

CAPITOLO DUODEGIMO.

Decadenza attuale dell'Opera Italiana. Cause generali di essa. Paralello della poesia e musica moderne con quelle dei Greci. Motivi della perfezion degli Antichi, e inconvenienti intrinseci del nostro sistema musicale.

MA le cose umane non possono rimaner lungo tempo nel medesimo grado. Somigliante alla curva, che descrivono nella immensità dello spazio i Pianeti d'intorno al corpo, che serve ad essi di centro, la carriera delle arti ha un'origine, un accrescimento, ed una decadenza inalterabile e certa, come lo sono le rivoluzioni degli astri. Non si maravigli adunque il lettore se nel dipigner, che farò, lo stato attuale dell'Opera più non udrà risuonar que' gran nomi, che tanto splendore alla nazione loro recarono, se troverà le molteplici parti, che concorrono a formar il dramma, tutte per l'addietro ad un sol fine dirette languir in oggi separate, e disciolte, se vedrà finalmente rapirsi dalle altre nazioni qualche ramo del



fortunato alloro, che pareva destinato dal cielo a crescere ed allignare soltanto sul terreno privilegiato della Italia. Si dovrà bensì maravigliare onde avvenga, che in tanta luce di gloria, come abbiamo veduto balenare sinora, con numero sì grande di musici pregiatissimi, e con tal fervore, ed entusiasmo acceso per coltivare le scienze armoniche, pur tuttavia la musica non abbia in Italia prodotta la menoma particella degli stupendi prodigj, che produceva in Grecia l'antica. La qual meraviglia tanto dee crescere maggiormente quanto che la sfoggiate ricchezza della nostra colla povertà paragonata di quella dovea renderci superiori in cotal genere. A tutti scioglierne i dubbj partitamente, e a metter chi legge in istato di giudicare della decadenza attuale del melodramma, d'uopo è fermarsi alquanto intorno alle cause generali di essa per discender poscia a delle particolarità più interessanti.

cause della decadenza del melodramma

Bisogna richiamar in mente ciò che abbiain detto in altro luogo, cioè, che nel risorgimento delle lettere in Italia, come in tutta Europa, le belle arti non furono che un prodotto della imitazione degli antichi. Ciò si vede nell'origine della tragedia,



dia, e della commedia, e l'abbiam più chiaramente veduto in quello del dramma. Ma la nostra imitazione distaccata dai principj religiosi, naturali, e politici, che sostenevano l'original presso a' Greci, e trasferita ad un sistema di religione, d'usi, e di leggi in tutto differente per non dir contrario, non ha potuto produrre effetti simili a quelli, che producevano fra loro le medesime cose. Gli uffizj di poeta, di musico, di cantore, di legislatore, e di filosofo si videro nella Grecia per molti secoli riuniti in una sola persona, e cotal riunione fu costantemente adoperata come il più possente, e immediato strumento per imprimer negli animi degli uomini i sentimenti necessarj alla gloria, ed alla sussistenza delle nazioni: ond'è, che la persona del musico, o poeta era tenuta dal popolo in somma venerazione, e riguardata come il Palladio, o conservatore della pubblica felicità. All'opposto nelle nostre legislazioni, che s'aggirano sopra un perno tutto diverso, la musica, e la poesia lontane dall'esser considerate come oggetti di somma importanza, si considerano al più come una occupazion dilettevole bensì, ma sempre inutile al bene religioso,



e politico degli Stati. Dal quale principio si ricavano alcune conseguenze, che possono a mio giudizio servire a spiegar lo scadimento presso di noi delle belle arti in generale, e più immediatamente di quelle, che contribuiscono a formar il melodramma. La prima è, che essendo fra noi da gran tempo separate la filosofia, la legislazione, la poesia, e la musica, la loro individuale influenza ha dovuto esser minore perchè divisa. La seconda, che essendo ciascuno di essi rami rinato dipersè, e cresciuto separatamente dagli altri, la loro unione non ha potuto rendersi tanto adattata, e pieghevole quanto la medesima lo era presso agli antichi. La terza, che non avendo nè il poeta nè il musico alcuna ingerenza negli affari dello Stato, anzi riuscendo loro troppo pericoloso il mischiarsi, non hanno potuto esercitar il loro talento se non se intorno ad argomenti di puro diletto, e di niuna, o pochissima utilità. Di fatti qual diversità d'impiego non trovasi fra il Metastasio, e lo Zeno costretti di servire ai capricci d'un popolo spensierato e voluttuoso con quello d'Orfeo, e di Terpandro, i quali o richiama-
vano al suono della lira i selvaggi erranti per
le



le campagne a fine di riunirli sotto una legge ed un culto, ovver guidavano alla testa delle armate un popolo di eroi animandolo colla poetica armonia ai trionfi, ed alle conquiste? Qual distanza infinita tra gli autori d'un libretto dell' Opera e i legislatori, o generali d'una intera nazione? Qual differenza non si scorge nell'onorar, che noi facciamo, la memoria del più celebre musico con una iscrizione od un sonetto, e nel collocare, che facevano gli antichi tra le costellazioni la lira d'Orfeo, come degna di venir al paro coi segni celesti, oppur inalzando altari al nome d'un poeta, o coniato le pubbliche monete colla sua immagine, o invocandolo nelle calamità del paese, non altrimenti che soglia farsi col Nume tutelare, siccome sappiamo aver fatto quei di Mitilene colla celebre Saffo?

Da ciò si vede naturalmente quanto la diversa maniera di prender codesti oggetti ha dovuto influire sulla loro mediocrità. Imperocchè ove le cose non hanno altro interesse se non quello, che nasce da passeggero e insignificante divertimento, la misura della lor perfezione altra appunto non è che il capriccio di chi vuol divertirsene. E



*giusto del
pubblico*

siccome il privilegio di promuovere, e di giudicare degli spettacoli è intieramente dato al popolo, e non (come si dovrebbe) a persone distinte per sapere, prudenza, e buon senso, così hanno essi degenerato in quell'assurdità, e stravaganza, che si osserva: quindi lo scadimento del moderno teatro, e il niun effetto, che fa sopra di noi l'unione di tutte le belle arti benchè cospiranti ad un fine. Indarno la storia ci somministra esempj maravigliosi della possanza della musica presso ai Greci; indarno la filosofia, disaminando la relazione, che hanno i movimenti dell'armonia col nostro fisico temperamento, stabilisce sistemi, e ne ritrae le conseguenze; la sperienza, quello scoglio fatale contro a cui si spezzano tutte le teorie, ci fa vedere che il superbo e dispendioso spettacolo dell'Opera altro non è se non un dipor- to di gente oziosa, che non sa come buttar via il tempo, e che compra al prezzo di quat- tro o cinque paoli la noia di cinque o sei ore. Per iscacciarne la quale non bastando i prestigj, e l'illusione di tutti i sensi, s'appigliano al perpetuo cicaleccio, al cicisbeismo, alla mor- morazione, alle cene, e al giuoco, nè prestano

at-



attenzione alcuna allo spettacolo se non quando apre la bocca un cantore favorito per gorgheggiar un' arietta. Allor questa s' ascolta con un profondo silenzio, poi con istrepitose, e fanatiche esclamazioni di *bravo evviva* accompagnate di battimenti di mano replicate cento volte: indi si torna all' antico dissipamento, che ti par quasi di sentire, come si lagnava Orazio dei teatri di Roma, il vento, che rimuggia per entro alle boscaglie del Gargano, o i fremiti del mar di Toscana. (a) Gian Jacopo Rousseau nella sua celebre lettera sulla musica francese vorrebbe far l' onore agl' Italiani di non credere, che così avvenga ne' loro teatri, ed attribuisce simili effetti, che si veggono costantemente in Parigi, all' indole soporifera, e monotona della musica francese. Ma se questo filosofo valicasse presentemente le Alpi per chiarirsene co' proprj occhi di ciò, ch' egli immaginava soltanto in sistema, avrebbe veduto, che l' Italia non merita in questo punto maggior indulgenza della Francia. Avrebbe veduto, che

M 4

nè

(a) *Garganum mugire putes nemus, aut mare Thuscum.*



nè la musica più bella, che si canti nelle lingue viventi, nè il più bravo poeta drammatico-lirico della Europa, nè l'ampiezza e magnificenza de' teatri, nè lo studio perfezionato della prospettiva bastano nel paese delle belle arti a destare in un popolo, che cerca solo il piacer passeggero di poche ore quelle commozioni vive e profonde, quel *Pathos*, che pur dovrebbe essere il gran fine di tutte le arti rappresentative.

Niuno crederebbe che la ricchezza appunto della nostra musica fosse quella, che la rendesse meno patetica. Eppur questa si è la seconda cagione, che prendiamo a disaminare. Noi abbiamo un contrappunto, del quale si dice, che gli antichi non avessero alcuna notizia: abbiamo un'armonia via più doviziosa, e più raffinata di quella, che avevano essi nel tempo, in cui s'operavano effetti cotanto maravigliosi: si dice altresì, che i moderni strumenti, abbracciando più ottave di quelli, siano più atti a produrre combinazioni più variate di suoni. Ma siffatti presidj, i quali rendono la nostra musica più brillante e più vaga, la rendono parimenti meno acconcia a destar le passioni. Questo,



sto, che a prima vista sembra un paradosso, verrà nondimeno facilmente accordato dal lettore giudizioso qualora ei voglia riflettere, che la energia de' suoni musicali nel muovergli affetti non altronde deriva se non se dalla più vicina imitazione della natura, cioè dalla espressione più esatta di quei toni naturali, nei quali promette l'uomo allorchè si sente oppresso dal dolore, dall'ira, dalla gioia, o da qualunque altra passione impetuosa, e vivace. Ora egli è certo, che quanto più l'armonia diviene artificiale e complessa tanto più si scosta dall'accento appassionato, e che a misura, che i tuoni acquistano vaghezza e lavoro di note, vano essi deviando dal loro carattere imitativo; sendochè la loro successione nella voce dell'uomo semplice per se stessa e spontanea nulla ha di comune colla successione dei tuoni della musica imprigionata fra i ceppi di tante regole armoniche. Svanendo adunque la rassomiglianza tra la maniera d'imitare e l'oggetto imitato, qual meraviglia è se il cuore, che non ne sente il rapporto, rimane freddo e indifferente in mezzo alle tanto applaudite armoniose ricchezze?

