

Author: Riccati, Giordano

Title: Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati

Editor: Massimo Redaelli

Source: Udine, Biblioteca Civica, MS F.p.1029/VI, <i>-151

[-<i>-] Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati contenuto nela Parte V. Della Scienza de' Suoni, e dell' Armonia. Dissertazione Acustico-Matematica del Signor Conte Giordano Riccati

[-131-] Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati contenuto nela Parte V. Della Scienza de' Suoni, e dell' Armonia. Dissertazione Acustico-Matematica del Signor Conte Giordano Riccati

Egli è sommamente ammirabile il chiaro Signor Abate Giuseppe Pizzati, che senza pratica cognizione della Musica, sia giunto a comporre il Trattato della Scienza de' Tuoni, e dell' Armonia riferito dai Giornali con grandissima lode, che m' ha invogliato a fare sollecitamente l' acquisto. Avento avuta il Nostro Autore l' unica mira di scoprire il vero Sistema Musico, mi persuado che prenderà in buon grado queste mie riflessioni dirette anch' esse al medesimo fine, le quali quantunque non di rado contrarie ai suoi pensamenti, nulla pregiudicano quella vera stima, che mi vanto di professare ai suoi distinti talenti.

Il Signor Abate Pizzati nella parte V. della Scienza de' Suoni, e dell' Armonia Capitolo 1. [signum] 462. fonda la Musica sulla risonanza dei corpi sonori, e sul terzo suono scoperto dal celebre Signor Tartini. Suppone il detto Autore, che tutti i corpi sonori sieno forniti della medesima risonanza $1, /2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6$ et cetera, il che non s' accorda col vero, qualmente ho provato nell' Esame del Sistema Musico di Monsieur Rameau, che si legge nel Tomo XXI. del Giornale di Modena. Il terzo suono è una conseguenza della predetta risonanza, e siccome stimolata una corda, col suono della corda intera si uniscono quelli delle sue parti aliquote; così incitate due parti aliquote, i cui denominatori sieno numeri fra loro primi, per esempio $1/4, 1/5$, s' ode in aria il suono della corda intera. Nella mia opera della Corde, ovvero Fibre elastiche ho chiaramente spiegato questo fenomeno.

Competendo ai corpi sonori diversissime risonanze, la serie $1, /2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6$ non può esprimere come risonanza il perfettissimo accordo musico, ma lo esprime bensì come composto dalle più semplici proporzioni nell' ottima guisa disposte, alle quali nell' anima corrispondono delle gratissime sensazioni. Lasciati da parte adunque la risonanza delle corde, ed il terzo suono, si consideri soltanto la semplicità delle proporzioni, [-132-] e la loro disposizione, che sono il vero, ed unico fondamento della Musica.

Nell' esecuzione d' un' armonica composizione non si rendono sensibili nè la risonanza, nè il terzo suono, i quali se s' udissero, offenderebbero o amendue, o almeno la prima sommamente l' orecchio. Mi metto sotto l' occhio l' accordo consonante C E G si sperimenta gratissimo; dunque l' orecchio non s' accorge dei suoni G# A D.

Passo alla considerazione dell' accordo A C E di Terza minore e Quinta, a cui aggiungendo il terzo suono F prodotto dalla Terza minore A C, e la risonanza della corda A, C, E, ne risulta la ripugnante unione di suoni F A C C# E G# B. Ma per consenso universale di tutti i Musicisti l' accompagnamento A C E, e i suoi derivati C E A, E A C sono consonanti; dunque dei suoi F C# G# B non se ne avvede il sensorio, e come se non esistessero si debbono trasandare. E

posto ciò, come mai il Nostro Autore assegna per fondamento alla Musica la supposta risonanza universale dei corpi sonori, ed il terzo suono, i quali eseguendo un' armonica composizione non si odono? La falsa supposizione, che la Musica s' appoggi alla risonanza, ed al terzo suono, ha condotto l' Autore ad opporsi al comune dei Musici, asserendo contro ciò che sperimenta l' orecchio alla pagina 277. [signum] 466. che gl' accompagnamenti A C E, C E A, E A C sono dissonanti.

Tratta il Signor Abate Pizzati nel Capo II. dell' analogia, che hanno tra loro gli accordi consoni successivi appartenenti a una stessa fondamentale nota, o a fondamentali, che procedono per intervalli di Quinte dirette, o rovesciate et cetera. Lasciati da parte i movimenti d' equisonanza, che non servono per cangiare accordo; non v' ha dubbio, che grande analogia hanno gli accordi fondati sulle corde prima e quinta, prima e quarta de' Tuoni. Egli è d' uopo per altro l' avvertire, che avendo l' orecchie una chiara idea dei [-133-] passi di Quinta, e di Quarta, e supponendo mosso il passo dalla prima corda alla quarta, la memoria che resta della prima corda, rende assai facile il transito dalla quarta corda alla quinta. In fatti il passaggio F 5 3 g 5 3 riesce non poco grato, ed ha luogo fra le Cedenze del Tuono C per Terza maggiore, massimamente che contiene la proprietà di migliorar corda, trasferendosi dalla quarta alla quinta. Per la qual cosa io non posso convenire col Nostro Autore, che nel capo III. chiama disanaloghi gli accordi consoni successivi appartenenti a fondamentali, che procedono per intervalli di Seconde all' insù. Molto scema l' analogia dei passaggi di Seconda all' ingiù; perchè si muovono dalla quinta corda più perfetta alla quarta meno perfetta. Inoltre il passaggio G 5 3 F 5 3 contiene l' imperfezione, che la memodia del suono B Terza maggiore di G forma con F Tritono, o Quarta maggiore. Quindi più volentieri del passo fondamentale G 5 3 F 5 3 si usa il derivato G 5 3 A 6 3.

Nello stesso Capo III. sostiene essere disanaloghi i passaggi di Terza all' ingiù, e all' insù. È vero, che tali passaggi, qualmente ho avvertito nel Saggio sopra le Leggi del Contrappunto, fanno transito da Modo a Modo; ma questa mancanza d' analogia viene supplita dalla comunione di due suoni fra l' accordo antecedente, ed il conseguente. Il passaggio per altro di Terza all' ingiù, per esempio C 5 3 A 5 3, è più perfetti di quello di Terza all' insù C 5 3 E 5 3. Non essendo contenuto il suono A nell' accordo C 5 3, l' orecchio approva, che ad A si assegni l' accordo fondamentale per terza minore. Non così addiviene nel passaggio C 5 3 E 5 ; imperciocchè sendo compreso E nell' accordo antecedente C E G C, e corrispondendo ad E l' accompagnamento E G C di Terza minore e Sesta minore, il sensorio desidera, che questo accompagnamento continui, e sentendosi deluso, non ne resta molto contento.

