de' pezzi di facile intelligenza, e mai sempre adattati alla propria capacità; e primieramente con alcuni Minuetti ed altre Ariette da ballo, le quali giovano moltissimo per formare l'orecchio sensibile tanto al tempo quanto all'armonia; ed in appresso con alcune sonatine e con delle variazioni stabilite sopra qualche tema principale, per le quali propriamente si acquista l'agilità della mano, e per siffatta maniera, in somma, di molto si facilita l'esecuzione dell'Intavolatura.

§. II.

LEZIONE SECONDA.

Dopo l'esercizio indicato nella Lezione prima colla Chiave del Basso e con quella del Soprano, fa d'uopo intendere la chiave del Violino; mentre questa comunemente s'impiega ne' pezzi di Musica per Cembalo, invece di quella del Soprano. La massima parte de' Maestri esercitano gli scolari nella Chiave del Soprano, come la più facile, durante il corso perfino d'un anno intero; indi gli abilitano a quella del Violino. La posizione di questa Chiave si è già indicata ne' Caratteri Musicali, e la necessità di conoscere le note sotto questa è indispensabile, massime che tutti i pezzi moderni per Cembalo si marciano colle Chiavi di Basso e Violino. Quest'ultima si pratica per acquistare una terza all'acuto senza l'aggiunta di tante linee posticcie in alto, mentre il *G sol re ut* della terza riga del Soprano, viene indicato nella seconda riga del Violino, dal quale poi si prende regola per nominare tutte le altre note di tale Scala.

Intesa quindi perfettamente siffatta Chiave, si eserciti con più variati pezzi ordinati in ogni sorta di tono ed in ogni genere di tempo e d'armonia. Per distinguere poi più facilmente i diversi toni, servirà la spiegazione seguente.

*Dell' Intonazione ossia Cadenza o Preludio sul
Cembalo in tutti i toni maggiori e minori.*

L' Intonazione ossia Cadenza o Preludio sul Cembalo altro non è che un'armonica successione d'accordi, unita per l'ordinario a qualche melodiosa cantilena che l'eccellente sonatore eseguisce a capriccio avanti d'incominciare qualsivoglia sonata o concerto. Onde addestrarsi pertanto in siffatta intonazione, e poter questa eziandio effettuare in qualunque tono maggiore o minore ammesso nella pratica, servirà primieramente la *fig. 1. Cemb. Lez. II.* per norma del tono maggiore naturale, quel tono maggiore cioè che non ammette alcun accidente alla Chiave, e che si appella di *C sol fa ut*; e per l'esecuzione della medesima negli altri toni maggiori, sì per diesis che per bemolle, servirà la *fig. 2.* pel tono di *G sol re ut* che ammette un diesis alla Chiave; la *fig. 3.* pel *D la sol re* che due ne ammette; la *fig. 4.* per *A la mi re* che ne ammette tre; la *fig. 5.* per l'*E la mi* che ne ammette quattro; la *fig. 6.* pel *B mi* che cinque ne vuole; e la *fig. 7.* pel tono di *F fa ut diesis* maggiore che ammette sei diesis alla Chiave, e col quale generalmente si cessa la progressione per diesis ne' toni maggiori. Rapporto poi a quelli per bemolli, servirà la *fig. 8.* pel tono di *F fa ut*, che ammette un bemolle; la *fig. 9.* per quello di *B fa* che due ne ammette; la *fig. 10.* per quello di *E la fa* che tre ne vuole; la *fig. 11.* per quello di *A la fa* che ne ammette quattro; e finalmente la *fig. 12.* pel tono

D la fa, ossia *D la sol re bemolle*, che ne ammette cinque.

Questi sono tutti i toni maggiori ammessi nella pratica. Per eseguire poi l'intonazione suddetta anche ne' toni minori con una norma facile e sicura, servirà la *fig. 13.* pel tono di *A la mi re* minore naturale, cioè senza alcun accidente alla Chiave; la *fig. 14.* pel tono di *E la mi* con un diesis; la *fig. 15.* pel tono di *B mi* con due; la *fig. 16.* pel tono *F fa ut diesis* con tre; la *fig. 17.* per quello di *C sol fa ut diesis* con quattro; la *fig. 18.* per quello di *G sol re ut diesis* con cinque; e la *fig. 19.* per quello di *D la sol re diesis* con sei. Riguardo finalmente a' toni minori per bemolle, si rileverà nella *fig. 20.* il tono di *D la sol re* con un bemolle; nella *fig. 21.* quello di *G sol re ut* con due; nella *fig. 22.* quello di *C sol fa ut* con tre; nella *fig. 23.* quello di *F fa ut* con quattro; e per ultimo nella *fig. 24.* quello di *B fa* minore con cinque bemolli in Chiave.

Da tutto ciò si rileva inoltre che i toni minori sono in numero eguale dei maggiori, e che gli accidenti che si trovano alla Chiave in ciascun tono minore, egualmente si riconoscono in qualunque altro maggiore fondato sulla terza del dato tono minore. Per distinguere adunque se un dato tono è maggiore o minore, non basta riflettere al numero de' diesis o de' bemolli posti alla Chiave, ma conviene altresì osservare la nota fondamentale del primo accordo del dato pezzo, per la qual nota mai sempre si ricono-

sce la prima e l'ultima del Basso, o almeno esaminare la forma ossia il progresso della prima cantilena. In simil guisa trovandosi, a cagion d'esempio, un diesis alla Chiave, se la nota del Basso sarà un *E la mi*, si dirà che è tono di *E la mi minore*; e se la nota del Basso sarà invece la sua terza cioè *G sol re ut*, si dirà che è tono di *G sol re ut maggiore*. Che se poi vogliasi osservare semplicemente la sola cantilena, trovandosi la Chiave senza alcun accidente, si dirà che quello è tono di *C sol fa ut maggiore*, se però la cantilena spetterà al tono maggiore: che se spetterà al minore, si dirà tono di *A la mi re minore*, che è quello appunto che trovasi distante una terza minore in discendere dal *C sol fa ut* suddetto, suo tono maggiore più relativo. Nell'egual maniera il tono con un bemolle alla Chiave si dirà di *F fa ut maggiore*, se la prima cantilena sarà disposta nel tono maggiore, ovvero di *D la sol re minore*, se questa osserverà il tono minore; e così s'intenda degli altri. Una più chiara dilucidazione intorno alla Teoria di questi toni si otterrà osservando bene la Forma del Tono maggiore nel Capo IX., e quella del Tono minore nel Capo X. della Prima Parte di quest'Opera.

Della Incavalcatura.

Ne' pezzi di Musica destinati ad eseguirsi sul Cembalo, s'incontrano alcune volte certi passi così detti d'*Incavalcatura*, mercechè non puossi rendere a

dovere l'esecuzione de' medesimi, se non coll'incavalcare la mano, ossia soprapporre l'una all'altra. Siffatta incavalcatura si rileva poi dal cambio della Chiave, che si fa o nell'una o nell'altra delle due parti dell'Intavolatura; e l'esempio della *fig. 25. Cembalo Lez. II.* servirà a render questa di maggiore intelligenza.

§. III.

LEZIONE TERZA.

Posseduta a dovere l'Intavolatura per mezzo delle suddette Lezioni, ci rimane ora d'apprendere quella parte che riguarda l'accompagnamento, e che si ricerca indispensabilmente, ond'ottenere la maggior perfezione nella pratica di questo strumento.

Dell'Accompagnamento del Cembalo.

L'Accompagnamento del Cembalo consiste nell'eseguire l'armonia completa e regolare sopra ciascuna nota indicata nel Basso, a tenore dell'ordine che tali note occupano in un dato tono. Quest'armonia si rileva o dallo spartito, osservando le note che alle diverse parti vengono assegnate, quando con questo si accompagna; o dai numeri che comunemente si marcano per tale effetto sopra o sotto del Basso, quando non si dà che questa semplice parte; o finalmente dalle regole seguenti.

Regola generale per l'Accompagnamento.

La prima nota del tono si deve accompagnare con terza e quinta.

La seconda con terza minore, quarta giusta e sesta maggiore.

La terza con la terza e sesta.

La quarta con terza e quinta; ma quando ascende di grado alla quinta nota, con terza, quinta e sesta; e quando all'opposto trovasi preceduta dalla quinta nota che discende sopra di essa, in allora accompagnasi con seconda, quarta maggiore e sesta; e sono gli accompagnamenti stessi della nota antecedente che restano, formando una legatura.

La quinta debbesi mai sempre accompagnare con terza maggiore e quinta, ancorchè appartenga ad un tono principale minore; e quando forma un atto di cadenza, si aggiunga anche la settima minore.

La sesta, con terza e sesta; ma quando discende nell'ordine della Scala, con terza, quarta e sesta maggiore: perchè in tal caso l'armonia nasce da un'altra nota fondamentale, da quella cioè che serve di quinta alla quinta del tono principale della Scala.

La settima, con terza e sesta.

La nota sensibile con terza, quinta minore e sesta.

Notisi però che la terza sopra la prima nota del tono esser deve maggiore ne' toni maggiori, e minore ne' minori, e così pure tutti gli altri intervalli che non sono distinti, s'intendono sempre relative al dato tono principale. Le note sopra le quali cade

l'accompagnamento, debbono eseguirsi con la mano sinistra, e colla destra l'accompagnamento, che non si prende già negl' intervalli semplici delle note del Basso, ma bensì in quegli intervalli composti che più convengono all'armonia, avendo riguardo all'ottima distribuzione in questa, ed all'opportuno portamento della mano.

Questa regola generale dev'essere ben impressa nella memoria per formarne prontamente l'applicazione a tutte le note di qualunque tono che s'incontra, mentre ad ogni nuovo tono, nuova applicazione occorre. Per rilevarne però colla maggiore chiarezza tutti gli accompagnamenti a tenore della suddetta regola generale, si darà la Scala d'accompagnamento del tono maggiore e quella del tono minore, coll'aggiugnere ancora alle note i numeri che indicano gli accompagnamenti.

*Della Scala d'Accompagnamento
nel Tono maggiore.*

Si costituisce la Scala d'Accompagnamento nel tono maggiore a tenore della regola generale di sopra indicata, nel modo come si rileva dalla *fig. 1. Cembalo Lex. III.* e questa devesi esercitare non solo nel tono naturale nel quale si è marcata, ma trasportata eziandio in tutti i toni maggiori per rilevarne così gli accompagnamenti che generalmente corrispondono a tutte le note di ciascun tono maggiore.

*Della Scala d'Accompagnamento
nel Tono minore.*

La regola generale dell'Accompagnamento serve egualmente pel tono maggiore, come pel tono minore: ma in quest'ultimo si osservino que'dati intervalli che al medesimo appartengono, al qual effetto se ne dà per norma la Scala indicata nella *fig. 2. Cembalo Lez. III.* Col porre in uso questa in tutti i toni minori, se ne ottiene l'intelligenza di tutti quegli accompagnamenti che per l'ordinario si praticano sopra ciascuna nota d'ogni tono minore.

Avvertimenti intorno all'Accompagnamento.

Oltre l'Accompagnamento che risulta dalla regola generale, e che comunemente si pratica nell'armonia semplice e naturale, altri accompagnamenti vi sono che in certi casi particolari hanno luogo; e di questi deve andarne inteso un esperto Accompagnatore.

La nota sensibile non sempre viene accompagnata con terza; quinta minore e sesta; ma qualche volta di settima diminuita, invece della sesta, o di settima ordinaria. Coll'accompagnamento di settima diminuita, come si è espresso nella *fig. 3. Cembalo Lez. III.*, si pratica frequentemente ne'toni minori; e coll'accompagnamento di settima ordinaria serve bene spesso per formare una digressione alla quinta d'un dato tono, come, a cagion d'esempio, nella *fig. 4.*

il *D la sol re* che si ha dopo la nota sensibile, può essere benissimo considerato, non già come prima del tono, ma bensì come quinta di *G sol re ut*, quando però in quest'ultimo s'abbia di mira la conveniente modulazione.

La sesta nota del tono non vien pur sempre accompagnata con terza e sesta; ma quando si tratta d'un atto di cadenza rotta, per cui è preceduta dalla quinta del tono, oppure quando dal tono si fa un salto di modulazione ad essa, si accompagna la sesta nota di terza e quinta, come nella *fig. 5.* il primo caso, il secondo nella *fig. 6.*; e si deve avvertire inoltre che con questo salto di modulazione si può praticare una successione di note tutte accompagnate di terza e quinta.

La quinta nota del tono può avere un cambiamento d'armonia del tono principale nel primo tempo di essa, cioè può essere accompagnata di quarta e sesta, avanti di ottenere il proprio accompagnamento di terza maggiore, quinta giusta e settima minore, che si ricerca per formare l'atto di cadenza, come nella *fig. 7.*: la qual cosa dipende da una particolar progressione fondamentale della nota che la precede. Qui giova avvertire inoltre che allora quando sopra o sotto una nota si trovano più numeri, se questi sono l'uno sopra l'altro, le note da questi medesimi indicate si debbono far intendere tutte nell'istesso tempo; ma se i numeri sono l'uno dopo l'altro, si debbono eseguire i suoni o gli accompagnamenti l'uno dopo l'altro.

La seconda nota del tono in alcuni casi particolari può essere accompagnata con terza, quinta e settima, come nella *fig. 8.*; ma per siffatto accompagnamento, altro non s'intende che un rivolto di quello che si pratica sopra la quarta nota quando, ascende alla quinta.

Sovra una sola nota del Basso possono incontrarsi diversi accompagnamenti, e principalmente quando questa è di lunga durata; e ciò si distingue coi corrispondenti numeri. Questo segue per lo più sopra la nota principale del tono, o sopra la quinta, come, per esempio, si è praticato nella *fig. 9.*

Le note di breve durata che s'incontrano in un Basso figurato, non debbono esser tutte accompagnate ad una ad una con un accompagnamento particolare; ma quelle soltanto che si trovano al principio d'un tempo, e che sotto lo stesso accompagnamento entrano nell'armonia principale, per cui scorrer si debbono le altre, e principalmente quelle di supposizione: di modo che, sebbene un tempo contenga due o tre o quattro note, come, a cagion d'esempio, due o tre crome, o quattro semicrome, od una croma e due semicrome; non ostante, altro che la prima di queste deve generalmente ricevere l'accompagnamento, come nel modo indicato nella *fig. 10.* Si danno però alcuni casi particolari ne' quali si tocca l'accompagnamento piuttosto sopra la seconda croma d'un tempo, che sulla prima; ed alcune volte ancora s'accompagna pure ciascuna croma. Il tutto dipende dal progresso del Basso, dalla qualità del tempo princi-

pale, e dal grado di movimento più o meno vivo.

Siccome poi i numeri ad altro non sono destinati che ad esprimere le note delle armonie, così queste possono eseguirsi d'un'ottava o due più alte, secondo il caso. Puossi prendere perciò la decima invece della terza; la duodecima o la decimanona invece della quinta; e così dicasi di tutte le altre note d'accompagnamento, che mai sempre s'indicano con numeri semplici. Notisi però che allora quando si trova un numero preceduto dal diesis, questo accidente indica un intervallo maggiore od accresciuto, giusta la natura del tono; e nell'egual maniera un numero preceduto dal bemolle indica un intervallo minore o diminuito; il bequadro finalmente, collocato avanti un numero, indica un intervallo minore o maggiore, secondo, in somma, il dato tono a cui s'aspetta.

Non sempre si segnano i numeri per indicare gli accompagnamenti delle note del Basso; ma principalmente in ciascuna nota che cade sotto la regola generale, questi debbono sottintendersi. Generalmente però si aggiugne un qualche numero, per rendere più facile l'intelligenza degli altri ancora che alla data nota appartengono. La prima nota del tono rade volte viene contraddistinta da' numeri, e tutto al più si aggiugne al disotto o al di sopra di essa il 5. ovvero il 3., ed in alcuni casi pur anco un semplice diesis o bemolle o bequadro, pel quale mai sempre s'intende la terza del dato tono; e così pure si pratica per indicare l'accompagnamento della quarta no-

ta, quando addimanda quello di terza e quinta. L'accompagnamento della seconda nota del tono s'indica col 6. preceduto dal diesis o dal bequadro, giusta la natura del tono; quello della terza s'indica col 6.; quello della quarta, colla legatura di seconda, quarta maggiore, e sesta, s'indica col 2. ovvero col 4. preceduto dal diesis o dal bequadro; quello della quinta, in atto di cadenza, s'indica col 7.; quello della sesta col 6., che poi si distingue secondo il caso; quello della settima col 6.; e quello finalmente della nota sensibile col 5. preceduto dal bemolle o dal bequadro, giusta il tono a cui appartiene.

Riguardo a quelle note il di cui accompagnamento deriva dal prolungamento degl' intervalli antecedenti, questo, per l'ordinario, s'indica con una piccola linea orizzontale; e rapporto a quelle che esigono un accompagnamento particolare, a ciascuna di queste si aggiungono quasi sempre tutti i numeri che indicano l'accompagnamento della data nota, e qualche volta uno o due solamente, come, a cagion d'esempio, in alcuni casi non s'impiega che il 4. per indicare l'accompagnamento di quarta e quinta; il 2. ed il 7., per indicare quello di seconda, quarta e settima; il 9. per indicare quello di terza, quinta e nona; e per siffatta maniera, in somma, si pratica nell'indicare tant' altri accompagnamenti, l'intelligenza de' quali più facilmente coll' uso si ottiene.

Per accompagnare poi quelle note del Basso alle quali il Compositore non aggiugne alcun numero, supponendo che l'Accompagnatore sappia discer-

nere il proprio accompagnamento che alle medesime appartiene, si rifletta a quanto segue.

La nota che ascende d'un semitono in forza d'un diesis o bequadro, collocato avanti ad essa per vero accidente, cioè che non appartenga al dato tono in cui s'accompagna, indica un cambiamento di tono, e si riconosce per nota sensibile. Come tale la medesima si accompagna; e ciascuna delle note che seguono dappoi, esige l'accompagnamento relativo al nuovo tono, e sino a tanto che non trovasi indicata un'altra mutazione.

Se alla prima nota del tono viene cambiato il proprio accompagnamento di terza e quinta in quello di seconda, quarta maggiore e sesta; la sesta nota diventa quarta d'un nuovo tono; quindi alla seguente sopra la quale è obbligata a discendere, e che si conosce per terza del nuovo tono, si dà mai sempre l'accompagnamento di terza e sesta; e giusta il nuovo tono si prosiegue ad accompagnare le altre note, finchè non avvenga un altro cambiamento.

Quando la prima nota d'un tono maggiore discende d'un tono intero sopra la seguente, quest'ultima pur anco si considera come quarta nota d'un nuovo tono in discendere, e come sopra perciò s'accompagna di seconda, quarta maggiore e sesta: in questo caso si fermano gli accompagnamenti della nota precedente.

Se una nota accompagnata di terza minore e sesta maggiore, ascende d'un semitono sopra la seguen-

te; quest'ultima esser dee accompagnata con terza e sesta.

Se una nota accompagnata di terza maggiore e sesta, ascende o discende d'un tono; la seguente s'accompagna pur anco di terza e sesta.

Se finalmente una nota accompagnata di terza e quinta, procede di quarta in sù o di quinta in giù, o viceversa, la seguente s'accompagna mai sempre di terza e quinta. Che se la prima di queste progressioni, e voglio dire, quella di quarta in sù o di quinta in giù, fosse più a lungo continuata, vi si aggiunga ancora la settima, la quale già si avrà avuta in qualità di terza sopra la nota precedente; avvertendo però di accompagnare l'ultima nota di siffatta progressione con terza e quinta solamente. Nella progressione poi di quinta in sù o di quarta in giù, ciascuna nota non può ricevere che l'accompagnamento di terza e quinta.

Queste sono le regole tutte che comunemente si praticano nell'accompagnamento; ma per bene accompagnare e fondatamente, si richiede eziandio che il valente Accompagnatore intenda e perfettamente distingua l'andamento del Basso Continuo che accompagna, il Basso fondamentale che vi si rapporta, il modo di preparare e salvare le dissonanze, tutti gli accordi fondamentali, e come questi possono essere distribuiti ed aggirati, tutte le anticipazioni, legature armoniche, cadenze, e tutti, in somma, i cambiamenti possibili; giacchè tutto non vale che a dimostrare la successione di un solo accordo ad un altro.

Di queste cose tutte se ne parlerà nella Parte della Composizione, e queste dovrà consultare indispensabilmente l'Accompagnatore, onde intendere colla maggior chiarezza in qualunque caso l'opportuno accompagnamento.

Osservazione sopra l'esecuzione dell'Accompagnamento del Cembalo.

Nell'esecuzione dell'accompagnamento del Cembalo devesi primieramente osservare il giusto portamento della mano, e nel medesimo tempo aver riguardo all'unione ed alla purità dell'armonia. Si distinguano esattamente i tempi della misura; e quando si tratta d'una nota di lunga durata su la quale abbiansi a ribattere i medesimi tasti, non si effetrui che al principio della misura o di un tempo forte. La qualità degli accompagnamenti dev'essere proporzionata a quel tal pezzo di Musica, che si ha da accompagnare: di modo che, quando si tratta dell'accompagnamento d'una sola voce o d'uno solo strumento, si deve questo tener più leggiero, non usando di tutti i suoni che sono proprj agli accordi, ma avendo attenzione nella scelta di quelli che si fanno intendere. Quando poi si tratta d'una Musica a più parti, che richiede un maggiore strepito, in allora si possono riempire tutti gli accordi, e raddoppiarli ancora colla mano sinistra. Negli accordi dissonanti però, e principalmente in quelli di licenza, havvi per lo più qualche suono da levare, mentre battuti intiera-

mente riuscirebbero troppo duri; e per l'ordinario si leva ora la quinta ora la settima ed ora tutte e due. Questo si pratica pure in molti casi, onde schivare la progressione immediata di due ottave o di due quinte scoperte, la qual progressione è proibita dalle buone regole. Per questo in un accompagnamento perfetto e puro, non è giammai permesso di raddoppiare la nota sensibile, quando la medesima si abbia nel Basso per nota principale, e piuttosto colla destra si raddoppia la terza o la sesta; e non è permesso eziandio di far passaggio da una consonanza perfetta ad un'altra imperfetta in moto retto, merche un siffatto passaggio rende difettosa la varietà; laonde per evitare simili inconvenienti, giova moltissimo accostumarsi a marcare gli accompagnamenti coll'incontrare o col discostare le mani, facendole così procedere per moto contrario.