Che se nei suoni non vuolsi considerare la fac-



coltà, che hanno d'imitare, ma quella soltanto di agire fisicamente su i nostri nervi, anche a tal fine vedrassi la preferenza d'una cantilena semplice sopra un'altra più lavorata, e composta. Imperocchè codesta seconda maniera d'agire dei suoni tanto è più efficace quanto più gagliarde sono le impressioni, che per mezzo delle vibrazioni dell'aria comunicano i suoni al nostro orecchio. Ma una musica troppo raffinata ne infievolisce la energia stritolando di soverchio le note, dividendo e suddividendo i tuoni in porzioni minutissime, indebolendo la voce col tanto assottigiarla, e stancando, a così dire, la sensibilità col troppo squisitamente ricercarla. Non havvi che un determinato numero d'inflessioni atte a produrre in tutto il suo vigore un sentimento od una imagine, e cotali inflessioni sono tanto più energiche quanto più fedelmente esprimono la voce della natura. Quindi è, che un urlo solo, un gemito, un sospiro d'un infelice tormentato trova subito il segreto d'intenerirci insinuandosi fino a' penetranti dell'anima. La forza movente della melodia consiste nell'afferrare col mezzo dei suoni quei pochi ma caratteristici tratti, che
for-

imitazione
melodia



fornisce l'oggetto preso ad imitare. Tutto ciò, che l'arte ne aggiunge, non è più il linguaggio dell'affetto, ma una circonlocuzione, una frase retorica dell'armonista. Non è per tanto da stupirsi, se la musica moderna, la quale in vece di rinvigorir le nostre sensazioni semplificandole, altro non fa, che snervarle moltiplicandole all'eccesso, e in vece d'afferrar il vero, ed unico tuono della passione, non si cura se non di farci sentire trilli, arpeggi, volate con mille altri sminuzzamenti di voce, si ritrova in fine come il Mida della favola, che moriva di fame in mezzo agl'infiniti ragunati tesori.

La storia ci porge una opportuna conferma della mia proposizione facendo vedere, che la musica greca perdette il gran segreto di muover gli affetti a misura che si venne scostando dalla sua semplicità primitiva. Rozza in sul principio, come lo erano i costumi degli abitanti, si disse che ratteneva i fiumi, ammansava le tigri, e innalzava le muraglie di Tebe al suono della lira per significar con siffatte allegorie la prodigiosa influenza, che acquistò sugli animi di quei popoli fra le mani di Lino, d'Anfione, e d'Orfeo. Più varia in seguito e più dovizio-

sa,



sa, ma semplice ancora, e compagna inseparabile della poesia, e del ballo animò successivamente i canti d'Esiodo, d'Omero, d'Archiloco, di Tirteo, d'Olimpo, di Simonide, e di Saffo, s'innestò col carattere, e i costumi della nazione, divenne il fondamento della educazion pubblica, e il veicolo della religione, della morale, e delle leggi. Allora si può dire senza tema di esagerazione, che il suono della lira governasse la Grecia collo stesso dispotismo, con cui le nostre monarchie si regolano in oggi coi maneggi del gabinetto. (a) Sorgevano fra i Lacedemoni dissensioni civili? Ecco veniva Terpanandro a placarle senz'altra persuasione, altra forza, che quella degli accordi armonici. Un decreto rigoroso vietava sotto pena di morte a qualunque oratore il proporre agli Ateniesi la conquista dell'Isola di Salamina? I canti di Solone fanno andar in tumulto il popolo, se ne abolisce il divieto, se ne allestisce un'armata, e

se

(a) ... *lyra est, quæ veterem rexit Græciam, pluresque in ea formavit Respublicas quam nunc toto reperiantur terrarum Orbe.* Isaacco Wossio *De poematum cantu, & viribus ritmi* p. 47.



se ne riporta una compita vittoria. Bisognava civilizzare gli Arcadi, perchè troppo sanguinarj e feroci? Il solo mezzo atto ad ottener questo fine vien creduta la musica. S'adotta un piano economico di pubblica amministrazione fondato sull'armonia, si costringono a cantare con certe regole i fanciulli, gli adulti, e i vecchi, e l'Arcadia, che dianzi era il soggiorno d'uomini selvaggi, diviene quello della giocondità, e della placidezza. Da ciò si rileva il politico fondamento con cui molto prima dello stabilimento della filosofia i governi più illuminati della Grecia vegliavano con tanta cura affinchè la musica perseverasse immutabile ed incorrotta nella sua istituzion primitiva. Furono singolari fra gli altri quelli di Sparta e di Creta. Tutte le loro canzoni e le loro danze erano, secondo la testimonianza di Platone nel libro settimo delle leggi, consacrate agli Dei. Era stabilito qual sorta di sacrificj doveva assegnarsi a ciascuna Divinità, e quali canzoni e cori a ciascun sacrificio. E se qualcuno si serviva degl'inni e dei cori nel culto degli Dei diversi da quelli che sono prescritti dalle leggi, i Sacerdoti, e i Magistrati dovevano scacciar-



ciarlo dalla comunità. E' memorabile ancora su questo proposito il decreto degli Efori di Sparta contro Timoteo, dove codesto musico vien trattato come eretico, e corruttore del costume pubblico per aver alterata l'antica musica aggiugnendo due corde di più alla lira. Da ciò si rileva altresì il perchè in seguito gli uomini più saggi fra i Greci, persuadendosi, che fosse più utile anzi necessario al bene dello stato il moderar le passioni del popolo, che il troppo violentemente svegliarle, abbiano appunto nella musica regolata dalla filosofia trovato il segreto d'ottenere siffatta calma. Perciò nei secoli più remoti della Grecia s'introdusse il costume di cantar nei convitti le lodi degli Dei e degli Eroi affine d'impedire gli affetti della ubbriacchezza tanto più pericolosa a que' tempi quanto che gli animi non ancor dirozzati si trovavano naturalmente disposti alla violenza. E perciò i generali Spartani allorchè erano in procinto d'azzuffarsi in battaglia coi nemici diriggevano la marcia delle truppe loro piuttosto col suono dei flauti che con quello delle trombe, acciocchè la temperata dolcezza di quelli correggesse la ferocia dei soldati, il soverchio ardore dei quali
mal



mal s'accomodava alla necessaria subordinazione.

Il ritrovamento, e progressi dell'arte drammatica siccome contribuirono ad ampliar le ricchezze della musica via più raffinandola, così ne scemarono a poco a poco la sua antica influenza. Sull'origine del teatro le azioni drammatiche furono talmente considerate dai Greci, che secondo la testimonianza del giudizioso Plutarco gl'inventori delle tragedie si paragonavano coi più gran Capitani. *Che giovamento adunque (dice questo Scrittore) fecero le tragedie così tanto onorate dagli Ateniesi? La sagacità di Temistocle cinse di mura la Città, la diligenza di Pericle l'abbellì, libera la mantenne Milziade, Cimone sollevò la sua gloria sopra le altre repubbliche. Se parimenti la sapienza di Euripide, la facondia di Sofocle, e l'impe- tuosità di Eschilo ripararono qualche rovina, ovvero acquistarono novella gloria ed onore agli Ateniesi, ragion vuole, che cotali rappresentazioni contendano coi trofei, che il teatro s'agguagli alla reggia, e che il maestro di siffatte invenzioni al Capitano sia paragonato. (a)*

Ma

(a) Opere Morali Tom. 2. p. 145.



Ma guari non andò, che la musica affascinata dalle proprie bellezze rinunziò all'imperio, che avea fino allora ottenuto sugli animi, contentandosi di vanamente dilettere l'orecchio. La prima epoca della corruttela cominciò dacchè sotto il governo degli Anfizioni s'introdussero in Atene le gare fra i ceteratori, cioè fra i poeti, che cantavano le proprie poesie accompagnandosi colla cetra, e le sfide fra i suonatori di diversi strumenti. Un certo Polinneste accorciando al suo piacimento, e slungando le corde della lira, fece sentire dei suoni sconosciuti avanti a lui. Alcuni musici, lavorando per domestico diporto, alcuni componimenti d'armonia separata dalle parole, introdussero poscia nei cori dei drammi, e in quelli dei giuochi pitici la fatale usanza di render la musica strumentale indipendente della vocale. (*) Tra poco la danza si separò dalla poesia e dalla musica, e l'una e l'altra non furono più confidate alle mani

(*) Platone nel primo delle Leggi chiama la musica strumentale separata dalle parole *una cosa insignificante ed un abuso della melodia*.



mani del Legislatore. Allora formando ciascuno di questi rami un'arte da se, nacque presso a' Greci la scienza, che i moderni chiamano *Musica*, cioè quella combinazione artificiosa di suoni, che può esistere, e realmente esiste divisa dalle parole, e che ha i suoi colori, le sue figure, i suoi movimenti, in una parola il suo linguaggio indipendente e proprio; laddove prima di quel tempo l'armonia non era una scienza a parte, ma un rinforzo soltanto della espressione poetica, o per esprimersi con più esattezza, altro non era che l'arte di far valere gli accenti della poesia. Separati che furono codesti rami, divenne necessario il condurli partitamente a quel grado di raffinamento, che esigeva la vanità dei Professori, e la svogliatezza degli ascoltanti. La poesia non ebbe più quel perfetto combaciamento, che aveva dianzi avuto colla musica, nè questa colle affezioni dell'animo. Invano si tentò di richiamarla alla sua primitiva sorgente: in vano Pratina, e Pindaro, e Lampro, e qualche altro celebre musico e poeta mossero guerra al nascente corrompimento; gli sforzi loro altro non fecero che ritardar per poco la malattia senza impedirne gli effetti.



Il genere ditirambico divenuto alla moda fece coi suoi canti tumultuosi un misero governo della poesia, del ritmo, e della musica. I Compositori per distinguersi fra gli altri non seppero rinvenir altra via che la novità, e la stranezza. Quanto più moltiplicavano essi i capriccj dell'arte tanto più si scostavano dalla natura. S'ampliò il numero delle corde, e de' suoni negli strumenti, si confusero insieme le proprietà dei generi, dei modi, e delle voci, nè più si conservò per l'avvenire l'applicazione delle cantilene ai loro rispettivi uffizj. Sovente, al dire di Plutarco, l'armonia non aveva alcun riguardo alle inflessioni della voce, e queste sortivano dalla bocca del cantore senz'osservar la legge degl'intervalli. Al vedere tanti e sì rapidi cangiamenti il comico Anassila ebbe a dire, che la musica, agguisa della Libia, generava tutti gli anni un qualche mostro di nuova specie. (a) Dopo le quali mutazioni, di cui Melanippide, Frini, Cinesia, Polissene, e Timoteo di Mileto furono i principali autori, la

mu-

(a) Ferecrate comico appo Plutarco *de Musica*.



musica cessò di cagionare i grandi effetti , che prima ,era solita di produrre , e divenuta più artificiosa e più dotta divenne meno espressiva e patetica . Nella stessa guisa , che alla moderna musica , quantunque lontana assai dalle mentovate meraviglie della greca , se pur talvolta riesce di muover gli affetti , ciò non l'ottiene se non se slontanandosi dagli usati metodi per avvicinarsi alla semplicità . Ho udito persone intelligentissime raccontarmi , che trovandosi in Roma , ed ascoltando ivi il famoso *Miserere* del Palestrina eseguito dai Cantori della Cappella Pontificia senz' altro ornamento , che quello d' una voce fermata e sostenuta a dovere , si sentivano esse rapire in estasi di divozione , e di dolcezza interna , lo che non era loro avvenuto di sperimentare sentendo lo stesso salmo cantato in altre città con tutto lo sfoggio delle moderne scuole . Il celebre Tartini asserisce la medesima cosa parlando delle antiche cantilene della Chiesa , fra le quali se si ritrova qualcheduna talmente grave , dolce , e maestosa , che i Moderni durerebber fatica a lavorarne l' uguale , quella riesce appunto così eccellente , perchè composta con somma semplicità musicale , e



perchè istituita per una sola voce, e partecipando della natura del recitativo, ma in largo, non è legata a battuta rigorosa. (a)

