



Mus. Th.

1199.-2 4^o

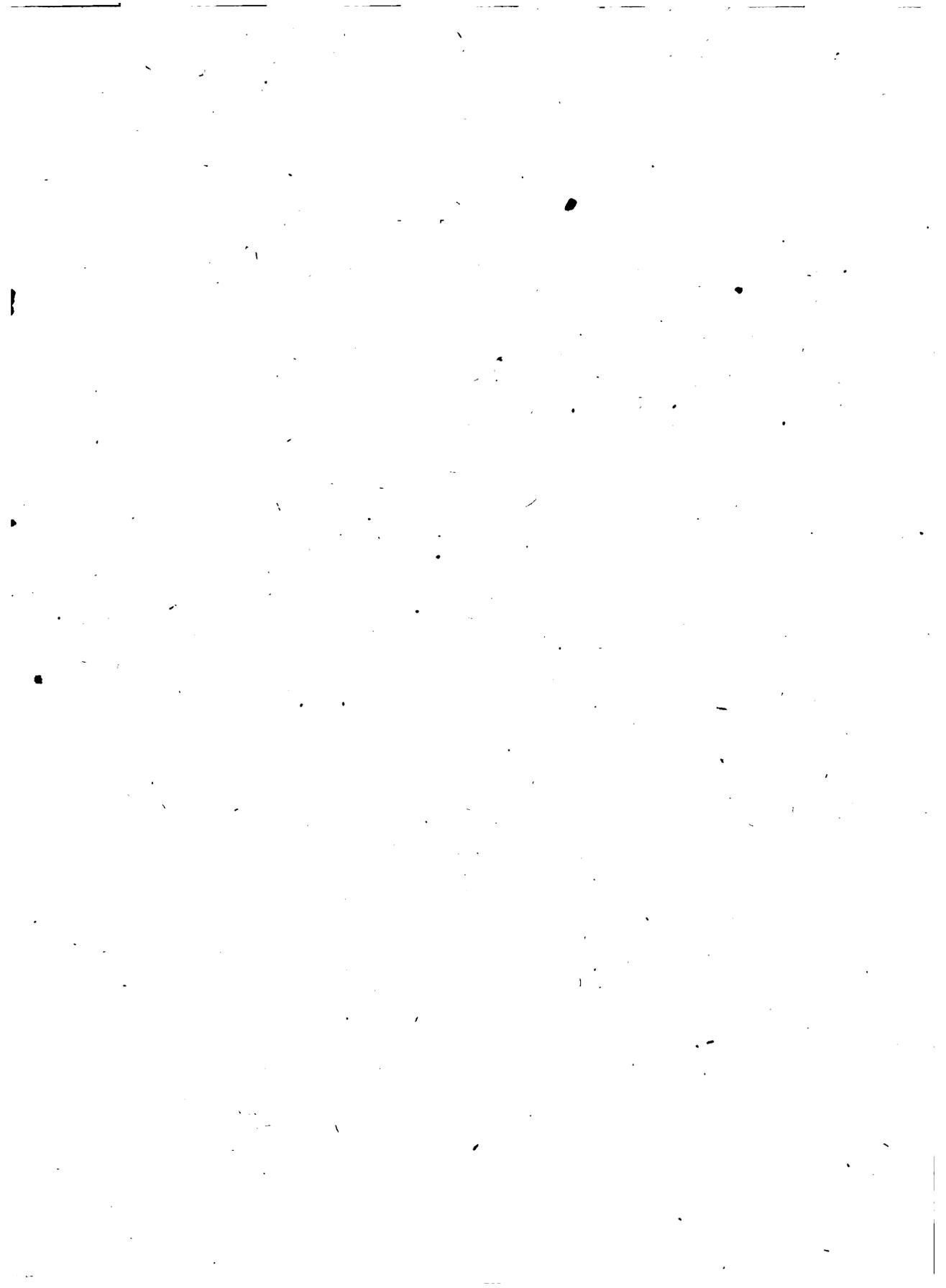
Paolucci

<36700001540018

<36700001540018

Bayer. Staatsbibliothek







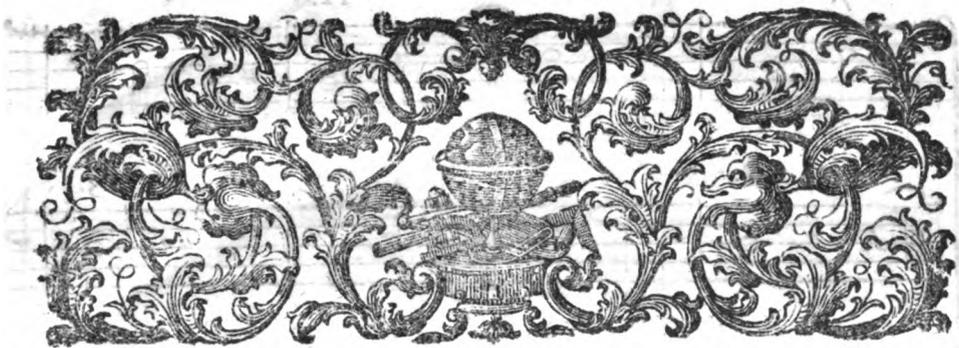
ARTE PRATICA
DI CONTRAPPUNTO
DIMOSTRATA CON ESEMPJ
DI VARJ AUTORI
E CON OSSERVAZIONI
DI FR. GIUSEPPE PAOLUCCI
MINOR CONVENTUALE.
TOMO SECONDO.



I N V E N E Z I A ;
M D C C L X V I .

PER ANTONIO DE CASTRO,
IN MERCERIA ALLA COSTANZA.
CON LICENZA DE SUPERIORI, E PRIVILEGIO.

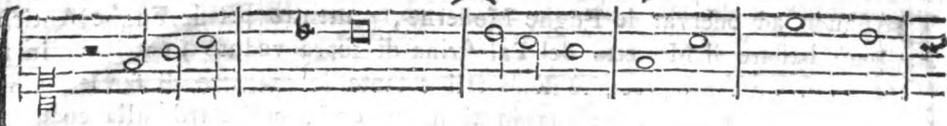
BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.



ESEMPIO DECIMOSESTO.
FUGA
DI GIO: GIUSEPPE FUX.

A musical score for a fugue, consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are also treble clefs. The bottom staff is a bass clef. The music is written in a style characteristic of the 18th century, with various note values and rests. The score is divided into six