

Convegno “Abitare il suono”  
Fermo, Conservatorio G. B. Pergolesi, 29 maggio 2026

## CONTEM-PROMESSE

La FORM e la promozione della musica contemporanea, fra realtà, compromessi e promesse.

di *Cristiano Veroli*

«Scrivi qualcosa di breve di facile e di popolare. T’immagini forse che sia cosa indegna di te? Se così è, hai pienamente torto. Quando Bach [Johann Christian] viveva a Londra, non scriveva altro che bazzecole di questo genere. Anche ciò che è leggero può essere grande, se scritto in uno stile naturale, scorrevole e facile e se, allo stesso tempo, si basa su una solida composizione. Tali lavori sono più difficili da comporre di tutte quelle progressioni armoniche che la grande maggioranza del pubblico non comprende, o di quei pezzi che hanno piacevoli melodie, ma che sono difficili da eseguire. Pensi che Bach si sia umiliato con questo genere di lavori? Niente affatto. Una buona composizione, una solida costruzione, il ‘filo’, ecco ciò che distingue il maestro dal dilettante, anche nelle piccole cose.»

Così consigliava Leopold Mozart al figlio in una celebre lettera dell’Agosto 1778.

Parto da qui perché questo passo, che rivela tutta la saggezza e l’intelligenza del padre di Mozart, focalizza un problema che è sempre esistito nella storia della musica sin dai tempi antichi, ma che è diventato particolarmente pressante nella nostra epoca in relazione alla cosiddetta “musica contemporanea”: comporre per sé stessi e per una ristretta cerchia di intenditori sperimentando vie nuove, nuovi linguaggi, nuove forme; oppure soddisfare il gusto di un pubblico più vasto e meno esigente rielaborando il “già fatto”, il “già assimilato” per acquisire più popolarità e, perché no, più soddisfazioni in termini di successo e di gratificazione economica?

Già ai tempi di Mozart – ma potremmo risalire almeno fino al Medioevo-Rinascimento mettendo a confronto le dense, elaboratissime, criptiche composizioni dei fiamminghi con quelle assai più snelle e di immediata comprensibilità dell’Ars Nova italiana – era chiaro che esistevano tendenzialmente due diversi canali compositivi, come ci conferma lo stesso Leopold nel passo sopra citato della sua lettera: un canale dotto, ricercato, riguardante soprattutto la musica solistica per tastiera e il quartetto d’archi, quest’ultimo luogo eccellente per le sperimentazioni più avanzate; e un canale popolare, comprendente, ad esempio, serenate, cassazioni, notturni, l’opera (soprattutto quella comica) ed entro certi limiti anche i concerti e le sinfonie.

Prendiamo ad esempio proprio Mozart. La distanza in termini di melos, di armonia, di costruito che separa la celebre aria di Figaro “Non più andrai farfallone amoroso” dall’adagio introduttivo del *Quartetto “delle dissonanze”* è addirittura abissale: là una melodia semplicissima, di gusto popolare, immediatamente orecchiabile e assimilabile ma perfetta nella sua costruzione e nei suoi intenti espressivi; qua un prodigioso, avveniristico intreccio di linee che, pur basato su una formula-motivo standard semplicissima (un ritardo cadenzale con nota di volta inferiore), produce una serie di dissonanze e di modulazioni a catena che nella loro vaghezza e imprevedibilità lasciarono a bocca aperta un maestro navigatissimo come Haydn, l’inventore del quartetto classico, a cui l’opera era dedicata insieme ad altri cinque straordinari quartetti. Eppure, si tratta dello stesso autore, che si rivolge, con l’aria di Figaro, ad un pubblico vasto ed eterogeneo, diremmo “popolare” semplificando un po’ le cose, mentre con il quartetto a pochi, selezionatissimi e acculturatissimi intenditori.