Potrebbero l' accennate riflessioni applicarsi con eguale felicità a molti altri popoli, presso a' quali la musica vigorosa e commovente nel suo principio è venuta poi degenerando a misura che acquistava un maggiore raffinamento ; ma basterà per conferma del fin qui detto recar in mezzo l' esempio dei Cinesi, e degli Arabi, nazioni entrambe, che hanno al paro dei Greci conosciuta l' influenza di quest' arte sui costumi e sulla politica. Le tradizioni della China parlano in guisa dell' armonia che quasi sembrano aver esse voluto copiar fedelmente le favole greche. Ling-lun, Kovei, e Pin-monkia avean fatto non meno d' Anfione e d' Orfeo rettenere i fiumi, e camminare le selve. Credono i Cinesi, che l' antica musica del loro paese avesse fatto scender dal cielo l' Intelligenze superiori, e cavati dall' abisso gli spiriti. Credevano altresì, che per mezzo dell' armonia si potesse

(a) Trattato di musica p. 144.



tesse ispirar agli uomini l'amore della virtù, e della pratica dei proprj doveri. *Si vuol sapere s' un Regno è ben governato, e se i costumi di coloro, che l'abitano sono buoni o cattivi? si guardi il gusto della musica che vi regna* diceva Confucio. Ma quanto siasi fra loro cambiata questa influenza dacchè s'introdusse un maggior artificio ne'suoni apparisce fra l'altre pruove dalla dichiarazione fatta dall'Imperatore Ngaiti, che salì sul Trono l'anno 364 dell'Era Cristiana, nella quale, lagnandosi, che le musiche tenere, artificiose, ed effemminate ispirino il libertinaggio, ne commanda severamente la riforma, e proibisce ogni sorta di musica a riserva di quella che serve per la guerra, e per la cerimonia *Tiao*. (*)

Gli Arabi ne avevano lo stesso trasporto per la musica, e le stesse opinioni intorno alla sua possanza. Vantavano anch'essi in Ishac, in Kathab Al Moussouty, e in Alfarabi, i loro Lini, i loro Ismenj, e i loro Epimenidi, che ope-

N 3 ra-

(*) Vedi il VI. Tomo delle Memorie concernenti i Cinesi, e il Saggio sulla Musica stampato a Parigi l'anno 1780. Tomo I. pag. 125.



ravano dei miracoli colla voce e cogli strumenti. La loro musica era innestata colla filosofia, e i sapienti sapevano trovare dei maravigliosi rapporti tra i suoni armonici e tutta la natura. Lo strumento chiamato *zir* era simile al fuoco pei suoni animati ed acuti che rendeva, il *metsni* somigliava all'aria pella delicatezza della sua melodia, il *bem* aveva simpatia colla terra, di cui ne imitava coi suoni la pesantezza e la gravità, e i *motsellets* l'avevano coll'acqua pei suoni freddi, che generavano. L'armonia, secondo gli Arabi, era la panacea, ovvero sia rimedio universale del corpo e dello spirito. V'erano le ricette mediche per tutte le malattie fondate sui tuoni dell'*oud* o liutto, come v'erano gli aforismi morali, e i luoghi topici dell'arte oratoria e poetica per eccitare ogni genere di passioni fondati sui moti della musica, e sulle diverse vibrazioni dei loro strumenti. Il *Khaschbat* e l'*oud* erano i principali. Accompagnando il suo canto col primo fece il famoso Alfarabi in presenza del Gran Visir passare un gran numero di persone radunate in un salone dalla indifferenza al tripudio, da questo alla tristezza, e dalle lagrime al sonno senza che alcuno potesse



resistere a quell' incomprensibile incantesimo .
 Suonando col secondo una canzone lavorata a
 bella posta , il musico Ishac intenerì la fiera-
 zza del Califfo Aaron Raschid , costringendolo a rac-
 comodarsi colla bella Maridè sua favorita , da
 cui se n' era slontanato con fermo proposito di
 non più ritornarvi . L' idea , che gli Arabi si
 formavano della musica , si potrà meglio com-
 prendere dalla traduzione del seguente squarcio ,
 che si trova in uno dei loro poeti , come lo ri-
 cavo da una erudita Memoria del Sig. Pigeon
 de S. Paterne interprete delle Lingue orientali a
 Parigi intorno alla musica di quella nazione ,
 alla quale io rimetto i lettori , che volessero
 acquistare più distinte notizie .

*L'impiego della musica è una pruova della
 sua eccellenza . I nostri Imani compagni de' Ge-
 nj celesti la impiegano nelle nostre Moschee
 qualora si leggono le sacre pagine del Koran ,
 all' esempio di Daoud (Davide) (possa l' Es-
 sere supremo ricolmarlo di favori !) il quale
 cantava egli stesso i suoi Cantici al suono dell'
 arpa .*

*Il pilota vigilante con gli occhi fissi sulla
 bussola , e premendo colla mano il timone del*



naviglio, canta tutta la notte per levarsi la noja, mentrecchè il marinaio rampicandosi sulle corde e spiegando la vela non pensa ai rischi della navigazione, e intuona la sua canzonetta.

L'empia Maga adopera anch' ella una specie di canto nelle misteriose parole che borbotta fra se. Coll' ajuto d' una sconosciuta e barbara musica richiama alla vita il moribondo abbandonato dai medici. Le sue magiche intuonazioni hanno la virtù di riunire l' ossa spolpate e rianimare le fredde ceneri dei morti, di sedare le onde agitate del golfo delle perle, di tarpar le ali all' arenoso vento dominatore dei deserti della Petrea, e d' abbagliare i nostri occhi colle vane appariscenze di mille fantastici oggetti.

Il robusto condottier di camelli, mettendo in non cale i disagi del viaggio, si diverte dalla noja cantando, e la sua musica semplice e naturale rallegra le caravane, e affretta il troppo tardo camminare de' suoi cammelli.

L' astuto uccellatore adopera una musica, che imita il canto dei diversi uccelli ingannati dai suoni omogenei, che fa egli sentire nel silenzio della notte. La timida pernice, l' incauto tor-
do,



do, e il francolino, che fugge lo sguardo degli Uomini, inciampano frattanto negli agguati, ch'egli ha teso loro nelle ascose reti.

Il pastore, riposando, allorchè l'araldo della luce sferza i campi dopo il mezzo giorno, sotto l'ombra d'una palma, o aggirandosi per le campagne allorchè biancheggia la Luna sull'orizzonte, suona il suo rustico heiraât, e tien sospesa la gregge colla dolce melodia, ispirando agli stupidi bruti l'amore, e il desiderio di perpetuare la propria specie.

La madre in fine, l'amorosa madre acqueta i pianti del bambino, cui ella porge il proprio latte, e l'addormenta al suono delle dolci ne-
nie ec.

Se non che i componimenti musicali degli antichi greci benchè soggiacessero anch'essi col tempo alla legge di tutte le cose umane, nondimeno conservarono lungamente il loro splendore a motivo della eccellente loro costituzione, e dell'intimo rapporto, che avevano insieme tutte le parti, che li componevano. Si è parlato in altro luogo della convenienza di siffatti spettacoli colle opinioni religiose del Gentilesimo, la quale fu, siccome abbiamo veduto, una delle principali



cipali cagioni della lor perfezione: diamone pre-
 sentemente una occhiata all'interno loro mecca-
 nismo, onde rintracciar meglio la differenza,
 che passa tra quelli e i nostri. Simplificando
 l'idea, che noi abbiamo della musica in gene-
 rale, sembra, che altro non intendiamo con que-
 sto vocabolo se non se un'armonia grata all'
 udito prodotta dalle proporzioni dei suoni più
 gravi o più acuti, e de' tempi più veloci e più
 lenti. Il costume, in cui siamo fin dalla infan-
 zia di non considerar nella musica che la sem-
 plice modificazione del suono secondo le leggi
 armoniche, ci fa restringer quest'arte in così
 brevi limiti. Ma gli Antichi, i quali aveano
 di essa nozioni più generali, comprendevano
 sotto quella parola più cose. Il largo significa-
 to, che le davano i Greci apparisce più chiara-
 mente dalle seguenti parole, che si leggono nell'
Alcibiade di Platone. Socrate: *Dimmi primie-
 ramente qual arte è quella, a cui appartiene
 il suonare, il cantare, e il ballare? Non ti
 darebbe l'animo di trovare un nome, che signi-
 ficasse tutte le parti comprese in quest'arte?*
 Alcibiade: *Non saprei trovarlo.* Socrate: *Pro-
 vati un poco. Quali sono le Dee, che presie-
 dono*



dono a quest' arte? Alcib. Intendi forse di dire le Muse? Socrate: Appunto. Considera dunque qual nome può ricevere l' arte da loro. Alcib. Pare, che tu vogli accennare la Musica. Socr. Cotesto appunto. Attenendoci soltanto alla divisione che fa in altro luogo lo stesso Platone (*) la melodia, costava appo loro di poesia di ritmo, e d' armonia. Dalla perfezione ove fu condotta da loro ciascuna di esse parti separatamente prese, e dall' intima corrispondenza, che metter seppero fra tutte come linee dirette ad un solo centro, devono ricavarsi in gran parte i prodigiosi effetti, che ci vengono descritti.

E incominciando dalla poesia quantunque libera errasse in sul principio e vagante senz' altra regola che l' orecchio, nè altra misura che gli spazj di tempo impiegati nel proferir le parole, guari non andò che dall' istinto ammoniti i poeti la frenarono con severa legge e invariabile. La lingua, che serviva loro di strumento, era la più flessibile, la più vaga, la più

ar-

(*) Dialogo III. *De Rege, vel de Justo*.



armoniosa, la più pittoresca e la più musicale che sia stata giammai parlata dagli uomini. Le dori, che separatamente prese rendono bello ciascuno dei moderni idiomi, si trovavano in lei riunite. La diversità dei dialetti dorico, ionico, eolico, ed attico, che indifferentemente s'usavano dai loro Scrittori, per mezzo dei quali le cose, che non potevano esprimersi bene in una maniera, s'esprimevano meglio in un'altra: le trasposizioni o inversioni della sintassi, che aggiugnevano grazia, numero, e volubilità singolare al periodo: la copia di parole imitative, ovvero sia di quelle, che esprimono col suono l'indole dell'oggetto, che rappresentano, e che indicano per così dire, alla fantasia la strada battuta dall'intelletto per rinvenirle: l'uso frequente delle parole composte, onde accadeva, che una sola espressione rappresentasse all'anima un gruppo d'immagini; erano vantaggi per loro, ai quali noi per soverchia timidezza abbiamo in massima parte rinunziato con discapito delle lingue e della poesia. Che si dirà poi dell'arte, che avevano i loro musici nel contrassegnare gli accenti, onde così spiccata, e sensibile rendevasi l'inflessione? Che della minutezza, con



con cui si badava non solo alla natura dei vocaboli, ma anche all'indole, e collocazione stessa delle lettere? Aristide Quintiliano ce ne dà un distinto ragguaglio della natura delle vocali, delle semivocali, e delle appena vocali, che potevano entrare nel verso. Sappiamo da lui cosa fossero le doppie e le liquide, le aspre e le tenui, le mute e le medie. Ci vengono indicati i diversi suoni, che corrispondevano a ciascuna delle vocali e delle consonanti ora dolcemente sonori, ora scorrevoli e pieni, ora mollemente scabri, e sempre opportunamente variati; ci si fa vedere la scelta, che di essi facevano i compositori, e la scrupolosa esattezza altresì con cui venivano adoperate dai poeti secondo il diverso oggetto, che prendevano a dipingere. (a) I loro poemi, e singolarmente quelli di Omero (Genio immortale, cui nessuno ha pareggiato finora nella varietà, nell'abbondanza, e sopra tutto nell'arte incomparabile di parlare all'immaginazione ed all'orecchio col mezzo de' suoni) sono pieni zeppi di simili esempi.