measures, each labeled with a number (1. through 6.) above the notes. The first measure is a whole note, and the subsequent measures contain more complex rhythmic patterns.

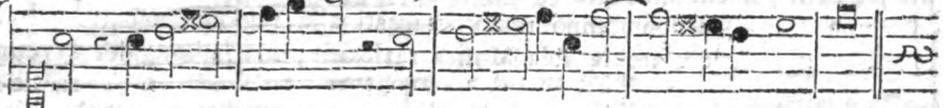
This image shows a handwritten musical score consisting of five systems of staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The measures are numbered 7 through 18. The first system contains measures 7 and 12. The second system contains measures 8 and 13. The third system contains measures 9 and 11. The fourth system contains measures 10 and 14. The fifth system contains measures 15, 16, 17, and 18. The notation includes notes with stems, beams, and various ornaments like asterisks and crosses. There are also some markings that look like 'III' and 'II' on the staves.

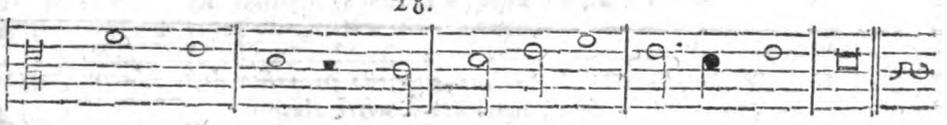
20. 

22. 

19. 

21. 

29. 

28. 

25. 

27. 