E prima di Mozart, pensiamo anche ad un compositore eminentemente dotto, ricercato, “difficile” come Johann Sebastian Bach. Anche in questo caso, pur trattandosi come sappiamo di un genio la cui musica non rinuncia mai, anche nelle cose più semplici, ad un complesso pensiero polifonico di fondo più o meno esplicito che le dà forma ed espressione, non possiamo non rilevare la differenza che passa, poniamo, tra un corale omoritmico o anche un’aria di una cantata, di un oratorio, di una passione, opere rivolte ad un vasto ed eterogeneo pubblico di fedeli che, riuniti in chiesa, desideravano ascoltare, intendere, “vivere”, insomma, attraverso il suono e la voce la parola di Dio; e opere speculative di immane complessità come l’*Offerta Musicale* o, ancor più, *L’Arte della fuga* che quello stesso pubblico, se ad esso fossero state destinate, avrebbe trovato almeno di primo acchito ostiche se non addirittura incomprensibili, pur interpretando anch’esse su un piano diremmo metafisico la parola divina.

Questi due diversi canali compositivi sono rintracciabili, ovviamente, nelle produzioni di molti altri grandi compositori di epoche diverse. Tuttavia, per quanto distanti l’uno dall’altro, fino ad un certo punto della storia della musica entrambi i canali hanno sempre solcato il grande alveo della tonalità, un sistema assimilato e comprensibile, a diversi gradi di complessità, da tutto il pubblico. Questo fino all’Ottocento e ai primi del Novecento, ma anche con propaggini nel Novecento inoltrato. Penso, ad esempio, ai grandi russi: Prokof’ev, Stravinskij, Šostakovič. Stravinskij scrive opere dirompenti, avanguardistiche come la *Sagra della Primavera* o severe e arcaizzanti come la *Sinfonia di Salmi* accanto ad opere che potremmo definire “facili”, “gradevoli”, di immediata godibilità come *Pulcinella* o *Circus Polka*. Similmente, Šostakovič compone i suoi aulici quartetti per archi accanto al popolare, orecchiabile *Valzer n. 2* dalla *Suite per orchestra di varietà*, utilizzato anche da Kubrick per la colonna sonora di “Eyes Wide Shut”. Eppure tutte queste opere, da quelle più facili a quelle più complesse, rientrano sempre nell’ambito del sistema tonale; magari un sistema politonale, come nel caso della *Sagra*, ma sempre legato direttamente o indirettamente alla tonalità o, comunque, ad un pensiero compositivo dove è possibile riconoscere un motivo, un tema, una melodia, una sequenza ritmica, anche se magari irregolare, un sostegno armonico, pur anche inusuale e dai contorni sfuggenti; insomma: un *logos*, una forma più o meno compiuta e individuabile che fa perno su una *koinè* linguistica consolidata, su un linguaggio comune radicato nella tradizione che il pubblico dei concerti in un modo o nell’altro sente vicino a sé, se lo sente proprio.

Ma sappiamo anche che dall’avveniristico e per certi aspetti insuperato *Tristano* di Wagner questo stesso sistema tonale ha subito attraverso il cromatismo un processo – anche piuttosto celere, direi – di progressiva dissoluzione che ha poi condotto alla rivisitazione di vecchi sistemi modali, alla creazione di altri sistemi, vedi quello dodecafonico, e infine all’abbandono del concetto stesso di sistema lasciando libero il suono di trasformarsi e di fondersi ai rumori, di vibrare libero nel vuoto, senza reale/apparente forma melodica, ritmica e armonica, aggregandosi in pulviscoli sonori che traducono, sul piano creativo, le ultime conquiste della scienza atomico-quantistica. E in casi estremi fino alla dissoluzione del suono stesso, fino all’assenza del suono e al trionfo del silenzio, come nel famoso, provocatorio *4’33”* di John Cage, altrimenti noto come il *Silenzio*. Insomma: linguaggi e non-linguaggi completamente nuovi, inediti, sperimentali, antitradizionali.