Succede il Capo IV., nel quale cerca In che consista l' Armonia naturale, e il Tuono o sia il Modo della musica. Egli è infallibile esser ottimo il Modo per Terza maggiore esempigrazia C, siccome formato da un ottimo Sistema di Melodia F, C, G nascente dal muovere due elegantissimi passi dalla prima corda C e verso la Quinta superiore G, o verso la Quinta inferiore F, o dall' applicare a ciascuna corda F, C, G l' ottimo accompagnamento [-134] consonante di Terza maggiore e Quinta. Dall' aggregato adunque delle più perfette ragioni melodiche, e armoniche, e non dalla supposta risonanza universale dei corpi sonori trae l' origine il modo per Terza maggiore.

Nel mio Saggio ho fatto vedere, che dal Modo maggiore derivano sei Modi formati anch' essi da relativi Sistemi di Melodia, e d' Armonia, i quali Modi somministrano al Modo per Terza maggiore i loro passi melodici, ed i loro accordi. Fra questi Modi derivati ha luogo anche il modo per Terza minore, che in tale figura serve al Modo, da cui deriva, nè senza l' ajuto dell' arte può sostenere la comparsa di principale, avendo bisogno del soccorso delle corde

artificiali. Il suo Sistema di Melodia è simile a quello del Modo maggiore, ma non così il Sistema di armonia, il quale è buono e grato bensì, ma non ottimo. Lasciato da parte il Capo V., in cui il Signor Abate Pizzati tratta Della disposizione, che prendono le fibre acustiche in ordine ai Modi, o sian Tuoni Musici, passo al Capo VI., che ha per titolo Cosa siano le Dissonanze, e dell' uso, e della qualità loro; e della Quarta. Accordo consonante si è quello, dai di cui suoni paragonati insieme in tutte le maniere possibili, on risulta ragione alcuna, che ridotta a numeri fra loro primi, contenga [contengano ante corr.] un numero impari maggiore del cinque. Che se da uno o più paragoni ne provengano proporzioni espresse da numeri fra loro primi, che comprendono qualche numero impari maggiore del cinque, l' accompagnamento riuscirà dissonante. In oltre un accordo consonante dovrà chiamarsi compiuto, quando si cangia in dissonante coll' aggiunta di qualunque suono non equisono a quelli, che lo compongono. Di tal natura sono gli accompagnamenti di Terza maggiore e Quinta, e di Terza minore e Quinta, e i loro derivati. Ciò premesso, osservo che dalle sette corde, onde consta la scal di un Modo, detratte la prima, la terza, e la quinta, che formano l' accompagnamento consonante, se ne potranno ad esso aggiugnere la settima, la nona o seconda, l' undecima o quarta, la terzadecima o sesta, acciocchè ne provengano gli accordi dissonanti fondamentali di Terza, Quinta, e Settima; di Terza, Quinta, e Nona; di Terza, Quinta e Undecima; di [-135-] Terza, Quinta, e Terzadecima, dai quali si deducono i derivati. Secondo questa giustissima idea da me stabilita nel Saggio sono state usate dai Maestri del secolo decimosesto le musiche dissonanze, ed altresì da Monsignor Agostino Steffani nei suoi famosi Duetti. Devo per altro avvertire, che s' usano nel Contrappunto quattro accordi, di Terza minore e Quinta minore, di Terza maggiore e Quinta minore, di Terza diminuita e Quinta minore, di Terza maggiore e Quinta superflua, i quali quantunque sieno realmente dissonanti, s' usano in figura di consonanti; perchè colla sola differenza d' un Semituono minore rappresentano gli accordi veramente consoni di Terza e Quinta. Con essi si possono accoppiare la Settima, la Nona, l' Undecima, e la Terzadecima, e specialmente la prima dissonanza siccome la più mite.

Dice ottimamente il Nostro autore ([signum] 501.), che le dissonanze, quando sieno usate con buona maniera, non solo non sono contrarie alla buona armonia, ma anzi da esse moltissimi vantaggi riporta. E primieramente servono di condimento alle consonanze, non altrimenti che il sale nelle vivande. In secondo luogo accrescono l' analogia di due accordi componenti un dato passaggio, per esempio F 8 5 3 G 7 5 3, C 5 3 A 7 5 3, nel primo dei quali l' Ottava, e nel secondo la Quinta dell' accompagnamento antecedente diviene Settima del conseguente. In terzo luogo determinano la melodia a quel tale passaggio. Nel tuono C per Terza maggiore più elegantemente mi trasferisco da F 5 3 a C 5 3, che a G 5 3; ma aggiunta ad F 5 3 la Settima, mi obbliga essa in qualche guisa ad effettuare il passaggio F 7 5 3 G 5 3, mediante il quale la Settima dell' accordo precedente si risolve nella Quinta del susseguente. Io non giungo a capire come il signor abate asserisca al [signum] 502., che la successione D 5 3# C 5 3 (aggiunta all' accompagnamento antecedente la Settima) non avrebbe cagionato all' orecchio offesa alcuna. L' introduzione della Settima rende il passaggio più vizioso; perchè la mentovata dissonanza non trova risoluzione dell' accordo conseguente. Ottimo è il passaggio F 6 5 3 G 5 3, sbagliando per altro il Nostro Autore nel supporre con Monsieur Rameau, che ad F 5 3 si sia aggiunta la Sesta. Deriva il predetto accordo da [-136-] D 8 7 5 3, e D 7 5 3 G 5 3 è una Cadenza dalla quinta alla prima corda del Modo G derivato dal Modo