L'accompagnare con una certa tal quale semplicità, riesce per lo più di maggiore effetto. L'accompagnamento non è fatto che per sostenere ed abbellire il canto: onde l'Accompagnatore deve avere tutta l'attenzione, acciocchè con questo non lo copra o lo deturpi; e perciò non è permesso farvi entrare alcun ornamento, salvo il caso di dover eseguire l'accompagnamento obbligato degli strumenti in mancanza de' Sonatori. In somma, non si deve intendere alcuna cosa, tanto nel Basso che nell'accompagnamento, che possa distrarre l'orecchio dall'attenzione del soggetto principale; ed una terza od una sesta ben collocata, ed ancora un semplice unisono, quando il buon gu-

sto lo addimanda, fa maggiore effetto che tutto il più grande ripieno; poichè questo in molti casi ad altro non serve che a disturbare il soggetto.

Con la più perfetta intelligenza di quanto si disse in queste Lezioni, e coll' uso costante per quattro o cinque anni circa nella conveniente espressione di tutto questo, si giugne a realmente possedere tutta la pratica dell'Intavolatura e dell'Accompagnamento, che a questo strumento appartiene.

C A P O V.

LEZIONI DI ORGANO.

Ll più bello, il più magnifico, il più vasto di tutti gli strumenti di Musica non havvi dell'Organo in fuori. L'artificiosa disposizione della quantità delle canne, la molteplicità de' diversi registri, e l'immensa varietà de' giuochi di cui vanne superbamente fornito, rendono questo strumento oltre ogni credere ammirabile. Questo chiamar si può un vero composto di molteplici strumenti a vento, di natura e di genere assai diversi; ed Organo per eccellenza s'appella, come di tanti strumenti reggitore e sovrano. La vasta sua estensione, la forza de' suoi suoni e la sua maestà degno lo rende a ragione dell'uso magnifico a cui va egli destinato. Non si creda però che sia senza la sua grave difficoltà il suonare a perfezione questo strumento. Non è l'esercizio tanto delle mani che vi si

richiede, ma quello de' piedi ancora, onde toccare convenientemente i diversi pedali; e molte importanti cose debbonsi osservare, delle quali distintamente parlerò nelle seguenti Lezioni.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

Coll' apporre le dita sopra la tastatura ed abbassare i tasti, siccome fassi nel Cembalo, si ottengono i diversi suoni dell' Organo; giacchè eguale del tutto come nel Cembalo così nell' Organo ancora si è la tastatura che serve per eseguire su tale strumento la Musica. Si cerca però invano dall' Organo il suono, se prima animato non venga dal vento che a tale effetto gli si introduce per mezzo de' mantici, e se per mezzo de' registri non si aprono i canali che lo portano alle diverse canne. Il governo dell' Organo per mezzo de' registri s' aspetta all' Organista nell'atto che d' eseguire intende qualche pezzo musicale: e l'operazione del movimento de' mantici ad altra persona appartiene a ciò destinata.

Deve l' Organista perfettamente conoscere la natura e la qualità de' diversi registri, onde servirsene alle occorrenze. Questi poi variano di molto ne' diversi Organi, nella specie non meno che nel numero. In qualunque Organo però v'è almeno un registro di Principale, uno di Ottava, qualche numero di registri di Ripieno, e qualche registro di Flauto o di Voce umana,

ed i Contrabbassi convenienti, i quali o sono governati dal suo registro o pure aperti.

Ne' grandi Organi, oltre i registri d' un completo ripieno e questi in gran parte raddoppiati, vi si trovano molti e diversi registri di strumenti, e diverse tastature ancora che corrispondono ad altrettanti diversi corpi d' Organi. Di queste tastature alcune ve ne sono che si possono unire a volontà, e così suonare nello stesso tempo; ed altre che semplicemente servono per diverse mutazioni. Gli Organi i più vasti di cui si ha cognizione, hanno perfino cinque tastature, le quali sono collocate l' una sopra l' altra a guisa di gradini. Di questi Organi molti se ne trovano in Germania ed in Olanda; ed i più grandi che abbiamo in Italia, non hanno che due o tre tastature al più.

Il magnifico Organo della Matrice di Borgo Taro, al quale io sono destinato, Organo costruito nell' anno 1796. dai celebri Serassi di Bergamo, ha due tastature. Serve la superiore pel grande Organo, il ripieno del quale è composto de' seguenti registri: due Principali Soprani, due Principali Bassi, Ottava, Duodecima, Quintadecima, Decimanona, Vigesimaseconda, Vigesimasesta, Vigesimanona, due Trigesimeterze, due Trigesime seste, e Contrabbassi ventiquattro, cioè dodici profondi che appartengono alla Scala cromatica, e le ottave de' medesimi, tutti però da un registro governati. I diversi registri degli strumenti che a questo grande Organo appartengono, sono la Sesquialtera, due Cornetti, Flauto in ottava, Flauto in duodecima, Flauto traversiere, ossia Fluta, Voce

umana, Viola, Fagotto, Corno Inglese, Trombe, Tromboncini, Campanelli, Timpani e grande Tamburo, e quest'ultimo regolato da un pedale. La tastatura inferiore poi serve pel second'Organo, ossia Organo di Eco, il quale ha pure il suo Ripieno, composto di Principale, Ottava, Quintadecima, Decimanona, Vigesimaseconda, Vigesimasesta e Vigesimano-
na, ed ha ancora i registri di Cornetto, Flauto in ottava, Voce umana e Violoncello di concerto. Questi due Organi si possono suonare soli a piacimento, ed avanzandosi la tastatura superiore, si possono ancora suonare uniti. Il *tira-tutto* apre in una sola volta tutti que' registri che si sono montati nel primo Organo; e questo si ottiene con un certo movimento del piede destro: ed egualmente li chiude con un altro contrario movimento dello stesso piede. Per mezzo di quest'ordigno e delle due tastature si possono praticare diversi cambiamenti. Quanto più ne'grandiosi Organi vi sono tastature e registri appartenenti a diversi strumenti, altrettanto maggiori mezzi ha l'Organista di praticare un'infinità di mutazioni, come opportunamente si vedrà nel fine della terza Lezione.

Per formare con maggiore facilità la pratica su questo ammirabile strumento, e procedere con qualch'ordine, converrà da prima farne l'applicazione con una sola tastatura, e non ammettere che gli ordinarij registri.

Vengono così nominati i registri, perchè sono dessi difatto che reggono e governano quel vento con cui si fanno sonare le diverse canne dell'Orga-

no. Coll' aprire un registro si ha un suono corrispondente ad ogni tasto, qualora però sia intero il registro, come in appresso. Serve il Principale pe' suoni principali dell' Organo. Questo si può sonare a solo, e si unisce pure con tutti gli altri registri. Rende l'Ottava i suoni stessi del Principale, ma d' un' ottava più alti, e tutti i registri di Ripieno non servono che a rendere più distinti e chiari i suoni accessorj di quelli resi dal Principale: per questi uniti ad esso ed all'Ottava, ch' essa pure è parte del Ripieno, si ottiene la vera armonia dell' Organo, che si pratica ne' Ripieni, ne' Soggetti ec.. Si unisce col Principale la Voce umana, e serve comunemente per gli Adagi, Elévazioni ec.; ed il Flauto in ottava finalmente si può sonare a solo, oppure col Principale unito o coll'Ottava, ed è a proposito per gli Andantini, Allegretti ec.. Si noti però che non tutti i registri abbracciano l'intera tastatura; ma ve ne sono alcuni che nella maggior parte degli Organi non servono che per una sola metà della medesima. Il Principale che necessariamente deve abbracciare tutta la tastatura, si divide anch' esso bene spesso per maggior vantaggio dell' esecuzione in due registri; de' quali uno serve per la metà della tastatura che appartiene al Basso, e l' altro per l' altra metà, cioè quella che appartiene al Soprano. L'Ottava, come pure tutti gli altri registri di Ripieno, abbracciano tutta la tastatura. La Voce umana non serve che pel Soprano; e molti registri di strumenti vi sono collocati ne' diversi Organi, che servono o nel solo Basso o nel solo

Soprano, ed altri che a tutte due le parti si estendono. Ogniquialvolta poi si faccia intendere qualche registro d'Organo, quello de' Contrabbassi deve sempre essere impiegato unitamente; giacchè i Contrabbassi quelli sono che servono di fondamento a tutta l'armonia. Per ottenere questi suoni fondamentali e profondi, bisogna impiegare i piedi, e principalmente il sinistro, onde toccar que' pedali che sono convenienti a quel dato pezzo che si eseguisce.

Riguardo all'intelligenza della tastatura e dell'esecuzione dell'Intavolatura e dell'Accompagnamento nell'Organo, è forza possedere da prima perfettamente il Cembalo, e per conseguenza tutto quanto s'è accennato nel Capo antecedente riguardante le Lezioni di esso; avvertendo che, tanto per l'intavolatura quanto per l'accompagnamento dell'Organo, fa d'uopo sapere a fondo, oltre le chiavi di Violino, Soprano e Basso, quelle ancora di Contralto e Tenore, le quali s'incontrano soventi nella musicale esecuzione appartenente a questo vasto strumento. Havvi pure una grande diversità nell'esecuzione da Cembalo ed in quella da Organo. Si pratica nel Cembalo un'esecuzione per l'ordinario secca e staccata; e quanto più v'è di leggerezza nel portamento delle mani, altrettanto l'esecuzione è più bella e singolare. L'Organo all'opposto esige un'esecuzione molto più grave e posata; e tutta l'attenzione che in questa si deve avere, quella si è di sostenere e prolungare i suoni, giusta le più opportune legature. Il primo esercizio nell'Organo è quello di praticare il Ripieno, per la di cui intelli-

genza gioverà primieramente la Scala che ora si va ad indicare.

Della Scala dell' Organo col Ripieno.

Nella *fig. 1. Organo Lez. I.* si è indicata la propria Scala distintamente, come devesi eseguire nell' Organo, e vale a dire, colle convenienti legature e pedali. Il Ripieno indicato nella mano destra, devesi raddoppiare ancora nella mano sinistra, a tenore degli accompagnamenti che le note del Basso richiedono; ed i pedali debbono mai sempre corrispondere nell'ottava la più grave. Questo s'intenda per ogni pezzo di Musica da Organo, sebbene siffatti pedali non vengano nella parte segnati, com'è l'uso pratico.

Maniera di suonare il Ripieno.

La vera maniera di suonare il Ripieno consiste nel rendere la buona armonia legata, chiara e maestosa; guardandosi perciò dal ribattere o staccare i suoni, ed avvertendo di far trascorrere diligentemente i diti dall'uno all'altro tasto senza levar quelli che nella stessa situazione dove si trovano posti, possono servire al nuovo accordo dove si passa; e sopra tutto meno che si può distorre dalla tastatura l'intera mano. Il tratto di Ripieno segnato nella *fig. 2. Organo Lez. I.*, nel quale trovansi indicate le più opportune legature, servirà di norma per una simile

esecuzione; ma per bene riuscire in questa, fa d'uopo altresì esercitarsi più lungamente con dei buoni pezzi in questo genere de' più eccellenti Maestri.

Il valente Organista dee inoltre saper formare da se e colla maggior prontezza un buon Ripieno, e non ignorare eziandio tutto quanto fia d'uopo per aggirarlo convenientemente in qualsivoglia tono. Onde ciò eseguire richiedesi però una piena cognizione di tutte le diverse modulazioni. Di queste se ne parlerà diffusamente nella Terza Parte di quest'Opera; ed a queste medesime seriamente riflettendo l'Organista, tutto ne otterrà l'indicato effetto.

§. II.

LEZIONE SECONDA.

Destinato l'Organo ad uso delle sacre Funzioni, chiaro si vede che esso servir dee soprattutto per l'accompagnamento del Canto Ecclesiastico. Deve perciò un Organista essere in questa parte bene istruito. Nell'accompagnamento di questo Canto si praticano varie risposte, le quali si chiamano *cadenze e versetti*; ma queste far si debbono ne' rispettivi toni determinati per uso della Chiesa, de' quali ora a trattare imprendo.

De' Toni Ecclesiastici.

Otto sono i Toni stabiliti ad uso dell'Ecclesia-

stico Canto ; quattro de' quali sono principali, e si chiamano *Autentici* ; e quattro a questi collaterali e compagni per supplemento, e diconsi *Plagali*. Nel loro ordine pari sono i Plagali, dispari gli Autentici : di modo che il primo, terzo, quinto e settimo sono gli Autentici ; ed il secondo, quarto, sesto ed ottavo i Plagali. Si distinguono poi gli Autentici dai Plagali nel modo seguente.

Quando nel Canto d'un tono si trova l'ottava divisa armonicamente, e vale a dire, si modula alla quinta sopra la nota fondamentale, che in Musica si chiama la prima del tono, ed il grado più basso che s'incontra, non discende di più di questa medesima nota fondamentale ; in tal caso quel dato tono è Autentico. Ma se l'ottava si trova divisa aritmeticamente, per cui in allora il Canto discende sul bel principio o dopo poche note al disotto della nota principale del tono di tre gradi, ossia d'una quarta, Plagale è il tono. Per questo chi deve intonare ne' toni autentici, prende la voce più bassa per la nota principale del tono, che serve ancora per la finale : ma quando si tratta d'un tono plagale, prende per la nota principale del tono presso a poco il centro di mezzo della voce ; altrimenti si esporrebbero le voci de' Cantori o a sforzarsi od a non essere intese.

A tutti questi toni pertanto così regolati, sonovi ancora i corrispondenti che si praticano nell'Organo. Considerati però questi sotto il tono musicale, spettar non possono che ad un dato tono maggiore o minore. Sotto il tono minore si considerano il pri-

mo, il secondo, il terzo ed il quarto; e sotto il maggiore, il quinto, il sesto, il settimo e l'ottavo; ond'è che propriamente si hanno due toni autentici e due plagali nel tono maggiore musicale, ed altrettanti egualmente nel tono minore. Rapporto al tono musicale si distingue però l'ultimo di questi toni minori, cioè il quarto, e l'ultimo de' maggiori, cioè l'ottavo, i quali hanno ancora una diversa cadenza, come si vedrà in appresso.

Le cadenze si possono praticare di sola armonia, col far intendere una maestosa successione d'accordi: o d'armonia e melodia, mescendo alcune note di supposizione per la grazia del canto nella parte superiore. Ne' versetti poi si osservi il Contrapunto fugato, cioè si pratichino in questi le proposizioni e risposte o le imitazioni, siccome conviene alla gravità dell'Organo ed alla venerazione della Chiesa. Comunemente però si usano ancora diversi versetti ideali, che in altro non consistono che in alcuni tratti di melodia ed armonia, ossia sonate di breve durata piuttosto, e modulate ne' corrispondenti toni. Ma veggiamo ora quali sono questi toni musicali che agli otto Ecclesiastici servono indispensabilmente.

Serve il tono di *D la sol re minore* al primo; *G sol re ut minore* al secondo; *A la mi re minore* al terzo. Il medesimo, ma terminato alla quinta con cadenza aritmetica, serve al quarto; *C sol fa ut maggiore* al quinto; *F fa ut maggiore* al sesto; *D la sol re maggiore* al settimo; *G sol re ut maggiore*, pratican-

do però la modulazione alla quarta del tono, serve all'ottavo.

Non vengono poi sempre gli Ecclesiastici toni nel preciso grado intonati de' musicali determinati; ma si trasportano per comodo de' Cantori, e sovente variati si riconoscono di mezza voce o d'una voce, e talora di più gradi, alle quali cose deve l'Organista avere l'opportuno riguardo, di modo che nell'udire intonare un tono, deve nel punto stesso primieramente distinguerne la specie, e se ne' toni musicali appartenga ad un maggiore o ad un minore, e se in questi trovasi più alto o più basso dell'ordine stabilito; e ciò, ond'esser pronto alla concorde risposta, massime ne' Salmi ed Inni. Per ottenere tutto questo, giova moltissimo l'essere bene istruito de' principj delle intonazioni de' Salmi in ciascuno degli otto toni. Prestando poi qualche attenzione al mezzo ed al termine del Canto di quel dato versetto (ben inteso che l'Organista possenga il Canto Ecclesiastico), si assicura della specie del tono; distinto il quale, richiedesi un orecchio fino ed esercitato onde rilevare se è più alto o più basso dell'ordine musicale stabilito. I principj delle intonazioni de' Salmi per ciascuno degli otto toni si rilevano dalla seguente spiegazione.

Il primo incomincia sulla terza della nota fondamentale del tono, ed ascende di grado alla quinta: come *F fa ut*, *G sol re ut*, *A la mi re*.

Il secondo ed il terzo incominciano un grado al disotto della nota del tono musicale, a questa vi a-

scendono di grado, quindi con un salto si portano alla terza: come *F fa ut*, *G sol re ut*, *B fa* pel secondo tono a suo luogo; e *G sol re ut*, *A la mi re*, *C sol fa ut* pel terzo.

Il quarto incomincia alla quarta nota rapporto a quella con cui si termina la cadenza aritmetica di questo tono, discende d'un grado, quindi ritorna alla medesima: come *A la mi re*, *G sol re ut*, *A la mi re*.

Il quinto incomincia alla nota fondamentale del tono, ed ascende per salto alla terza ed alla quinta: come *C sol fa ut*, *E la mi*, *G sol re ut*, quando è intonato a suo luogo.

Il sesto incomincia alla nota del tono, ed ascende di grado alla terza: come *F fa ut*, *G sol re ut*, *A la mi re*, nell'egual maniera come s'intona il primo; e da questo si distingue pel progresso del Canto, e principalmente per la finale.

Il settimo incomincia alla quarta sopra la nota del tono, discende d'un semitono, quindi ritorna al tono, ed ascende d'un grado: come *G sol re ut*, *F fa ut diesis*, *G sol re ut*, *A la mi re*.

L'ottavo finalmente incomincia alla nota del tono, ascende di grado, quindi con un salto si porta alla quarta: come *G sol re ut*, *A la mi re*, *C sol fa ut*, nell'egual maniera come si pratica nel principio del terzo tono, ed anche del secondo ad un altro centro. Si distinguono poi fra loro questi toni dal progresso del Canto e dalla finale.

Questi sono i principj delle intonazioni ordinarie

de' Salmi; ma rapporto all' intonazione del mezzo e del fine, non solo si trova diversa in diversi toni, ma varia moltissimo pur anco in ciascuno de' medesimi, secondo che è feriale, festiva o solenne, oltre tant' altre variazioni per le intonazioni pellegrine; ed il secondo e l'ottavo, nell'intonazione solenne, ammettono una nota di più anche sul bel principio del Canto; cioè, in vece d'intonare *G sol re ut, A la mi re, C sol fa ut*, s' intona piuttosto *G sol re ut, A la mi re, G sol re ut, C sol fa ut*. Si richiede perciò che l'Organista possenga in tal modo il Canto Ecclesiastico, ch' egli stesso sappia intonare tutti i suddetti toni, e nelle diverse maniere ancora con cui si praticano, massime nelle finali; mentre l'intonazione, a cagion d' esempio, del *Magnificat* di primo tono, che mai sempre comincia sulla terza, può terminare alla quinta, alla quarta, alla terza ed alla nota del tono, discendendo a questa con la coda ec.

Per quanto poi riguarda il Canto delle Messe, cioè per rispondere ai *Kyrie, Gloria &c.*, all' Organista spetta in prima dare l'intonazione avanti il primo *Kyrie*; e perciò dev' egli distinguere quando la Messa sia da suonarsi del *Semplice*, del *Semidoppio*, del *Doppio di prima Classe*, del *Doppio di seconda Classe*, della *Madonna* o degli *Angeli*; giacchè in questi diversi casi s'accompagna coll' Organo la Messa giusta la norma seguente.

Messa del Semplice. Kyrie in ottavo tono, che d'ordinario si suona a suo luogo, cioè in *G sol re*

ut maggiore: Gloria e Sanctus in secondo, ossia G sol re ut minore; e la cadenza per gli Agnus Dei in primo, ossia D la sol re minore.

Messa di Semidoppio. Kyrie in ottavo tono, Gloria in primo, Sanctus ed Agnus Dei in quinto.

Messa del Doppio di prima Classe. Kyrie in quarto tono, Gloria in ottavo, Sanctus in primo, e gli Agnus Dei in quinto.

Messa del Doppio di seconda Classe. Kyrie in primo tono, Gloria in quarto, Sanctus in ottavo, che generalmente si trasporta d'una voce più basso; cioè in F fa ut; e la cadenza per gli Agnus Dei in quinto, ma trasportato d'una quinta più alto, per cui corrisponde al tono musicale di F fa ut maggiore.

Messa della Madonna. Kyrie in secondo tono; Gloria in settimo, che d'ordinario si trasporta d'una voce o d'una terza minore più alto; Sanctus ed Agnus Dei in quinto, trasportato almeno d'una terza maggiore più alto.

Messa degli Angeli. Si suona tutta in quinto tono, ma trasportato più alto d'un grado od anche d'una terza minore, e vale a dire, in D la sol re maggiore, o in E la fa parimente maggiore.

Sonovi altre Messe destinate ad uso del Canto Ecclesiastico, che qualche volta si praticano, come anche la Messa del *Semplice* e quella del *Semidoppio*, con altre variazioni di toni; ed in molti Cori si cantano eziandio alcune Messe figurate di primo tono, altre di secondo, altre di terzo, altre di quinto ed altre di sesto. In allora l'Organista viene avvertito

del tono dal Capo Cantore del Coro, affinchè dia l'opportuna intonazione. Nell'accompagnamento di queste Messe si trasporta pure il tono sovente di mezza voce più alto o più basso del tono musicale determinato, o d'una voce ed anche di più gradi. Tutto questo però facendosi a comodo delle voci, non puossi indicare una regola fissa; mercechè in diversi Cori diversi Cantori si trovano, che hanno un diverso volume ed un diverso corpo di voce.