E il pubblico, come ha reagito e come continua a reagire di fronte a queste disorientanti creazioni? Ed uso non a caso il termine “disorientanti” perché è evidente che questa linea sperimentale estrema, talvolta frutto di astruse elaborazioni concettuali che sfuggono all’ascolto, ha prodotto un divario sempre più ampio tra il compositore-esecutore e il pubblico, anche quello più educato e acculturato, che di quei linguaggi e non linguaggi poco o nulla ha assimilato e che dunque poco o nulla comprende.

Già il problema si pone con composizioni non tradizionali che ormai non fanno più parte della contemporaneità, ma della storia. Consideriamo, ad esempio, due autori che ad un certo punto del loro percorso creativo imboccarono vie diverse da quelle consolidate. Se in una programmazione sinfonica di repertorio inserisco, ad esempio, la *Verklärte Nacht* di Schönberg, opera ancora legata

al linguaggio tardo ottocentesco, il pubblico, nonostante la complessità del brano, si sentirà pur sempre “a casa”; ma se gli propongo una composizione rigorosamente dodecafonica dello stesso autore come sarà la sua reazione? Sicuramente proverà un forte senso di straniamento. E parliamo comunque di un linguaggio, quello della dodecafonica, che fa parte ormai del Novecento storico. Ancora. Se in un concerto di musica da camera, che già di per sé si rivolge ad un pubblico piuttosto selezionato, diverso da quello della musica sinfonico-concertistica, faccio eseguire il *Primo Quartetto* di György Ligeti, scritto nel 1953-54 e ancora sotto l’influsso di Bartók, il pubblico ne sentirà la distanza rispetto al repertorio classico-ottocentesco ma vi riconoscerà la presenza di un motivo melodico chiaramente definito, quello intonato dal primo violino, preceduto e accompagnato da un movimento cromatico ascendente degli altri archi come sostegno ritmico-armonico; lo percepirà sì come un brano non convenzionale ma comunque gravitante nell’orbita del linguaggio tradizionale. Se invece gli propongo il *Secondo Quartetto* dello stesso autore, composto 14 anni più tardi nel 1968, il pubblico reagirà in maniera completamente diversa: nessuna melodia, nessun ritmo chiaramente percepibile, nessuna armonia definita, bensì schiocchi di suono-rumore, pulviscoli di note pigolanti, frante di masse musicali che non fanno più parte del linguaggio tradizionale e che, quindi, appaiono come elementi estranei, spesso incomprensibili al comune fruitore di musica classico-romantico-novecentesca. Eppure, nel caso del *Secondo Quartetto* di Ligeti parliamo di un lavoro risalente a quasi sessant’anni fa: un grande, straordinario lavoro che tuttavia, come tante opere, poniamo, di Xenakis, di Nono, di Scodanibbio, di Sciarrino, risulta ancora per la maggior parte del pubblico non digeribile.

Questa scarsa digeribilità delle correnti più avanzate costituenti il filone cosiddetto “colto” della musica contemporanea e la conseguente perdita di contatto degli artisti che ne fanno parte con la base, ha finito per causare, nella nostra era post-post-moderna, una grande diaspora fra i compositori. Alcuni, incuranti delle reazioni del “grande pubblico” di fronte alle loro opere, hanno proseguito con la sperimentazione in ambito extra tonale su terreni anche molto diversi da musicista a musicista; altri, invece, hanno innestato la retromarcia recuperando in tutto o in parte il “paradiso perduto della tonalità”, spesso operando, guidati da un forte spirito eclettico, svariati tipi di innesti e fusioni fra generi e stili diversi, dal pop, al jazz, al rock, alla techno-music, alla classica e alla stessa musica colta sperimentale, in molti casi con profonde commistioni tra diverse forme artistiche e ricorrendo oggi anche all’intelligenza artificiale per generare nuovi pattern da combinare ed elaborare.