(a) Libro I. de musica nell'edizione del Meibomio,



pj. Vuol egli significare il sorriso, il vezzo il favellio di Venere? Fa uso principalmente dell'*e* e dell'*i* lettere delle più tenui, e quasi cascanti.

Γλιώ δ' αὖτε προσενπε φιλομμειδής Ἀφροδίτη

Se vuol esprimere in questo verso

Ἥϊονες βοόωσιν ἐρευγομένης ἀλός ἐξω

il muggito del mare allorchè percuote con impeto le rive, ci replica più volte la lettera *o* la più sonora di tutte, e la più rappresentativa nel caso presente. Parimenti se vuol descrivere il galoppo de' cavalli, che traversano sù e giù le cime del monte Ida, lo fa con evidenza tale, che ti par quasi di sentirne il calpestio.

Πολλά δ' αἶναια, κατάντα, παράντα τε δόχμια τ' ἦλθεν.

Ma lungo sarebbe il rilevare tutte le bellezze di Omero in questo genere, come quelle altresì dei poeti drammatici, fra i quali basterà per ultimo l'addurre una pruova tratta dal gran comico Aristofane, che volendo nella sua Commedia intitolata il Pluto rappresentar al vivo la golosità d'un Parasito, lo introduce girando la scena d'intorno, e fiutando senza dir parola l'odore delle carni abbrustolite per il sacrificio.



Il quale atteggiamento viene maravigliosamente espresso dal poeta con questo verso

ũũ, ũũ, ũũ, ũũ, ũũ, ũũ.

dove col solo replicar molte volte quella vocale di suono oscuro, e nasale, rappresenta ciò, che vuol dire con più energia, che da altri non farebbesi in una intiera scena.

Colla stessa avvedutezza aveano pensato alla formazione del metro. Di cento ventiquattro piedi tra semplici, e composti, onde costava la loro prosodia (numero prodigioso, dal quale solo potrebbe argomentarsi la superiorità della lingua greca rispetto a tutte le altre) non si trovava neppur uno, che non fosse stato inventato per adattarlo piuttosto ad una specie di canto che ad un'altro. Imperocchè avendo eglino con sottile filosofia osservato, che le passioni dell'animo s'esprimono con movimento analogo alla loro natura, la tristezza, per esempio, e lo scoraggiamento con movimenti tardi ed ineguali, l'allegrezza, e lo sdegno con movimenti rapidi e veloci, la speranza con moti più equabili, con più rimessi il timore, e così delle altre; s'avvisarono d'imitare il loro andamento nella poesia dando quantitativo valore alle sillabe,



labe, e certa misura alle parole, affinchè esprimessero colla loro durazione, lentezza, o velocità l'indole fisica di essi movimenti, dal che trassero origine i poetici piedi, e la combinazione loro diversa.

ritmo
Come una conseguenza di siffatta combinazione ne derivava la influenza prodigiosa del ritmo, il quale preso in generale è un movimento successivo eseguito secondo certe proporzioni determinate, preso in particolare s'applica alla poesia e alla musica. Nella poesia il ritmo è la durazion relativa de' tempi, che s'impiegano nel pronunziar le sillabe d'un verso: nella musica altro non significa che la durazion relativa dei suoni, ch'entrano nella composizione d'un canto. Secondo Isaacco Vossio gli effetti di questa misura del tempo si trovano anche nei corpi rozzi purchè siano sonori. Se le campane vengono percosse egualmente, e con moti proporzionali, le ondulazioni si propagano con suoni chiari, e gradevoli, se però percuotonsi inegualmente, s'apre di leggieri qualche fenditura, e qualche volta sconciamente si frangono. Nel tamburo quantunque non ammetta alcuna varietà di suono, vedesi non per tanto che a forza delle



delle varianti percosse escono fuori certi suoni esprimenti l'evoluzioni militari che dispongono i soldati al coraggio, e gli ajutano nella fatica. (*) Tal era l'affetto, che quest'Autore portava al ritmo, che lo credeva compagno indivisibile di tutta la natura. Lo ritrovava nel camminar lento non meno che nell'affrettato galoppar dei cavalli. Lo sentiva nell'acqua, che a stilla a stilla grondava chetamente su i sassi. Lo riconosceva nel volo degli uccelli, nella pulsazion delle arterie, nei passi d'un ballerino, e persino arrivava il sagace suo orecchio a ravvisarlo negli alterni battimenti del pettine allorchè il suo parrucchiere gli pettinava i capelli.

TOM. II.

O

I gre-

(*) Che i Romani conoscessero l'influenza del ritmo nella musica strumentale per dar lena ai soldati, è opinione del celebre Segretario fiorentino nell'arte della guerra (dialogo 2) e il Maresciallo di Sassonia nelle sue Memorie è parimenti d'avviso, che se i soldati s'avezzassero a seguitar con esattezza nelle loro marcie la battuta dei tamburi, e dei pifferi, si potrebbero ricavar con questo mezzo non pochi vantaggi.



greci
 I greci lo consideravano come una successiva rappresentazione, o immagine degli oggetti dell'universo imitati dalla musica col mezzo del tempo, e del movimento, i quali, risvegliando nell'anima, la memoria o l'idea di quella tal cosa fanno, che si riproduca in noi la stessa passione, che ecciterebbe se sopposta fosse ai nostri sensi. Ora siccome gli oggetti dell'universo agiscono sopra di noi con varie spezie di movimenti, così faceva di mestiere, che i ritmi poetici e musicali comprendessero nella imitazione loro tutta la varietà di movimenti degli oggetti imitati. E l'eccellenza della poesia e della musica greca consisteva in ciò appunto, che nessun effetto naturale poteva concepirsi, che non venisse espresso dall'una e dall'altra colla maggior esattezza ora col numero de' tempi sillabici impiegati nel formar un piede, ora colla rapidità o lentezza del movimento impresso alle parole, o al suono, ora coi varj generi di ritmo, di cui potevano far uso, ora finalmente colla successione, e intrecciamento diverso dei medesimi ritmi secondo la differenza e il numero dei versi, e l'ampiezza e volubilità del periodo. Si voleva, per esempio, esprime-

re



fe i movimenti snelli, e leggieri, come sono quelli del ballo dei Satiri? I poeti adoperavano il piede tribraco, che costava di tre sillabe brevi, e la misura musicale corrispondeva esattamente a queste. Si dovea rappresentare un qualche oggetto, che agisse con imbarazzo, tardità, o fatica? Ecco gli spondei, e i molossi venivano in ajuto del compositore, il primo dei quali costando di due sillabe lunghe, e il secondo di due lunghe precedute da una breve, mostravano col loro tardo andamento la lentezza della cosa rappresentata. S'aveva intenzione di eccitare l'allegrezza, e il giubbilo? Ciò s'ottenneva col dattilo, i cui moti sono d'indole conforme. Per non dilungarmi oltre il bisogno il ritmo presso ai greci e latini era come un orologio, che misurava con tutta la precisione possibile l'andamento fisico delle passioni, e il suo carattere individuale n'era talmente fissato che la trasposizione d'una sillaba sola bastava per cambiarne gli effetti. Di ciò ne basti arrecar una pruova. Essi facevano uso più volte nei loro versi di due piedi il giambo e il trocheo composti egualmente d'una sillaba lunga e d'un'altra breve con questa differenza però che il



giambo incomincia da una breve, ed il trocheo da una lunga. Ora siccome il primo di codesti piedi sembra, che ad ogni passo raddoppi altrettanto del suo vigore quanto ne va scemando il secondo, così i poeti satirici (alla testa dei quali fa d'uopo metter Archiloco) adoperavano il giambo per guerreggiare coi loro nemici mentrechè gli autori drammatici all'incontro facevano uso del trocheo allorchè introducevano a ballar sulla scena i vecchi. Come fece Aristofane nella commedia degli Acharnensi, dove a motivo del metro, che vi si adopera, sembra che venga mancando di mano in mano il vigore ai vecchi, che ballano nel coro. Secondo gli accennati principj il sistema della prosodia antica, nel quale i nostri ciurmatori grammatici altro non sanno vedere, che un accozzamento insignificante di sillabe, era fra le mani d'Omero, d'Alceo, e di Pindaro il pennello delle Grazie, la fiaccola del Genio, e la cagion effettrice della musicale possanza.

Ben più elevato e più sublime era l'altro vantaggio, che aveva il ritmo d'influire cioè su i costumi nazionali, e sulla pubblica educazione. Benchè tal proposizione paja ridicola agli



occhi di coloro, i quali tengono per favoloso tutto ciò che non è conforme alle loro picciole idee, nondimeno la testimonianza degli antichi filosofi su questo punto è così decisiva che non si può a meno di non assentire qualora non si voglia cadere in un biasimevole pirronismo. Di molte, che potrebbero addursi, basti solo l'autorità di Platone, e quella di Plutarco. Il primo dice espressamente: *Voi dovete adattare il Modo al soggetto ed alle parole, e non queste al Modo o all'armonia; su queste materie concerterete con Damone quali piedi o misure sian più adattate per esprimere l'avarizia, la petulanza il fanatismo, e gli altri vizj, e quali metri esprimano meglio le virtù contrarie. Quindi è, che il Ritmo, e i Numeri acquistano la loro forza nella educazion musicale, ed esercitano la loro grande influenza sulle passioni dell'anima.* (*) Il secondo si mostra così persuaso della verità di questa opinione, che riguarda il cangiamento del ritmo come una delle corruzioni della melodia. *Se noi mettiamo*

O 3 (egli

(*) *De Repub. Lib. 3.*



(egli dice) *a confronto i tempi antichi coi nostri, troveremo, che anticamente v'era una gran varietà di misure, delle quali se ne faceva un gran uso; perocchè nell'età trascorsa la varietà del piede e del tempo era in grandissimo credito. Noi studiamo presentemente, e ci applichiamo alla varietà de' Modi, gli antichi a quella del Ritmo. (*)* Indi ne ricava poi la cagione per cui l'arte musicale, che tanta influenza aveva dianzi avuta sulla pubblica educazione, si trovasse allora ridotta a servire di mero insignificante diletto su i teatri.