Onde praticare convenientemente nell'Organo tutti questi toni Ecclesiastici, si dà nella *fig. 1. Organo Lex. II.* una cadenza d'armonia e melodia nel tono di *D la sol re minore*; e nella *fig. 2.* un versetto nel medesimo tono. Serve questo di norma per far uso del primo tono al suo luogo: esercitando poi questo trasportato, se ne ottengono molti vantaggi, non solo per adoperarlo, quando occorre più alto o più basso, ma eziandio per intendere il secondo ed il terzo, che egualmente sono toni minori: onde col trasportare il versetto del primo tono di una quarta più alto, cioè in *G sol re ut minore*, serve egualmente pel secondo tono, e trasportandolo d'una quinta, serve pel terzo tono: di modo che il primo, il secondo ed il terzo non riguardano, come si disse, che il tono minore. Havvi qualche distinzione nel quarto, mentre questo non termina già colla cadenza armonica, come gli altri, ma bensì colla cadenza aritmetica, nel modo come s'è praticato nella cadenza alla *fig. 3.*, oppure colla sospensione alla quinta, come nel versetto indicato nella *fig. 4.* Per norma del

quinto tono che nella Musica si considera per tono maggiore, si è marcata la cadenza nella *fig. 5.*, e versetto nella *fig. 6.* Questo deve necessariamente trasportare per comodo delle voci, e trasportandolo poi d'una quarta, serve del pari pel sesto; se trasportato d'un grado, serve pel settimo: in somma, il quinto, sesto e settimo riguardano il tono maggiore. Maggiore è pure l'ottavo tono; ma si deve in questo far intendere qualche poco il tono della quarta, essendo questa dominata nel corso del canto in tal tono. Veggasi la cadenza indicata nella *fig. 7.*, e versetto nella *fig. 8.*

Giusta gl' indicati esemplari, diverse altre cadenze e versetti debbonsi pur anche praticare e ne' medesimi toni ed in qualunque altro trasportato; giacchè senza siffatto esercizio non è realmente possibile di approfittare in questa parte.

§. III.

LEZIONE TERZA.

Si eseguiscono nell'Organo diversi pezzi d'armonia e melodia in Intavolatura, i quali si chiamano suonate, che distinguonsi in *Allegri*, *Andanti*, *Rondò* ec.. Per l'esecuzione di questi si deve aver riguardo al portamento delle mani, ed a rinforzare l'armonia per mezzo de' convenienti pedali. Questi pezzi però, sebbene comunemente più praticati, non sono già quelli che più si convengono alla maestà ed alla ve-

nerazione della Chiesa. I veri pezzi da Organo e da Chiesa, ne' quali si distinguono i più virtuosi Organisti, sono gli Adagi legati e le Fughe; in questi pezzi v'entra tutta la finezza della Composizione, ed il soggetto che nelle Fughe principalmente vi si propone, viene condotto a dilettere l'udito con una sorprendente varietà di risposte, imitazioni, conseguenze e canoni. La pratica pertanto di questo genere di Musica nobile e dotto, è quella che si richiede ad un perito Organista, e della quale ora ne propongo l'applicazione.

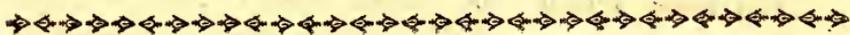
*Maniera di eseguire il Grave legato
nell'Organo.*

Il *Grave legato* che tanto nell'Organo si conviene, potendosi con questo strumento prolungare i suoni a piacere, ha luogo principalmente nelle *Elevazioni*, e si eseguisce co' soli registri di Principale e Voce umana. Il *Grave* che ho esposto nella *fig. 1. Organo Lez. III.*, può servire di norma in questo genere; ma la perfetta esecuzione di tal sorta di Musica non si può ottenere in altra maniera, se non che coll'esercitarsi spesso in que' Gravi da Organo de' più eccellenti Maestri, che si trovano per tal modo tessuti, che ora l'una ora l'altra nota quasi sempre forma legatura: che questi siano mai sempre adattati alla propria intelligenza, ed eseguirli poi con grande posatezza e maestà, avendo riguardo inoltre al conveniente portamento delle mani nel prolungare i suo-

ni, ed a rendere, in somma, fedelmente e puramente quanto viene nella parte contrassegnato, guardandosi perciò da quelle licenze che nell'esecuzione della maggior parte de' pezzi da Organo sono permesse (a).

Maniera di eseguire la Fuga nell' Organo.

La Fuga nell' Organo si eseguisce col Ripieno, quando si pratica per l'*Offertorio*, o propriamente al luogo d'un Ripieno in qualunque siasi occasione; e co' soli registri di Principale, Ottava, e Flauto in duodecima, quando si usa per un *Post-communio*. In quest' ultimo caso la Fuga dev'essere trattata più leggermente e con maggiore vivacità, dove nel Ripieno all'opposto deve conservare più di gravità e posatez-



(a) Le licenze che d'ordinario si praticano nell'esecuzione de' pezzi da Organo, consistono principalmente nell'accrescere e raddoppiare le consonanze, ed alcune volte ancora qualche dissonanza, giusta che lo esige l'andamento del dato passo. Simili accrescimenti e raddoppiamenti si usano comunemente per vie più rinforzare l'armonia ne' Ripieni, nelle Fughe ec.. Questi poi non si scrivono da' valenti Compositori per non allontanarsi troppo dalle buone regole della Composizione; e con questi difatto ne risultano sovente più quinte ed ottave di seguito. Avvertasi pertanto nella pratica di queste licenze, solamente permesse nell'esecuzione, di procedere più che si può per moto contrario, affinchè con questo variato movimento si tolga l'insipidezza alla continuata progressione delle ottave; e di coprire mai sempre le quinte, onde riesca insensibile la loro asprezza.

za. La legatura è indispensabile; e per rilevarne in questa parte eziandio una norma, quella servirà espressa nella *fig. 2. Organo Lex. III.*

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

Nell' eseguire qualunque pezzo di Musica su questo ammirabile strumento, al modo si attenda di marcare i pedali i quali, benchè indicati non sieno nella parte, deve l' Organista collocarli opportunamente al rinforzo della più perfetta armonia; e debbonsi questi marcare mai sempre nell' ottava la più grave, come già si disse nella prima Lezione. Nel discendere colla mano sinistra si procuri di tenere più che si può la distanza almeno d' un ottava dalla nota fondamentale del Basso ai suoni superiori; poichè se si fa intendere una terza o una quinta (come alcuni praticano impropriamente ancor ne' pedali) nel Basso vicino ad un suono fondamentale; i suoni armonici all' ra di cui queste vengono accompagnate per loro natura, formano dissonanze insoffribili nell' armonia a riguardo degli armonici prodotti dal suono principale, e sopra del quale si costituisce l' armonia. Non devesi però nè meno allontanare di troppo dal Basso fondamentale, mentre dopo la distanza di due ottave tra il Basso ed i suoni superiori, l' armonia di molto s' indebolisce.

Non è permesso all' Organista proseguire a suo talento l' esecuzione d' un pezzo in una Ecclesiastica

Funzione, dovendo questa in un dato tempo cessare; come, per esempio, in un *Offertorio*, in una *Elevazione* ec. havvi il tempo prefisso, in cui l'Organista deve cessare il suono. Nel terminare però quel tal pezzo in quel dato punto, deve ciò effettuare convenientemente, e vale a dire, che dev' egli rientrare nel tono principale di quel pezzo con una buona modulazione, ed a proposito terminare colla cadenza armonica.

Da alcuni Organisti, nella finale de' pezzi costrutti in toni minori, fassi intendere la terza maggiore. Riesce questa però disgustosa del tutto riguardo al tono di cui s'è intesa la modulazione. Si avverta dunque che quando un pezzo è in un tono maggiore, devesi terminare in maggiore, e quando è in minore, devesi propriamente terminare in minore, e nell'accordo che realmente vi si conviene. Si ricordi finalmente l'Organista che nel levare le mani dall'Organo, non si debbono queste distaccare in un sol colpo, ma bensì levar le dita successivamente l'un dopo l'altro, incominciando ad abbandonare il suono più acuto, e scendere per tal modo sino al più grave, ciò effettuando con diligenza e sollecitudine. Su queste cose tutte molto rifletta l'Organista, onde rendere a dovere l'esecuzione di que' diversi musicali pezzi che per questo vasto strumento si trovano destinati.

*Ossewazione sopra il modo di suonar gli Organi
a più tastature.*

Negli Organi più ricchi di cambiamenti, e che per conseguenza hanno ancora varie tastature, richiedesi una particolare esecuzione la quale tutta dipende dal buon gusto dell'Organista. Per ciò dev'egli avere la più chiara intelligenza del carattere di tutti i diversi registri, e l'uso molto più de' diversi cambiamenti. In tali grandiosi Organi si praticano alcune risposte ad imitazione dell'Eco, nella tastatura che vi si conviene, nella quale i registri sono molto più dolci di quelli dell'altre. Queste risposte esser debbono divise con qualche pausa ed effettuate di tempo in tempo con poche note, cosicchè formino realmente una specie d'Eco a' registri più forti delle altre tastature; avvertendo che il Ripieno dell'Eco serve per la risposta del Ripieno forte, quella di un Flauto dell'Eco per un Flauto più forte d'un'altra tastatura ec.. I varj e molti strumenti collocati nelle diverse tastature porgono all'Organista una molteplicità di mezzi assai vantaggiosi, onde recare allo spirito i più portentosi effetti di tutti que'geniali cambiamenti di cui può adornare mirabilmente la sua esecuzione.

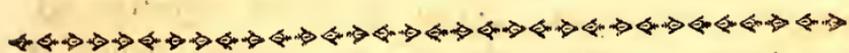
In un Organo, per esempio, siccome quello di questa Matrice di Borgo Taro, puossi aprire un registro di qualche strumento nella prima tastatura, e montare col Tira-tutto il grande Ripieno del primo Organo; e nell'Organo d'Eco aprir pure un altro registro di strumento. Hassi luogo così a praticare, oltre

al maestoso Ripieno, i *soli* di que' diversi strumenti che si sono disposti, onde ne risultano per lo meno tre diverse mutazioni. Che se nel corso d' un pezzo concertato si voglia ancora diversamente governare l' Organo, si possono usare tutte quelle mutazioni delle quali è suscettibile a tenore di que' varj strumenti che abbraccia. S' accompagnino sempre però i registri di lingua coi Principali; giacchè da se soli riescono per l' ordinario troppo deboli o troppo crudi. Volendosi, a cagion d' esempio, eseguire un *solo* di Trombe, s' apra questo registro unitamente ai Principali, come pure per un *solo* di Tromboncini o di Fagotto ec. . Che se occorre d' usare de' Timpani, si abbia l' opportuno riguardo al tono, non essendo questi collocati che in alcuni soli pedali, per cui non in tutti i toni vi corrispondono. Questo si faccia con colpi staccati, e principalmente quando si suonano uniti alle Trombe, come più comunemente si pratica.

Le principali mutazioni non consistono poi solamente nel far intendere ora il Ripieno ed ora una sortita d' un tale o tale strumento, ma altresì nel far alternare varj strumenti disposti nelle diverse tastature, come, per esempio, un periodo eseguito col registro di Corno Inglese colla mano destra nella prima tastatura, ed accompagnato del registro di Violoncello nella seconda tastatura colla mano sinistra, o viceversa. Il medesimo periodo poi replicato, alternando queste parti istesse, vale a dire, scendendo colla mano destra nella seconda tastatura, e portando la sinistra nella prima, per cui si avrà il Violoncello per

la parte superiore, ed il Corno Inglese per l'accompagnamento, mentre la mano destra è sempre quella che eseguisce la parte principale; formerà un'altra bellissima mutazione. Dicasi lo stesso rapporto agli altri diversi strumenti da cui ne nascono quindi le più singolari ed ammirabili mutazioni. Altre ancora se ne ottengono colla Incavalcatura della mano destra, avendo riguardo ai registri collocati nel Basso, de' quali si può far uso ancora senza Incavalcatura, e farli servire d'accompagnamento. Un dato movimento inoltre praticato con uno strumento nel Basso, come, a cagion d'esempio, la Viola, può avere superiormente un cantabile di Corno Inglese nel primo Organo, e di Flauto nel secondo, e di que'dati strumenti che nelle diverse tastature si dispongono. Un altro movimento così pure usato colla mano sinistra nella prima tastatura, e nella parte del Soprano con un Principale, per esempio, e praticando l'Incavalcatura della mano per far intendere un registro di strumento nel Basso, ora discendendo colla stessa mano a far intendere un altro strumento nella seconda tastatura, ma nel Soprano, ora alternando i già disposti, ed ora aprendone altri di nuovo, ora portandone l'espressione con alcuni strumenti leggermente accompagnati, ed ora con un maestoso Ripieno: sono questi i mezzi più vantaggiosi di tutte le mutazioni possibili. E quale infinità di mutazioni non hassi poi in que'grandiosi Organi che di tanti diversi registri abbondano, e non solo

solo di due, ma di tre tastature (a) ed anche più sono arricchiti? Coll'aprire un dato registro in ogni tastatura, si hanno altrettanti strumenti già disposti



(a) Un Organo in vero sorprendente a tre tastature ed arricchito d'una infinità di registri, ritrovasi in Bergamo nella Chiesa di S. Alessandro in Colonna, costruito dai sempre celebri Serassi nell'anno 1782. . La prima tastatura, quella cioè che trovasi più in alto, serve per suonare il primo grand'Organo; collocato lateralmente nel Presbiterio dalla parte dell'Epistola: la seconda pel second'Organo, ossia Organo di Eco, posto già nell'interno del primo; e la terza finalmente, mediante varj giuochi che passano sotterra, e girano pel tratto di braccia 55. di fabbrica, serve per suonare un altro grand'Organo di figura consimile al primo, e che trovasi dall'altra parte del Presbiterio, cioè dalla parte del Vangelo, rimpetto precisamente all'indicato primo Organo: e che non ostante siffatta distanza dalla tastatura, pure risponde con l'egual prontezza del primo, come io stesso ho riconosciuto nel suonarlo in Settembre del prossimo scorso anno 1799. . Il primo Organo, oltre le tre tastature, ha pure il Tira-tutto per il piano e forte, e tutti i registri da mano per registrare a piacimento; e si può questo suonare unito e separato con quello di Eco, ed uniti pure e separati si possono suonare i due grandi Organi. Il superbo Ripieno poi di questi ultimi, in ambi formato con innumerabili registri: i Timpani in varj toni: i grandiosi Contrabbassi da anima non solo ma anche da lingua ne'pedali, e tanti altri registri di Ripieno ne'pedali medesimi: le Trombe, i Corni da caccia, Cornetti, Flauti, Claroni, Fagotto, Serpentone, Clarinetto, Corno Inglese, Viola, Violoncello ed altri non pochi registri con buon ordine disposti nelle tre tastature, e che tutti uniti si trovano quasi in numero di cento, offrono certamente all'Organista tutti i mezzi più vantaggiosi, onde praticare le più belle ed eleganti mutazioni.

per far intendere ciascuno a solo, o per alternarli, combinarli o farli procedere, in somma, con mille ben variate maniere; e ciò nell' esecuzione d' un solo pezzo, senza por mano a nuovamente governare l'Organo, nè per aprire alcuni registri nè per chiuderne altri. Per effettuare però convenientemente siffatte mutazioni, è necessario che l' Organista possenga a fondo la musicale Composizione, ed abbondi di tutto quel genio che fa d' uopo, e che necessariamente si richiede per distinguersi con lode, e far soprattutto spiccare siffatto magnifico strumento.

C A P O VIII.

LEZIONI DI VIOLINO.

Lo strumento principale che nella Musica delle nostre Orchestre s'impiega, e che alla maggiore espressione di questa serve mirabilmente, adornandola di tutto quel brillante che vi si ammira, si è appunto il Violino. Strumento alcuno non havvi infatti dal quale si possa ottenere l' espressione la più variata e la più universale come da questo; ed infiniti altri strumenti supplir non possono a quanto rende il solo Violino. Le varie diminuzioni dell' arco e delle dita, il legato, lo staccato, il piano, il forte, il crescente, lo sforzato, il mordente, la tenuta, lo strisciato, l'ondeggiamento ec. che vi si praticano maravigliosamente, e le continue sensibilissime oscilla-

zioni risvegliano e vanno producendo nell'animo nostro que' movimenti che invano si cercano dagli altri strumenti tutti, che privi sono di sì diverse e sì frequenti vibrazioni.

Si divide comunemente questa parte in Primo e Secondo Violino: s'aspettano al primo i suoni i più acuti; ed il secondo non si trova quasi mai allontanato di più d'un'ottava al disotto del primo. Qualche volta il primo ed il secondo marciano unisoni, e qualche volta a vicenda. Per apprendere colla maggiore facilità la pratica di questo strumento serviranno le seguenti Lezioni.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

Le diverse corde delle quali si trova armato il Violino, sono quattro. In varie maniere si determina la lunghezza d'ognuna, per cui si ottengono poscia tutti i suoni a questo strumento appartenenti. Per esprimere però convenientemente tutti questi suoni, fa d'uopo primieramente possedere con tutta franchezza la lettura musicale; ed in secondo luogo toccare con un certo preciso ordine, ossia con una certa distribuzione delle dita, le suddette corde, osservando nello stesso tempo l'opportuno portamento dell'arco; delle quali cose tutte si parlerà in appresso. Dal Capo I. della Seconda Parte di quest'Opera si rileva tutto quanto appartiene a' Musicali Caratteri,

dalla perfetta intelligenza de' quali se ne ottiene tutta la facilità per la più pronta lettura musicale. I diversi gradi che poi appartengono alla Scala di questo strumento, pe' quali si collocano le note che conven- gono sotto la propria Chiave, si rilevano chiaramente dalla seguente spiegazione della Scala medesima.

Della Scala del Violino.

Per intender bene la Scala del Violino, la quale si è indicata nella *fig. 1. Violino Lez. I.*, si debbono nominare tutte le rispettive note di essa a tenore delle lettere sotto espresse: de' quali nomi conviene assicurarsi a dovere, e distinguere ancora con questi le diverse ottave che occupano le note, e vale a dire, che dal primo *G sol re ut* che si trova di tre spazj sotto alle righe, sino al *F fa ut* primo spazio, si nominano per note della prima ottava; dal secondo *G sol re ut*, ossia dalla seconda riga, sino al *F fa ut* quinta riga, sono quelle che appartengono alla seconda ottava; e così di seguito incomincia la terza ottava al terzo *G sol re ut* quinto spazio ec.; onde per nominare, a cagion d' esempio, una nota collocata nel secondo spazio, si dice, *A la mi re* della seconda ottava; quella alla settima riga, *C sol fa ut* della terza ottava ec.

Nel grave non si estende di più questo strumento dal primo suono indicato nella suddetta Scala, e che risulta da tutta la lunghezza determinata alla corda più grave, col toccarla a vuoto; ed il luogo poi

che occupa tale suono nell'ordine del Sistema, è al primo *G sol re ut* che segue subito dopo la Chiave di *F fa ut* del Cembalo: nell'acuto però puossi smanicare, ed ottenere molti altri suoni de' quali si parlerà nella terza Lezione. Basta per ora intender quelli che praticare si possono con la posizione naturale della mano. Per l'esecuzione poi di tale Scala, devesi pienamente osservare quanto segue.

Della Posizione della mano sul Violino.

Consiste la posizione della mano sul Violino nel collocare con un cert'ordine le dita su le corde, a comprimerle contro la tastiera. Da questo principalmente dipende la più giusta intonazione de' diversi suoni sopra tale strumento: e su ciò devesi in prima considerare che le quattro corde del Violino sono accordate di quinta in quinta, e vale a dire, che da ciascuna alla sua vicina v'è l'intervallo d'una quinta, considerate però queste a vuoto, ossia in tutta la loro lunghezza naturale: onde coll'essere il *G sol re ut* già indicato la corda più grave, ossia la quarta, la terza si trova *D la sol re*, la seconda *A la mi re*, e la prima, ossia il cantino, *E la mi*.

Per determinare le convenienti lunghezze delle corde ad effetto d'ottenere tutti i suoni ne' diversi gradi, s'impiegano i diti della mano sinistra, eccettuato il pollice che serve a tener nella mano tale strumento. Questo si prende pel manico, e si porta sotto il mento la parte inferiore di esso, dov'è at-

taccato il bottone; e così che questa parte corrisponda piuttosto verso la spalla sinistra, alla quale si deve inclinare di qualche poco la testa per assicurar lo strumento. Il pollice della mano sinistra colla quale si ha lo strumento, si trovi dalla parte della quarta corda; e l'indice, il medio, l'annulare ed il piccolo della mano medesima, che si chiamano *primo*, *secondo*, *terzo* e *quarto*, devono essere gli uni presso degli altri dalla parte del cantino, e pronti a toccare le diverse corde; in tal modo però che l'indice, ossia il primo, si trovi ancora vicino al capo-tasto.

Debbonsi poi queste corde toccare mai sempre colla punta de' suddetti diti (fuor che in que' casi, ne' quali, per far intendere più suoni in un sol punto, devesi necessariamente stendere qualche poco alcun dito, onde farlo servire a due suoni, l'uno alla quinta dell'altro, come si è l'ordine delle corde); ed ogniquilvolta vogliasi determinare una certa lunghezza d'una corda ad effetto d'ottenerne un dato suono, deve ciò effettuarsi col comprimere tale corda verso la tastiera in quella parte che si richiede, in tal modo cioè che la stessa corda venga veramente a quel punto applicata sopra la tastiera medesima.