In questo contesto così variegato, indefinibile, dove i minimalisti, i post minimalisti, i neoromantici, i neo-neoclassici convivono con coloro che fanno sperimentazioni elettroacustiche e spettrali; e tale per cui, ormai, ha poco senso parlare di musica contemporanea come stile compositivo omogeneo, come può operare un ente, un’associazione musicale, in particolare una Istituzione Concertistica Orchestrale (ICO) come la FORM-Orchestra Filarmonica Marchigiana per promuovere e far circuitare questa così grande varietà di opere prodotte nell’attuale panorama musicale?

Il titolo, forse un po’ stravagante, che ho voluto dare a questo mio intervento, *CONTEMPROMESSE*, dove il termine “contemporaneo” si fonde con “promessa” evocando anche i concetti di “promozione” e “compromesso”, prova a delineare alcune possibili strategie per la valorizzazione e la diffusione della nuova musica che la FORM ha già attuato da tempo e che sta proseguendo adattandole alle circostanze, nel tentativo di conciliare due esigenze che non sempre procedono parallelamente.

Se da un lato, infatti, il Ministero della Cultura Italiano sollecita la commissione di nuove opere, con preferenza a giovani autori under 40, dall’altro considera il mantenimento e, possibilmente, l’ampliamento del pubblico dei concerti un elemento importante per la quantificazione dei contributi necessari al sostentamento di una ICO. Ma questi due parametri di valutazione entrano spesso in conflitto tra loro, poiché la musica contemporanea, specie quella colta, sperimentale e più avanzata, ha in genere un appeal piuttosto debole su un pubblico avvezzo più che altro all’ascolto del repertorio classico-romantico-novecentesco.

In realtà, una possibile strategia può derivare, paradossalmente, proprio dalla estrema varietà che caratterizza il panorama musicale odierno.

Non è questo il luogo per scendere nei dettagli dell'operato della FORM nella sua lunga storia. Posso però dire che la FORM da sempre inserisce nella sua programmazione stagionale opere di musica contemporanea puntando proprio sulla varietà delle tendenze compositive in atto, perché è proprio la varietà che stimola e sollecita l'attenzione, e quindi in prospettiva la comprensione, del pubblico dei concerti.

Abbiamo proposto opere di autori contemporanei saldamente ancorati al sistema tonale, dai minimalisti americani come Philip Glass ai compositori eredi in varia misura del minimalismo, come Ezio Bosso o, in tempi recentissimi, il nostro Dardust, Dario Faini, di cui abbiamo eseguito proprio quest'anno il suo *Primo Concerto per pianoforte e orchestra* commissionatogli da I Pomeriggi Musicali di Milano: un brano di concezione classica, tonale, scritto in un linguaggio sinfonico tradizionale molto accurato e ben fatto (e per questo apprezzato dagli esecutori) che solo nell'ultimo tempo si contamina con brevi inserzioni nel tessuto orchestrale di sequenze rap campionate sortendo effetti di notevole efficacia espressiva. Come concepiti in un linguaggio di tipo tradizionale e in stile eclettico, fra sinfonismo otto-novecentesco infarcito di effettistiche contemporanee e qualche discreto ammiccamento alla musica da film, sono i brani commissionati ai due giovani compositori per la stagione 2026: *Impressioni marchigiane*, di Gianluca Piombo, e *Dialogo della Natura e di un Islandese*, di Stefano Nigro, entrambi assai graditi dagli spettatori, come pure il *Concerto* di Dardust. Sono composizioni che potremmo definire "facili", cioè facilmente comprensibili e fruibili da parte del pubblico ma non per questo di scarso valore e originalità – mi permetto di osservare che la mediocrità e la banalità, sempre dietro l'angolo quando si tratta di musiche altrimenti definite da alcuni con il termine non proprio elogiativo di "passatiste", possono intaccare facilmente anche opere di ricerca sperimentale; solo che in queste, quando ci sono, si notano poco, perché non di rado occultate da una spessa coltre di truffaldina e sprezzante superbia che fa leva sulla presunta ignoranza del volgo e sull'assenza di criteri di giudizio universalmente accettati. Tornando al saggio Leopold, ciò che conta veramente non è la complessità o l'innovazione a tutti i costi, bensì quel «'filo' [...] che distingue il maestro dal dilettante, anche nelle piccole cose». Non va pure dimenticato che in passato – nel Medioevo assolutamente, ma per certi aspetti anche fino a tutto il Settecento e, se vogliamo, anche fino ai nostri giorni con particolare riferimento alla musica pop – l'originalità dell'artista consisteva essenzialmente nella nuova combinazione di formule standard di patrimonio comune. Del resto, quale "vangelo" impedisce ad un compositore di ripercorrere vie già battute rielaborando elementi codificati dalla tradizione, magari fusi ad altri elementi non codificati, secondo la propria sensibilità e percezione