Ma in qual maniera il ritmo poteva essere così intimamente legato coi costumi d'un popolo che dallo stato di quello se ne dovesse cavar conseguenza allo stato di questi? Gran problema accennato da molti, ma da niuno (ch'io sappia) sciolto finora. Tentiamo di rispondervi insistendo su i principj, che ci hanno fin qui servito di scorta. Il ritmo musicale era in tal guisa modellato sul ritmo poetico che l'indole, natura e durata dell'uno era precisamente

(*) *De Musica.*



mente conforme all'indole, natura e durata dell'altro. Il ritmo poetico non era che una successiva imitazione dei diversi moti delle passioni; il ritmo musicale adunque non poteva essere che una rappresentazion successiva dei medesimi moti. Ma le passioni degli uomini e la maniera d'esprimerle si vanno cambiando in un popolo a misura che va egli passando dallo stato di rozzezza a quello d'una progressiva coltura; lo strumento adunque destinato a rappresentar le passioni dee per conseguenza rappresentare i suddetti cangiamenti. Ecco il perchè dalla natura del ritmo musicale si ricavava presso ai Greci una pruova dello stato attuale dei costumi, che hanno un così stretto rapporto coll'indole e la forza delle passioni. Esso era precisamente come il termometro, il quale indica con tal esattezza le variazioni accadute nell'atmosfera che dallo stato dell'uno s'argomenta a vicenda allo stato dell'altra. Ciò serve a spiegare altresì in qual parte della musica greca fosse riposta la tanto da loro vantata qualità d'ispirar le virtù, e di correggere i vizj. Da quanto si è detto finora risulta, ch'ella consisteva sovra ogni altra cosa nel ritmo, il quale



operando per via di metri o misure proporzionate all'indole di ciascuna passione, poteva facilmente con una serie di movimenti a bella posta scelti, e diretti ad un solo fine temperare, correggere, o divergere altrove i movimenti delle passioni contrarie, onde nascono in noi le tendenze al bene, od al male; essendo principio incontrastabile in filosofia, che le virtù e i vizj puramente umani (non le virtù teologiche, le quali suppongono un abito soprannaturale infuso dalla grazia divina) sono per lo più un effetto della sensibilità e del fisico temperamento, i moti de' quali dipendono dalle impressioni, che vengono loro comunicate, o che ponno comunicarsi dalla educazione non meno privata che pubblica. Qualora non per tanto si trovi un oggetto, che agisca fortemente e immediatamente sulla sensibilità degli uomini, egli è chiaro, che fra le mani d'un saggio filosofo diverrà esso uno strumento della virtù, come fra le mani d'un accorto legislatore diverrà il veicolo delle massime, che si vorranno ispirare ad una nazione. Meditando sovra siffatti principj, si troverebbe lo scioglimento di tanti che a noi sembrano paradossi ne' costumi degli antichi popoli,

virtù e
vizi =
effetti
della
sensibilità



poli, e si vedrebbe non essere cotanto favolosa, nè contraria al senso comune l'opinione, che avevano i Greci intorno alla morale influenza dell'armonia. Mille pruove di fatto mi fornirebbe la storia loro se il mio scopo fosse quello di far pompa d'erudizione. (*)

Dal particolare studio posto da loro nella formazione della poesia e del metro non meno che nella scelta e nel maneggio del ritmo s'arguisce con evidenza la cura, con cui trattarono tutto
ciò,

(*) E' singolare fra le altre la storiella, che si racconta di Pitagora, la quale per altro sono ben lontano dal volere che passi per vera. Dicesi, che andando quel filosofo a spasso di notte per una contrada, e sentendo le furiose smanie, cui s'abbandonava un giovine sotto ad una finestra a motivo che mentre egli spendeva il suo tempo e i suoi danari nel dar una serenata alla sua Bella, un altro, che s'era introdotto in casa furtivamente, la corteggiava in diversa foggia, ne trovasse egli il segreto di restituire la calma all'afflitto amante facendo che uno dei suonatori di flauto cambiasse il modo nella misura esondaica. Che peccato, che fra le tante belle invenzioni di Pitagora si sia perduta anche questa, di cui gl'Innamorati d'oggi n'avrebbero un sì grande, e sì frequente bisogno!



ciò, che concerne la musica propriamente detta. Noi siamo all'oscuro della natura intrinseca della greca armonia, chechè abbiano voluto dirci in contrario gli scrittori della storia musicale, e i traduttori e commentatori dei Greci senza eccettuarne i più recenti e più accreditati. Noi non possiamo a bastanza comprendere cosa fossero i loro generi diatonico, cromatico, ed enarmonico, parole, che la moderna musica prende in significazione affatto diversa da quella, che da essi ci vien tramandata. Non sappiamo con esattezza cosa fossero i Modi, quale il loro ufficio invariabile, e l'accezione comune di siffatto vocabolo presso a loro. Ignoriamo la costruzione e l'uso preciso dei loro strumenti, il numero delle consonanze, che potevano entrar nei loro sistemi, mille altre circostanze in somma, senza le quali riesce impossibile non che difficile il formar un positivo e sicuro giudizio. (*)

Ma

(*) L'inglese Brown nel suo Trattato della forza e unione della musica, e della poesia riflette saggiamente, che l'idea, che noi abbiamo del loro genere enarmonico debbono esser alterate, e false. Imperocchè dicendosi, che le loro corde medie si distinguevano per intervalli di quarti di voce, ossia di quarte parti



Ma da un complesso di ragioni indirette cavate da i fatti si deduce, che i Greci mostraron nell'uso che facevano della musica vocale e strumentale la medesima profondità di riflessione che nel-

ti d'un tuono (con una frapposta mescolanza di due tuoni intieri) si vede, che siffatta divisione oltrachè doveva riuscir sommamente sgradevole all' orecchio, è cotanto difficile a praticarsi, che appena la voce snodatissima e leggerissima di un Eunuco potrebbe dopo lungo studio coglier per accidente nel segno una qualche volta. Leggansi ancora nello stesso rispettabile Autore le intrinseche differenze tra il loro genere cromatico ed enarmonico paragonati coi nostri. Rispetto a modi siamo egualmente nella oscurità, non trovandosi tra gli antichi, e moderni scrittori alcun filo sicuro, che ci serva di guida in cotal labirinto. Alcuni desumono la loro diversità dalla sola differenza, che corre fra i gradi dell' acuto e del grave: altri dall' indole diversa delle cantilene nazionali. Chi sostiene, che il modo significasse lo stesso, che il ritmo: chi ripon la sua essenza in una spezie differente di Diapason: Circa gli strumenti ci è del tutto ignota la maniera con cui collocavano essi le corde, se queste salissero per via di quarti di voce, di semituoni, di tuoni intieri, o con maggiore distanza: cosa fossero le loro tibie, o flauti semplici, doppi, obliqui, destri, o sinistri; trovandosi gli Autori discordi a segno, che al medesimo strumento, cui veni-

va



imitazione
dei Greci

nelle altre cose. Siccome in tutte le Belle Arti riguardavano essi come oggetto principale l'imitazione della natura, e siccome la possanza imitatrice della musica, massimamente nello

sve-

va da alcuni assegnato il tuono acuto venga accordato da altri il tuono grave, come alla stessa cantilena s'attribuiscono più volte effetti opposti non che dissimili. Platone, per esempio, parlando della melodia frigia, dice, ch'era più tranquilla della dorica, che ispirava la moderazione, e che si conveniva ad un uomo, ch'esercitasse un atto di religione. Aristotile per il contrario pretende, che fosse torbolenta e propria ad eccitar l'entusiasmo. Il medesimo filosofo asserisce, che le composizioni d'Olimpo antico musico nativo della Frigia ispiravano un furore più che umano. Ciò non ostante, i *Nomi*, ovvero siano cantilene religiose di quel poeta erano, al dire di Plutarco, rimessi e tranquilli. Rousseau avverte altresì con ragione (*Essai sur l'origine des langues* cb. 18) che non conoscendo i Greci l'intervallo del tuono minore, nè dando il nome di consonanze se non a quelle, che noi chiamiamo consonanze perfette, e conseguentemente escludendo da questo numero le terze, e le seste, noi non possiamo comprendere qual fosse la loro armonia, nè riconoscer alcuna relazione tra la loro e la nostra. E dopo tale e tanta ignoranza si trovano pure degli Scrittori fra noi che con grossi tomi corredati da citazioni pretendono di giudicare dell'



svegliar le passioni, dipende, come si provò nel capitolo ottavo del primo Tomo di quest' Opera, dalla sola melodia, così rivolsero ad essa principalmente la loro attenzione, la costituiscono

dell' antica musica, e di posporla alla nostra! I loro racconti mi sembrano avere la stessa autorità che le Relazioni del famoso Inglese Valtein Raleing sul paese del *Dorado* nel Perù.

Non posso finire questa lunga nota senza rapportare un curioso aneddoto, il quale fa vedere quanto ridicolamente si giustichi su questa materia da chi non vi porta altri lumi che quelli d' una pesante e inutile erudizione. Marco Meibomio Autore d' una traduzione latina eccellente dei sette Scrittori greci, che hanno trattato di musica, si ritrovava in Isvezia alla Corte della famosa Cristina insieme col Naudeo Letterato anch' egli di prima sfera. Bourdelot medico e favorito della regina, e Scrittore altresì d' una storia della musica composta senza notizie, senza critica, e senza filosofia, persuase alla regina che comandasse a Meibomio di cantar in sua presenza un' aria della musica antica pubblicata da lui medesimo nella sua traduzione, e a Naudeo, ch' eseguisse alcune danze greche colla voce e coi piedi. I poveri Letterati, che aveano nella voce tutta la rozzezza d' un uomo di cinquant'anni non mai avezzo a cantare, e nella persona tutta la goffaggine d' un Erudito da bene, adempirono così sgarbatamente la commissione, che,

non



sono il fine ultimo dell' arte del suono, e il centro, quasi direi, intorno al quale aggirar si dovessero come subalterne e inservienti tutte le parti dell' armonia. Si privarono, egli è vero, con siffatta idea di molte squisite ed artifiziose modulazioni, che questa produce presso di noi, e delle quali va così orgogliosa la nostra musica, ma non mostrarono di far gran conto di simili privazioni, stimandosi a bastanza ricompensati coll' acquisto d' altri fini assai più importanti e più proprj d' ogni arte imitativa. Rilevando, che l' energia dell' effetto è sempre in ragione dell' opportunità e della convergenza delle cause, si studiarono con sommo impegno d' adattare ad ogni effetto particolare, che doveva generarsi dalla musica l' individuale cagione che

non ostante il rispetto dovuto alla Regina, i Cortigiani non poterono far a meno di non abbandonarsi alle più sonore risate. Il Meibomio piccato al sommo di così mortificante avventura, scontrandosi poi nel Bourdelot, gli pestò il viso a forza di pugni dovuti più che all' innocente sua curiosità alla balordaggine con cui pensava potersi giudicare con siffatto metodo dell' indole ed energia della musica antica.