C per Terza maggiore. Una pari lode non può darsi al passaggio F 6 5 3 C 5 3, del quale ho a lungo parlato nel sopra mentovato Esame del Sistema Musico di Monsieur Rameau. Afferma il Signor Abate ([signum] 503.), che le dissonanze hanno un gran merito per la varietà, e per la vaghezza, che all' armonia procurano; avvegnachè in virtù di esse l' armonia non di rado si conduce per certe particolari modulazione, le quali consistono in alcuni artificiali inganni; perchè dove la modulazione per natura del tuono, nel quale si è la modulazione istituita, dovrebbe andare ad un tale determinato tuono relativo, si fa andare per arte ad un tuono affatto lontano e per natura e per relazione dal tuono principale, che si è istituito, al quale poi si fa ritorno. Reca egli l' esempio addotto da Signor Tartini A 5 3 E 5 3 # D 6 4 # 2 C # 7 5 # 3 # F # 5 # 3, nel quale l' accordo D 6 4 # 2 prima s' usa come artificiale del Tuono a per Terza minore, e poscia come naturale del Tuono F # parimente per terza minore, a cui si fa transito irregolarmente perchè i due Tuoni minore A, F # non sono mutuamente subordinati. Peggiori sono quegli' inganni, che dipendono dal cangiar nome ad una nota, come sarebbe D# in Eb, alle quali nel Gravicembalo serve lo stesso tasto. Infatti di tali inganni i più esatti Compositori non se ne vagliono mai. Di queste difettose modulazioni da Tuono a Tuono ne ho dato un cenno nel mio Saggio sopra le Leggi del Contrappunto. Distingue l' Autore le dissonanze ([signum] 504.) nelle classi d' ordine e di natura. Dissonanze d' ordine ([signum] 505.) chiama quelle, che realmente sono vere consonanze, ma pure a motivo dell' ordine, col quale sono collocate in armonia successiva, dove non sono a proposito, non fanno l' effetto, che sognliono fare le consonanze successivamente ben disposte, che non hanno asprezza alcuna, nè durezza. Secondo il suo parere conterrebbe dissonanza d' ordine nel passaggio G 5 3 E 5 3 # in riguardo ai Tuoni di Csolfaut, o di Gsolreut. La frequenza, con cui questo passaggio è usato, fa toccare con mano che il Nostro Autore s' inganna. Lasciate da parte queste dissonanze d' ordine, si dee considerare in un Trattato di Contrappunto la varia perfezione dei passaggi e la buona, [-137-] o cattiva relazione, che ne risulta nel transito da un accordo all' altro, qualmente nel mio Saggio ho procurato di effettuare.

Pretende il Signor Abate Pizzati ([signum] 508.), che qualunque accoppiamento di suoni, che non possono appartenere ad un istesso accordo perfetto maggiore, formi dissonanza di natura. Da questa definizione ne nasce la conseguenza contraria a ciò, che sperimenta l' orecchio, ed al concorde sentimento di tutti i Maestri di Musica, che l' accompagnamento perfetto per Terza minore, e i suoi derivati sieno dissonanti. Convien dunque riformare la definizione così. Qualunque accoppiamento di suoni, che non appartengono ad uno stesso accordo perfetto maggiore, o minore, forma dissonanza di natura.

Dissonanza di natura definita egli chiama quella, ch' è composta di suoni, che si contengono in una stessa scala diatonica. L' accordo dissonante G 5 3 consta di note, che tutte sono comprese nella scala del Tuono di Csolfaut.

All' opposto dissonanza indefinita nomina quella, che comprende note, che in una stessa scala non si trovano, ma soltanto in più scale diverse. Tal sarebbe l' accordo F [sqb] 6 # 3; imperciocchè niuna scala diatonica, che appartenga ad alcun Modo, contiene per se le due note F [sqb], D #. Qui ci sono varj equivoci. E primieramente l' accordo F [sqb] 6 # 3 propriamente parlando non si dee chiamar dissonante, ma bensì consonante alterato; perchè veramente come consonante si adopra. Deriva egli dall' accordo D# 5 3[sqb], che come rappresentante il consonante D 5 3, s' usa nella Cadenza dalla quarta corda artificiale alla quinta D # 5 3 [sqb] E 5 3 # del Tuono A per Terza minore. In secondo luogo tutte e tre le note F, A, D # spettano al mentovato tuono, F ed A diatonicamente, D # cromaticamente,

essendo D# sua quarta corda artificiale introdotta in musica a cagione di rendere necessaria, e più conchiudente la Cadenza dalla quarta alla quinta corda.

Rispettivamente al buon effetto, che producono le dissonanze indefinite, reca ([signum] 509.) l' esempio C 5 3 B b 4 2 # A 6 4, e nell' accordo B b C # E chiama C # dissonante. La dissonanza è B b, traendo esso accordo l' origine dall' armonia C # E G B b di Terza minore, Quinta minore, e Settima diminuita, la qual Settima si è [-138-] aggiunta all' accompagnamento C # E G, che in qualità di consonante si adopra. Il passo B b 4 2 # A 6 4 deriva dal fondamentale C # 7 b 5 3 D 5 3, ch' è una Cadenza dalla settima corda artificiale all' ottava nel tuono D per Terza minore.

Distingue inoltre le dissonanze di natura in patenti, e palliate. Le patenti ([signum] 510.) sono tutte quelle, che sotto il nome di dissonanze si sogliono comunemente intendere, e per tali da tutti si riconoscono. Sotto questa classe ripone la Seconda, la Settima, la Nona, la Quinta superflua et cetera, confondendo le vere dissonanze colle consonanze alterate, fra le quali si numera la Quinta superflua.

Venendo alle dissonanze palliate ([signum] 513.) intende sotto tal nome tutte quelle, che sono composte di più intervalli, dei quali ciascuno preso da se è consono, ma unitamente presi non possono formare un complesso consonante. Un accordo per Terza minore secondo lui è dissonante, benchè la Terza minore, la Terza maggiore, la Quinta, e la Quarta sien consonanti. Adduce per prima prova di questa proposizione ([signum] 514.), che l' accompagnamento per Terza minore ha più terzi suoni. Ho fatta di sopra la riflessione, che nel' esecuzione d' una musica composizione questi terzi suoni non s' odono, e non udendosi, non possono mai far divenir dissonante il detto accompagnamento. La seconda ragione ([signum] 515.) si è, che l' accordo per Terza minore, come A 5 3, se si rovescj, per esempio in questa guisa C 6 3, è riconosciuto da tutti per Sesta dissonante, e per tale la denomina il Signor Tartini enl suo Trattato di Musica pagina 76. Rispondo che l' accordo C 6 3 da tutti i Maestri di Contrappunto s' adopra come realmente consonante, e che non bisogna confondere la Sesta consonanza colla Sesta, o meglio Terzadecima dissonanza, non altrimenti che la Quarta consonanza colla Quarta, o più propriamente undecima dissonanza. Il Signor tartini nel luogo citato parla della sesta, o Terzadecima dissonanza, la quale nasce dall' aggiungere il suono A all' accordo C E G, onde ne risulti l' aggregato dissonante C E G A. Trattandosi delle dissonanze, sembra opportuno al Signor Abate Pizzati ([signum] 517.) di dire in particolare alcune cose sualla Quarta tanto dibattuta, e dubbia presso gli armonici, se consonanza, o dissonanza sia. Afferma egli adunque ([signum] 518.), che qualunque consonanza, quando è fuori dell' ordine richiesto dall' armonia, [-139-] è aspra, ed è dissonanza d' ordine. Prescrive l' ordine dell' armonia, che la Quarta debba stare fra la Quinta e l' Ottava, e perciò la quarta in tal posto situata sarà consonanza nell' accompagnamento perfetto per Terza maggiore C 5 3, e ne' suoi derivati E 6 3, G 6 4. Deve altresì ritenere la stessa prerogativa nell' accordo per Terza minore A 8 5 3, e ne' suoi derivati C 6 3, E 6 4; imperciocchè la supposta dissonanza non è prodotta nell' accordo fondamentale dalla Quinta, ma bensì dalla Terza minore. Si deduce da questa dottrina, che la Quarta dovrà riputarsi dissonante, quando è collocata fuori di luogo; e quindi essa sarà tale negli accompagnamenti per esempio C 5 4 3, B 6 4 3, l' ultimo dei quali deriva dall' accordo G 5 3, a cui siasi aggiunta la Terzadecima o Sesta dissonante. Riflettasi che la Quarta posta fuori di luogo forma dissonanza con uno, o con due suoni dell' accompagnamento consonante. Aggiunta esempigrazia la Quarta all' accordo C E G, onde ne risulti C E F G,, la

Quarta F forma dissonanza colla Quinta G, e colla Terza maggiore E; e questa è la vera ragione, per cui la Quarta situata fuori di luogo è dissonante.