Il primo suono, cioè il più grave della Scala di questo strumento, si ottiene dalla quarta corda in tutta la sua lunghezza, ossia a vuoto, e chiamasi *G sol re ut* della prima ottava: l'*A la mi re* che segue immediatamente, si ottiene collocando l'indice, ossia il primo dito, su la medesima corda in distanza dal capo-tasto d'un mezzo pollice poco più, ossia in

quella data distanza che addimanda l'intervallo perfetto, la quale si osserva pure in tutte le note che si succedono con l'intervallo d'un tono intero: che se dall'una all'altra nota che segue, non si ha che un semitono, ciò si deve marcare col far procedere un dito vicino all'altro. Ond'è che per esprimere tutti i suoni nel loro ordine naturale, si dee veramente osservare la giusta distanza negl'intervalli de' toni interi, e rimarcare quella ancora di due semitoni dell'ottava: che in tal ordine uno cade tra il *B mi* e *C sol fa ut*, e tra l'*E la mi* ed *F fa ut* l'altro; ed in qualunque ottava s'incontrino, vengono sempre considerati per semitoni a riguardo del tono naturale. Il *B mi* che segue, si ha col medio, ossia col secondo dito, sopra la medesima corda, colla distanza egualmente d'un tono; ed il *C sol fa ut* coll'impiego del terzo dito, avvertendo di farlo succedere vicino alla posizione del precedente, perchè tra quello e questo havvi soltanto l'intervallo d'un semitono, come qui sopra si disse. Il *D la sol re* che segue nell'ordine della Scala, puossi ottenere ancora sopra la medesima corda coll'impiegare il quarto dito alla distanza d'un tono dal *C sol fa ut* precedente: ma per la maggiore facilità de' principianti si pratica a vuoto nella terza corda, dalla quale poi si ottiene *E la mi* col primo dito, *F fa ut* col secondo, e *G sol re ut* col terzo, osservando le proporzionate distanze dei toni, ed avvertendo al semitono che cade tra l'*E la mi* ed *F fa ut*. La seconda corda rende a vuoto l'*A la mi re* della seconda ottava, segnato

nel secondo spazio, che si ottiene ancora col quarto dito nella corda precedente: da questa si ha nell'ordine seguente della Scala il *B mi*, il *C sol fa ut* e il *D la sol-re* coll'uso de' diti primo, secondo e terzo. Finalmente dal cantino a vuoto si ha l'*E la mi* che egualmente si ottiene col quarto dito nella seconda. L'indice, ossia il primo, vicino al capo-tasto, serve pel suono naturale di *F fa ut*, il secondo pel *G sol re ut*, il terzo per l'*A la mi re* ed il quarto pel *B mi*; ultima nota di tale Scala nella posizione naturale della mano.

Dai numeri marcati al disopra delle note nell'indicata *fig. 1. Violino Lez. I.*, si rilevano distintamente i diti che occorrono nella esecuzione delle medesime; ed il zero indica la corda a vuoto. Tutto questo però non basta per la conveniente esecuzione; ma si richiede ancora d'aver dalla natura sortito un'orecchio fino e giusto per distinguere le intonazioni de' diversi suoni nella loro precisione, e d'osservare l'opportuno portamento dell'arco, di cui ora passo a ragionare.

Del portamento dell' Arco del Violino.

L'arco che s'impiega per trarre il suono dalle corde del Violino, si tiene colla mano destra in distanza circa d'un pollice dall'alzata dell'arco medesimo. Il pollice dee sostenere il legno ossia fusto dell'arco dalla parte del crine, e gli altri diti si debbono ritrovare sopra del medesimo a ritenerlo in tal modo

che l'indice, il medio e l'annulare vi si pieghino a seconda, ed il picciolo vi si stenda. Il crine è quella parte dell'arco, colla quale si dee scorrere su le corde per avere i diversi suoni; e ciò debbesi effettuare in distanza di circa due pollici dal ponticello, ed in modo, come se si volesse a quel punto segare le corde stesse: avvertendo che l'arco deve sempre ritrovarsi parallelo al ponticello, e questo onde il suono riesca sicuro e giusto; mentre se ciò si effettua in maggior distanza, le corde facilmente si piegano sotto l'arco medesimo, ed allora si va soggetto a toccare più corde nello stesso tempo; o se di più s'avvicina l'arco al ponticello, i suoni che se ne ottengono, riescono troppo crudi e molesti. Bisogna poi distinguere la discesa e la montata dell'arco per governarlo e condurlo convenientemente, e rilevare, in somma, come tutto questo debbasi eseguire.

Onde l'arco discenda, debbesi questo applicare alle corde nel suo principio, in modo che la mano con cui si tiene, si ritrovi vicina alle corde, e per siffatta maniera tirarlo e scorrerlo su le medesime, che la mano si vada da queste allontanando di grado in grado. La montata all'opposto consiste nel poggiar l'arco sopra le corde per l'estremità ossia punta di esso, ed in tal modo avanzarlo, che la mano vada avvicinandosi sempre più alle corde medesime. I diversi colpi d'arco debbono essere regolati dal numero e valore delle varie note e de' tempi delle misure, e dalla forza, in somma, de' musicali accenti: mentre il colpo d'arco nella discesa è accompagna-

to da una forza del braccio maggiore che nella montata; e perciò nel primo caso s'impiega ne' tempi forti, ne'deboli nel secondo. Avvertasi specialmente però che nel condur l'arco non devesi portare indietro il gomito per ritirare l'arco, medesimo nella discesa, nè portarlo più avanti per la montata: ma la sola mano quella sia che mai sempre accompagni il braccio, senza tirare il gomito dove si deve piegare; ed in tal modo si faccia che nella discesa dell'arco la mano si porti in fuori, ed al contrario si avanzi nella montata. Il legno ossia fusto dell'arco dee pendere un poco al basso, acciò non riesca di cattiva grazia la mano e difettosa; bisogna però aver riguardo che non penda di troppo, onde non produca qualche cattivo effetto su le corde. Notisi che al termine della discesa o della montata dell'arco, rimanga pure qualche parte dell'arco stesso: ond'è che nelle note principalmente di grande durata non è giammai permesso d'incominciare colla metà dell'arco, ciò che renderebbe il colpo troppo corto o troppo secco; ed il braccio non avrebbe abbastanza di forza. S'incominci dunque la discesa col principio dell'arco, e la montata coll'estremità ossia punta del medesimo. Sonovi però alcuni casi particolari ne' quali, o per la prestezza dell'esecuzione o per la qualità de' movimenti, devesi impiegar l'arco nel mezzo, ed anco verso la punta: questi si rilevano poi colla perfetta osservanza de' diversi musicali accenti.

Intesa la naturale posizione della mano, ed il portamento dell'arco, si dee con qualche continuato

esercizio praticare la Scala indicata in ascendere ed in discendere, onde assicurarsi così de' diversi suoni nel loro ordine naturale, e riconoscere in qualunque caso la loro propria posizione. Dopo questo esercizio di far procedere le note di Scala, ossia di grado, s'accostumi il principiante all'espressione delle note con diversi salti.

De' Salti sul Violino.

Quando le note si succedono per gradi congiunti, è facile rilevare la distanza de' toni o somitoni: ma quando procedono con qualche salto, havvi maggior difficoltà. Onde assicurarsi pertanto di questi con ordine conveniente, si debbono primieramente esercitare i salti di terza, come nella *fig. 2. Violino Lez. I.*, e quelli di quarta come nella *fig. 3.* Questi salti si trovano marcati sotto la grande misura del tempo ordinario con note *minime*, ossia note ciascheduna del valore di mezza battuta, e per cui debbesi impiegare tutto l'arco, opportunamente osservando un'esecuzione posata a tenore del grande valore delle note suddette. I salti di quinta come nella *fig. 4.*, ed i salti di sesta come nella *fig. 5.*, richiedono pure un'esecuzione alquanto posata; giacchè si trovano indicati con note *semiminime*, ossia note ciascheduna del valore d'un quarto, e sotto la stessa misura del tempo ordinario. In questa esecuzione si deve distinguere precisamente ciascun tempo della misura con un forte colpo d'arco, e regolato mai sempre sotto quel dato

portamento che nella discesa e montata dell' arco medesimo si conviene. Pei salti di settima come nella *fig. 6.*, ordinati sotto il tempo dispari di tre e quattro, e segnati con nota *minima* in battere, e nota *semiminima* in levare, si richiede una forte esecuzione, ma più posata ne' primi due tempi della misura in battere, che nel terzo in levare, e giusta, in somma, il proprio valore delle diverse note, con cui si debbono esprimere. Finalmente pei salti d' ottava marcati nella *fig. 7.* con note *crome*, osservando la misura del tempo binario, ossia di due e quattro, si esige una più leggiera esecuzione, e vale a dire più staccata delle altre suddette, coll' impiego soltanto di una parte dell' arco.

Continuatamente esercitandosi nelle progressioni de' suoni con questi diversi salti, sempre più facile addiviene il riconoscere prontamente il luogo che questi medesimi suoni, indicati per le varie note, occupano sopra il proprio strumento; e per siffatta maniera, in somma, si ottiene il maggior avanzamento in questa parte.

§. II.

LEZIONE SECONDA.

Le note che s' incontrano in un pezzo di Musica appartenente al Violino, non solo esser possono diversificate per la posizione ne' diversi gradi, dalla quale però dipende l' espressione de' suoni più gravi e

più acuti; ma per una più variata figura eziandio delle note medesime, e pe' diversi segni da' quali si trovano bene spesso seguite. Tutto questo si combina maravigliosamente; e la seguente spiegazione servirà a dimostrare più chiaramente la pratica di siffatta combinazione.

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

Per procedere con ordine, e rendere sempre più facile l'intelligenza della variata combinazione delle note musicali, si è indicato nella *fig. I. Violino Lez. II.* un tratto di melodia nel tono naturale di *C sol fa ut* maggiore, ed ordinato sotto la grande misura del tempo ordinario. Simile pratica giova moltissimo per rilevare il modo con cui da più note di eguale o di diverso valore, o coll'omettere parte di esse e sostituire alle medesime i corrispondenti segni d'aspetto, si formano i tempi e le misure. In questa l'oggetto principale quello esser dee di marcare con esattezza le misure e ciascun tempo in particolare, e per tal modo, in somma, che in ciascuna misura vengano mai sempre le varie note perfettamente distribuite. Con questo mezzo si rileverà fondatamente e colla maggior intelligenza il sentimento: ciò che necessariamente si richiede nell'esecuzione di qualsivoglia pezzo musicale.

Inteso bene il tono maggiore naturale, fa d'uopo altresì d'intendere gli altri toni tutti sì maggiori

che minori, ammessi nella pratica. A tale effetto pertanto il tratto medesimo indicato nel tono naturale di *C sol fa ut* maggiore, si eserciti trasportato in tutti que' toni maggiori, tanto per diesis che per bemolle, de' quali si è parlato nella Prima Parte di quest'Opera al Capo IX. *Forma del Tono maggiore.* Si accostumi in appresso con una variata combinazione di note nel tono naturale di *A la mi re* minore, come nel tratto che trovasi indicato nella *fig. 2.*; e questo si eserciti pure trasportato in tutti gli altri toni minori, osservando, riguardo al trasporto, quanto si è dimostrato in Teorica al Capo X. *Forma del Tono minore.* Onde rilevare poi colla maggiore chiarezza in pratica il numero de' diesis o de' bemolli che ciascun tono trasportato, sì maggiore che minore, ammette alla Chiave, si osservino le intonazioni espresse in tutti i toni maggiori e minori nella Lezione seconda del Cembalo.

Quest'esercizio è indispensabile per facilitare la pratica musicale; giacchè in tutti i suddetti toni si possono incontrare in ben diverse maniere combinate le varie note.

§. III.

LEZIONE TERZA.

I tratti indicati nella suddetta Lezione servono molto bene alla pratica de' diversi pezzi musicali che al Violino appartengono, quando questi non ecceda-

no l'estensione propria di questo strumento nella natural posizione della mano; essendosi a bella posta ordinati tali tratti in una certa quantità di suoni, affinchè si possano facilmente eseguire anche in qualsivoglia tono trasportato, senza oltrepassare l'estensione suddetta. Per ottenere poi tutta quella quantità di suoni che oltre gl' indicati si praticano su questo strumento, conviene intendere la Smanicatura.

Della Smanicatura.

Consiste la Smanicatura nel levare la mano sinistra dalla sua natural posizione, e portarla più avanti a marcarne qualunque altra più alta, ad effetto d'ottenere diversi suoni più acuti nelle medesime corde, e que'suoni principalmente che non riescono possibili colla posizione naturale della mano.

Le diverse posizioni che più comunemente si praticano nella Smanicatura del Violino, sono quattro: la prima incomincia coll'impiego del primo dito al *G sol re ut* quinto spazio, come nella *fig. 1. Violino Lex. III.*; la seconda alla sesta riga *A la mi re*, come nella *fig. 2.*; la terza al sesto spazio *B mi*, come nella *fig. 3.*; e la quarta alla settima riga *C sol fa ut*, come nella *fig. 4.*

Non solo poi si usa la Smanicatura per ottenere que'suoni più acuti che non riescono possibili coll'indicata posizione naturale, ma sovente ancora per facilitare diversi passi, i quali, giusta il loro variato progresso, esigono una particolare posizione della

mano. Si è appunto da queste diverse posizioni che dipende l' eseguire con maggiore o minore difficoltà i medesimi passi, secondo le convenienti posizioni, e secondo le corde nelle quali si prendono: ed alcuno non può veramente vantarsi di ben possedere uno strumento da arco, sino a tanto che non sia giunto a scorrere per tutte quelle differenti posizioni che al medesimo si convengono, colla maggior precisione e giustezza. Nel Violino si regola pur anco in molti casi la Smanicatura a tenore dell' ottava che un dato passo abbraccia; e dalla *fig. 5. Violino Lezione III.* si rilevano le diverse posizioni della mano nella successione delle ottave, ascendendo di grado nel tono di *G sol re ut*. Coll' impossessarsi a dovere di queste, più facile addiviene qualunque posizione in qualsivoglia diverso tono.

Maniera di eseguire l' Arpeggio sul Violino.

S'intende generalmente per *Arpeggio* un dato movimento col quale si rendono successivamente i suoni d' un accordo, invece di batterli in un sol colpo, come quelli che, a cagion d' esempio, sonosi marcati nelle *fig. 6. e 7. Violino Lex. III.* L' espressione de' primi non addimanda che di rendere scioltamente ciascun suono con un leggiero colpo d' arco; ma ne' secondi si richiede un particolare movimento dell' arco, col piegarlo cioè dolcemente a seconda delle corde, legando le note a due a due, ed osservando in ciascuno de' quattro tempi della misura la discesa dell' arco per le prime

me

me e la montata per le ultime. Finalmente si chiama *arpeggio* l'espressione eziandio delle note d'un accordo, rese con un sol colpo d'arco: le quali note si trovano collocate le une sovra le altre, come nella *fig. 8.* Quando poi s'incontrano tali arpeggi, si avverta di impiegare tutto l'arco per ciascheduno, ed osservare la discesa del medesimo per quelli che cadono ne' tempi forti, e la montata per quelli che cadono ne' deboli, posando l'arco stesso a seconda delle corde e sovra d'esse scorrendo velocemente.

Maniera di eseguire la Bicordatura.

Sovente s'incontrano nella musicale esecuzione con questo strumento varie *bicordature*, ossia accordi, ciascheduno de' quali però formato non si trova che di due sole note, come quelli, per esempio, della *fig. 9. Violino Lez. III.* Per la conveniente espressione di questi fa d'uopo di rendere le due note nello stesso tempo precisamente con un colpo d'arco eguale, ed in tal modo, in somma, che i due suoni che formano la *bicordatura*, vengano egualmente intesi. Si eseguiscano ancora le *bicordature* legate o staccate, conforme il caso, e giusta che si trovano accompagnate da' diversi musicali accenti.

Con tutte queste cognizioni che vantaggiose certamente riusciranno alla buona pratica di questo strumento, deve poi lo studioso impiegarsi più lungamente nell'esecuzione di altri variati pezzi; ma che questi però siano mai sempre adattati alla propria intel-

ligenza. Si scelgano dei *Duetti*, dei *Trj* e de' *Quarretti*, principalmente chiari e facili, onde rilevarne bene il sentimento. L'esercizio nelle variazioni egli è ottimo per formare l'agilità della mano, ma soprattutto si accostumi a suonare con grazia e buon portamento. Si eserciti ne' pezzi legati ossia cantabili; quindi si passi all'esecuzione de' pezzi da Orchestra, con una buona unione di Suonatori: che al termine di tre o quattro anni circa di tale esercizio, si avrà tutta quella pratica che si conviene per ben comparire con questo strumento.

*Osservazione sopra l'Esecuzione della Musica
Instrumentale.*

L'ottima esecuzione della Musica Instrumentale siffattamente importa, che non ci dobbiamo maravigliare dello scarso numero de' perfetti Esecutori. L'espressione, a vero dire, è l'anima della Musica; ma per averne l'effetto musicale il più potente e più piacevole, non basta che la Composizione racchiuda la più bella espressione; si richiede altresì quella giusta espressione che all'esecuzione appartiene; giacchè da questo concorso appunto ne risulta l'anzidetto effetto.

E' una dote l'espressione, in vigor della quale sente l'Esecutore vivamente, e rende con forza tutte le idee che in pensier si prefigge, e que' sentimenti ci svolge che deve esprimere. La perfetta osservanza di tutti gli accenti musicali, ed il tono proprio alla si-

tuazione di ciascuna delle parti del soggetto che si tratta, è ciò che forma propriamente questa espressione che del tutto si ricerca nella musicale esecuzione.

Con più strumenti eseguisconsi comunemente i diversi pezzi musicali: ma qui è dove richiedesi principalmente un orecchio fino, giusto e sempre attento per ascoltare e seguire l'unione: mentre la più perfetta esecuzione in questa parte tutta dipende dalla intelligenza colla quale ogni Suonatore sente il carattere particolare di quel pezzo che eseguisce, e la legatura con tutte le altre parti. Non basta qui tutta l'abilità nel leggere francamente la Musica: ma si vuole ancora che tutti gli Esecutori siano perfettamente d'accordo, tanto nell'intonazione quanto nel distinguere le frasi, i movimenti e le diverse mutazioni, e così, in somma, che essi fra loro s'intendano, e sembrino tutti da un medesimo spirito animati.

Ne' grandiosi pezzi di Musica, la guida principale e sicura di tutto siane il Cembalo, che deve mai sempre avere un Maestro. La voce di chi canta va soggetta al Basso ed alla misura; ed il primo Violino deve ascoltare e seguire la voce; e le parti poi che eseguiscono la sinfonia, debbono seriamente attendere al primo Violino. Debbono principalmente aver di mira i Maestri di Musica, Regolatori e Capi di Orchestre di guidare in tal modo le parti, onde averne la più perfetta unione; e questo debbesi principalmente praticare da un valente primo Violino con un certo peso di esecuzione, onde con maggior forza

trarne il sentimento, affinchè la medesima idea possa più facilmente imprimersi in tutti gli spiriti, e così presiedere a tutta quanta l'esecuzione.

C A P O IX.

LEZIONI DI VIOLA.

Una delle parti principali della Musica instrumentale che le superiori lega coi Bassi, si è la Viola. I suoni medj del Sistema sono quelli appunto che a questo strumento convengono, e che lo rendono ottimo a riempire convenientemente quel gran vuoto che senza di essa avrebbe luogo tra le suddette parti. Per avere infatti la più perfetta unione dell'armonia, è sempre questa parte necessaria, ancorchè sovente altro non faccia che suonare il Basso all'ottava. Questo strumento poi è della stessa forma del Violino, dal quale solo si distingue nella grandezza ed in quanto suona la quinta al disotto. Qualche volta divideasi questa parte in prima e seconda Viola, le quali s'impiegano opportunamente per diverse espressioni. Il suono di questo strumento è molto dolce e piacevole, e dalle seguenti Lezioni dipende l'apprenderne più facilmente la pratica.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

La piena conoscenza di tutto ciò che si è detto riguardo a' Caratteri Musicali nel Capo I. della Seconda Parte di quest' Opera, necessariamente si richiede in prima, onde tutta intendere la musicale esecuzione su questo strumento. La Chiave propria di questa parte è quella del Contralto, ossia di *C sol fa ut* in terza riga; ed i suoni che a questa medesima parte s'aspettano, e principalmente nell'ordine naturale, si rilevano come segue.

Della Scala della Viola.

L'estensione che abbraccia la Scala naturale della Viola, è di diciassette suoni, ossia sedici gradi diatonici; i quali tutti si ottengono colla naturale posizione della mano. Si è indicata questa Scala nella *fig. 1. Viola Lez. I.* E siccome le corde di questo strumento rendono la quinta al disotto di quelle del Violino; così la corda più grave, ossia la quarta, si nomina *C sol fa ut*, che è l'ottava al disotto di quello marcato nella propria Chiave alla terza riga; la terza corda *G sol re ut*; la seconda *D la sol re*; ed il cantino *A la mi re*. Tutti i nomi delle note che compongono questa Scala, sono pure indicati nella medesima figura per le corrispondenti lettere. L'assicurarsi poi di tali nomi con distinguerne ancora le

diverse ottave che occupano le note per questi indicate, esser dee quello studio al quale si debbe sollecitamente applicare per lo maggiore vantaggio in questa parte.

Rapporto poi all' esecuzione di tale Scala, si esige principalmente l' intelligenza della posizione della mano, e del portamento dell' arco.

Della Posizione della mano sopra la Viola.

La posizione della mano sopra la Viola, ossia la distribuzione delle dita della mano sinistra, per la quale si determina l' intonazione nelle diverse corde, si è in tutto eguale a quella del Violino, come pure il modo di tenere questo strumento. Si consulti dunque attentamente quanto si disse a tale proposito nella Lezione I. di Violino; distinguendo però che i suoni della Viola sono d' una quinta più bassi di quelli che colla medesima posizione della mano e distribuzione delle dita si ottengono nel Violino. Ond' è che se, per esempio, nel Violino il medio, ossia il secondo dito, nel cantino serve a marcare il *G sol re ut* della terza ottava; il medesimo dito, nel cantino della Viola, serve a marcare il *C sol fa ut* che si trova d' una quinta al disotto del suono suddetto indicato nel Violino; e così intendasi degli altri suoni.

Del Portamento dell' Arco della Viola.