che dovea generarla. Però sempre gli vediamo intenti a trasecgliere quei tuoni, quelli intervalli fra gli altri, quei menomi componimenti specifici, che sembravan loro acconci ad eccitar più tosto certa classe di affetti che d'un'altra. Talchè ogni genere, ogni cantilena, ogni modo aveva il suo particolar uffizio, che lo distingueva. Il diatonico per le gravi e semplici materie, il cromatico languido ed effeminato, perchè composto di semituoni, e di terze minori, era fatto per esprimere la tenerezza e gli amori. L' enarmonico il più complicato e difficile si servava per le situazioni più concitate dell'animo. Similmente l'armonia dorica non ilare o sciolta, non varia o molteplice, ma magnifica bensì, veemente, e severa s'adoperava singolarmente nella guerra. La frigia e la lidia riputavansi atte ad ispirar la mollezza con uffizio conveniente all'indole e costumi di quelle nazioni, dalle quali aveano preso il nome. Ad ognuna delle anzidette cantilene, come ancora alla colica, ed alla iastica, due tuoni collaterali furono aggiunti col progresso di tempo l'uno verso il grave, e l'altro verso l'acuto talmente che da

cin-



cinque divennero quindici cantilene o melodie diverse. (a) Ciascuna di esse era altresì a qualche particolar uffizio destinata colla esclusione d'ogni altro, dal che ne risultava una riunione di cause una convergenza di linee dirette ad un unico centro, che veniva a rinforzar la espressione in ragione dei mezzi. Mutavansi anche i modi, ovvero siano arie, o cantilene secondo il senso delle parole, e al cangiamento di queste teneva dietro quello degli strumenti. Il modo dorico, che era il più grave, suonavasi con due tibie destre, il lidio più acuto con due sinistre, e il frigio mezzo tra l'uno e l'altro con due tibie parimenti una destra e l'altra sinistra. Nella poesia lirica modulata a più voci il coro cantava e danzava al suono degli strumenti, e singolarmente delle tibie chiamate coriche dall'uso loro, siccome corauli s'appellavano i suonatori. La loro esattezza arrivava fino a determinar il gener di strumenti, che si conveniva all'età, ed al sesso. Secondo Giulio Polluce gli uomini adoperavano le tibie perfettissime, e se-
con-

(a) Martini storia della musica tom. 3 453.



condo Ateneo le perfette, e più che perfette. V'erano le tibie verginali, le puerili, e le virili, e siccome varie erano le spezie di esse, così le più brevi servivano pe' i fanciulli, e per le fanciulle, le più lunghe si destinavano agli uomini, e le medie erano verosimilmente serbate per le donne. (a)

Dal picciol saggio, ch'io non ho fatto se non brevemente abbozzare, e che meriterebbe forse di esser trattato con maggior estensione, si comprende facilmente quanto sia rimasta addietro l'avvedutezza dei moderni. S'io volessi fare un processo formale alla nostra musica, larga messe mi si presenterebbe di riprensione disaminando l'imbarazzata e difficil maniera d'impararla, l'imperfezione delle chiavi che servono di regola all'armonia, i vizj radicali del nostro solfeggio, e la falsità di tanti principj ricevuti come incontrastabili unicamente perchè nessuno ha voluto chiamarli a contrasto. Come la musica risorse fra noi ne' più barbari secoli, nei

TOM. II.

P

qua-

(a) Veggasi il Trattato de Tibiis Veterum di Gasparo Bartolino.



quali gli spiriti non ancor digrossati erano incapaci d'abbracciare l'ampiezza d'un sistema, o di conoscere la fecondità d'un principio, così non facevano distinzione alcuna tra le arti di bisogno e quelle di puro diletto. In conseguenza gli autori o inventori delle note musicali contenti d'agevolare lo studio al solo fine che richiedevano le circostanze loro, non sospettaron neppure i cangiamenti, che doveano col tempo sopraggiungere alla musica, e le novelle vie, che aprir poteva in quest'arte lo sviluppo successivo del Genio. Però a misura che l'armonia fece dei progressi trovossi ognor più difettoso il metodo d'impararla, al quale volendo ovviare i maestri, stabilirono di mano in mano regole nuove, che palliavano gl'inconvenienti presenti senza prevederne i futuri, e che non recidendo il vizio nella sua radice, raddoppiavano le difficoltà moltiplicando i mezzi termini. Attalchè la musica si trova in oggi agguisa di quelle città, le quali fabbricate in origine su una pianta assai ristretta, e dappoi lentamente aggrandendosi, hanno qua un veicolo senza uscita, là una strada di diversa specie, colà un borgo fuori delle mura, dappertutto ag-
giun-



giunte posticcie, che ne turban l'ordine, e ne sfigurano la simmetria. Ma siccome a sviluppar bene tante e sì spinose materie vi si vorrebbe un intiero volume, e che altronde il fermarsi su tali cose non è necessario al mio assunto, così mi restringerò a toccar brevemente quei difetti, che nella nostra musica impediscono, secondo il mio avviso, i maravigliosi effetti, che dovrebbero attendersi dalla sua unione colla poesia. Quanto più avanti s'anderà col pensiero si ricaverà, che cotai difetti si riducono a due, l'uno al non aver saputo noi mettere un rapporto abbastanza confacente ed intrinseco fra queste due facoltà, l'altro all'usarsi da noi un genere d'armonia poco o niente opportuno all'espressione individuale delle passioni.

E primieramente per una generale inavvedutezza, le cui cagioni bisogna ripetere dalla natura dei secoli, ove nacque l'una e l'altra di queste arti, abbiamo esclusi dal genere musicale quasi tutte le diverse e molteplici spezie della poesia. Noi non contiamo in questa classe che le sole cantate, qualche canzonetta, e il melodramma. Il madrigale, che prima era in uso nelle musiche di camera, giace oggidì ino-



peroso fra le raccolte dei rimatori. Il sonetto, la canzon petrarchesca, la pindarica, l'anacreontica, l'elegia, la satira, l'ode, l'epigramma, l'idillio, l'egloga, la sestina, gli sciolti, le terze rime, l'ottava rima, la pastorale, la commedia, la tragedia, e sopra tutto il poema epico, capo d'opera dell'umano ingegno, vengono trattati da noi come generi puramente poetici, che mai non debbono accoppiarsi alla musica. Quindi non è da maravigliarsi che ridotta quest'arte a trattar pochissimi generi non abbia acquistata nè la perfezione, nè la varietà di quella degli antichi, presso a' quali non mai distinguendosi l'una dall'altra, i confini della musica erano gli stessi che quelli della poesia. I nostri Compositori si troverebbero fortemente imbarazzati se fossero costretti a metter sotto le note il più bel sonetto del Petrarca, o del Casa, o il più magnifico squarcio dell'Ariosto, e del Dante: nè saprebbero qual modulazione applicare al genere epico, ovvero al pindarico; laddove i Greci sapevano a meraviglia adattare a ciascuna specie la sua particolar melodia. E diversamente cantavansi i poemi d'Omero e di Esiodo che gl'idilj di Teocrito, o di Bione:



altra era la composizion musicale fatta sull' elegie di Callimaco, e di Minnermo, altra quella sulle Odi d' Alceo e di Saffo: differente il canto dei ditirambi da quello dei giambi di Archiloco, la musica de' Nomi da quella di teatro, e così via discorrendo.

In secondo luogo: nella parte, che veramente ci resta siamo ben lontani dal poter venire in paragone con esso loro. Imperocchè consistendo senza controversia ogni regolata armonia nella combinazione del tuono e del tempo, ogni poesia, che non sia egualmente felice nella combinazione dell' uno e dell' altro, non potrà adattarsi perfettamente alla musica, e per conseguenza non sarà musicale in tutta l' estensione del termine. Ora la nostra poesia, che tutta quanta è appoggiata al regolamento del tuono, altro ella non considerando nella formazione dei versi fuorchè l' ordine degli accenti, e il numero delle sillabe, è sommamente difettosa nel regolamento del tempo non avendo veruna misura fissa, con cui poter regolare la durazion relativa della pronunzia nelle parole. Non così accadeva nella poesia musicale degli antichi, la quale era eguale alla nostra nel primo pregio,



e superiore assai nel secondo. Eguale nel regolamento del tuono, perchè sebbene non badassero eglino per formare i versi al numero materiale delle sillabe, avevano tuttavia la stessa cura, che abbiamo noi nella opportuna collocazione degli accenti sulle parole, della quale nasceva in gran parte il numero, e la cadenza delle loro poesie. (*)

Su-

(*) Alcuni celebri Autori sono di contraria opinione affermando, che la poesia greca e latina si fondassero soltanto nella misura del tempo, o ciò ch'è lo stesso nella rispettiva quantità delle sillabe senza badare agli accenti di puro rinforzo, cioè all'acutezza e gravità de' suoni nella pronunzia. Ma il vero si è, che i Greci e i Latini facevano uso dell'uno e dell'altro, come apparisce oltre mille altre ragioni, da questo decisivo passo di Cicerone nel 3.^o del Oratore: *Si rudis, & impolita putanda est illa sine intervallis loquacitas perennis & profluens, quid est aliud cause cur repudietur nisi quod hominum aures, & vocem natura modulatur ipsa? Quod fieri, nisi inest numerus in voce, non potest. Numerus autem in continuatione nullus est. Distinctio equalium, & sæpe variorum intervallorum percussio numerum conficit, quem in cadentibus guttis, quod intervallis distinguuntur, notare possumus, in amne præcipitante non possumus.* Ma dall'accennato testo pretende ricavare

un



Superiore nella esattezza del tempo, perchè venendo assegnato a ciascuna sillaba poetica il suo valore intrinseco o di breve o di lunga, e tardandosi nel pronunziare la lunga un tempo

P 4

du-

un moderno Scrittore, cioè il Padre Sacchi Barnabita nel capitolo secondo della sua Dissertazione intorno alla misura del tempo nella poesia, che quanto ci vien narrato dai grammatici intorno al valore quantitativo delle sillabe nei poemi degli antichi altro non sia che una pura e preffa favola; giacchè, secondo lui, i poeti non badavano che alla sola posizione degli accenti, come si fa nelle moderne poesie. Non è questo il luogo d'esaminare le ragioni, colle quali sostiene egli siffatta opinione; basterà soltanto avvertire, che l'erudito Autore non ha posto mente all'autorità di due antichi Scrittori, i quali manifestamente distruggono il sentimento di lui. Il primo è Ovidio, il quale scherza col nome di Tuticano, perchè non può entrare nel verso elegiaco a motivo d'aver la seconda sillaba breve

*Et pudet, si te, quæ sillaba parte moratur,
Arctius appellem, Tuticanumque vocem.
Nec potes in versum Tuticani more venire
Fiat ut è longæ sillaba prima brevis.
Aut ut ducatur quæ nunc porrectius exit,
Et sit porrectâ sillaba longa morâ.
His ego si vitiis ausim corrumpere nomen,
Ridear, & meritò peccius habere negar.*

L' al-



duplo di quello che si tardava nel pronunziare la breve, ne veniva in conseguenza, che la misura musicale fosse regolata perfettamente dalla prosodia, così che il musico per batter con precisione il tempo non doveva far altro, che seguir-

L'altro è Marziale, il quale si scusa con Earino, perchè, avendo la prima breve, non può mettere il suo nome in un verso faleucio, che la richiedeva lunga

Nomen nobile, molle, delicatum

Versu dicere non rudi volebam,

Sed tu, syllaba contumax, repugnas.

dice poi, che i Greci avrebbero potuto farlo più commodamente, perchè si prendevano maggior libertà su questo punto, ma che rispetto ai Latini

Nobis non licet esse tam disertis

Qui Musas colimus severiores.