del mondo, cioè marchiando con un proprio personale *sfraghìs*, o segno stilistico distintivo, quanto egli rifà dal "già fatto"? Stravinskij, il pur rivoluzionario Stravinskij, docet: attraverso il *Pulcinella* e altre opere della fase neoclassica (e non solo) della sua poliedrica produzione musicale; ma soprattutto attraverso immagini fotografiche come quella, commoventissima, riprodotta qui a lato, che lo ritrae adolescente, a diciassette anni, seduto alla scrivania della sua cameretta con dietro un altarino di effigi di grandi musicisti del passato disposte quasi a formare una sacra icona bizantina.

Insomma: è impossibile disconoscere completamente i grandi del passato, i nostri padri; e forse è impossibile disconoscere completamente la stessa tonalità che, si sa, è fondata su un sistema artificiosamente temperato, “aggiustato” rispetto al suono naturale e ai suoi armonici, ma che probabilmente si è ormai innestata in noi come una seconda natura.

Se dunque è buona cosa non rinnegare il passato, tuttavia si deve pur andare avanti e non continuare a nutrirsi solo dai terreni coltivati dagli avi, spesso troppo intensamente sfruttati, rinunciando all’esplorazione di nuovi mondi. Per questo la FORM, parallelamente alla via qui sopra illustrata, una via accomodante, accondiscendente nei confronti del pubblico, “populista”, se vogliamo, ha percorso nella sua storia altre vie più ardite proponendo opere sperimentali, avanguardistiche o comunque non convenzionali in diversi contesti. Sia all’esterno, collaborando ad esempio per molti anni con l’Associazione Nuova Musica di Macerata del caro amico Gianluca Gentili per la quale sono stati eseguiti, all’interno di programmi esclusivamente di musica contemporanea, brani per orchestra o ensemble di autori come Scelsi, Stockhausen, Scodanibbio, Roccato, Ligeti, Nono, ecc.; sia all’interno, inserendo lavori di nuova concezione, generalmente in apertura di serata, nell’ambito di programmi stagionali di produzione FORM impiantati su opere del repertorio classico-romantico-novecentesco. Solo alcuni esempi.

Nel 2008, per il pubblico di Pesaro e Jesi, abbiamo eseguito un brano commissionato a Paolo Marzocchi dal titolo *L’albero*, per piccolo coro e orchestra, con proiezioni video di Mariangela Malvaso, incentrato sulla genesi del rumore-suono-parola, il quale introduceva, come ultima tappa di un percorso che, dopo la parola, conduceva al mito, il melologo *Ariadne auf Naxos* di Georg Benda, autore assai stimato da Mozart. Nel 2018, invece, nell’ambito di un programma intitolato “TWO SIDES”, abbiamo fatto precedere la *Quarta Sinfonia* di Beethoven dal brano di Sofija Gubajdulina *Fachwerk*, per bayan, percussioni e orchestra d’archi, con il giovane Raffaele Damen alla fisarmonica, stabilendo un legame fra i due compositori costituito dalla loro personale rielaborazione del passato musicale: il Settecento per Beethoven, l’Oriente arcaico per Gubajdulina. Si potrebbe poi includere, in questo breve elenco esemplificativo, anche il brano commissionato quest’anno al compositore fermano Andrea Strappa dal titolo *Sinfonia (2025) - Onde sonore in movimento tra acqua e aria*, facente parte di un progetto di inclusione della Human Rights Orchestra: un’affascinante composizione in stile contemporaneo – ma radicata nella tradizione, quindi non di sperimentazione estrema – realizzata attraverso la commistione di suoni strumentali eseguiti live da un’orchestra sinfonica e suoni-rumori-voci-versi campionati a parte (quelli dei ragazzi disabili registrati sia dentro la piscina del villaggio paraolimpico, durante le attività in acqua, sia nello spazioso ambiente esterno circostante) ed elaborati attraverso un processore digitale che, attivato da determinate frequenze del primo violino, li intreccia nel tessuto compositivo orchestrale dando luogo a momenti di notevole suggestione poetica.