Il portamento dell' Arco col quale si deve scorrere su le diverse corde della Viola, onde trarne i diversi suoni, è pure affatto eguale a quello del Violino; e vano perciò sarebbe il darne qui una distinta spiegazione, potendosi questa ottenere pienamente dalla succennata Lezione prima del Violino.

Con tali precetti si eserciti su la propria Scala della Viola, tanto in ascendere che in discendere; trovandosi appunto nella medesima segnati i diti che si debbono impiegare per tale esecuzione.

De' Salti sopra la Viola.

Per riconoscere prontamente il luogo che occupano le diverse note che indicano i suoni appartenenti a questo strumento, conviene far pratica ne' diversi salti; per l' opportunità de' quali si danno que' di terza nella *fig. 2. Viola Lez. I.*, e quelli di quarta nella *fig. 3.*, tutti con note *minime*; ed a questi seguono que' di quinta nella *fig. 4.*, e que' di sesta nella *fig. 5.*, con note *semiminime*. Nella *fig. 6.* si danno i salti di settima con nota *minima* in battere, e *semiminima* in levare; e finalmente nella *fig. 7.* si trovano indicati i salti d' ottava con note *crome*. Per la conveniente espressione di tutti questi salti, si osservi diligentemente quanto si disse riguardo ai salti nella Lezione prima del Violino.

§ II.

LEZIONE SECONDA.

L'esercizio d'intonare le diverse note di grado e di salto, siccome si è praticato nell' antecedente Lezione, giova moltissimo per acquistare una gran parte della pratica di questo strumento: ma per possederla veramente, fa d'uopo d'accostumarsi ad esprimere i diversi suoni con quelle alterazioni che in molti casi si trovano aggiunte, valutando tutte le note secondo la loro diversa figura, e con tutti que' molteplici segni, in somma, che formano la variata combinazione delle note medesime, il di cui esercizio pur anco ora si va ad indicare.

*Dell' Esercizio di Combinazione ne' diversi toni
sopra la Viola.*

L'esercizio di Combinazione sopra questo strumento si è primieramente indicato nella *fig. 1. Viola Lez. II.*, con un tratto di melodia ordinato nel tono maggiore di *C sol fa ut* naturale. Per la pratica poi di tutti que' toni che ammettono diverse alterazioni alla Chiave, si otterrà questa con buon ordine ne' toni maggiori, trasportando il tratto suddetto giusta la norma indicata nell'esercizio di combinazione sul Violino; e ne' toni minori, parimente si otterrà col trasporto del tratto indicato nella *fig. 2.* che riguarda il tono naturale di *A la mi re* minore. Per una di-

stinzione di tutti questi toni maggiori e minori, si consulti quanto si è detto a tale proposito nella Lezione seconda del Cembalo.

§. III.

LEZIONE TERZA.

Onde ottenere la maggior perfezione nella pratica di questo strumento, non basta il sin qui dimostrato; ma si richiede pur anco la chiara intelligenza circa l'esecuzione d'alcuni altri passi che sopravanzano l'estensione naturale della Viola, de' quali si dà la seguente norma per l'esecuzione.

*Norma per eseguire diversi passi sopra
la Viola.*

Trovansi bene spesso apposti a questa parte instrumentale diversi passi i quali eccedono l'estensione naturale della propria Scala. In questi casi particolari è indispensabile la Smanicatura della quale la conveniente spiegazione si è già data nella Lezione terza del Violino; onde abbiassi qui per ripetuta. Avvertasi però che i suoni più acuti di questo strumento non s'indicano già colla Chiave propria di Viola, ma bensì con quella del Violino; e ciò ad effetto d'averne una quinta in alto col risparmio di tante linee posticcie; mentre il cantino a vuoto della Viola, che è l'*A la mi re* che segnasi nel quinto spazio

colla propria Chiave, viene indicato nel secondo spazio con quella del Violino.

Le diverse posizioni che d'ordinario si praticano nella Smanicatura della Viola, ond'ottenere i suoni più acuti di questo strumento, non sono che tre: la prima incomincia coll'impiego del primo dito al *C sol fa ut* sesto spazio, allora quando però si trova questo indicato colla propria Chiave, come nella *fig. 1. Viola Lez. III.*, oppure al terzo spazio colla Chiave del Violino, come nella *fig. 2.*; la seconda che più comunemente trovasi ne' passi segnati sotto la Chiave di Violino, incomincia al *D la sol re* quarta riga, come nella *fig. 3.*; e la terza finalmente incomincia in *E la mi* quinto spazio, come nella *fig. 4.* Per maggior intelligenza della Smanicatura sopra questo strumento, servirà la *fig. 5. Viola Lez. III.*, nella quale appunto trovansi varj passi che quella più volte addimandano; ed a tenore dei diti segnati per li corrispondenti numeri, se ne rileverà eziandio il modo più acconcio di regolare le diverse posizioni della mano medesima.

Tutto questo a dovere inteso, si eserciti in ogni sorta d'arpeggio e di bicordature; e finalmente nella pratica de' diversi musicali pezzi spettanti propriamente a questa parte di Viola, ed a norma di quanto si è indicato nella Lezione terza del Violino: che con un esercizio consimile si otterrà pure tutto il possesso anche di questo strumento. A tutto quanto si è accennato in queste Lezioni, s'aggiunga l'Osserva-

zione sopra l' esecuzione della Musica instrumentale, nella suddetta Lezione terza del Violino per ultimo espressa.

C A P O . X.

LEZIONI DI VIOLONCELLO.

Strumento non havvi che più proprio sia all' accompagnamento de' diversi pezzi, tanto vocali che instrumentali, quanto il Violoncello. La qualità de' suoni e i varj arpeggi che si praticano su di questo, rendono un' armonia la più grata e piacevole. Questo non solo è molto in pregio per l' accompagnamento del Cembalo, del Canto a solo, del Terzetto instrumentale, del Quartetto ec.; ma, ben maneggiato a solo, produce egli pure i più sorprendenti effetti.

Le corde a vuoto di questo strumento hanno il medesimo accordo come quelle della Viola: ma il suono che rendono, è d' un' ottava al disotto di quelle, e vale a dire, d' una duodecima al disotto del Violino. Le seguenti Lezioni additeranno il metodo per apprendere facilmente la pratica di siffatto strumento.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

L' ottenere i diversi suoni di questo strumento,

dipende primieramente dal determinare con una certa precisione le diverse lunghezze delle corde; ed in secondo luogo dal condur l'arco colla dritta, scorrendolo sopra le medesime corde: delle quali cose darassi in seguito l'opportuna spiegazione. La più perfetta intelligenza de' suoni che si hanno a rendere, non si ottiene se non con una ben maturata riflessione a tutti i Caratteri che alla Musica appartengono, de' quali si è già data l'opportuna spiegazione nel Capo I. della seconda Parte di quest' Opera.

La Chiave che principalmente a questa parte conviene, ella è quella del Tenore, ossia di *C sol fa ut* in quarta riga. Ma siccome questa non si pratica comunemente che ne' *Soli* di tale strumento, onde marcare alcuni suoni acuti de' quali nella Lezione terza si parlerà; così basterà per ora intendere la Scala appartenente a questo strumento sotto la Chiave del Basso: giacchè questa è l'unica che s'incontri nel Basso continuo figurato che a questo strumento, massime nelle parti di accompagnamento, s'aspetta.

Della Scala del Violoncello.

Si ha nella *fig. 1. Violoncello Lez. I.* una tale Scala naturale sotto la Chiave del Basso, per l'intelligenza della quale fa d'uopo d'assicurarsi in pria de' convenienti nomi indicati dalle lettere apposte al disotto delle rispettive note; e ciò onde distinguere i diversi suoni, e considerarli nelle diverse ottave, secondo il grado che occupano. Perchè poi giustamente

si effettui l'espressione di tutti i suoni di tale Scala, come si richiede su questo strumento, se ne danno le seguenti spiegazioni.

Della Posizione della mano sul Violoncello.

La principal cosa e necessaria nella musicale esecuzione con questo strumento, quella si è di trarne i suoni ben netti e ben giusti. Onde ciò ottenere, giova primieramente la giusta posizione della mano nel marcare esattamente gl'intervalli che cadono o ne' toni interi o ne' semitoni. Per avere una tale posizione, si faccia uso d'una sedia non troppo alta nè troppo bassa, ma tale che col sedersi sopra il bordo della medesima facile riesca e comodo il collocare fra le gambe lo strumento, lo schienale del quale ritrovarsi dee verso quello che suona, e siffattamente che dalla parte diritta entri qualche poco di più fra le gambe che dalla parte sinistra, onde poter toccare con maggiore facilità le corde più acute che bene spesso occorrono. Alcune volte però accade di dover avanzare di qualche poco il Violoncello dalla parte diritta, per la facilità d'alcuni passi ne' quali s'impiega la più grossa corda; e in questi casi particolari, per non ritirare il corpo nè contorcersi, serve il pollice per far avanzare tale strumento, e le dita che si trovano su la tastiera, per ritirare il medesimo, quando nella sua primiera situazione abbiassi a rimettere. Deve poi essere per tal guisa fermo il Violoncello fra le gambe, che la mano non venga in

verun modo obbligata a sostenerlo, ma libera essa sia ad agire, in que' casi ancora ne' quali occorra posare il pollice a traverso le corde, per que' passi che in tal foggia praticar si debbono. Il manico del Violoncello dee passare alla parte sinistra della testa; e nell' apporvi la mano sinistra, s' incurvi questa, ritondando le dita, e portandola verso l'alto del manico, dietro il quale deve passare il pollice, e ritrovarsi dalla parte della più grossa corda rimpetto al dito di mezzo, ch'esser dee dalla parte del cantino unitamente all'indice, annulare e piccolo; e questi per tal modo disposti e pronti a cadere sopra le diverse corde. Avvertasi però che nell'effettuare tutto questo, nulla vi si deve ritrovare di difettoso o di cattiva grazia nella positura del corpo.

Per determinare poi le diverse lunghezze delle corde, ond'ottenere tutti que'suoni che si desiderano, si tocchino queste colla sola punta delle dita, ed osservando i più giusti intervalli, si comprimano verso la tastiera medesima. I numeri segnati al disopra delle note, indicano i diti da impiegarsi nell'esecuzione delle medesime nel loro ordine naturale; ed il zero significa la corda a vuoto. La distribuzione del manico, rapporto all'intervallo d'un tono, è di due pollici circa, e per conseguenza di circa un pollice rapporto al semitono: ma per la più esatta intonazione richiedesi però un orecchio fino e giusto, onde conoscere veramente ed effettuare quella data distanza che a ciascun intervallo precisamente s'aspetta. Tutti i suoni poi che rendono le corde, ottengono propria-

mente collo scorrere coll' arco sopra le medesime , per la qual cosa fa d' uopo intendere tutto quanto pure riguarda il portamento dell' arco.

Del portamento dell' Arco del Violoncello.

Il portamento dell' Arco forma una parte principale della musicale esecuzione con questo strumento , e la variata espressione delle note tutta appunto dipende dal diverso modo di condurre il medesimo. Questo pertanto si tenga colla mano dritta , e nello stesso modo quasi siccome quello del Violino ; avendo riguardo però alla varia maniera con cui un tale strumento si tiene , affinchè l' arco medesimo si trovi mai sempre parallelo al ponticello. Pel modo poi più conveniente con cui si deve condurlo , e vale a dire , coll' accompagnare il braccio , ma senza tirare il gomito , e per ottenere , in somma , il suono il più netto ed il più giusto , si consulti quanto si disse del portamento dell' arco , espresso nella Lezione prima del Violino , e facciasene la conveniente applicazione.

Con tali precetti si debbono eseguire le note della Scala medesima in ascendere ed in discendere ; dopo il qual esercizio si passi ai diversi salti che vengono in appresso indicati.

De' Salti sul Violoncello.

Onde esercitarsi nell' espressione de' suoni con di-

versi intervalli di salto, servirà primieramente la pratica indicata nella *fig. 2. Violoncello Lezione I.*, nella quale si trovano i salti di terza con note *minime*, e quella della *fig. 3.* nella quale con eguali note si trovano i salti di quarta. Colla pratica indicata nella *fig. 4.* si accostumi poi ai salti di quinta, e con quella della *fig. 5.* ai salti di sesta: i quali tutti procedono con note *semiminime*. I salti di settima si hanno nella *fig. 6.* con nota *minima* in battere, e *semiminima* in levare; e que' d'ottava nella *fig. 7.* con note *crome*. Ne' salti indicati nella Lezione prima del Violino trovasi la conveniente spiegazione riguardo all'esecuzione di questi salti colle suddette note di diverso valore; questa dunque si consulti, e si regoli con quella espressione che il proprio strumento richiede.

§. II.

LEZIONE SECONDA.

In una sola misura possono succedersi le note con un'infinita variazione, e non solo rapporto ai diversi intervalli, ma rapporto ancora alle diverse figure e segni che nella Musica si praticano, e che formano quella tanto variata combinazione di cui ora fa d'uopo rilevare la forza coll'esercizio seguente.

*Dell' Esercizio di Combinazione ne' diversi toni
sul Violoncello.*

L'esercizio di combinazione da praticarsi sopra questo strumento nel tono maggiore naturale, si trova nella *fig. 1. Violoncello Lez. II.*; e riguardo al tono minore naturale, nella *fig. 2.* Onde praticare poi a dovere siffatto esercizio di combinazione in qualunque tono naturale, non meno che trasportato, si rifletta alla Lezione seconda del Violino; e per distinguere precisamente tutti questi toni in pratica, avvertasi inoltre a quanto si è detto nella Lezione seconda del Cembalo.

§. III.

LEZIONE TERZA.

Tutta la facilità per l'esecuzione del Basso d'accompagnamento che si pratica col Violoncello, veramente dalle suddette Lezioni si ottiene: ma rapporto alla particolare esecuzione a *Solo*, ciò è che forma la parte la più difficile della pratica di questo strumento; per la quale conviene pur anche possedere perfettamente le Chiavi di Tenore e Violino, e praticare inoltre con aggiustatezza e precisione la Smanicatura.

Il *C sol fa ut* che segnasi nella sesta riga colla Chiave di Basso, trovasi apposto alla quarta riga con quella del Tenore; e da questo si prende norma per

nominare e ritrovare sul proprio strumento tutti gli altri suoni ancora sotto una tal Chiave. Così pure il *G sol re ut* che trovasi nella sesta riga colla Chiave di Tenore, si ha nella seconda riga con quella del Violino ec.. In che poi consista la Smanicatura, pienamente si rileva dalla Lezione terza del Violino; ma questa però nel Violoncello non sempre egualmente si pratica: anzi bene spesso nelle posizioni trasportate s'impiega il pollice a traverso le corde medesime, ed a quel punto ove ciò si effettua, formasi un *capotasto* che molto vantaggioso riesce nella esecuzione di varj passi, come si vedrà in appresso.

*Norma per eseguire diversi passi
sul Violoncello.*

Ond' eseguire que' passi che eccedono l'estensione della Scala di questo strumento, indicata colla posizione naturale della mano, si praticano comunemente tre altre diverse posizioni: la prima di queste incomincia coll'impiego del primo dito al *C sol fa ut* sesta riga, come nella *fig. 1. Violoncello Lez. III.* riguardo alla Chiave di Basso, o nella quarta riga riguardo a quella del Tenore, come nella *fig. 2.*; la seconda incomincia al *D la sol re*, come nella *fig. 3.*; e la terza all' *E la mi*, come nella *fig. 4.* Oltre a queste posizioni, quelle ancora si debbono considerare che sono proprie di questo strumento coll'impiego del pollice a traverso le corde. Questo principalmente si pratica a norma dell'ottava che un dato passo

abbraccia; ed a quel punto dove si fissa, si ottiene come un nuovo *capo-tasto*, dal quale si ha una nota principale intonata, ed un'altra alla quinta sopra di essa, come si è l'ordine naturale delle corde. Gli altri diti poi restano liberi ad agire sulle corde medesime in un modo ben comodo; e con tal mezzo, in somma, si facilita sovente l'esecuzione di certi passi che in altro modo render non si possono a dovere. Questa particolar posizione è indispensabile altresì onde rendere que' suoni che si trovano più acuti ancora dell'ultima nota della terza posizione di sopra indicata, e che più volte s'incontrano in alcuni passi obbligati a questo strumento. Questi passi si notano poi sotto la Chiave del Violino, giacchè con questa più facile addiviene la lettura di quelle note che indicano i suoni acutissimi, le quali infatti sotto le altre Chiavi riuscirebbero assai confuse, attesa la molteplicità delle righe che si dovrebbero aggiugnere in alto. Per la maggior intelligenza finalmente di questi passi con diverse posizioni, sotto la Chiave del Tenore non meno che sotto quella del Violino, servirà l'esempio della *fig. 5. Violoncello Lez. III.*: nel quale, giusta i diti segnati al disopra delle note, si riveleranno tutte quelle posizioni che propriamente convengono all'esecuzione di siffatti passi.

Non pochi moderni Compositori però in tutti i passi acuti de' Concerti che segnano per questo strumento, non usano che la sola Chiave del Violino, passando a questa subitamente dopo quella del Basso, ed omettendo così quella del Tenore. In simili Con-

certi però s'intende mai sempre che le note indicate in Violino, non debbano già eseguirsi con quella data posizione acuta che sotto una tal Chiave si converrebbe, ma bensì d'un'ottava più basse; e per que' passi che poi debbono eseguirsi veramente colla posizione acuta del Violino, si trovano finalmente distinti col segno dell'ottava alta, lo che coll'uso meglio si apprenderà.

S'impiega ancora il Violoncello per l'accompagnamento del Recitativo nel quale fa egli intendere gli accordi unitamente al Cembalo. Per l'eseguimento di questa parte si richiede la più perfetta intelligenza di tutte le regole proprie dell'accompagnamento, ed in conseguenza di tutto quanto si è dimostrato nella Lezione terza del Cembalo. Gli accordi però che si praticano sul Violoncello, hanno un ben diverso aspetto da quelli del Cembalo; mentre sono soggetti alla disposizione delle corde, per cui le diverse note che li formano, non si possono facilmente prendere unite a costruire un accordo diretto, ma per lo più lo danno inverso.

Per assuefarsi poi all'espressione di tali accordi, come si usano sopra questo strumento, si dispongano in questi le note di ciascun accordo, giusta la posizione che più conviene alla distribuzione delle dita ed alla modulazione di cui si tratta. Soprattutto si noti che per far intendere i diversi suoni di un accordo, ciò si deve effettuare come nell'esecuzione dell'arpeggio accennato nella Lezione terza del Violino, che qui gioverà di consultare.

La buona pratica di questo strumento richiede forse più lungo studio ed esercizio di quello che si ricerca nella pratica di qualunque altro strumento da arco. Esercitandosi però con varj pezzi proprj di Violoncello, ed a norma sempre di quanto si disse nella Lezione terza del Violino verso il fine della bicordatura, si ottiene pure fondatamente anche di questo la pratica. Ma per la più precisa esecuzione di tutto debbesi poi consultare l'Osservazione sopra l'esecuzione della Musica instrumentale, nella medesima Lezione terza del Violino indicata.

C A P O XI.

LEZIONI DI CONTRABBASSO.

Il Contrabbasso si è quello strumento col quale si eseguiscono i suoni i più gravi che alla Musica appartengono; e questi vengono segnati nella Chiave del Basso. Le parti tutte sono a questa subordinate siffattamente, che alcun suono principale non dassi che su tale armonia non venga propriamente fondato. I suoni resi dal Contrabbasso sono d'un'ottava al disotto di quelli del Violoncello, ed hanno, oltre siffatta gravità, una forza maggiore. Il Basso che si eseguisce con questo strumento, quello si è che tutta l'armonia rinforza. Senza la parte del Basso, può essere suscettibile di grandi bellezze un pezzo musicale: ma questa parte però è quella sola che può perfezionarlo, ag-

giugnendo l'armonia all'espressione della melodia. Per ottenere frattanto tutta la pratica di questo strumento, serviranno le seguenti Lezioni.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

Onde suonare il Contrabbasso, si deve stare in piedi ad oggetto di poter toccare comodamente le corde ne' diversi punti, e per condurre nello stesso tempo l'arco più facilmente. Prima di tutto però si richiede la più perfetta intelligenza di tutti i musicali Caratteri espressi nel Capo I, della seconda Parte di quest'Opera; dopo le quali cognizioni, altro non occorre per l'esecuzione sopra questo strumento, che d'intendere la posizione della mano sinistra, ed il portamento dell'arco colla diritta, ad effetto d'ottenere i diversi suoni. Nelle quali cose per proceder con ordine, converrà da prima intendere la propria Scala.

Della Scala del Contrabbasso.

La Scala del Contrabbasso viene formata da tredici suoni, ossia dodici gradi, che contengono dieci toni interi; e tutti questi suoni si ottengono poi dalle tre corde di cui è armato, le quali sono accordate per quarta. La più grave si chiama *A la mi re*, la media *D la sol re*, ed il cantino *G sol re ut*. Nella *fig. 1. Contrabbasso Lez. I.* sonosi indicati tut-

ti i suoni che formano tale Scala: è necessario poi assicurarsi bene del nome di questi a tenore delle lettere marcate sotto le rispettive note, delle quali deve farsi la distinzione eziandio rapporto a quelle che cadono nella prima ottava, ed a quelle che nella seconda si trovano. Per l'esecuzione frattanto se ne danno ancora le opportune spiegazioni, come segue.

Della Posizione della mano sul Contrabbasso.