6

Passando ad offervar le Fughe Moderne, (mentre per le Fughe Antiche può bastare il Motetto del Palestrina di sopra veduto) entriamo in un Mare quasi immenso; perchè sono tali e tante le maniere di far le Fughe; o riguardo al Soggetto, o riguardo ai movimenti, o riguardo alla condotta, che dalle osservazioni fatte, ho veduto esser quasi impossibile il poterle numerare, sicchè chi volesse assegnare l' Esempio di ciascheduna, non basterebbe un ben grosso Volume; (*a*) e perciò ci contenteremo di assegnare alcune poche, dalle quali lo Studioso potrà ricavar qualche metodo di fabbricare Fughe, purchè oltre le osservazioni di queste poche, procuri di osservare gli Autori valenti in questo genere, (*b*) e vedrà il vario modo da essi tenuto nella tessitura delle Fughe, secondo che loro porta l' occasione.

Suppongo nota la divisione prima che si fa delle Fughe in legate, e sciolte; (*c*) le prime sono quelle che oggigiorno si chiamano col nome di *Canone*; le seconde quelle che noi esprimiamo col nome di *Fughe*. Nel modo, o sia nell' ordine di tessere queste seconde, poco più, poco meno gli Autori si convengono tra di loro; alcuni però vogliono più rigore, (*d*) alcuni meno. Secondo quelli che vogliono star sul rigore, poche Modulazioni si possono usare nel progresso di una Fuga, mentre non si può modulare che alla Quinta, e alla Quarta del Tuono, e ciò per mantenere l' unità, e realtà del Soggetto, perchè passando da un Tuono di Terza maggiore ad un suo corrispondente minore, per lo più si varia la risposta in alcuni Intervalli. (*e*) Quelli poi che sono più liberali si appoggiano all' effetto che può farsi con una Fuga, e non stanno tanto attaccati alla ragione, mentre secondo questi non si deve usare la sola Musica razionale, ma la maggior avvertenza de-

(*a*) Si veda ciò che dice il Zarlino a questo proposito *Inst. Harm. parte 3. cap. 51. pag. 217.*, e l'istesso dicono ancora altri Autori.

(*b*) Vedansi le Composizioni del Bernabei, del Perti, del Pacchioni, del Clari, del Marcello, di Gio: Sebast. Bach, di Handel, e d' altri.

(*c*) La spiegazione delle Fughe legate, e sciolte si può vedere nel *Zarl. Inst. Harm. par. 3. cap. 51. pag. 213.* Nell' *Artusi Arte del Contrap. pag. 31.* Nel *Zacconi part. 2. Prat. di Musc. lib. 3. cap. 35. pag. 166.* Nel *Bononcini Mus. Prat. par. 2., cap. 10. pag. 85.* Nel *P. Tevo Mus. Tess. par. 4. cap. 11. pag. 311.*, ed in altri. Dai Francesi le Fughe legate oltre esser dette *Canoni*, si dicono anche *Perpetuelle* (parlando de *Canoni* da noi detti *Infiniti*.) Si veda *Monseur Rameau Traité dell' Harmonie liv. 3. chap. 44. pag. 359.*

(*d*) Si veda *Saggio sopra le leggi del Contrappunto del Conte Giordano Riccati lib. 3. pag. 87.*, e seg. ove si legge il rigore con cui deve maneggiarsi una Fuga, e si vede la Critica di alcuni.

(*e*) Si veda il seguente Soggetto, prima in Tuono di *C* solfaut Terza maggiore, indi in Tuono di *Alamirè* Terza minore, e si vedrà la varietà.

za deve averfi all' effetto. [a] Io nè posso, nè devo decidere intorno a questo punto. Il Lettore esamini attentamente gli Autori, procuri di sentirne, e vedere Fughe dell' uno, e dell' altro metodo, quindi si regoli come più gli aggrada.

Siccome poi gli artificj che possono usarsi nelle Fughe son tali e tanti, che come dissi si riducono quasi all' infinito, di questi alcuni Autori non parlano; ed altri chi ne assegna uno, e chi l' altro, e perciò io rimetto il Lettore ai medesimi, bastandomi aver accennato ciò che si può osservare in questo genere.