Per provare che una consonanza collocata fuori d'ordine si cangia in dissonanza, reca l'Esempio C 8 5 3 E 5 3. Egli è vero, che il passaggio di Terza all'insù si conta fra i meno perfetti; ma ciò non ostante la Quinta E B dee riputarsi sempre consonante, ed il detto passaggio si può adoprare con buon successo, come nell'esempio seguente

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 139; text: C 5 3, E 5 3, A 5 3, D 5 3, G 5 3, C 5 3, F 6 5 3]

L'artificio consiste nel porre l'accordo E 5 3 in tempo cattivo, acciocchè poco si paragoni col precedente C 5 3, e molto col susseguente A 5 3, con cui forma una Cadenza dalla quinta alla prima corda nel Tuono A derivato dal Tuono C per Terza maggiore.

Tratta nel Capo VII. Delle regole per la successione degli accordi sì consonanti, ch'è dissonanti, e nota ([signum] 520.), che gli accordi successivi possono essere o consonanti, o dissonanti; ed i consonanti possono essere o analoghi tra loro, o disanaloghi. Comincia ([signum] 521.) dalle Regole per la successione degli accordi consoni, e analoghi tra loro. Dice, che rettamente si passa da C 5 3 ai suoi derivati E 6 3, G 6 4, e da tutti e tre agli accordi F 5 3, G 5 3, e [-140-] ai loro derivati, e che dagli ultimamente nominati ai tre primi si fa ritorno. Questi per dir il vero sono quasi tutti buoni passi. Ci pongo questa restrizione; perchè qualcuno di tali passaggi, per esempio G 6 4 B 6 3, è difettoso, nè si ritrova mai usato nei Bassi continui. Vaggasi il mio Saggio alla pagina 79. Non dovea frattanto obbliare i due passaggi F 5 3 G 5 3, G 5 3 F 6 3, e i loro derivati, essendo F, G corde analoghe, siccome quelle che formano Quarta, e Quinta colla fondamentale C del Tuono. Il passaggio F 5 3 G 5 3 è una Cadenza, che fa transito dalla quarta alla quinta corda, e che molto s'usa nel Contrappunto. Non si suole praticare da base a base il passaggio contrario G 5 3 F 5 3 per quei motivi, che di sopra ho distintamente spiegati.

Avverte ([signum] 522.) che non sarà ben fatto il passare successivamente dall'armonia di un Modo all'armonia di un altro senza esser fermezza su alcuno, e reca l'esempio F 5 3 C 5 3 G 5 3 D 5 3 # A 5 3 #, il quale è ancor condannabile, perchè esce fuori dai limiti dei Tuoni subordinati. La progressione F 5 3 C 5 3 G 5 3 D 5 3 A 5 3 sarebbe immune da questo difetto, siccome quella, che non contenendo alterazione alcuna di Diesis, o di B molli, appartiene interamente al Tuono C per Terza maggiore, ed a' suoi derivati.

Nel [signum] 524. prescrive, che da accordo consono o perfetto, o imperfetto non si può passare con salto ascendente da ambe le parti estreme ad un accordo consono perfetto e diretto. Tra i tre movimenti contrario, obliquo, e diretto l'ultimo certamente è il meno perfetto. Tuttavia la regola dell'Autore è troppo generale, e l'uno, e l'altro passo

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 140,1; text: C 3, G 3]

merita approvazione. Per altro i moti più lodevoli sono quelli, che si trasferiscono contrariamente da consonanza a consonanza di specie diversa.

Non rettamente giudica il Nostro Autore [signum] 527. non esservi difficoltà alcuna, che due Quinte analoghe con moto retto discendente si succedano, e reca gli esempi

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 140, 2; text: C 5, F 5, c 5 3, G 5 3],

che da qualunque Armonico saranno disapprovati.

Seguono ([signum] 528.) le Regole per la successione degli accordi consoni disanaloghi tra loro. Abbiamo già veduto, che il Nostro Autore dà il titolo di accordi disanaloghi a quelli, le cui basi [si add. supra lin.] riferiscono o in Seconda, o in Terza all' insù, e all' ingiù. Io non istarò a riferire le sue dottrine, e farò soltanto alcune riflessioni intorno agli [-141-] esempj, che rega. L' accordo, dic' egli ([signum] 530.), della fondamentale F è analogo all' accordo della fondamentale G, con tutto ciò se nell' accordo F si introduca una dissonanza qual sarebbe F 6 5 3, li succederà benissimo l' accordo G 5 3; oppure se in luogo d' introdurre la dissonanza nell' accordo F 5 3, s' introduca nell' accordo G 5 3, aggiungendovi la Settima F, anche così gli accordi si succederanno ottimamente. Nota primieramente, che senz' aggiunta di dissonanze gli accordi

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 141,1; text: F 6 5 3, G 5 3]

si succedono elegantemente, quando le parti si muovano dall' Ottava alla Quinta, dalla Quinta alla Terza, dalla Terza all' Unisono, qualmente indicano le linee da me segnate. In secondo luogo torno a ripetere, che F 6 5 3 non è l' accordo di F, ma bensì l' accordo di D, a cui s' è unita la Settima, dimodochè F 6 5 3 G 5 3 è un passo derivato dal fondamentale D 7 5 3 G 5 3, ch' è una Cadenza dalla seconda alla quinta corda molto frequentata nel Tuono E per Terza maggiore. Finalmente egli è verissimo, che l' accoppiamento della Settima coll' accordo G 5 3 lega maggiormente i due accordi F 5 3, G 5 3, ed invita alla Cadenza G 7 5 3 C 5 3. Con buon successo si pratica il passaggio A 5 3 G 5 3 da base a base, non perchè si faccia transito da un accordo dissona ad un consona, come pretende il Signor Abate Pizzati, ma perchè si passa da un accompagnamento meno perfetto ad un più perfetto, e di più non s' incontra veruna cattiva relazione. Si suole schivare da base a base il passaggio

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 141,2; text: G 5 3, F 8 5 3]

a cagione della cattiva relazione B F fra la Terza maggiore dell' accordo antecedente, e la base del susseguente.