Per determinare convenientemente la posizione della mano sopra questo strumento, bisogna conoscere il manico. Dividesi questo, rapporto al tono intero alla distanza di quattro pollici circa, e in conseguenza di due circa, riguardo al semitono; ond'è che per determinare veramente quella data distanza che ai diversi intervalli mai sempre si conviene, colla maggior esattezza, richiedesi un orecchio molto fino e sensibile all'intonazione; massime che senza un tale appoggio non è possibile giammai d'intonare ben giusti gl'intervalli sopra alcuno strumento da arco. Nel collocare la mano sopra questo strumento si deve ritrovare il pollice dalla parte opposta del manico, e gli altri diti dalla parte delle corde; ed in tal modo che la mano tenga lo strumento obbligato, ancora quando occorre di toccare le corde a vuoto. Per determinare poi le diverse lunghezze delle corde, ossia per comprimere ne' dati punti le corde stesse presso la tastiera, onde ottenere i suoni dell'indicata Scala, dopo il primo suono *A la mi re*, che

risulta dalla più grave corda in tutta la sua lunghezza, s'impiega l'indice ossia il primo dito per la seconda nota *B mi*, come trovasi segnato al disopra di essa; e questo debbesi effettuare alla precisa distanza del tono intero, Col far cadere il quarto dito alla giusta distanza d'un semitono, si ottiene il suono della nota seguente, cioè del *C sol fa ut* secondo spazio; e qui giova avvertire che alloraquando trovasi indicato il quarto dito, non s'impiega questo da se solo onde comprimere la corda presso la tastiera (nel qual caso non si avrebbe abbastanza di forza) ma bensì unitamente al medio ed anulare che si appoggiano nello stesso tempo ed in tal guisa, che al punto fisso pel dito piccolo trovasi veramente quel dato suono che si desidera. Dalla corda media a vuoto si ha il *D le sol re* terza riga; e coll'impiego del primo dito sopra questa medesima corda, ma in distanza d'un tono intero dal capo-tasto, si ottiene l'*E la mi* terzo spazio; e col quarto dito poi s'intona ordinariamente la nota alla quarta riga, cioè *F fa ut* in distanza d'un semitono dal suono precedente. Il cantino a vuoto finalmente serve pel *G sol re ut* quarto spazio, e da questo si ottengono eziandio gli altri sei suoni più acuti che seguono nell'ordine dell'indicata Scala, cioè *A la mi re* quinta riga, *B mi* quinto spazio, *C sol fa ut* sesta riga, *D la sol re* sesto spazio, *E la mi* settima riga, *F fa ut* settimo spazio; osservando sempre le convenienti distanze, ed impiegando i diti a norma non solo de' numeri indicati al disopra delle note, pe' qua-

li si rileva pure la nuova posizione della mano al *C sol fa ut* sesta riga, ed all' *E la mi* penultima nota di tale Scala, ma giusta pur anco l'osservazione fatta di sopra, massime rapporto al modo di fissare il quarto dito ossia il piccolo. Simili posizioni però non sempre egualmente si praticano sopra questo strumento, ma in alcuni casi si variano ancora, come si osserverà nella terza Lezione; ed ora piuttosto prenderemo a considerare il portamento dell' arco.

Del Portamento dell' Arco del Contrabbasso.

La mano dritta è quella che deve tener l' Arco che s' adopra per trarre il suono dalle corde di questo strumento. Il pollice deve attraversare il crine in distanza di circa due pollici dall' alzata dell' arco medesimo, e gli altri diti tutti debbono essere impiegati a ritenerlo assodato nella mano, e per tal modo che scorrer possa sopra le corde ad ottenerne con facilità tutti i diversi suoni chiari, sonori e ben netti; sopra la qual cosa avvertasi bene che il punto delle corde dove si ha a scorrere coll' arco, esser dee in distanza di sei pollici circa dal ponticello per le ragioni addotte nel portamento dell' arco, descritto nella Lezione prima del Violino.

Intesi così tanto la posizione della mano quanto il portamento dell' arco, si deve poi esercitare la Scala indicata con ascendere e discendere continuamente per la medesima, e sino a tanto che siasi be-

ne assicurato del luogo preciso che sopra tale strumento occupa ciascun suono in quella marcato.

De' Salti sul Contrabbasso.

Per facilitare l'esecuzione di que' salti che comunemente s'incontrano nella parte assegnata al Contrabbasso, servirà primieramente la pratica di quegli indicati nella *fig. 2. Contrabbasso Lez. I.*, che procedono di terza, e di quelli della *fig. 3.*, che procedono di quarta: i quali tutti si trovano segnati con note *minime*, e nella misura del tempo ordinario. Nella *fig. 4.* si danno que' salti che procedono di quinta con note *semiminime*; e con eguali note nella *fig. 5.* quelli che procedono di sesta. I salti di settima sono segnati nella *fig. 6.* sotto il tempo dispari, e con nota *minima* in battere, e *semiminima* in levare; e finalmente nella *fig. 7.* si trovano i salti di ottava in tempo pari, e con nota *croma*. La perfetta esecuzione di tutti questi salti addimanda quella medesima spiegazione che si è fatta sopra i salti indicati nella Lezione prima del Violino; onde questa si consulti giusta l'opportunità.

§. II.

LEZIONE SECONDA.

La parte più essenziale della musicale esecuzione, quella si è della precisa distribuzione delle diverse no-

te nella misura, ed osservare nello stesso tempo la più giusta intonazione di queste, o siano naturali o in qualunque modo alterate. Da tutto questo se ne ottengono le diverse musicali espressioni; ed è questa parte appunto di cui ora fa d'uopo intendere la forza coll'esercizio seguente.

*Dell' Esercizio di Combinazione in diversi toni
sul Contrabbasso.*

Una variata combinazione di note ad uso di esercizio sul Contrabbasso si trova primieramente indicata nella *fig. 1. Contrabbasso Lez. II.*. Questa però non riguarda che il tono maggiore di *C sol fa ut* naturale; e siccome l'Esecutore deve essere istruito della combinazione delle note, in qualunque tono queste s'incontrino, così si trasporti siffatta pratica in tutti i toni maggiori, sì per diesis che per bemolle, a tenore di quanto si è indicato nell'esercizio di combinazione sul Violino. Per quanto poi spetta ai toni minori, si ha la pratica del tono naturale di *A la mi re* minore nella *fig. 2.*; e questa servir deve anche in ogn'altro tono minore: ben inteso, come sopra, il conveniente trasporto della medesima. Una maggior distinzione di tutti questi toni si è pure indicata nella Lezione seconda del Cembalo, onde questa abbiasi qui per ripetuta.

§. III.

LEZIONE TERZA.

La pratica indicata nelle suddette Lezioni tutta riguarda l'esecuzione di quelle note che propriamente si trovano nell'estensione della Scala di questo strumento, di tre sole corde armato. Dannosi però altri diversi Contrabbassi armati eziandio di quattro corde, la più grave delle quali si trova accordata una quarta sotto l'*A la mi re* primo spazio e prima nota dell'indicata Scala; e serve così in tutta la sua lunghezza, ossia a vuoto, pel suono della nota *E la mi*, che si segna una riga sotto; e coll'opportuno impiego delle dita, si ascende sopra la medesima per altri due gradi, cioè alla nota *F fa ut* uno spazio sotto, ed alla nota *G sol re ut* prima riga. Per questo ne viene che non pochi Compositori impiegano pur anco questi diversi suoni in tal parte instrumentale; ed il valente Esecutore non deve giammai ignorare il modo di renderli sopra qualsivoglia Contrabbasso.

Io però ho esposta la pratica sul Contrabbasso di tre sole corde armato, essendo questo oggi giorno più comunemente adoperato da quegli eccellenti Suonatori che spiccano con siffatto strumento, e che non ignorano eziandio l'opportuno ripiego al difetto dell'accennata quarta corda. Il modo pertanto di supplire a questi gravissimi suoni che realmente mancano nel Contrabbasso di sole tre corde armato, e che si pos-

sono incontrare nell'esecuzione per le ragioni disopra allegate, come pure la maniera di effettuare diverse posizioni di Smanicatura, onde facilitare alcuni passi sopra questo strumento: tutto ciò si rileverà dalla norma seguente.

*Norma per eseguire diversi passi
sul Contrabbasso.*

Per quanto riguarda l'esecuzione di quelle note che si trovano al disotto della Scala di questo strumento, già accennata nella pratica ordinaria, non si usa comunemente che di trasportarle d'un'ottava: di modo che le tre note della *fig. 1. Contrabbasso Lez. III.*, che nel Contrabbasso di quattro corde si rendono a norma dei diti segnati, nel Contrabbasso di sole tre corde si eseguono come nella *fig. 2.* Deb- besi però avvertire che in molti casi non solo si trasportano le sole note di que' suoni che mancano nel proprio strumento, ma alcune altre ancora di quelle che formano i dati passi; e tutto questo poi si rileva dal progresso de' passi medesimi. Che se, a cagion d'esempio, si avessero a rendere sul Contrabbasso di tre corde i passi della *fig. 3. Contrabbasso Lez. III.*, quantunque si potessero eseguire ancora come nella *fig. 4.*, cioè col trasporto di quelle note solamente i di cui suoni non si trovano in siffatto strumento; non ostante per conservare l'andamento d'una tal parte, converrebbe meglio eseguirli

con tutte le note trasportate d'un'ottava, come trovansi notati nella *fig. 5.*

Per l'opportuna intelligenza poi di que' passi che addimandano la Smanicatura, veggasi primieramente nella Lezione terza del Violino in che questa consista. Nel Contrabbasso però non solo si varia la posizione naturale della mano secondo il diverso progresso delle note, ma eziandio giusta la diversa maniera di poggiare le dita ad ottenerne più vantaggiosamente l'intonazione delle note medesime. Ond' eseguire finalmente que' passi che vengono formati con note di breve durata, le quali d'ordinario si trovano coperte dalla legatura, come, a cagion d'esempio, in quelli della *fig. 6. Contrabbasso Lez. III.*, si scorra dall'uno all'altro termine d'ogni passo col far intendere gl'intervalli enarmonici, e vale a dire, collo strisciare sopra le indicate note, per cui ciascuno di tali passi si prende mai sempre sopra quella sola corda dove cade la prima nota del medesimo.

Per esercitarsi vantaggiosamente con questo strumento, fa d'uopo inoltre la scorta d'un altro Suonatore che eseguisca qualche parte superiore, e, per esempio, col Cembalo o col Violino. Suonando così unita la parte del Contrabbasso, ed usando principalmente delle ariette facili e chiare, si accostuma mirabilmente alla giusta intonazione, alla precisione del tempo ed alla buona armonia; e colla pratica poi della Musica da Orchestra, nel modo come si è indicato nella Lezione terza del Violino, in minor tempo certo di quello che si richiegga ond'ottenerla a

perfezione sopra d'esso, sul Contrabbasso sicuramente si formerà. Per la più giusta musicale espressione fa d'uopo consultare inoltre l'Osservazione sopra l'esecuzione della Musica instrumentale, egualmente nella Lezione terza del Violino accennata.

C A P O XII.

LEZIONI DI CORNO.

Dalla voce sonora e maestosa resa pel Corno da caccia, tutta dipende la maggior forza della Musica. Questo strumento ha veramente una singolare espressione; e dal modo con cui da questo viene legata tutta l'armonia, ne risulta ancora in varie occasioni la Musica la più seria e grave.

Si divide comunemente questa parte in primo e secondo Corno, i quali ne' diversi musicali pezzi marciano qualche volta unisoni, e per lo più o per terza o per quinta o per sesta o finalmente per ottava. Si impiega ancora a solo questo strumento, nel qual caso si richiede una particolare esecuzione della quale si parlerà nella terza Lezione; e primieramente converrà d'intendere quanto riguarda la pratica di questo strumento, a tenore però del modo, come si usa comunemente ne' musicali pezzi: al quale oggetto serviranno le seguenti Lezioni.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

I diversi suoni del Corno derivano tutti dall'imboccatura principalmente, ossia dal modo di dare il fiato a tale strumento con una certa proporzione, che più coll'uso si ottiene di quello che sia facile d'indicarla coll'esempio. Ne' suoni i più gravi però si mantiene una data apertura de' labbri; e nell'ascendere dall'una all'altra voce della Scala, propria a questo strumento, si aumenta la forza del fiato, e si stringono ancora gradatamente le labbra.

Oltre al possedere l'opportuna imboccatura per trarre dal Corno i suoni convenienti, si richiede ancora la più perfetta intelligenza di tutti i Caratteri musicali. Per ottenere di questi una piena cognizione, si consulti diligentemente quanto si è indicato nel primo Capo della Seconda Parte di quest'Opera.

Il luogo che occupano nell'ordine del Sistema i suoni principali del Corno, si è nella parte assegnata al Basso, per cui la Chiave propria a questo strumento esser dovrebbe quella del Basso: ma siccome dal tono naturale della Musica, che quello si è di *C sol fa ut* diatonico, si prende norma per marcare i diversi gradi che a questo strumento appartengono (in qualunque modo sia costruito per servire a qualsivoglia tono): così per non aggiugnere molte linee posticcie nell'alto, oppure trovarsi costretti a mutar

la Chiave nel corso d'un solo pezzo ad effetto di segnare i suoni della terza ottava, si nota questa parte colla Chiave di Violino, per la quale i suoni che più comunemente si praticano, vengono chiaramente disposti nell'ordine delle righe, di modo che poche occorrono aggiunte inferiori, e poche superiori. La nota del tono, alla quale incomincia la terza ottava, si ritrova così al terzo spazio, ed in conseguenza in una riga sotto la sua ottava bassa, e tutte le note, in somma, come nella Scala che ora si va ad indicare.

Della Scala del Corno.

La Scala che al Corno comunemente appartiene, abbraccia tre ottave. Nella prima ottava però non si ha che il suono fondamentale il più grave e la sua quinta; nella seconda ottava si ha la nota del tono, la sua terza e la sua quinta; e nella terza finalmente si ha tutta la successione diatonica dall'uno all'altro termine dell'ottava. Tale Scala si è marcata nella *fig. 1. Corno Lex. I.*, e con la Chiave del Violino per intenderne i nomi convenienti ai suoni. Oltre al nome però devesi principalmente rimarcare il luogo preciso che ne' diversi gradi occupano tutte le note rapporto alla nota principale del tono, mentre in qualsivoglia tono vengono sempre indicati ne' gradi medesimi i suoni appartenenti a questo strumento: e per avvertire l'Esecutore del tono in cui deve disporre lo strumento, s'indica alla testa del dato pez-

zo di Musica con alcune parole, come, per esempio, *Corno in B fa*, *Corno in C sol fa ut* ec.; ond'è che inutile ancora addiviene la diversa Chiave ne' diversi toni, che segnano alcuni, cioè quella del Basso per *E la fa*, quella del Contralto per *D la sol re* ec.

Per l'esecuzione dell'indicata Scala si dee pertanto appoggiare alle labbra il Corno sostenuto da una mano e nel modo più opportuno all'imbocatura, ed avvertire che la grande apertura del Corno venga ad essere in alto, acciò le voci sortano nette e ben chiare. Il suono della prima nota, ossia il *C sol fa ut* più grave, deve essere all'unisono del *C sol fa ut* dell'Organo di otto piedi aperto, e che considerato nel Cembalo, si trova nel primo *C sol fa ut* de' Bassi: la seconda nota vi forma precisamente la quinta sopra; la terza nota l'ottava ec.. Avvertasi però che questa nota che forma l'ottava all'altra più profonda, si è ancora la nota principale che comunemente s'incontra, mentre le prime due note in tale Scala indicate non sono tanto facili da intonarsi ben giuste e sonore, ne' toni però che sono naturalmente bassi. Le note della seconda ottava sono le più naturali a questo strumento, in qualunque tono siano prese. Ma quelle della terza ottava esigono alcune osservazioni; mentre quanto più il tono è alto, sempre più cresce la difficoltà per la giusta intonazione de' suoni acuti: onde ne viene che in questi casi più comodo riesce il maneggiare tale strumento ne' suoni della prima e seconda ottava. La quarta nota della terza ottava, e vale a dire, come *F fa ut*

nell'indicata Scala, quale si ha dalla natura dello strumento, è sempre crescente, e la sesta nota al contrario è naturalmente sempre calante; onde qui è dove l'arte deve supplire a governare per tal modo il grado del fiato ond'ottenerne la precisione di tali suoni, avendo riguardo a sminuirlo per far calare la quarta, ed aumentarlo nell'intonare la sesta, e così rendere giusti siffatti intervalli: ma in questo per altro non riescono che i più abili dopo un lungo esercizio. Finalmente si avverta che le ultime tre note della successione diatonica dell'ottava non si ottengono facilmente che in ascendere di grado: onde per considerare que'suoni della Scala che in tale strumento si ottengono propriamente con facilità, quelli sono che trovansi indicati nella *fig. 2.* Questi poi si debbono esercitare in ascendere non meno che in discendere, per avvezzarsi così alla pronta intonazione, quando occorrono secondo l'ordine di tale Scala. Una cosa essenziale ond'ottenerne più facilmente l'intonazione de' diversi suoni, quella si è d'accostumarsi nell'espressione di questi a battere la lingua, e guardarsi a non trattenere il fiato.

Nelle due parti in cui si divide generalmente questo strumento per la musicale esecuzione, si considerano poi alcuni suoni proprj al secondo Corno, ed altri al primo. Quelli che al secondo comunemente appartengono, sono indicati nella *fig. 3.*; e quelli che al primo s'aspettano, si hanno pure nella *fig. 4.* A riserva però di que'casi particolari in cui, o per marcare un unisono o pel centro d'un tono troppo alto o

tropo basso, conviene far procedere il secondo ancora più alto delle note indicate, o il primo anche più basso. Quegli E secutori però a' quali più facile riesce l'intonazione de' suoni bassi, non con eguale facilità intonano i più acuti; e così viceversa per quelli che sono naturalmente avvezzi all'intonazione de' più acuti. Questo dipende dalla naturale disposizione del petto e dall'imboccatura; ond'è che chi pratica il secondo Corno, deve usare d'un *bocchino* più grande di quello che usa chi suona il primo; e tutto questo ad oggetto che col presentare tale bocchino alle labbra, si possa facilmente dal secondo Corno ottenere i suoni più gravi, e dal primo i più acuti. Si noti inoltre che per l'imboccatura del primo si suol tenere il bocchino in giù e per quella da seconda in sù; così pure il primo procedendo verso l'acuto porti il bocchino secondo il bisogno in giù, ed il secondo procedendo verso il grave, giusta il bisogno, porti in sù il bocchino medesimo.

De' Salti sul Corno.

Per assicurarsi di que' salti che bene spesso s'incontrano ne' musicali pezzi a questo strumento appartenenti, conviene primieramente esercitarsi in que' di terza in ascendere ed in discendere, come trovansi marcati nella *fig. 5. Corno Lez. I.* Questi richieggono un' esecuzione posata, giusta la misura del tempo ordinario, e le note *minime* con cui procedono, ossia note ciascheduna del valore di mezza battuta.

Nella *fig. 6.* se ne danno altri con note *semiminime* ossia note ciascheduna del valore d'un quarto, e per cui nella propria esecuzione si deve distinguere esattamente ciascun tempo della misura con ogni nota. I salti che si danno nella *fig. 7.*, e che procedono per più variati intervalli, serviranno inoltre per accostumarsi al tempo dispari, ossia di tre e quattro. Questi si trovano segnati con note *minime* e *semiminime*; la nota *minima* cioè occupa in ogni misura i primi due tempi in battere, e la nota *semiminima* il terzo in levare. Finalmente pei salti che si danno nella *fig. 8.* con note *crome*, e nella misura del tempo binario, ossia di due e quattro, si richiede un' esecuzione più leggiera e più staccata delle antecedenti.

§ II.

LEZIONE SECONDA.

Una parte essenziale che debbesi pienamente intendere per vantaggio della più precisa esecuzione, quella si è della variata combinazione delle note, per giustamente renderle, quando s'incontrano nel corso d'un pezzo; ed acciò si possa esercitare tanto chi pratica il primo Corno quanto chi usa il secondo, questa nel seguente esercizio si darà per ambe le parti. Le note colla coda in alto quelle saranno appartenenti al primo, e quelle che spettano al secondo, si rileveranno distinte colla coda in basso.

*Dell' Esercizio di Combinazione ne' diversi toni
sul Corno.*

Per rendere le note tenute e di lunga durata che sovente s'incontrano nella parte assegnata a questo strumento, massime nell' accompagnamento de' diversi musicali pezzi, non altro si richiede che d'intonarle giustamente a quel dato grado in cui si trovano segnate, e seguire l' unione con l' esattezza del tempo, distinguendo ogni misura. Ma quando poi in una sola misura s'incontrano molte note in varie guise combinate, e che per lo più sono da rendersi dai soli Corni, mentre le altre parti osservano una pausa; qui è dove cade qualche difficoltà, onde rilevar prontamente quel sentimento che viene formato dalla diversa combinazione delle note, per valutare esattamente la loro forza; e giusta ancora i toni in cui cadono, cioè più alti o più bassi; per le quali cose tutte si richiedono molte distinzioni nella pronta esecuzione.

Ond'ottenere pertanto tutto questo servirà primieramente l'esercizio indicato nella *fig. 1. Corno Lex. II.*, dove l' esecuzione deve essere alquanto posata con una precisa distribuzione delle note in ogni misura, distinguendo in ciascuna il proprio valore delle diverse note, avendo riguardo alle sincopature, a' contrattempi ed a tutto ciò, in somma, che in siffatto esercizio s'incontra. La pratica della *fig. 2.* giova per rilevare la forza dell' alternazione nel movimento delle due parti, per cui inoltre si acquista una maggior

franchezza nella musicale espressione con questo strumento.

Il suddetto esercizio indicato colla Chiave del Violino, giusta la quale appartiene al tono naturale di *C sol fa ut*, deve praticarsi collo strumento costruito ancora ne' diversi toni, per accostumarsi così alle diverse intonazioni. Ne' toni poi i più alti, come, per esempio, quelli di *G sol re ut*, *A la mi re*, riescono di più difficile intonazione i suoni acuti, come disopra abbiamo osservato; per lo che infatti i buoni Compositori non fanno in questi oltrepassare al primo Corno il secondo grado della terza ottava, ma piuttosto lo fanno discendere nel basso. In questi poi il secondo Corno intona con più facilità le note della prima ottava; e la pratica indicata nella *fig. 3.* nel tono di *G sol re ut*, che può ancora eseguirsi in *A la fa* ed *A la mi re*, lo dimostrerà più chiaramente.

Il tono di *A la mi re* si pratica ancora col maggior impiego de' suoni della terza ottava; ma in questo caso si usa costruire il Corno per mezzo delle diverse aggiunte, ond' ottenerne naturalmente l'ottava bassa.