Ci siamo dati però una regola, del resto adottata più o meno da tutte le ICO, derivante dalla realtà dei fatti che non si può e non si deve ignorare: varietà unita a brevità.

Sì, anche la brevità è importante. Se mi rivolgo ad un pubblico selezionato amante della musica colta contemporanea, come nel caso dei fruitori della Rassegna di Nuova Musica di Macerata, posso permettermi di programmare un intero concerto di musiche di Luigi Nono, come in effetti abbiamo fatto nel 2012 a Macerata sempre per la Rassegna di Nuova Musica; ma se inserisco quel concerto nella programmazione stagionale ordinaria, dove il pubblico si aspetta un certo tipo di repertorio, avrò compiuto sì un’operazione importante e benemerita, ma quasi sicuramente a sala semivuota, con conseguente abbassamento del numero di presenze complessive della stagione che inciderà non poco ai fini dell’erogazione dei contributi ministeriali. Concerti siffatti potrò inserirne uno, al massimo due in stagione, ma non di più; e comunque dovrò compensarli con concerti di maggior appeal popolare che mi garantiscano un alto numero di presenze.

Così è, purtroppo: da qui non si sfugge. Dunque: varietà unita a brevità; ovvero: opera contemporanea, anche sperimentale e antitradizionale, possibilmente su commissione a giovani under 40, di breve durata o al massimo estesa a coprire una prima parte di programma, associata ad

un'opera di repertorio alla quale si collega, sul piano poetico, per affinità o contrasto. Una scelta, questa, generalmente molto apprezzata dal pubblico, il quale trova nella stessa ideazione e impaginazione del programma un veicolo importante alla comprensione del brano contemporaneo che gli viene proposto.

Ma questa operazione, che sembrerebbe, o meglio, che deriva in effetti da un compromesso necessario, si rivela in realtà una promessa.

Se, da una parte, sarebbe un grave errore, sul piano culturale ma soprattutto etico, rinunciare a promuovere la musica colta contemporanea perché “pochi la capiscono”, d'altra parte, tenere un atteggiamento elitario, se non addirittura di spocchiosa superiorità nei confronti del pubblico, forzandolo a scavalcare d'un balzo lo steccato di incomunicabilità che effettivamente si erge ormai da tempo fra quello e i compositori contemporanei d'avanguardia, non porta ad alcun risultato. Forse è necessario assumere un atteggiamento più umano, più “caritatevole” verso il pubblico che, non si dimentichi, è fatto di uomini; perché senza carità, come avverte San Paolo, siamo solo “bronzi risonanti”. Il pubblico, che non è affatto “idiota” – in senso etimologico – va rispettato. Vanno soprattutto rispettati i suoi tempi di assimilazione. Uso un paragone forse un po' triviale ma credo che renda perfettamente l'idea: non si può rifilare una fiorentina ad un lattante, perché non sa neanche come addentarla. Lo farà, ma a tempo debito.