Ma perchè le Fughe sciolte sono divise in Reali, del Tuono, e di Imitazio-



Dove si vede, che passando dal Tuono di Terza maggiore al Tuono di Terza minore, non si serva nè meno l' ordine de Semituoni; mentre questi variano di sito, come si scorge dai segni + + che in un luogo, cioè nel primo è la distanza di una Terza minore, e poi ne segue un Tuono, e nel Secondo è la distanza di una Terza maggiore, e poi ne segue un Semituono, ed oltre a ciò conviene introdurre qualche Intervallo, che non è compatibile (assolutamente parlando) col Tuono di C solfaut; e perciò gli Autori che vogliono tutto il rigore, non ammettono questa risposta nè pure nel progresso di una Fuga per salvar l'unità, e realtà del Soggetto.

(a) Si senta ciò che dice Mons. Rameau poc' anzi cit. dove sopra pag. 339. L' on peut faire commencer chaque Partie à l' Unisson, ov à l' Octave de la première; mais quand ces Parties peuvent entrer les unes après les autres à la Quinte ov à la Quarte, l' effet en est encore plus agreable. L' on est libre de faire commencer la Fugue, & de la faire repeter par telle partie que l' on veut dans tout le cours de la Piece; & lorsque l' on veut changer de Ton, il n' y a qu' à remarquer le lieu que caque Note de la Fugue occupe dans celui que l' on traite, & prendre des Notes qui soient en même degré dans celui ov' l' on veut entrer, sans rien changer, ni dans le lieu qu' occupe chaque Note de la Fugue par rapport a la Note Tonique, ni dans la qualité, & la quantité des Notes qui composent cette Fugue, ni dans le Temps de la mesure ov' elle commence, & finit. Sicchè Mons. Rameau dice solamente: lorsque l' on veut changer de Ton, senza assegnare qual Tuono debba essere, e senza specificare di Terza maggiore, o di Terza minore, anzi la Fuga che egli porta per E- sempio a car. 341. fondata in D lafoltrè Terza minore, Si vede oltre l' esser lavo-

tazione; (a) ne offerveremo una per ciascuna classe, e poi ne vedremo alcun'altra con varj artifici, potendo ciò bastare per una sufficiente notizia. Cominceremo da una Fuga reale tessuta in ordine semplice, e proporremo per Esempio una Fuga di Gio: Giuseppe Fux. [b] Questa è fondata nel Tuono di *D la solrè* Terza minore corrispondente al primo Tuono, o Modo del Canto Fermo, ed è fatta più tosto ton del rigore intorno alla Modulazione, come si vedrà.

Prima però di passar all' esame di questa Composizione, mi sia permesso notare, che le Fughe si fanno parecchie volte col solo Soggetto senza il Contrafoggetto, [c] e parecchie volte col Contrafoggetto. Quando poi si fanno

lavorata con più Soggetti, che modula sostanzialmente in F faut Terza maggiore, e pone di più il Motivo nella Quinta di C solfaut come Quinta di F faut, indi risponde in C solfaut come Quinta del Tuono nel quale è passato, accompagnando questo Motivo col Basso cantante in Alamirè come Terza di F faut, e non come Quinta di D la solrè, come ben si scorge dagli accompagnamenti. Indi dopo aver spiegato il modo con cui si è consentito in detta Fuga soggiunge a car. 358. La Fugue est un ornement dans la Musique, qui n' a pour principe que le bon goût; de sorte que les Regles les plus generales que nous venons d' en donner; ne suffisent pas encore pour y reussir parfaitement. Les differens sentimens, & les differens evenemens que l' on peut exprimer en Musique, Sément à tout moment des nouveutez que l' on ne peut reduire en regles. La parfait connoissance de l' Harmonie nous decouvre à la verité toutes les routes que nous pouvons tenir en ce cas; mais le choix de ces routes depend de nôtre goût, & ce goût a besoin d' une certaine experience, qui ne s' acquiert qu' à force de voir & d' entendre les Ouvrages des plus habiles Auteurs dans ce genre. Anche dal P. Tevo cit. part. 4. cap. 10., e 11. per integrum e da altri Autori si ricava non esser necessario; il rigore da altri preteso, e ciò si vede praticato fra gl' altri da Jo: Sebastian Bach, da Giorgio Federico Handel, e da altri buoni Compositori; appoggiati tutti questi non alla sola ragione, ma all' effetto, ed all' oggetto della Musica, che è il dilettere, ed il maggior diletto si ha colla varietà, che non escluda per altro intieramente l' unità che renda noiosa, e fucchevole la Composizione, come par che possa succedere nel sentir una Fuga che sedici, o venti, e anche più volte replica il Soggetto coll' istessa Armonia; tanto più se sempre vi sta l' istesso Basso fondamentale, che suol essere una delle condizioni ricercate da' rigoristi. Per altro tutto ciò sia detto solamente per dar lume al Lettore, e non per costituir regole, anzi ciascuno potrà regolarli a suo piacere.