Tutti i toni che si praticano nel Corno, sono sempre maggiori, come li dà la natura di questo strumento, la di cui Scala difatto appartiene solamente al tono maggiore; di modo che non puossi ottenere la Scala cromatica senza l'artificio della mano, del quale si parlerà nella terza Lezione. Quando poi in un pezzo musicale in tono minore vengono

ancora assegnate le parti ai Corni, in questo caso s'aspetta al Compositore l'idicarne que' suoni che convengono al dato tono di cui si tratta, e che relativi al medesimo si possono avere da questo strumento; giacchè all'Esecutore non altro s'aspetta che rendere quanto viene nella parte contrassegnato.

§. III.

LEZIONE TERZA.

L'esercizio indicato nelle precedenti Lezioni serve benissimo per praticare questo strumento ne' pezzi comuni di Sinfonia: nella qual pratica però onde perfezionarsi veramente, fa d'uopo altresì di prolungare un siffatto esercizio con varie ariette a due Corni, le quali siano mai sempre adattate alla propria intelligenza. Ma per quanto riguarda il modo più conveniente di ben maneggiarlo a solo, havvi una maggiore difficoltà; ed in ciò non riescono che i più valenti, previo un lungo esercizio, oltre tutte quelle naturali disposizioni che necessariamente si richiedono a tale effetto, e la piena intelligenza della norma seguente.

Norma per eseguire diversi passi sul Corno.

L'estensione delle tre ottave, indicate nella Scala di questo strumento, non è già così limitata ad un perito Esecutore; mentre dal Corno si possono otte-

nere alcuni altri suoni anche più profondi ed altri più acuti di quelli della suddetta estensione, oltre tutti i toni che mancano nelle ottave gravi, ed ancora i semitoni a dividerne tutta la Scala cromaticamente. Tutti i toni però e semitoni che non si hanno dalla natura dello strumento, si ottengono per mezzo della mano diritta che si fa entrare nel Corno dalla parte della grande apertura, con le dita l'un l'altro unite in punta a formare la mano concava, per governare così la colonna dell'aria; nel qual caso bisogna tenere il Corno dalla mano sinistra, ed in modo che la grande apertura del medesimo corrisponda alla comoda entrata della mano. Con questo mezzo, nella terza ottava principalmente, si ottengono con più facilità i semitoni; mentre qualunque suono naturale di questo strumento puossi diffatto senza veruna malagevolezza accrescere d'un semitono col solo indicato mezzo della mano.

Si debbono però distinguere altri due suoni che si hanno naturalmente dal Corno, oltre quelli della Scala indicata nella Lezione prima, e che frequentemente si praticano ne' musicali pezzi particolari a questo strumento. Il primo di questi si trova a formare il semitono della nota del tono che si marca in una riga sotto; e questo per conseguenza segnasi due spazi sotto, come nella *fig. 1. Corno Lez. III.* Il secondo rende la settima minore, e si trova in distanza d'un tono al di sotto della prima nota della terza ottava della Scala ordinaria, per cui si segna come nella *fig. 2.*; e quest'ultimo principalmente è tanto

naturale a siffatto strumento, quanto ciascun altro dell' indicata Scala ordinaria.

Per ottenerne però questa particolare esecuzione, si richiede un orecchio fino e giusto, ed essere in grado di distinguere prontamente tutte le diverse intonazioni, e di governare per tal modo la mano, non solo per levarla sollecitamente dallo strumento, quando occorre il suono naturale dopo un alterato, ma per piegarla ancora in diverse altre maniere secondo l' opportunità dell' intonazione de' diversi suoni.

Per ben riuscire in questa parte, conviene primieramente esercitarsi con alcuni passi formati con note in diversa maniera alterate, e che principalmente procedano per semitoni: al quale effetto servirà la pratica indicata nella *fig. 3. Corno Lez. III.*, in cui si dee poi osservare un' esecuzione posata per addestrarsi così gradatamente alle intonazioni dei diversi suoni alterati. Si eserciti in appresso con altri passi di più variata espressione, e formati piuttosto con note di breve durata, come lo sono quelli della *fig. 4.* Nella penultima misura di questi havvi ancora indicato il *trillo*, per facilitare il quale giova muovere con prestezza il mento, mantenere il fiato eguale, e soprattutto tener leggiero il *bocchino*. Esercitandosi continuamente con questi passi e con altri di diverso lavoro, ma proprj di questo strumento e regolati mai sempre in quella estensione di suoni che l' Esecutore può intonare giusta la propria capacità, col progresso del tempo si apprende quasi naturalmente il modo di rendere altri suoni più gravi ed anche

più acuti dell'indicata Scala di tre ottave: e per siffatta maniera, in somma, si ottiene il vero possesso di questo strumento. Si consulti poi l'Osservazione sopra l'esecuzione della Musica instrumentale, indicata nella Lezione terza del Violino; mentre questa riguarda i principali precetti de' quali ogni perito Esecutore deve pienamente essere inteso.

C A P O XIII.

LEZIONI DI OBOÈ.

La Musica la più accentata risulta in gran parte dalla forza de' suoni dell'Oboè; mercechè questo strumento eseguisce comunemente le note principali dell'armonia, quelle cioè che entrano nella parte del Violino come note de' rispettivi accordi; e con le diverse tenute poi lega ancora l'armonia medesima nel modo il più singolare.

Per l'esecuzione de' musicali pezzi si divide comunemente questo strumento in due parti, e vale a dire, in primo ed in secondo Oboè; ed ambe s'impiegano, non solo a marcare i diversi accompagnamenti e legature, ma ancora per diverse principali espressioni. In alcuni casi s'impiega eziandio l'Oboè a *Solo*; e l'ottenerne quella pratica che a questo strumento appartiene, dipende precisamente dalla perfetta intelligenza delle seguenti Lezioni.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

Vuolsi primieramente, per la musicale esecuzione su questo strumento, il vero possesso di tutti i Caratteri che alla Musica appartengono; ed in secondo luogo l'opportuna distribuzione delle dita sopra tale strumento, onde chiudere ed aprire i diversi buchi ad effetto di determinare i convenienti suoni. Per ciò che spetta a' musicali Caratteri, se n'è già data la più chiara distinzione nel Capo primo della seconda Parte di quest'Opera; e rapporto alla distribuzione delle dita, si darà in appresso l'opportuna spiegazione.

La Chiave che appartiene all'Oboè, è quella del Violino, e la sua naturale estensione si rileva dalla Scala seguente.

Della Scala dell'Oboè.

La Scala che su questo strumento comunemente si pratica, abbraccia due ottave complete, ed un tono, incominciando nel grave dal *C sol fa ut* che corrisponde a quello del Cembalo segnato nella posizione della Chiave del Soprano, e che nella propria Chiave del Violino si riconosce marcato nella riga sotto, sino al *D la sol re* della terza ottava. Nel grave non si può discendere di più dell'indicato *C sol fa ut*, per esser questo il suono determinato da

tutta la lunghezza dello strumento, e per cui si tengono turati tutti i buchi: ma nell'acuto però si possono ottenere diversi altri suoni ancora. Questo dipende dall'abilità dell'Esecutore; ed alcuni vi sono che portano tale estensione sino alle tre ottave circa. L'estensione comune si rileva per tanto dalla Scala marcata nella *fig. 1. Oboè Lezione I.* In questa si dee distinguere ciascun nome che ad ogni nota conviene, giusta le lettere sotto segnate, come pure le diverse ottave che occupano. Tutto questo perfettamente assicurato, con facilità si ottiene l'espressione della Scala medesima su tale strumento: al quale effetto si dà ancora la seguente spiegazione della distribuzione delle dita, che riguarda l'ottenerne propriamente i suoni corrispondenti.

Della distribuzione delle dita sopra l'Oboè.

Onde conveniente e perfetta riesca la distribuzione delle dita sopra l'Oboè, si deve questo sostenere con ambe le mani, ed in tal modo che la mano sinistra si trovi in alto, cioè verso l'ancia, e la mano destra in basso, ossia verso il piede. Il pollice della mano sinistra si deve trovare alla parte opposta de' buchi, a sostenere lo strumento, unitamente all'indice, medio ed annulare della medesima mano, che debbono impiegarsi per turare i primi tre buchi, sempre tenendo elevato con grazia il picciolo dito per una più agile esecuzione. Rapporto all'impiego della mano diritta, serve l'indice per turare il quarto buco,

il medio pel quinto, e l'annulare pel sesto: il piccolo s'impiega per toccare le chiavi, quando così occorre d'effettuare; e rimpetto a questi medesimi diti si dee pure ritrovare il pollice per l'eguale ragione, per cui così si è collocato quello della mano sinistra. Le due Chiavi che servono per turare gli ultimi due buchi, richiedono però una necessaria distinzione. Quella che serve pel settimo buco, rimane sempre naturalmente chiusa: di modo che per aprirla, fa d'uopo d'appoggiare il piccolo dito della mano diritta nella parte conveniente della medesima Chiave; rimanendo perciò esso leggermente sempre in tal positura a simile effetto. Quella poi che serve per l'ottavo buco, la quale è ancora più grande dell'altra, e che resta per natura aperta, opportunamente si chiude coll'appoggio pure dell'indicato picciolo dito.

Per siffatta maniera collocate le dita sopra i buchi, si deve presentare l'ancia alla bocca ad effetto di poter dare il fiato conveniente allo strumento. Tale ancia si dee ritrovare precisamente nel mezzo della bocca entro le labbra, ed in tal modo accomodata che facilmente si possa stringerla più o meno secondo il bisogno. Dalle labbra alla legatura dell'ancia vi deve essere la distanza almeno d'una linea; e sopra tutto si badi bene di non toccare co'denti l'ancia medesima. Abbiassi la testa diritta, le mani piuttosto alte; ma guardisi però dal levare troppo le gomita, le quali devono avere una posizione piuttosto naturale presso del corpo: tengasi, in somma, per tal modo lo strumento che la parte inferiore del me-

desimo venga ad essere allontanata dal corpo un piede circa. Dal modo poi con cui si governa il fiato, e si maneggiano i diversi buchi, per determinare la distanza de' medesimi all' alto, risultano tutti i suoni che appartengono all'estensione di questo strumento.

Il grado del fiato dev'esser sempre proporzionato ai diversi suoni, e quanto più si ascende, altrettanto aumentar si dee gradatamente la forza di questo, per cui si usa di stringere nel medesimo tempo le labbra a proporzione.

L'intavolatura segnata al di sotto delle note musicali che compongono la Scala di questo strumento, come nella già accennata *fig. 1.*, dimostrerà più chiaramente quali buchi debbansi tener chiusi e quali aperti, per ottenere ciascun suono della Scala medesima. Questa intavolatura contiene infatti otto ordini di zeri neri e bianchi: ciascuno di questi ordini corrisponde a quel dato buco dello strumento che ha il medesimo numero. Ogni colonna di otto zeri rappresenta gli otto buchi dell'Oboè: i bianchi indicano i buchi che si devono tenere aperti; e i neri quelli che debbonsi tener chiusi, ond'ottenere il suono indicato superiormente nella Scala colla nota musicale. Da tutto ciò chiaramente si rileva che, per avere il primo suono di tale Scala, e vale a dire *C sol fa ut* naturale, si debbono tener chiusi tutti i buchi; pel *D la sol re* che segue, il solo ottavo aperto; e così si dica degli altri: avvertendo però che pel primo buco s'intende quello che si trova più vicino all'im-

boccatura. Questo serve di regola per numerare qualsivoglia degli otto buchi dello strumento.

D'una tale distribuzione delle dita è necessario assicurarsi perfettamente, se riconoscer si vuole prontamente il suono conveniente a qualunque nota che nell'ordine naturale incontrare si possa. Su tali precetti fondato il principiante, s'eserciti nell'indicata Scala, quindi si passi ai salti seguenti.

De' Salti sull'Oboè.

L'esercizio di far procedere i suoni con diversi salti è del tutto necessario per rilevar prontamente le varie intonazioni de' medesimi; e per questo se ne sono indicati nella *fig. 2. Oboè Lez. I.* i più naturali, cioè quelli che procedono di quarta. Questi tutti richieggono un'esecuzione posata a tenore delle note *minime* con cui sono segnati, ossia note ciascheduna del valore di mezza battuta, rapporto alla misura del tempo ordinario a cui spettano. I salti di quinta che si hanno nella *fig. 4.*, ed i salti di sesta come nella *fig. 5.*, esigono una precisa distinzione di tutti i tempi in cui si divide la misura del tempo ordinario; giacchè si trovano segnati con note *semiminime*, ossia note ciascheduna del valore d'un quarto, e per cui appunto ogni tempo della misura viene occupato da una sola nota in tutta la sua durata. Nella *fig. 6.* si trovano i salti di settima disposti nella misura del tempo dispari, ossia di tre e quattro, con nota *minima* in battere e *semiminima*

in levare ; e finalmente nella *fig. 7.* si hanno i salti d' ottava segnati con note *crome* nella misura del tempo binario , ossia di due e quattro , e che per conseguenza addimandano una più leggiera esecuzione.

§. II.

LEZIONE SECONDA.

Oltre al rendere i diversi suoni nell' ordine naturale , come si è praticato nell' antecedente Lezione , si richiede l' intelligenza eziandio delle alterazioni che frequentemente cadono sopra i suoni medesimi , e per conseguenza la conveniente espressione in tali casi.

Ciascuno de' cinque toni interi dell' ottava può essere diviso in due semitoni ; e perciò in ogni ottava si riconoscono cinque suoni cromatici , ciascuno de' quali serve per diesis alla nota inferiore , e per bemolle alla superiore. Tali suoni cromatici si chiamano *C sol fa ut diesis* , *D la sol re diesis* , *F fa ut diesis* , *G sol re ut diesis* ed *A la mi re diesis* , quando però si tratta delle corrispondenti note alterate per diesis : ma quando questi medesimi suoni servono per bemolli , si nominano *D la fa* , *E la fa* , *G la fa* , *A la fa* e *B fa*. In teorica si considerano ben diversamente questi suoni pei riguardi che si hanno ai convenienti rapporti ; ma nella pratica si considera il *C sol fa ut diesis* per lo stesso suono come *D la sol re bemolle* , ossia *D la fa* ; il *D la*

sol re diesis, come *E la fa* ec. Nella *fig. 1. Oboè Lez. II.* sonosi indicati tali suoni cromatici, e questi nelle diverse ottave ancora, giusta però l'estensione ordinaria. Le due note che indicano il medesimo suono, si rilevano coperte dalla legatura; e la sotto segnata intavolatura indica poi quali buchi si debbano tener chiusi, e quali aperti, ond'ottenere ciascuno de' surriferiti cromatici suoni. Avvertasi inoltre che, in forza del semitono che cade nell'ordine naturale tra *E la mi* e *F fa ut*, il suono di *E la mi diesis* corrisponde a quello di *F fa ut naturale*, e viceversa il suono di *F fa ut bemolle* corrisponde a quello di *E la mi naturale*. Questa medesima distinzione fa d'uopo ancora tra *B mi* e *C sol fa ut*, che è il secondo semitono maggiore della successione naturale dell'ottava, onde renderli a dovere, quando s'incontrano siffattamente alterati.

Per la musicale esecuzione non basta il riconoscere tutti questi suoni, e saperli pur anco intonar giustamente; ma si richiede altresì l'opportuna espressione nella loro variata combinazione, dalla quale ne risulta quel sentimento che dà il carattere ai diversi pezzi, e che meglio si rileverà col seguente esercizio.

*Dell' Esercizio di Combinazione ne' diversi toni
sull' Oboè.*

Per questo esercizio di combinazione serve primieramente la pratica indicata nel tono naturale di *C sol fa ut* maggiore, come nella *fig. 2. Oboè Lez. II.*,

nella di cui espressione debbesi valutare la diversa figura delle note, ed aver riguardo a tutti i segni da' quali sono esse più volte seguite: e siccome le molteplici combinazioni s'incontrano in diversi toni, così questo medesimo tratto converrà di esercitarlo trasportato in tutti gli altri toni maggiori, sì per diesis che per bemolle. Per ciò che spetta la pratica de' toni minori, questa si dà nel tono di *A la mi re* naturale nella *fig. 3.*; e questa pure si dovrà esercitare trasportata in ogn' altro tono minore. Fa d'uopo però avvertire quelle distinzioni che sopra i diversi toni si sono fatte nella Lezione seconda del Cembalo.

§. III.

LEZIONE TERZA.

Quanto si è dimostrato nelle suddette Lezioni, serve principalmente per la pratica di questa parte nell'accompagnamento ordinario della sinfonia, come generalmente si usa: ma per la maggior perfezione, e per rilevarne in qualche maniera ancora quella particolare espressione che a questo strumento conviene, massime nel rendere le proprie obbligazioni, che s'incontrano soventi ne' diversi musicali pezzi, se ne dà la seguente norma.

Norma per eseguire diversi passi sull'Obod.

I passi che comunemente s'affacciano nelle ob-

bligazioni a questo strumento appartenenti, sono per lo più alcuni corti tratti di melodia, che d'ordinario vanno uniti coll' Oboè secondo il quale al di sotto fa intendere altre armoniose note: come, a cagion d'esempio, quelli della *fig. 1. Oboè Lez. III.* Questi serviranno in parte di pratica per addestrarsi in siffatte obbligazioni tanto sull'Oboè primo quanto sul secondo; essendo a bella posta marcate le note del primo colla coda in alto, e quelle del secondo in basso. Qualche volta però s'incontrano alcuni passi i quali ad un solo Oboè principale appartengono con una particolare espressione. Per avanzarsi poi gradatamente in siffatte obbligazioni, si accostumi con dei passi cantabili e distinti con più variati accenti, come, a cagion d'esempio, nella pratica indicata nella *fig. 2.* Tutto questo però non basta per riuscire perfettamente nell'esecuzione di tutti que'passi che incontrare si possono nelle particolari obbligazioni di questo strumento; ma si ricerca inoltre un più lungo e costante esercizio con dei Duetti principalmente di facile intelligenza; ed a proporzione della franchezza che si acquista, eseguire eziandio altri più variati concerti. A tale oggetto consultisi l'Osservazione sopra l'esecuzione della Musica instrumentale, segnata nella Lezione terza del Violino, per la quale certamente più sicura si rileverà l'espressione di qualsivoglia pezzo musicale.

C A P O XIV.

LEZIONI DI TRAVERSIERE.

Ll Flauto Traversiere (così nominato mercechè per trarre da questo i diversi suoni , è forza collocarlo a traverso del viso , ed in tal modo che la lunghezza di esso sia parallela alla lunghezza della bocca colla quale s' inspira il fiato in tale strumento , avendo però riguardo all' opportuna imboccatura) è quel musicale strumento al quale convengono le espressioni le più dolci e le più graziose. Questo comunemente s' adopra in luogo dell' Oboè nelle occasioni di quelle particolari espressioni che lo richieggono : esso pure dividesi egualmente in primo e secondo ; e s' impiega qualche volta a solo , ossia come parte principale. Per ottenerne frattanto tutta quella pratica che si richiede onde valersi di questo strumento opportunamente ne' diversi musicali pezzi , serviranno di guida le seguenti Lezioni.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

La più perfetta intelligenza di tutti i musicali Caratteri espressi nel Capo I. della seconda Parte di quest' Opera , è indispensabile a possedere il musico linguaggio. La maggiore difficoltà per l' opportuna

pratica di questo strumento, quella però si è dell'imboccatura: della quale si parlerà nell'osservazione intorno alla distribuzione delle dita sopra tale strumento; per ora prenderemo soltanto a considerare la propria Scala che si segna aneora sotto la Chiave del Violino.

Della Scala del Traversiere.

Tutta l'estensione del Traversiere abbraccia tre ottave complete, incominciando il primo suono naturale al *D la sol ve*, che si trova all'unisono di quello che nel Cembalo segue subito dopo la Chiave di *C sol fa ut*. Non tutti poi i suoni della terza ottava si ottengono facilmente, e massime i tre ultimi sono ancora più difficili ad aversi ben netti e giusti. Per la qual cosa i buoni Compositori rade volte oltrepassano *F fa ut* della terza ottava; alla quale estensione appunto si dà la Scala nella *fig. 1. Traversiere Lez. I.* Le lettere al disotto marcate indicano i rispettivi nomi de' diversi suoni in ciascun grado collocati; e questi debbono essere perfettamente intesi, avendo riguardo alle diverse ottave per la conveniente distinzione de' medesimi. La quantità del vento poi che s'inspira nel Traversiere, il grado della sua prestezza, ed il modo con cui viene tagliato dalla imboccatura, tutto questo concorre alla formazione del suono in tale strumento. Non hassi però la diversificazione di questo medesimo suono, nè si possono rilevare tutti que' gradi che conve-

nienti sono all'estensione del Traversiere, se non si osservi perfettamente la seguente distribuzione delle dita.

Della Distribuzione delle dita sul Traversiere.

Per ben maneggiare il Traversiere che si tiene colle due mani, la sinistra in alto, cioè verso l'imboccatura, e la diritta verso il basso (suonisi questo in piedi o seduto), si tenga la testa piuttosto alta che bassa e di qualche poco piegata verso la spalla sinistra; si tengano pure le mani alte, e specialmente le due picciole dita con grazia elevate; e si badi di non alzare nè le gomita nè le spalle: in somma, in tutta la positura del corpo non si deve riconoscere alcuna tortuosità; guardandosi inoltre dal fare que' movimenti di corpo o di testa, che molti impropriamente praticano per distinguere le misure. Quest'attitudine per siffatta maniera osservata riesce di non volgare aggradimento, e non favorisce meno gli occhi degli astanti, di quello che faccia il suono dello strumento ad occupare piacevolmente l'orecchio de' medesimi. Si deve tenere adunque il Traversiere presso a poco orizzontalmente. La mano sinistra sia piuttosto piegata in fuori, ed il braccio della medesima mano deve naturalmente cadere presso del corpo. Sia la diritta piegata qualche poco in dentro: i due pollici si trovino dalla parte opposta de' buchi a sostenere lo strumento, e precisamente fra i primi due de' rispettivi pezzi. Le altre dita nel modo seguente.