Approva il Nostro Autore ([signum] 531.) la serie d' accordi

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 141,3; text: a 6 3, A 5 3 #, E 5 3 G 64, G 7 3 G 7 5 3, C 5 3],

asserendo che la Quinta A 5 3 # impropria del Modo di Csolfaut è apparecchiata dalla nota, che si ferma nel basso. L' accordo artificiale A 5 3 # spettante al Tuono D per Terza minore s' accetta nel Contrappunto in grazia delle Cadenze, e non effettuandosi nell' esempio addotto Cadenza alcuna nel detto Tuono, l' uso del mentovato accordo è vizioso. Si toglierebbe il disordine accomodando la serie nel modo seguente

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 141,4; text: A 5 3 A 5 3 #, D 5 3 F 6 3, G 6 4 G 6 3, C 5 3].

Dice ([signum] 532.) Trattandosi di accordi, che sieno consonanze perfette, regola è da' pratici potersi passare da uno all' altro per moto contrario, o obbliquo. Ma questa regola è fallace. Secondo essa starebbero bene questi successivi accordi C 5 3 G 5 3 F 5 3, oppure in quest acombinazione l' accordo F 5 3, quantunque con moto contrario, [-142-] non faccia buon sentire all' orecchio. Ho di sopra notato le imperfezioni del passaggio fondamentale G 5 3 F 5 3. Tuttavia può lo stesso usarsi nel modo seguente

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 142,1; text: C 10 8 5, G 5 3 F 8 5 3, C 14 8 5]

ponendo l' accordo F 5 3 in tempo cattivo, dimodochè molto si paragoni con C 5 3, e poco con G 5 3, e riflettendo essere C 5 3 G 5 3 una Controcadenza nel Tuono C, ed F 5 3 C 5 3 una Controcadenza nel Tuono F tutti e due per Terza maggiore. Nell' esempio del Zarlino

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 142,2; text: B 5 b, A 6 A 5, G 8 A 3]

suppone, che l' accordo A 5 completo richieda la Terza maggiore, il che è falso; perchè non c' è ragione alcuna di usare la corda artificiale C #.

Passa il nostro Autore ([signum] 533.) a discorrere delle consonanze imperfette disanaloghe asserendo che in paragone delle perfette vanno trattate con meno vigore. Approva la Serie G 3 F 6 D 6 4 C 6 4 # 2 B 6 3, il quale ci mostra a dito, che negli accordi F 6 4 2, C 6 4 #2 F, e C sono le dissonanze, cioè a dire due Settime rivoltate poste nel Basso. Acciocchè negli accompagnamenti F 6, C 6 la Sesta fosse dissonanza, farebbe d' uopo disporre la progressione così

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 142,3; text: G 5 3, F 6 3 E 6 3, D 5 3 D 5 3, C 6 3 B 6 3, et cetera]

Colla Quinta dell' accordo precedente si prepara la Sesta, la quale si risolve poi nella Sesta dell' accordo susseguente. La Sesta dissonanza si suppone aggiunta all' accompagnamento di Terza e Quinta, in cui per altro si tralascia al Quinta. Molte altre cose potrei notare in questo Paragrafo, e nel [signum] 534., ma io ben volentieri le ometto, e passo ad esaminare le regole [che add. supra lin.] il [al ante corr.] Signor Abate Pizzati dà per le dissonanze nel Paragrafo 535.

Le dissonanze, non v' ha dubbio, non solo non sono contrarie all' armonia, ma usate con discrezione, e con buona maniera senza farne abuso troppo affollandole spensieratamente, giovano a dar un maggior risalto alla medesima. Una qualunque consonanza può essere seguita con moderato movimento da dissonanza, purchè questa essendo o Nona, o Undecima, o Terzadecima, sia preparata in tempo cattivo, ed introdotta nel susseguente tempo buono [ovvero add. supra lin.] preparata, ed introdotta in due tempi buoni vicini, quali sono il primo, ed il secondo d' una Battuta a tre tempi, e poscia risolta. La Settima va trattata con minor rigore. Può anche un accordo dissonante esser seguito da altro accordo dissonante.

dove [-143-] la dissonanza sia in altra parte diversa da quella, nella quale antecedentemente contenevasi. Non è ciò necessario, qualmente anche nota l' Autore nel [signum] 537., potendo farsi sentire le due dissonanze nella medesima parte, come nel seguente esempio

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 143,1; text: F 8 5 3, C 5 4, F # 7 5 3, G 5 3],

in cui la stessa parte canta l' Ottava di F, la Quarta dissonante di C, la Settima di F#, e la Quinta di G. Per la successione degli accordi dissonanti reca un esempio preso da Monsieur Rameau fornito d' un malinteso Basso fondamentale. Stabilisce questo Autore falsamente, che la Nona, e l' Undecima nascano dal sottoporre o una Terza, o una Quinta all' accordo di settima. Non conosce egli la Terzadecima la quale secondo il suo sistema dovrebbe trar l' origine dal sottoporre una Settima all' accordo di settima. Nota il Signor Abate Pizzati, che la successione di accordi dissonanti può servir molto alla varietà dell' armonia, e alle cadenze d' inganno in tuoni anche molto discosti da quello, dove l' armonia erasi impostata, come nell' esempio un' altra volta recato

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 143,2; text: A 5 3 E 5 3#, D 6 4# 2 C# 7 3#, F# 5#3].

In questo esempio si passa irregolarmente, come ho sopra notato, dal Tuono A per Terza minore al Tuono simile F #, che non sono legati da vicendevole subordinazione, e perciò non merita approvazione. Lodevole sarebbe la successione di accordi

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 143,3; text: G 5 3 F 6 4 2, E 7 5 3#];

perchè modula dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono subordinato A per Terza minore. Approva nel [signum] 536. il passaggio g 7 5 3 A 5 3, quantunque l' accordo A 5 3 secondo lui sia dissonante; perchè non è difficile che accada, che quando l' accordo successivo dissonante consiste in una dissonanza palliata, esso a confronto della dissonanza precedente sia preso dall' orecchio con dolce inganno come consonante. La dissonanza precedente fa maggiormente spiccare la dolcezza dell' accordo susseguente, ch' è consonante, e non dissonante. Il tuono C per Terza maggiore prende in prestanza il passaggio g 7 5 3 A 5 3 dal Tuono derivato D, rispettivamente a cui si trasferisce dalla quarta alla quinta corda. La sottoscritta serie d' accordi spettante al detto Tuono è frequentemente usata nel Tuono C per Terza maggiore

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 143,4; text: D 5 3 G 7 5 3, A 5 3 F 7 5 3, G 5 3]