Ora come poteva Ovidio temere d'esser deriso alterando la quantità nel nome di Tuticano, se il popolo per una general convenzione non avesse ad ogni sillaba assegnato il suo rispettivo valore? E per quale altra ragione Marziale s'astenne dall'inserire nel verso il nome di Earino se non perchè non avrebbe potuto alterare il valore della prima vocale senza offender l'orecchio de' suoi lettori avvezzo fin dalla più remota antichità a separare le lunghe dalle brevi, e a stabilire nella combinazione di essi l'indole e natura d'ogni metro?



guitar alla cieca il poeta. La qual cosa non s'osserva da noi, poichè ignorandosi nella nostra poesia la quantità sillabica, e badando per la formazione del verso al solo numero di esse sillabe, la misura musicale fa tutto da se, e poche volte va d'accordo colla poesia. Per esempio, se si dovesse metter in musica questo verso di Virgilio

Dulces exuviae dum fata, Deusque sinebant.

e quest'altro d'Annibal Caro, che gli serve di traduzione

Spoglie, mentre al Ciel piacque, amate e carè.

egli è chiaro, che al maestro resterebbe pochissimo da fare nel primo, poichè, trovando di già misurata ogni sillaba, non doveva far altro che impiegar quattro tempi nella parola *dulces* composta di due lunge, due nell'*ex*, un solo nell'*u*, un altro nel *vi*, e così per tutto il verso di mano in mano, al fine del quale si troverebbe esattamente aver corrisposto al pensiero del poeta. Tutto ciò, che il musico poteva metter del suo, era il movimento più veloce o più tardo: sebbene anch'esso veniva indicato dal poeta o col senso delle parole esprimenti lentezza, e velocità, oppure col vario intrecciamento.



mento dei ritmi, i quali guidavano la misura. Non così accade nell'italiano, poichè non sapendo se la sillaba *spo* sia più lunga o più breve della sillaba *gli* o della sillaba *e*, non sa precisamente se alla prima corrispondano più o meno tempi che alla seconda, e alla terza. Si vede non per tanto costretto ad abbandonare la poesia per badare al valor delle note musicali, le quali non avendo nella collocazion loro altro regolatore fisso, che il solo arbitrio del musico, formano di per se un ritmo musicale distinto per lo più dal poetico, e non poche volte contrario. Lo che si vede da ciò, che sovente la stessa composizione musicale produce il medesimo effetto applicata a parole di sentimento intieramente diverso, siccome notarono alcuni nel famoso monologo di Armida di Giambattista Lulli, e nello *stabat mater* del Pergolesi.

Quindi è, che in vece di formar, come si dovrebbe, un unico e solo linguaggio, in vece di concorrere unitamente al medesimo effetto, che è quello di risvegliar nell'animo una cotal sensazione o imagine, nascono all'opposto due linguaggi diversi, quello cioè del poeta, e quello del musico, ciascuno dei quali, cercando ve-

stir-

come e
musica
separate



stirsi di bellezze sue proprie e indipendenti dall' altro, ha posto quel rilevante divario, che pur sussiste nei nostri moderni sistemi ad onta degli sforzi di tanti uomini illustri, che vi si sono affaticati per levarlo di mezzo. E ciò, che si dice della poesia rispetto alla musica, si dice ancora della musica strumentale rispetto alla vocale, cioè che vicendevolmente si nucono per voler ciascuna primeggiare da se, sottraendosi dalla dipendenza della sua compagna.

So, che i fautori della moderna musica, alla testa de' quali fa d' uopo metter il Signor Don Saverio Mattei napoletano (nome caro alle lettere ed alla sua patria) (a) mostrano di far poco conto del vantaggio, che avevano gli antichi nel regolamento del tempo, quasi che simili finezze non siano necessarie atteso l'attuale sistema della lingua e della poesia italiana. Ma parlando in tal guisa qual idea si formano essi della imitazione poetica e musicale ? Ignorano forse, che queste non producono il
loro

(a) Dissertazione sulla poesia degli Ebrei, e dei Greci c. 9. n. 6.



loro effetto se non in quanto rappresentano simultaneamente all'anima una medesima sensazione o immagine? Che dove la misura non s'accorda esattamente colle parole queste dicono una cosa allorchè la frase musicale ne esprime un'altra, e che un medesimo oggetto rappresentato sotto due aspetti differenti altro non fa che dividere l'attenzione dello spirito senza fissarla? Non s'accorgono essi, che dove la lingua non ha una prosodia regolare e stabile, la misura musicale debbe anche partecipare di siffatta irregolarità? Che mal si può accordare il valor delle note ove le sillabe prive siano di quantità determinata? Che il movimento ed il tempo mancheranno della dovuta precisione se vogliono tener dietro alle parole? Che al più solo potranno averla nei concerti puramente strumentali, cioè nel genere meno perfetto della musica, siccome quello, cui manca il principal fonte della energia, che consiste nella espressione di qualche individuale concetto dell'animo? Che a motivo di cotal incertezza il musico si vede sovente costretto a cangiar di misura, principalmente in quei luoghi dove gli intervalli della voce essendo meno marcati, e conseguentemente



te più veloce la pronunzia, le note non possono seguitar l'ordine delle sillabe? E che nelle arie stesse dove il riposo della voce sulle rispettive vocali è più durevole, e più facilmente possono accomodarsi le note, troppo è grande tuttavia l'incertezza del compositore nel numero delle note, che a ciascuna sillaba dee corrispondere, e nei tempi, che debbono impiegarsi nel proferirle? Però la mancanza di prosodia esatta è un vero e positivo difetto nelle nostre lingue, il quale per l'influenza, che ha nella musica, spiega altresì sufficientemente le cagioni della sua diversità rispetto all'antica, dove per molti secoli non si conobbe l'uso delle *prolazioni*, ovvero sia d'affastellare più note sopra la stessa sillaba. Se prestiamo fede all'erudito Bochart, un siffatto costume fu tramandato a noi da quei poeti e musici antichi chiamati *Bardi* dai settentrionali, parola, che, secondo lui, significa in ebreo lo stesso che *cantar in suoni sminuzzati e rotti*. Non so se la conghiettura di questo erudito possa dirsi a bastanza fondata; dirò soltanto, che l'usanza è tale da non ismentire la sua barbara origine.

Ma che vo io parlando della mancanza di
mi.

mancanza
prosodia
esatta



misura poetica quando la moderna armonia è
tanto difettosa persin nella misura musicale?

*misura per
l'espressione*

Acciocchè questa fosse atta a produrre ogni genere d'espressione farebbe di mestieri, ch'ella potesse esprimere ogni e qualunque ritmo, o durazione relativa di tempo atto a svegliare un movimento nell'anima. Così faceva la misura musicale presso agli antichi, la quale, essendo perfettamente modellata sulla prosodia poetica, rappresentava lo stesso numero di piedi ritmici che la poesia. La ricchezza non per tanto dell'una si comunicava alla sua compagna, dal che ne risultava la varietà prodigiosa dei ritmi non meno musicali che poetici, onde lungamente abbiamo parlato di sopra. Ma qual è il numero di tempi, che ponno esprimere le misure musicali accettate da noi? Se si parla delle misure semplici, le quali non sono che due la dupla cioè, e la tripla, la prima non esprime che due soli tempi, e la seconda tre. Se si parla delle composte, queste non sono che quattro, cioè la quadrupla, ch'è una dupla doppia, la dodecupla, ch'è una dupla triplicata, le sestupla, ch'è una tripla doppia, e la noncupla, la quale è una triplicazione della tripla. La pri-

ma



ma di esse misure esprime quattro tempi, la seconda sei, la terza altri sei, e la quarta nove. Orà egli è chiaro, che con siffatta divisione non si possono misurar molti ritmi, che attissimi sono a muover gli affetti. Con qual misura, per esempio, si renderebbero il giambico, e il trocheo, il primo de' quali costando d'una breve e d'una lunga, e l'altro d'una lunga e d'una breve, hanno per conseguenza bisogno d'impiegar tre tempi in due sillabe sole? Colla dupla? No, perchè questa divide il valore in due soli tempi. Colla tripla? Ma, così facendo, la musica viene a cadere in due massimi inconvenienti. Il primo di metter due note in una sillaba sola, lo che, slungando e distraendo la pronunzia più del dovere, fa che affatto si perda il senso delle parole; ed ecco l'origine del gran difetto del canto moderno, dove a motivo di non trovarsi la dovuta proporzione tra il numero delle sillabe e quello delle note, si spendono tal volta tre o quattro minuti nel profferire una vocale. Il secondo di non assegnare la loro individuale differenza ai ritmi, che costano di tre tempi, come sono il giambico, il trocheo, e il tribraco; poichè mi-

su-



surandosi tutti tre ad un modo, cioè con una tripla, rimangono fra loro indistinti. Nè sono il trocheo, ed il giambo i soli piedi esclusi dalla nostra misura, ma per le ragioni allegate finora anche gli altri, che dai grammatici vengono chiamati anfimacri, anfibrachi, e bachii, come ognuno può sperimentare da se tentando di ridurli all'odierno modo di misurare. Quanto ciò ne ritardi l'effetto lo sanno coloro, che hanno filosofato sull'origine, e i fonti della espressione musicale, e che conoscono altresì come una sola spezie di misura non può se non che con discapito della espressione rendersi comune ai mentovati piedi, ciascuno de' quali ha la sua individuale e privativa energia.