Bisogna dunque insistere, con pazienza e gradualità, puntando non solo sulla programmazione stagionale, ma soprattutto – e questa sarebbe davvero la strategia vincente – sull'educazione dei giovani, il pubblico del futuro. I giovani sono in realtà più predisposti ad assimilare la musica colta contemporanea di quanto non si pensi, perché qualcosa di questa è già passato, anche solo come pura effettistica, nelle canzoni pop-rap-trap-reggaeton-R&B che essi ascoltano abitualmente; inoltre, perché il loro modo di percepire e intendere la musica, ancora per larga parte “verGINE” o appena sfiorato, magari attraverso le pubblicità televisive o le colonne sonore dei film, dal mondo della musica colta passata e presente, tende a farli sentire più in sintonia con un brano contemporaneo, anche sperimentale, grazie alla pura fascinazione del suono-rumore, che non con il primo tempo della *Nona* di Beethoven o con il finale della *Jupiter* di Mozart, fra le cui complesse trame sonatistico-contrappuntistiche essi fanno in genere fatica a penetrare. Ma questa strategia può risultare efficace solo puntando su mirate azioni a breve, medio e lungo termine da realizzare soprattutto a scuola, l'unico luogo dove i ragazzi, “costretti” in qualche modo ad allungare la loro abituale durata di concentrazione e di resistenza all'ascolto musicale (solitamente uno, due minuti al massimo, lo standard sui social), potrebbero trovare le condizioni necessarie per assimilare gradualmente il linguaggio della nuova musica – come pure quello della musica classica di repertorio. È una scommessa, questa, o meglio, una promessa non facile da mantenere. C'è bisogno di coraggio, determinazione e pazienza, ma i risultati non potranno non giungere, di questo sono convinto. Perché esiste un principio fondamentale da cui dipende il fenomeno musicale; che in teoria è scontato, ma che nella realtà dei fatti involontariamente siamo portati ad ignorare. Un principio che il nostro immenso Giacomo Leopardi, già due secoli fa, aveva individuato con infallibile precisione:

«[...] l'assuefazione – cito dallo *Zibaldone* – è il solo fondamento, ragione, elemento, principio costitutivo dell'armonia e melodia.»

«[Il diletto e il bello della musica derivano] unicamente dall'abitudine nostra *generale* intorno alle armonie, la quale ci fa considerare come convenienti fra loro quei tali suoni o tuoni, quelle tali gradazioni, quei tali passaggi, quelle tali cadenze ec. e come sconvenienti le diverse o contrarie [...]»

Ancora:

«E però piacciono soprattutto, o *più universalmente*, le melodie chiamate popolari, cioè conformi particolarmente o generalmente alle assuefazioni particolari o all'assuefazione generale del comune degli uditori in fatto di melodie. Le armonie o melodie affatto nuove non piacciono che agl'intendenti, i quali sentono la difficoltà, e le raffrontano colle regole ch'essi conoscono ec. E questi medesimi provano a prima giunta un senso di discordanza, che però presto svanisce, e ch'essi immediatamente ravvisano per illusorio: ma si può dir che ogni assoluta novità in fatto di musica contiene e quasi consiste in un'apparenza di stuonazione.»

Infine:

«[...] l'assuefazione in fatto di melodie (come anche di armonie) non è sempre αὐτόματος del popolo, ma ben presto in lui prodotta e originata dalla stessa arte musica. Perocché a forza di udir musiche e cantilene composte per arte [...] anche i non intendenti, anzi affatto ignari della scienza musicale, assuefanno l'orecchio a quelle successioni di tuoni che naturalmente essi non avrebbero né conosciute né giudicate per armoniose [...] in virtù della quale assuefazione essi giungono appoco appoco e senza avvedersi del loro progresso, a trovare armoniose tali successioni, a sentirvi una melodia, e quindi a provarvi un diletto sempre maggiore, e a formarsi circa le melodie una più capace, più varia, più estesa capacità di giudizio, la qual facoltà, che in altri arriva a maggiore in altri a minor grado, è poi per essi cagione del diletto che provano nell'udir musiche; giudizio e diletto determinato, dettato, e cagionato, non già dalla natura primitiva e universale, ma dall'assuefazione accidentale e varia secondo i tempi, i luoghi e le nazioni.»

Beh, che aggiungere di più? Viva l'immenso Giacomo: lasciamoci guidare da lui.