Non posso accordare al Nostro Autore ([signum]), che generalmente l' [-144-] apparecchio delle Dissonanze non sia necessario. Egli è indispensabile nella Nona, Undecima, e Terzadecima. La Settima, e specialmente la minore, e la diminuita si può usare senza preparazione. Egli è d' uopo per altro distinguere dalle dissonanze le consonanze alterate, le quali benchè realmente dissonanti, si adoprano come consonanze, rappresentando esse quelle

consonanze, da cui differiscono soltanto per un Semituono minore. La Quinta minore, e la Quarta maggiore appartenenti al Genere Diatonico a stretta regola non sono soggette; ma la Quinta superflua, e la Quarta diminuita; la Terza diminuite, e la Sesta superflua introdotte in Musica dal Genere Cromatico meno naturale del Diatonico, nella prima, e nella seconda delle quali ha luogo la settima corda artificiale, e nelle altre due la quarta corda artificiale del Modo per Terza minore, richiedono che le predette corde ascendano per un maggior Semituono, in grazia della qual ascesa sono state ammesse nel Contrappunto. Una dissonanza ([signum] 540.) può essere risolta, o come suol dirsi salvata da qualunque consonanza, ed ancor dalla Settima, come nell' esempio

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 144; text: F 5 3, C 6 3 A 7 5 3 #, D 5 3],

in cui la Sesta dissonanza si risolve nella Settima minore. In un accompagnamento dissonante non bisogna errare nello stabilire qual sia la dissonanza. Nell' accordo F 6 4 2 non già il suono B, che forma con F il Tritono, ma bensì il suono F aggiunto all' accordo consonante G 5 3 è la dissonanza, la quale dee risolversi discendendo di grado. F 6 4 2 e 6 3 è la più naturale risoluzione: ma si possono ancora usare le risoluzioni F 6 4 2 E 7 5 3, F 6 4 2 E 6 4. L' accordo dissonante F 6 # 5 3 appartiene al Tuono A per Terza minore, e deriva dal fondamentale D # 7 5 3 [sqb], che ha per base la quarta corda artificiale del detto tuono. F 6 # 5 3 E 8 5 3 # è la sua vera e necessaria risoluzione. Il risolverlo considerando D # come E b, e passando a B b 5 3, è un errore di Contrappunto, facendosi transito da Tuono a Tuono, che non sono legati da vicendevole subordinazione.

Da ciò che una dissonanza può essere seguita da qualunque consonanza, che le serva di risoluzione, inferisce l' Autore ([signum] 543.), che due Quinte di seguito, delle quali l' una sia falsa, e l' altra giusta, possano ammettersi. Se la nota acuta della Quinta minore esige la [-145-] risoluzione, egli è di mestieri, che detta Quinta si trovi fra la Terza maggiore, e la Settima minore di un accordo di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore per esempio G 7 5 3. In tal ipotesi potrà succedere la Quinta giusta alla minore, come nell' esempio

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 145,1; text: G 7 3 F # 7 3 G 5 3].

Ma se la Quinta minore si usa come consonanza nell' accordo B 5 3 fondato sulla corda settima del Tuono C per Terza maggiore, o sulla seconda del Tuono A per Terza minore; in tal caso non è lodevole, che alla Quinta minore B F succeda la Quinta giusta A E. Anche il Nostro Autore condanna il passaggio B 5 3 A 5 3, ma per una falsa ragione ([signum] 544.), che la Quinta con Terza minore è dissonanza, e però quest' accordo e la falsa Quinta uno due accordi dissonanti presi successivamente, i quali essendo quasi di equal rapporto, messi al confronto fanno sentire all' orecchio con una forza consimile due eterogenee asprezze et cetera. Difficilmente d' incontrerà il passaggio fondamentale B 5 3 A 5 3 nelle musiche composizioni; ma non può dirsi altrettanto delle sue derivazioni, che s' usano non di rado con eleganza, come i seguenti esempj dimostrano

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 145,2; text: D 6 3, E 6 4 5 3 #, D 5 3 6, A 9 8 5 3].

È destinato il Capo VIII. A trattare del Modo minore, o sia dell' armonia artificiale, e del Genere Cromatico, ed Enarmonico. Siccome io non deduco l' armonia del Modo maggiore dal fenomeno, che la corda 1. Posta in oscillazione faccia suonare le corde 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, ma bensì dalla natura delle serie 1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, che contiene quelle ragioni, che l' orecchio sperimenta consonanti, nell' ottima guisa disposte; così molto meno acconsentirò, che l' accordo del Modo minore dipenda dalla sperienza allegata da Monsieur Rameau, che la corda 1. Faccia tremare le corde 3, 5. Ho impugnata questa idea nell' Esame del Sistema Musico di Monsieur Rameau inserito nel Tomo XXI. del Giornale di Modena. Per una pari ragione non ammetto l' origine del Modo minore immaginata da Monsieur d' Alembert nella Dissertazione Demonstration du principe de l' harmonie, che anch' egli deriva dalla risonanza delle corde. Quantunque l' accompagnamento per Terza minore non sia ottimo, nulladimeno piace all' orecchio perche consonante, e fondamentale, essendo l' ordine delle armonie [-146-] riferite al Basso migliore di quello relativo alle parti acute, e convenendo all' accordo per Terza maggiore nella disposizione più importante 1. 1/2, 1/3, 1/4, 1/6 dell' equisonanze, e delle consonanze perfette, e differendo solo nella disposizione delle Terze componenti la Quinta.

Contenendosi la scala del Modo minore in quella del Modo maggiore relativo, per esempio la scala del Modo minore A nella scala del Modo maggiore C; ne segue che componendo pel Modo minore senza l' ajuto delle corde artificiali, si forma ben presto idea del Modo maggiore, nè l' orecchio s' appaga, se in questo non si fa la Cadenza. Acciocchè dunque soddisfacciano le cadenze del Modo minore, sono state introdotte le corde artificiali, per ottenere l' intendo, che riescano simili alle Cadenze del Modo maggiore non solo nei movimenti fondamentali, ma ancora in quelli delle parti acute, che vengono più notati dal senso, e tali sono i movimenti di Semituono maggiore.