L'indice della mano sinistra dev'essere impiegato a turare il primo buco, il medio e l'annulare della medesima mano a turare il secondo ed il terzo; pel quarto, quinto e sesto buco servono l'indice, il medio, e l'annulare della mano diritta: il piccolo della medesima sia disposto a cadere sopra l'estremità della chiave che chiude il settimo buco, o su quella leggermente appoggiato, pel qual mezzo coll'abbassarsi la chiave si apre nel medesimo tempo tale settimo buco. Tutti questi buchi si variano mai sempre: la loro distanza all'alto è quella appunto che determina i diversi suoni di tale strumento; ond'è che in diverse maniere si chiudono e si aprono ora gli uni ed ora gli altri de' suddetti buchi, come si vedrà in appresso.

Riguardo poi all'imboccatura che forma una parte principale della pratica di questo strumento, s'accostino le labbra l'una contro l'altra, ed in tal modo che non resti se non una piccola apertura nel mezzo, lunga di tre linee e larga di mezza circa. Non si debbono già le labbra portare in fuori, ma piuttosto ritirarle verso gli angoli della bocca, ed avvertire che siano ben unite ed eguali. Con tale disposizione si presenti il Traversiere rimpetto a questa piccola apertura, e per tal modo s'accomodino le labbra sul buco dell'imboccatura, che l'aria che si fa uscire dalla bocca soffiando, possa entrare nel Traversiere per questa medesima apertura ad animarlo convenientemente: per la qual cosa fa di mestieri girare tale strumento in dentro o in fuori,

sino a tanto che siasi pervenuto ad ottenerne il suono ben giusto e chiaro.

Assicurata così l'imboccatura, e soffiando con mollezza di labbro nello strumento, si ottiene il primo suono della Scala indicata, cioè il *D la sol re* naturale della prima ottava, con tutti i buchi chiusi. Per avere poi gli altri suoni di siffatta Scala, fa d'uopo aprire o chiudere i buchi giusta l'intavolatura marcata al disotto delle note musicali che segnano i gradi della Scala medesima. I zeri bianchi indicano quali buchi del Traversiere devono essere aperti, e i neri quali chiusi, onde trarre da questo strumento il suono della nota che si trova al di sopra della data colonna de' zeri nella riga musicale; ciascuna delle quali colonne rappresenta i sette buchi di questo medesimo strumento. Il zero superiore corrisponde al primo buco, a quello cioè che si trova più vicino all'imboccatura; e gli altri in discendere corrispondono successivamente agli altri buchi giusta i numeri marcati lateralmente. Ond'è che per ottenere, a cagion d'esempio, il suono della seconda nota della Scala, cioè l'*E la mi*, fa d'uopo chiudere tutti i buchi, eccettuato il sesto; pel suono della terza nota, il quinto aperto, e gli altri chiusi; per quello della quarta nota, il quarto, quinto e sesto aperti, e gli altri chiusi; e così dicasi rapporto a qualunque altro suono.

Dalla segnata intavolatura si rileva però che l'*E la mi*, *F fa ut*, *G sol re ut*, *A la mi re* e *B mi* della seconda ottava hanno i medesimi bu-

chi aperti, come quelli della prima ottava. Ma qui si noti che l'ottenere l'ottava alta di un dato suono, da altro non dipende che dalla doppia prestezza che si dà al volume del vento, col quale si anima lo strumento, affinchè, dove la colonna dell'aria per avere il primo suono faceva una vibrazione, per ottenerne l'ottava, ne faccia due; e perciò si usa avanzare qualche poco le labbra per restringere la loro apertura. Regola generale si è che quanto più si ascende, si deve a proporzione aumentare la prestezza del vento, come infatti coll'approssimare le labbra all'imboccatura per trarne i suoni più acuti, si rileva ch'ella viene ad essere più coperta che nel praticare i suoni più gravi, pe' quali all'opposto ritirar bisogna le labbra, onde fare maggiore l'apertura. E' fuor di dubbio che, data la medesima quantità di vento, forzata a passare nel tempo stesso per due buchi ineguali, maggiore prestezza acquista passando pel più piccolo, e questa a proporzione della sua picciolezza. Supposto che i due buchi siano rotondi, e i loro diametri siano tra loro come 21. a 22., il più piccolo diverrà la metà del più grande, e per ciò vi passerà il vento con una doppia prestezza: dunque se l'apertura delle labbra sarà rotonda, non converrà restringerla che nella proporzione di 22. a 21., onde avere l'ottava d'un dato suono colla medesima quantità di fiato; e se si restringe di più, ne abbisognerà meno: alle quali cose tutte si deve avere l'opportuno riguardo nella pratica, per ottenere precisamente tutti i diversi suoni.

In tal guisa assicurati i suoni tutti dell' indicata Scala, si pratici la medesima tanto in ascendere che in discendere di grado. Per ciò poi che spetta l' intonazione de' diversi suoni di salto, se ne dimostra la pratica nel modo seguente.

De' Salti sul Traversiere.

Nella *fig. 1. Traversiere Lez. I.* si danno i salti di terza, e nella *fig. 3.* que' di quarta, tutti segnati con note *minime*. Seguono nella *fig. 4.* i salti di quinta, e nella *fig. 5.* que' di sesta, con note *semiminime*. I salti di settima si danno nella *fig. 6.*, con nota *minima* in battere e *semiminima* in levare; e per ultimo nella *fig. 7.* si hanno i salti d'ottava, con note *crome*. Veggasi però quanto si è detto nella Lezione prima dell' Oboè intorno a questi salti, onde distinguere a dovere le varie misure non solo a cui appartengono, ma la forza eziandio del diverso valore delle note, e per siffatta maniera, in somma, tutta rilevare la conveniente esecuzione de' medesimi.

§. II.

LEZIONE SECONDA.

Dalla precedente Lezione si è appreso il modo di rendere i diversi suoni nell'ordine naturale; ora conviene intendere il modo ancora come si debbono rendere i medesimi, quando s'incontrano alterati dai diversi

segni accidentali, che ne' musici pezzi comunemente si praticano. Si consulti però quanto si disse su tal proposito nella Lezione seconda dell' Oboè. Questi suoni accompagnati da' diversi accidenti sonosi indicati nella *fig. 1. Traversiere Lez. II.*; ed i zeri neri e bianchi, marcati nell' intavolatura sotto segnata, fanno pienamente conoscere quali buchi si debbano chiudere o aprire, per ottenere que' suoni di cui qui si tratta.

Il primo *C sol fa ut diesis* che serve per semitono alla prima nota naturale della Scala, e che si considera ancora come *D la fa*, non ha egli una precisa naturale posizione, ma puossi artificiosamente formare con tutti i buchi chiusi come il *D la sol re* naturale: e per avere un tal suono cromatico, convien girare l'imboccatura qualche poco più indentro di quello che si faccia intonando il suddetto *D la sol re* naturale. Quando poi s'incontrano i due semitoni maggiori dell'ottava naturale, cioè *E la mi*, e *B mi* alterati col diesis, serve la posizione del *F fa ut* naturale pel primo, e di *C sol fa ut* parimente naturale pel secondo: e viceversa quando occorrono *F fa ut* o *C sol fa ut* bemollizzati, s'impiegano le posizioni di *E la mi* e *B mi* presi nell'ordine naturale, come già si disse nell' indicata Lezione seconda dell' Oboè. Tutto questo serve per ottenere l'intonazione de' diversi suoni, tanto nella successione diatonica quanto nella cromatico; e con siffatto vantaggio più facilmente si riesce nell'esercizio di combinazione in qualsivoglia tono sul Traversiere: di che mi faccio ora a ragionare.

*Dell' Esercizio di Combinazione ne' diversi toni
sul Traversiere.*

L' esercizio di combinazioni ne' diversi toni si è quello che più conviene per accostumarsi alle diverse musicali espressioni; giacchè con questo si rendono le diverse note in varie maniere combinate, e si valuta eziandio la forza di que' musicali segni onde bene spesso si trovano accompagnate. Affine di rilevare pertanto con qualche ordine questa parte così importante, servirà primieramente l' esercizio indicato nella *fig. 2. Traversiere Lez. II.*, il quale comprende il tono naturale di *C sol fa ut* maggiore: questo però si eserciti trasportato in tutti gli altri toni maggiori, a tenore di quanto si è indicato nella Lezione seconda del Violino. Il tratto poi che si trova nella *fig. 3.*, riguarda il tono di *A la mi re* minore naturale: e questo pure convenientemente si eserciti trasportato ne' diversi toni minori. Avvertasi finalmente quanto si è detto nella Lezione seconda del Cembalo, rapporto alla più chiara distinzione de' suddetti toni, naturali non meno che trasportati.

§. III.

LEZIONE TERZA.

Coll' esercizio accennato nell' antecedente Lezione si accostuma gradatamente alla pronta esecuzione delle note in diversa maniera combinate, massime nelle

parti ordinarie d'accompagnamento della Sinfonia, ed in qualunque tono esse si trovino. Ma siccome questo particolare strumento per lo più s'impiega nelle obbligazioni le quali addimandano altre assai più variate espressioni, converrà così d'intendere la norma seguente.

*Norma per eseguire diversi passi
sul Traversiere.*

Le obbligazioni più generali che nella Sinfonia vengono assegnate a questo strumento, consistono in alcuni tratti di melodia, i quali per lo più vanno uniti con grata armonia al secondo Traversiere; e presso a poco come quelli già indicati nella Lezione terza dell'Oboè, i quali si possono egualmente eseguire sul Traversiere.

Per quanto poi riguarda l'esecuzione a solo, ossia d'una parte principale, fa d'uopo primieramente di esercitarsi con dei passi formati di note distinte con ogni sorta d'accento, e principalmente di note di breve durata, procedenti ora di grado ed ora di salto, e coperte dalla legatura da due in due o da tre in tre o da quattro in quattro ed anche di più, come, a cagion d'esempio, sono que' passi che per siffatta maniera trovansi segnati nella *fig. 1. Traversiere Lezione III.*: per la di cui esecuzione debbesi impiegare il fiato alla prima nota che cade sotto la legatura, e mantenerlo nello scorrere le altre, comè propriamente richiede questo accento. Sarà bene eser-

citarsi ancora con dei passi formati di note staccate, e che per conseguenza addimandano un colpo di lingua per ciascheduna, come quelli della *fig. 2.*, e nella esecuzione eziandio di alcuni passi formati con tutti due i suddetti accenti, cioè con note in parte legate, ed in parte staccate, come, per esempio, quelli della *fig. 3.* Così si accostuma alle diverse musicali espressioni, e si acquista il buon uso di questo particolare strumento. Ma per possederlo veramente, conviene inoltre fare assiduo esercizio con dei Duetti ed altri più variati Concerti, a norma sempre di quanto si disse sul fine della Lezione terza dell'Oboè; e sopra tutto avvertire quanto si è accennato nella Lezione terza del Violino circa l'Osservazione sopra l'esecuzione della Musica instrumentale.

C A P O XV.

OSSERVAZIONE SOPRA DIVERSI STRUMENTI
CHE S'IMPIEGANO NE' GRANDIOSI
PEZZI DI MUSICA.

Oltre tutti que' diversi strumenti de' quali si è indicata la pratica ne' rispettivi Capi di questa seconda Parte, altri pure ve n'hanno che si usano talvolta nelle nostre Orchestre, e che servono mirabilmente a variare e rinforzare la musicale espressione. Questi sono il *Clarinetto*, *Corno Inglese*, *Fagotto*, *Serpentone*, *Tromba diritta* e *Timpani*; e siccome

del carattere de' medesimi debb' essere pur anco inteso un Compositore, così pria di far passaggio alla terza Parte di quest' Opera che quella sarà della Composizione, aggiugnerò qui alcune vantaggiose osservazioni riguardo al conveniente impiego di siffatti particolari strumenti.

§. I.

Del Clarinetto.

Ha luogo il Clarinetto ne' grandiosi pezzi di Musica a legar l'armonia, quando s'impiega nelle parti di ripieno (nel qual caso a lui non convengono che sole tenute o ben poche note); e serve poi con gran vantaggio a variare la melodia, allora quando s'adopra come parte principale. Dividesi comunemente questo strumento in primo e secondo: ma per l'opportuno impiego vi sono molte cose da rimarcarsi. E primieramente riguardar si debbono que' toni che propriamente a questo strumento convengono, i quali sono limitati, attesa la grande difficoltà della distribuzione delle dita sopra i dodici buchi del medesimo; quattro de' quali vengono governati da altrettante chiavi che sono di non tenue imbarazzo all'esecuzione, massimamente trattandosi de' pezzi obbligati.

Il tono più naturale al Clarinetto comune è quello di *B fa*; e con siffatto Clarinetto si eseguiscano ancora facilmente i diversi pezzi di Musica in

E la fa ed *A la fa*. Questi toni però debbono essere notati sotto la Chiave del Tenore. Ogni valente Esecutore adopra eziandio un altro Clarinetto che si dice in *C sol fa ut*, il quale serve per praticare facilmente non solo il tono naturale di *C sol fa ut*, ma quelli ancora di *F fa ut* e *G sol re ut* maggiori, ne' quali toni segnasi la parte per questo strumento sotto la Chiave del Violino, egualmente come si pratica per l'Oboè. Tutta l'estensione del Clarinetto è di tre ottave e due toni. Notasi il suono più grave quattro spazi sotto le righe, che in Chiave di Violino si nomina *E la mi*; e si segna il più acuto alla nona riga, che con la stessa Chiave del Violino si considera per *G sol re ut* acutissimo. Ne' suoni i più gravi e ne' più acuti non si hanno tutti i semitoni: il centro poi, ossia l'estensione naturale e comoda per l'esecuzione, non è che di sole due ottave complete, nel grave incominciando al *C sol fa ut* che si segna una riga sotto in Chiave di Violino, sino al *C sol fa ut* della terza ottava, che si segna nella settima riga; ed in questa estensione si hanno ancora tutti i semitoni.

Il corpo di mezzo del Clarinetto si cambia secondo i diversi toni: ond'è che, allorquando si tratta dell'impiego di questo strumento in un pezzo musicale a più parti, è necessario che venga indicato il tono alla testa di quel medesimo pezzo, come, per esempio, *Clarinetto in B fa*, *Clarinetto in E la fa* ec.; e ciò ad effetto che l'Esecutore sappia qual corpo di mezzo deve rimettere.

Deve altresì avvertire il Compositore che questo faticoso strumento richiede di tratto in tratto qualche riposo, onde riprender lena, e così proseguire a dovere l'esecuzione. S'impiega finalmente il Clarinetto in tutti i toni, quando si tratta d'una parte d'accompagnamento, nella quale però non entrano che tenute o poche note, come dissi di sopra; di modo che le parti obbligate soltanto esigono tutti i maggiori riguardi.

§. II.

Del Corno Inglese.

La parte che si assegna al Corno Inglese, si scrive d'ordinario in Chiave di Violino, come l'Oboè, nella di cui naturale estensione egualmente questo strumento si considera. Per impiegare però convenientemente il Corno Inglese ne' diversi musicali pezzi unitamente ad altre parti, bisogna necessariamente osservare il giusto trasporto del tono, giacchè tutti i suoni di questo sono d'una quinta più bassi di quelli che si riconoscono sotto la Chiave del Violino; di modo che la vera Chiave che a siffatto strumento appartiene, si è quella del Mezzo Soprano, ossia di *C sol fa ut* in seconda riga. Ciò serva di regola al Compositore per segnare la parte del Corno Inglese nel tono medesimo delle altre parti della Sinfonia; quando non voglia segnarla sotto la Chiave del Violino col trasporto del tono, come è l'uso comune,

e che risulta poi lo stesso. Da tutto questo chiaro apparisce che, alloraquando per questo strumento si scrive il *G sol fa ut* colla Chiave del Violino, le parti d'accompagnamento esser debbono segnate in *F fa ut*; quando poi si segna il Corno Inglese in *D la sol re*, la Sinfonia si noti in *G sol re ut* ec.

Il tono più naturale a questo strumento è quello di *B fa*. Per ottenere questo unitamente a tutte le parti, si scrive quella del Corno Inglese nel tono di *F fa ut* colla Chiave del Violino per le ragioni di sopra allegate, e quelle della Sinfonia nel tono proprio di *B fa*; e così quando la parte assegnata al Corno Inglese si è in *B fa*, la Sinfonia esser deve in *E la fa* ec.: alle quali cose abbiassi l'opportuno riguardo per ottenerne il giusto effetto nella esecuzione.

§. III.

Del Fagotto.

Il Fagotto che tale appellasi a motivo che, per più comodo trasporto, si smontano le parti di siffatto strumento e si uniscono come in una specie di fagotto, è uno strumento da fiato, che eseguisce la parte del Basso, suona l'unisono d'otto piedi; ed è appunto la Chiave del Basso quella che a lui appartiene.

L'estensione di questo strumento è di tre ottave complete, incominciando il più grave suono dall'*A la mi re* segnato quattro righe sotto nella propria

Chiave del Basso, sino all' *A la mi re* terzo spazio del Soprano. I primi tre suoni, cioè i più gravi, che si nominano *A la mi re*, *B fa* e *B mi*, si ottengono con tutti i dodici buchi chiusi, e l'intonazione di questi dipende tutta dalla maniera di governare il vento nello strumento; il che non è tanto facile, e pochi sono che ne riescano.

Questo strumento ben maneggiato a solo è d'una singolare espressione: puossi dividere la sua Scala cromaticamente, e per conseguenza si può impiegarlo a piacere in qualunque tono; essendosi anzi in oggi accresciute due chiavi sotto, l'una per avere più preciso il *C sol fa ut* diesis profondo, e l'altra per lo *F fa ut* pur diesis basso; e così altre chiavi sul pezzo più piccolo dello strumento, per ottenere con maggior facilità le voci sopracute.

§. IV.

Del Serpentone.

Il Serpentone è uno strumento da fiato, che serve da Basso, come il Fagotto, e con cui anzi suona l'unisono: ma come esso poi non s'imbocca già col mezzo dell'ancia, ma bensì con un *bocchino* d'avorio o di ottone della forma di quelli de' Cornetti.

Di due ottave e mezza si è l'estensione naturale di questo strumento, incominciando dal *C sol fa ut* due righe sotto, sino al *F fa ut* settimo spazio nella propria Chiave del Basso. Divide questo strumento la

Scala cromaticamente: ed il formare i diversi suoni non solo dipende dalla distribuzione delle dita, nel chiudere o aprire in diversa maniera i sei buchi de' quali consta in tutta la sua lunghezza, ma principalmente dal modo particolare di governare il vento. I primi tre suoni della Scala cromatica, e vale a dire, *C sol fa ut* naturale, *C sol fa ut* diesis e *D la sol re* naturale, si ottengono con tutti i buchi chiusi. Trovansi non pochi che sanno siffattamente governare il vento in questo strumento, che colla stessa posizione di tutti i sei buchi chiusi, ottengono pur anco altri due suoni più profondi, cioè il *B mi* ed il *B fa* al di sotto dell'indicata estensione.

§. V.

Della Tromba dritta.

Il suono veramente il più vivo e guerriero dalla Tromba dritta si ottiene; e con ottimo successo questa s'impiega per le più animate espressioni. Dividesi comunemente la parte assegnata a questo strumento in prima e seconda Tromba; e nel segnar tali parti s'adopra le stesse regole che nel Corno da caccia. Notisi però che si trovano delle Trombe costrutte in *D la sol re*, in *F fa ut*, ed in altri diversi toni; ma la Tromba in *D la sol re* è quella che più d'ordinario si usa; e questa si fa servire per altri toni ancora più bassi, come, per esempio, *C sol fa ut*, *B fa* ec., mediante però i convenienti ritorti,

ossiano aggiunte. Ne' grandiosi pezzi, oltre il marcare unisone le Trombe dritte coi Corni, oppure (come più comunemente si pratica) segnare la nota del tono alle Trombe, e le altre note che superiormente si richiedono per l' opportuno accordo, segnarle ai Corni, si fanno eziandio alternare.

Nel far uso a solo di questo strumento, i più periti Esecutori ne tirano una grandissima estensione, e tutti i suoni ancora ben delicati e dolci. L' ottenere però tutto questo dipende dalla naturale disposizione del petto e dal possedere una felice imboccatura; la combinazione delle quali cose ben difficilmente s' incontra: ed un prudente Compositore mancar non dee di segnare la parte per questo strumento con note in centro proprio della Tromba, che corrisponde presso a poco a quello del Corno da caccia. Quantunque le Trombe dritte non facciano per lo più che l' unisone dei Corni, nulladimeno la musicale espressione acquista con siffatto mezzo una gran forza.

§. VI.

Dei Timpani.

Sono i Timpani que' due strumenti da percossa, co' quali si distinguono sorprendentemente e col più marcato accento le cadenze. I toni però in cui s' accordano e si praticano comunemente tali strumenti, non sono che tre, in *B fa* cioè, in *C sol fa ut* ed in *D la sol re*. Il grave suono dei Timpani appar-

tiene al Basso ; onde la parte da eseguirsi sopra i medesimi si segna comunemente nella Chiave del Basso al naturale ; e si avverte l' Esecutore del tono coll' indicarlo alla testa del pezzo musicale colle parole , per esempio , *Timpani in C sol fa ut* , *Timpani in D la sol re ec.*

Avverta pertanto il Compositore che questi strumenti s' impiegano principalmente negli atti delle cadenze del tono principale , nel quale si montano i due Timpani , od al più per rinforzare qualche nota del Basso , quando però si abbia o nel tono o nella quinta del medesimo ; mentre per la nota del tono principale serve il Timpano più piccolo , e per quella del tono della quinta quello più grande accordato alla quarta sotto. Questo rende realmente l'ottava grave della quinta che si potrebbe considerare superiore al tono.

Dal giusto adeguato impiego de' sovraccennati strumenti alcuno non havvi che negar possa tutta la maggior forza acquistare la musicale espressione ; dalla quale specialmente dipende l'ottenere que' sorprendenti effetti di cui ognuno riconosce la Musica abbondevolmente capace.

Fine della Parte Seconda.