[a] Vi sono molte divisioni della Fuga, come possono vedersi nell' Artusi cit. nel Bononcini, nel Zaccani, nel Tevo, ed in altri; ma la division primaria (parlando delle Fughe sciolte) è la què detta, la quale costituisce quasi come tre generi di Fughe, e le altre divisioni poi sono adattabili a ciascun di questi generi, come potrà vedere chi vi rifletterà.

(b) Gradus ad Parnasum Exerc. 5. Lect. 6.

(c) E di queste se ne possono vedere in tutti, gli Autori non solo da noi citati, ma ancora in tutti i Compositori sì Antichi che Moderni; anzi è maggiore

fanino col **Contrafoggetto**, non si deve nè si può dire che siano Fughe di due Soggetti, [a] e più sotto vedremo come devono essere tessute le Fughe, con più Soggetti.

In oltre, si noti che il **Contrafoggetto** può esser fatto con **Contrappunto doppio**, [b] e questo all' Ottava, o alla Quinta, o alla Decima, o alla Duodecima, e qualche volta anche alla Terza; alle volte può esser **Contrappunto doppio** a due parti, alle volte a tre. Alle volte poi può farsi il **Contrafoggetto** che non sia **Contrappunto doppio**; ed allora per lo più non farà reale, ma d' Imitazione. (c) Il primo modo però di far **Contrafogggetti** farà sempre migliore del secondo.

Ciò prenotato, vediamo adesso al num. 1. il **Soggetto**, ed al num. 2. la risposta reale alla Quinta, e sotto questa risposta si vede al num. 3. il **Contrafoggetto**, che desidero si osservi bene, [d] perchè come vedremo giocherà assai in questa Fuga. Si noti che la risposta del Tenore comincia avanti che il Basso termini il **Soggetto**, e questa è una osservazione da farsi, (e) Non è ancora terminata la risposta del **Soggetto** col suo **Contrafoggetto**, e

Tomo II.

B

si vede

giore il numero delle Fughe senza **Contrafoggetto**, di quello sia col medesimo perchè così sono più semplici, e più facili da condursi, non essendo tanto arduose.

(a) Vi sono non pochi che compongono una Fuga col **Contrafoggetto**, dicono aver fatta una Fuga a due Soggetti, ma a mio parere ciò è impropriamente detto, perchè il **Contrafoggetto** deve esser servitore, e ajutante del **Soggetto**, e mai propriamente Padrone, e principale, ma in una Fuga a due, o più Soggetti, ciascun di questi vicendevolmente deve essere Padrone, e principale, e se qualcuno di esso fa il servitore, e l'ajutante dell' altro, lo fa in tal modo che a vicenda questi due, o più Soggetti fra di loro s' ajutino, e si servano. Quando più sotto faremo le Osservazioni ad una Fuga con più Motivi si vedrà meglio ciò che qui diciamo.

(b) Veramente la maggior parte delle Fughe che si ritrovano col **Contrafoggetto** si vedono col **Contrafoggetto** in **Contrappunto doppio**, e questo o rigoroso, o coll' ajuto, de quali altrove si parlò. La ragione poi perchè sia bene procurare che i **Contrafogggetti** siano in **Contrappunto doppio**, si è perchè facilitano il modo di riempir le Fughe, oltre il buono effetto che producono.

(c) Quando il **Contrafoggetto** non sia **Contrappunto doppio** in uno de' sopradetti due modi, sarà per lo più d' Imitazione; e di questi **Contrafogggetti** se ne possono vedere, osservando le altrui Composizioni.