L' Autore conviene con me nel [signum] 549., in cui dice, che volendosi che A faccia figura di tonica, è d' uopo prendere il ripiego, quando nella scala da G si passi ad A, di mettere un Diesis al G, per passarvi [pssarvi ante corr.] con un semituono, come fa la natura nella scala del Tuono maggiore ascendendo alla tonica, sualla quale la Cadenza perfetta porta un intervallo di Semituono fra la Terza della dominante, e la tonica medesima. Quando si mette il Diesis al G, si suol mettere ance all' F per andar di grado al G#. Introdotta in tal guisa la settima corda artificiale G#, s' imita artificialmente dalle Cadenze del Modo minore quel movimento di Semituono, che si trova naturalmente nelle Cadenze analoghe del Modo maggiore. Cadenze perfette

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 146,1; text: G 5 3 C 8 5 3, E 5 3 # A 8 5 3];

Controcadenze

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 146,2; text: C 8 5 3 G 5 3, A 8 5 3 E 5 3 #];

Cadenze dalla quarta alla quinta corda

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 146,3; text: F 8 5 3 G 5 3, D 8 5 3 E 5 3 #];

Cadenze dalla seconda alla quinta corda

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 146,4; text: D 8 5 3 G 5 3, B 7 5 3 E 5 3 #];

Cadenze dalla settima corda all' ottava

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 146,5; text: B5 3 C 5 3, G # 7 5 3 A 5 3].

Nel [signum] 550. il Signor Abate Pizzati ammette nel Modo minore la quarta corda artificiale, che rispettivamente al Tuono A par Terza minore e D#, a cui nel Tuono C per Terza maggiore è analoga F #. Servono queste per rendere più conchiudenti le Cadenze [-147-] della quarta, e dalla seconda corda alla quinta. Pongo dui sotto le dette Cadenze nei due mentovati tuoni F # 7 5 3 G 5 3, D # 7 5 3 E 5 3 #; D 5 3 # G 5 3, B 5[\square] 3 # E 5 3 #. Non conosce il Nostro Autore la seconda corda artificiale del modo minore, che cala dalla naturale per un Semituono minore, e che riesce così graziata nel detto Modo. S' usa questa acciocchè, senza levare il natural Semituono dalla sesta alla quinta corda, la Cadenza dalla seconda alla quinta corda nel Modo minore venga composta, come quella del Modo maggiore, da due accompagnamenti consonanti per Terza maggiore. Ecco le due Cadenze D 8 5 3 # g 5 3, B b 8 5 3 E 5 [\square] 3 #. E perchè il passo fondamentale B b E di Tritono riesce disgustoso, si pone in opera la nostra Cadenza nella sottoscritta maniera D 8 6b 3 E 5[\square] 3 #. Accetta ancora il Modo minore la terza corda artificiale nella Cadenza finale dalla quarta alla prima corda, a cagione di renderla simile alla relativa del Modo maggiore nel movimento di Semituono dalla quarta alla terza corda, qualmente si vede nelle seguenti Cadenze

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 147; text: F 8 5 3 C 10 8 5, D 8 5 3 A 10 # 8 5].

Da quanto finora ho scritto si deduce la scala del Modo minore fornita di tutte le corde artificiali, che gli appartengono, le quali unitamente colle naturali compongono una compiuta Scala Cromatica A B b B C C # D D # E F F # G G # A.

Nega il Signor Abate Pizzati ([signum] 551.), che il Modo minore sia opera della natura, ed io sostengo che anch' esso alla natura attribuire si possa, in quanto che nasce dall' applicare un accompagnamento consonante perfetto ad un ottimo sistema di melodia. Cedendo per altro il Modo minore al maggiore di perfezione, e di più essendo contenuta la sua scala in quella del maggiore; addiviene, come ho notato di sopra, che componendo pel Modo minore, si formi idea del maggiore, e si desideri di terminare colle Cadenze di questo. Per appagare dunque l' orecchio, si è reso necessario il ricorrere alle corde artificiali, le quali ottengono l' intento, che le Cadenze del Modo minore chiudano più o meno compiutamente il senso della cantile. Le corde artificiali settima, sesta, e quarta introducono dell' energia nel detto Modo, e fanno spiccare il patetico delle corde naturali settima, sesta, e terza. Molto confacente al carattere molle del Modo minore è la seconda corda artificiale, che cala dalla naturale [-148-]

per un minor Semituono, ed infatti dall' uso della amedesima ne sperimenta l' udito un ottimo effetto.

Giudica il Nostro autore ([signum] 552.), che il Modo minore abbia molto dell' arbitrario, siccome opera dell' arte, ed io penso che abbia le sue leggi stabili non meno che il maggiore. Il Modo maggiore si serve degli accordi, che gli vengono somministrati dai suoi derivati, e lo stesso fa il minore. Il Modo maggiore ha per subordinati due Tuoni maggiori fondati sulle corde quarta, e quinta, e tre Tuoni minori relativi ai predetti. Non altrimenti il Modo minore riconosce come subordinati due Tuoni simili fondati sulle corde quarta, e quinta, e tre Tuoni maggiori relativi ai mentovati. E quantunque il Modo minore abbondi più del maggiore di corde artificiali, l' uso di queste è ristretto dalle sue leggi, che non si possono trasgredire. Anche il Signor Abate Pizzati conosce ([signum] 553.), che il Modo minore, per esempio A, nasce dai tre accompagnamenti per Terza minore A 5 3, D 5 3, E 5 3 fondati sulle corde prima, quarta, e quinta, e che per conseguenza ha un' origine analoga a quella del maggiore. Dipende dalla natura, che l' accordo per Terza minore sia consonante, e perfetto, cioè a dire che più dei suoi derivati contenti l' orecchio, ed inoltre il Sistema di melodia A, D, E è affatto simile a quello del Modo maggiore; dunque il Modo minore [ma ante corr.] non meno che il maggiore dalla natura trae la sorgente.

Egli è noto, che i Greci hanno assegnata ai due Tetracordi Cromatico, ed Enarmonico la forma seguente B C C# E, B B# C E. Il Genere Cromatico è introdotto in Musica e dalle corde artificiali, e dall' aggregato del Tuono principale, e dai subordinati, e se ne fa un ottimo uso. Veggansi gli esempj

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 148; text: C 10 8 6, D 10 6 5, D # 10 6 5, E 8 5 3 # et cetera, E 6 5b 3, F 5 3, F # 6 5 3, G 5 3],

nel primo dei quali si passa dalla quarta corda naturale D all' artificiale D# del Tuono a per Terza minore, e nel secondo si fa transito dal Tuono maggiore F al simile G tutti e due subordinati al Tuono principale C per Terza maggiore mediante l' accordo F 5 3 comune ai tuoni maggiori F, C, collocando nel Basso continuo prima F quarta corda del Tuono C, e poi F # settima corda del Tuono G tutti e due per Terza maggiore. Dice ottimamente il Nostro autore ([signum] 554.) che il [-149-] genere Enarmonico non ha luogo nella nostra Musica. Ci conduce egli da Tuono a Tuono, che non sono mutuamente subordinati. La Sesta superflua D B # appartiene al Tuono minore F #. S' io passo da A# a C tenendo fermo lo stesso Basso D, ho la Settima minore D C spettante al Tuono maggiore G, il quale non è subordinato al precedente Tuono minore F #. Un qualche uso del Sistema Enarmonico si fa ascendendo per gradi minimi esempigrizia da C a C #, il che in certi incontri fa un ottimo effetto. Ci sono inoltre negli Organi, e nei Gravicembali alcune Terze, che o crescono sopra le maggiori, o calano dalle minori per una spezie di Diesis Enarmonico, le quali danno un particolar carattere ai Tuoni, in cui c' entrano, e servono all' imitazione le prime degli affetti forti, e le seconde dei deboli. Si sperimenta molto patetico il Tuono minore F, che ammette due Terze minori assai calanti F A b, B b D b.