Non mancano di quelli, i quali stimano la nostra musica a bastanza ricompensata colla invenzione di comporre a più parti, e col ripolimento e perfezione, cui portata abbiamo l'armonia. Senza decidere se cotesta invenzione sia propria dei secoli moderni, e del tutto sconosciuta agli antichi (questione oziosa, intorno alla quale non potremo assicurarci giammai, non ostante i molti e celebri Autori, che l'hanno trattata) egli è chiaro, che la sua utilità almeno per la musica

tea-



teatrale è tanto problematica che poco o niun motivo abbiamo d'insuperbircene. Questa proposizione è tanto conforme alla esperienza, che Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, e Jacopo Corsi, allorchè vollero inventare la vera musica drammatico lirica, non trovarono a perfezionare la melodia mezzo più spedito di quello di sbandirne e screditarne il contrappunto allora regnante. (*) Se non è concepibile in qual guisa le voci diverse e gli strumenti cantassero tutti all'unisono nei cori degli antichi, più difficile è ancora l'immaginarsi come la multipli-

TOM. II.

Q

cità

(*) Le opinioni del Galileo, e del Caccini, sono state da me indicate nel capitolo quinto del Tomo primo, dove si trattò più diffusamente degli abusi del contrappunto. A cotali autorità aggiungerò quella del Corsi, il quale chiama siffatta invenzione *quella specie di musica tanto biasimata dai filosofi, e in particolare da Aristotile nell'ottavo delle politiche, appellandola artificiosa, e non valevole ad altro che a venire in contrasto con gli emoli suoi, nè essere da uomo libero non avendo forza di mutare l'animo altrui a questo e a quel costume*. Discorso a Giulio Caccini sopra la musica antica, e il parlar bene inserito nelle Opere di Giambattista Doni. T. 2.



contrappunto
zioni
 cità e varietà degli accordi, che richiede il contrappunto, possa produrre una determinata e individuale passione. Conciosiacchè ad eccitar questa fa di mestieri una serie di movimenti tutti dal principio sino alla fine conformi all' indole di essa, lenti, per esempio, ove si vorrà esprimere la maninconia, più spediti, dove si tratti dell' allegrezza, velocissimi poi ove della iracundia, e così delle altre affezioni dell' animo in guisa tale, che se fra loro si mischiano movimenti di diversa natura, non è possibile ottenere il desiderato intento, sendochè l' azione dell' uno viene scambievolmente distrutta dall' azione contraria dell' altro. Ora delle quattro parti principali, che costituiscono la nostra armonia equitemporanea, cioè il Basso, il Tenore, il Contralto, e il Soprano, il Basso, che è l' estremo più grave, e per conseguenza quello, che procede con moti più lenti, si congiunge nella stessa cantilena col Soprano, che è l' estremo più acuto, e che procede con movimenti più celeri: dalla qual congiunzione risulta una mischia, una opposizione di forze, che distruggono l' animo dell' uditore in parti contrarie senza fissarla ad un movimento determinato.

Quan-



Quanto si dice della molteplicità delle parti si dice altresì della scelta degli intervalli, che sono in uso nella nostra armonia. Si riducono questi (parlando de' semplici, onde si formano poi i composti) all'ottava, le due settime, le due seste maggiore e minore, la quinta, la quarta, le due terze maggiore e minore, la seconda, il tuono, e il semituono. La natura intrinseca di essi intervalli, e sopra tutto di quelli, che entrano ordinariamente nell'armonia, vale a dire, l'ottava, la quinta, la quarta, le seste, e le terze, n'è, e ne debbe essere affatto diversa, poichè la modificazione del suono, che risulta da ciascuno, e conseguentemente l'azione fisica indi prodotta è proporzionale alla sua estensione, gravità, ed acutezza, le quali essendo rispettive in ciascun intervallo, differente altresì esser debbe l'effetto individuale, che ne vien generato. Ciò è tanto vero, che se in una cantilena fa il musico valere piuttosto una quinta, per esempio, che una terza, il risultato del suono e dell'effetto sarà conforme al tuono della quinta, e non della terza. Posto questo principio incontrastabile, facciasi la supposizione, che il Compositore debba esprimere



un sentimento di allegrezza, e che gli intervalli più a proposito per rappresentare siffatto sentimento siano le due terze. Egli è chiaro in tal caso, che la base fondamentale della modulazione dovrà principalmente aggirarsi intorno alle terze, che il movimento dovrà colla sua velocità aumentarne l'effetto, e che fra tutte le voci dovrà scegliersi quella del soprano come la più agile, e in conseguenza la più atta a significar l'allegrezza. Mentre la cantilena non si modulerà che all'unisono, le cose tutte andranno a dovere, ma modulandosi secondo le leggi dell'armonia equitemporanea necessariamente avverrà, che le parti del Tenore, del Contralto, e del Basso procedano simultaneamente per gli altri intervalli mentre il Soprano corre successivamente per quelli delle terze, i quali essendo d'indole diversa dagli altri, e operando anch'essi secondo la propria disposizione, o rintuzzeranno la forza del tuono dominante, o faran nascere una cotal distrazione fra la voce principale e le aggiunte, che non potrà mai generarsi il dovuto effetto, per cui voglionsi, come abbiám veduto, movimenti omogenei. Non si nega, che da siffatto contrasto non possa per
opc.

omogenei



opera d'un valente compositore cagionarsi talvolta una combinazione dei suoni, che diletta l'udito per la sua vaghezza ed artificio e tale è appunto il merito intrinseco della moderna musica, dove l'arte d'intrecciare le modulazioni, la bellezza delle transizioni e dei passaggi, l'artifiziose circolazioni intorno al medesimo tuono, la maestria nello sviluppare e condurre i motivi, in una parola le bellezze estetiche dell'armonia sono pervenute ad un grado d'eccellenza sconosciuto affatto agli antichi; ma egli è indubitabile, che siffatto artificio non è atto ad eccitar le passioni, e che l'intrinseca ripugnanza, che regna nel sistema della nostra armonia (ripugnanza nata dal comprendere insieme più specie contrarie di movimento) le toglierà sempre mai il diritto di gareggiar colla greca nella quale siccome non trovavansi le squisitezze armoniche della moderna, così non si trovavan nemmeno le sue contraddizioni; il tutto era anzi al suo scopo maravigliosamente diretto.

Il grande svantaggio della nostra musica è non per tanto quello che qualunque principio di commozione venga eccitato da essa verso un



tale oggetto è per sua natura indeterminato e
 generico, non individuale e preciso. Ciò si ri-
 cava, oltre l'intrinseca contrarietà, che abbiamo
 provato esistere nell'armonia, anche dalla natu-
 ra stessa della cantilena o composizione, la qua-
 le a eccezione del tuono principale, che varia
 secondo l'indole del motivo, in tutto il restan-
 te è costretta a prevalersi di que'tali elementi,
 che sono gli stessi, per esprimere ogni e qua-
 lunque spezie d'affetto, ma che dovrebbero va-
 riansi a misura del bisogno e delle circostanze.
 Dovrebbe, per esempio, la nostra composizione
 essere obbligata, come lo era la greca, a sce-
 gliere non solo gli intervalli in genere tra il
 grave e l'acuto, ma gli intervalli in ispezie di
 maggiore o minore estensione secondo il carat-
 tere della cantilena, non solo la voce, ma la
 voce determinata in quel tal dato grado d'in-
 tensione o di remissione, non solo i ritmi pro-
 curati in generale dalla misura, ma i ritmi
 specifici proprj in tal modo di quella passione
 che non potessero trasferirsi a verun'altra, non
 solo la tendenza vaga della cantilena verso un
 tale oggetto, ma la tendenza individuale altresì
 di tutte quante le parti, che la compongono.

Ma



Ma fintantochè il movimento totale verrà in qualunque composizione accompagnato da movimenti parziali, che ne distruggon l'effetto, fintantochè i minimi componenti dell'armonia non avranno fra loro un essenziale e perfetto combaciamento; fintantochè non si leverà di mezzo quella opposizion negli estremi inerente ed intrinseca al nostro sistema musicale; fin tanto insomma che non ripiglieremo il metodo antico, ch'era quello di dirigere la sua azione verso d'un solo punto; noi avremo un bel vantare la nostra musica, e dileggiare quella dei Greci, ma la verità, ch'è sempre la stessa malgrado il sorriso della prevenzione e i sofismi della pedanteria, ci farà vedere, che noi non abbiamo della musica fuorchè la parte più materiale e meno importante, che non conosciamo lo spirito vivificante, che l'animava altre volte, che non possiamo scontrare in essa la vera espressione se non rare volte, e per puro accidente, che quale noi la coltiviamo non è atta in se stessa a produrla, e che finalmente cotesta facoltà incantatrice e prodigiosa non è presso ai moderni, come lo dice a chiare note il celebre



Tartini, (*) se non *l'arte insignificante di combinare i suoni*.

Ricercata filosoficamente l'intima differenza, che corre tra il nostro sistema musicale e quello degli antichi, e indicati in generale gli inconvenienti annessi alla nostra armonia; pare, che la serie di ragioni addotte fin qui bastar dovesse a pienamente confermare il mio assunto. Ma siccome nel numero dei lettori haccene ancora di quelli, che facendo professione di vivere eternamente attaccati ai pregiudizj della lor nazione e del loro secolo, come le cariatidi al piedistallo delle statue, m' accuseranno di troppa baldanza per aver osato chiamar in giudizio la moderna musica; così a costoro incapaci di sentir per se stessi la forza d'una prova, fa d'uopo venir avanti coll'autorità spezie di argomento, che l'inerzia adotta volentieri perchè la dispensa dal ragionare, e che il pregiudizio accarezza talvolta a fine di nasconder colla stima, che mostra verso le opinioni d'un solo, il disprezzo, che ha per la capacità di
tut-

(*) Trattato di Musica p. 145.



tutti gli altri. Sentano essi adunque parlare due Scrittori cogniti alla Europa non che alla Italia per la loro perizia nelle scienze musicali, e che non possono venire accagionati di giudicare senza cognizione di causa. Il primo è il celebre Padre Martini, il quale sembra avere epilogato nel testo seguente quanto da me è stato detto finora intorno alle due musiche. *La loro Musica (parla dei Greci) era finalmente e precipuamente diretta a muover gli affetti dell' animo, dove la nostra ha per iscopo principalmente l' allettare e pascere il senso, e a trarre in ammirazione gli ascoltanti mercè la finezza dell' arte praticata in tutte le sue parti. Che se qualche rara volta giugne la nostra musica a muovere qualcuno degli affetti, per esser caso raro, ci fa conoscere, che ella intrinsecamente, e di sua natura non possiede codesta attività. (*)* Il secondo è il famoso Marcello, che nella prefazione alla sua Parafrasi musicale sopra i primi venticinque salmi parlando di tutte quelle cose, che nella musica greca con-

cor-

(*) Storia della Musica T. 3. p. 439.



correvano ad eccitar le passioni, si spiega in tal guisa. *Ma quanto poi siano queste in oggi tolte a noi da nuovo costume, o trascuratone l'uso di esse, egli è ben facile da comprendersi dal non udirsi che appena o di rado da canti nostri, benchè da varj consonanze copiosi, e di varj movimenti e leggiadri produrre nell'animo nostro qualche menoma parte di quelli antichi tanto ammirabili effetti, i quali a chiunque odali raccontare sembrar convengono più tosto favole che veri. (*)*

CA.

(*) *Estro poetico-armonico* Tom. 1. p. 4.