Tratta il Capo IX. Di alcuni generali avvertimenti sul buon maneggio dell' armonia, e sulla collocazione del Basso, e sulla composizione a Canone. Prescrive ottimamente, che particolarmente nel principio, e nel fine della composizione conviene imprimere nell' orecchio il Tuono col mezzo dei tre accompagnamenti, che lo generano, fondati sulle corde prima, quarta, e quinta. Poteva aggiugnere, che nei siti men principali è lodevole il far uso

degli accordi presi in prestanza dai Modi derivati, il che serve alla varietà dell' armonia con piacere grandissimi dell' orecchio, come si vede posto in esecuzione nell' esempio seguente

[Riccati, Esame del Sistema Musico del Signor Abate Giuseppe Pizzati, 149; text: C 5 3 G 5 3, E 5 3 C 5 3, D 5 3 G 5 3, C 5 3 F 5 3, D 6 5 3 E 7 5 3, C 6 5 3 D 7 5 3, B 6 5 3 C 5 3, F 5 3 C 5 3, G 5 3 C 5 3, G 5 4 3, C 5 3]

Le uscite di Tuono riusciranno grate all' udito ([signum] 557.), quando si passi ai Tuoni subordinati, per tornar poscia opportunamente al Tuono principale. Quindi non posso approvare l' esempio recato dall' Autore, in cui essendo la composizione in D per Terza maggiore, circola per più Tuoni, e passa per quelli di C, di F ambi maggiori, di D minore, da cui fa ritorno a D per Terza maggiore. A questo Tuono non sono subordinati i Tuoni simili C, F, e D minore a D maggiore ha un' imperfetta subordinazione.

Avverto ([signum] 558.) che non basta, che la successione degli accordi sia varia, e adattata all' orecchio, perchè la composizione sia bella; [-150-] conviene in oltre che l' armonia abbia sentimento, e sia espressiva di qualche cosa. Si rende ciò distintamente necessario nella Musica vocale.

Per l' espressione del sentimento ([signum] 559.) giova molto il sapere l' indole dei Tuoni, e degl' intervalli, e di tutto ciò, che all' armonia va congiunto. Il Tuono maggiore è di natura vivo, pieno, maestoso, armonico: il minore è languido, debile, e snervato. Il Modo minore è molle per cagione delle tre corde naturali terza, sesta, e settima; ma le tre corde artificiali quarta, sesta, e settima gli partecipano dello spirito. La seconda corda artificiale riesce assai languida. Dell' espressione del sentimento ne ho a lungo trattato nel Libro quarto del Saggio sopra le Leggi del Contrappunto.

Riduce il Nostro Autore, seguendo il Signor Tartini, ([signum] 560.) la Cadenza in tre spezie, cioè alla Cadenza chiamata armonica dalla quinta corda alla prima alla Cadenza chiamata aritmetica dalla quarta corda alla prima, alla Cadenza chiamata mista dalla quarta corda alla quinta. Mostra egli d' ignorare l' altre tre Cadenze dalla prima alla quinta corda, dalla seconda alla quinta, dalla settima all' ottava, benchè s' odano poste in opera tutto giorno. Compiono più o meno le Cadenze il senso della cantilena. La Cadenza armonica, o perfetta equivale ad un punto, e le altre Cadenze a due punti, ad un punto e virgola, a duna virgola, e servono a rendere periodica la composizione. Richiedono le Cadenze di terminare in tempo buono, il quale sostenendosi da se, dinota il compimento di senso.

Dimanda nel [signum] 564. se sia più atta la semplice cantilena a commovere gli animi, ed a rappresentare le passioni, oppur l' armonia? Reca due passi del Signor Tartini l' uno contrario, e l' altro favorevole all' armonia. Io rifletto, che l' armonia è certamente necessaria all' espressione degli affetti. Il movimento E 7 riesce tranquillo, se gli sottopongo il Basso C 7, ed acquista il carattere di molle, se gli sottoponto il Basso A D; perche F diviene Terza minore di D. Ma se gli adatto il Basso A G #, il passo e F si sperimenta lamentevole per motivo che F è Settima diminuita di G #. Il signor Tartini si mostra specialmente contrario all' [-151-] armonia a quattro parti, perche una parte disturba l' affetto dell' altra. Ci sia l' accordo D 10 7 5. Quantunque in esso la Quinta sia tranquilla, s' udirà patetico a cagione che la Settima, e la Decima sono minori. Si consideri ora l' accompagnamento D # 10[^{sqb}] 7 5, ed il paragone della Quinta, che diviene minore, della Settima, e della Decima, che divengono diminuite, colla veemente corda artificiale D# farà sì, che assuma il carattere di dolente. Un valente Maestro a quattro parti, ed anche ad otto saprà risvegliare nell' animo

quell' affetto, ch' è confacente. L' eccellenti composizioni del celebre Padre Minore Vallotti mi possono servire di testimonio.

Dà il Nostro Autore nel [signum] 570. un metodo per facilitare la composizione dei Canoni. Di questi artificiosi lavori ne ho parlato nel Libro III. del Saggio sopra le Leggi del Contrappunto, dove ho singolarmente notato le condizioni necessarie, acciocchè sieno simili le cantilene dei canoni alla Quarta, e alla Quinta, al qual luogo, se così gli aggrada, potrà ricorrer chi legge.

E qui finisce l' Opera del Signor Abate Pizzati. [[Essengovi]]. Essendo egli abbondantemente fornito d' erudizione, e d' ingegno, sarebbe desiderabile, che non avesse fondato il suo Sistema sulla mal ferma base della risonanza delle corde, e del terzo suono. Ho fatto toccar con mano, che se l' una, e l' altra fossero sensibili all' orecchio nelle composizioni musicali, riuscirebbero queste ingrattissime. Abbandonato dunque tale principio, egli è d' uopo ricorrere alle semplici proporzioni, ed alle loro più o meno perfette disposizioni. La serie 1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6 esprimerà l' ottimo consonante accompagnamento, non perchè sia tale la risonanza delle corde sonore, ma perchè composta dalle più semplici proporzioni grate all' orecchio nel' ottima guisa ordinate rispettivamente al Basso, col quale si fanno i principali paragoni.