(d) Si osservi che il **Contrafoggetto** sia di **Contrappunto doppio**, o no, deve per lo più essere di Figure, e di andamento diverso dal Motivo principale, e questo non solo a cagione di varietà, ma principalmente per renderlo sensibile, altrimenti si confonderebbe col **Soggetto**, e non si otterrebbe l' effetto che si desidera. Del modo di tessere i **Contrafogggetti** in **Contrappunto doppio**, si veda il P. Tevo cit. par. 4. cap. 16. pag. 342., Fux cit. Eserc. 3. Lez. 5. si veda poi specialmente il Saggio di Contrap. del Co. Giordano Riccati pag. 66.

(e) Siccome avanti di porre il **Contrafoggetto** si suole usare qualche Pausa, così

si vede al num. 4. che l'Alto risponde all'Ottava del Basso, e nell'istesso posto del Soggetto val a dire nella seconda Nota, coll'istess' ordine con cui fu posto il Contrasoggetto nella prima risposta si vede al num. 3. posto nel Tenore; ma perchè questo Contrasoggetto è Contrappunto doppio di natura che può farsi in più maniere, [a] perciò si raddoppia nelle parti, e si fa che il Basso al num. 6. anch' esso faccia il Contrasoggetto unitamente col Tenore, andando queste due parti fra di loro di Terza, e se si rivoltassero, cioè la parte del Tenore si ponesse nel Basso, e la parte del Basso nel Tenore un'Ottava sopra, nondimeno starebbe tutto bene col Soggetto, e queste due parti sarebbero tra di loro distanti una Sesta, e lasciando ancora il Basso come sta, e ponendo la parte del Tenore nel Soprano un'Ottava sopra, starebbero queste due parti distanti fra di loro per una Decima, e tuttavia starebbero bene col Motivo, ed ecco con che giudizio si devono (quando vi sia il modo) fare i Contrasoggetti, mentre così si facilita il maneggio di una Fuga. [b]

Al num. 7. risponde il Soprano, un'Ottava sopra del Tenore, e qui si noti che fra una risposta, e l'altra vi è sempre uguaglianza di pause, fuorchè nell'ultima del Soprano, che si allunga per lo spazio d'una Semibreve, e questo non solo per dar comodo al Contrasoggetto primo, ma ancora per poter pausare [c] avanti d'introdurre il Contrasoggetto a quest'ultima

ovv' se la risposta del Soggetto s'introducesse, terminata del tutto la proposta, succederebbe un certo interrompimento, che non farebbe buon' effetto; tanto più che è di maggior artificio unir la risposta colla proposta. Usano alcuni Compositori poco esperti dappoi che anno terminata la proposta nel Tuono, far una breve Modulazione chiamata piccola Coda, che li conduca alla Quinta, servendosi per lo più d'un procedere, ascendendo di grado e trovando la Quarta maggiore, o fa Corda Sensibile, il qual modo di procedere non solo è poco buono, ma anche dimostra poca destrezza nell'introdurre una Fuga, e che se vero, si osservino i buoni Compositori, e si vedrà che, o rarissime volte, o mai non usano quest'aggiunta al Soggetto, consistendo la maestria nell'entrar in modo che non sia troppo sensibile.

[a] Nel seguito di questa Fuga si vedrà che questo Contrasoggetto non solo è Contrappunto doppio col Soggetto, ma anche con qualche altra parte, e si fa ora in Terza, ora in Sesta, ed ora in Decima, e le due parti alle volte sono sotto, alle volte sopra il Soggetto, ed alle volte lo pongono in mezzo, essendo una sotto, e l'altra sopra, perciò si osservino bene simili Contrappunti doppi che gioverà molto.

[b] La facilità consiste in questo, che si trova quasi riempita la Fuga da per se con poca fatica, e di più, facilmente si osserva l'unità della Composizione.

[c] Della Pause avanti il Soggetto se n'è altrove parlato, onde altrove si veda; e l'istesso si può dire delle Pause avanti il Contrasoggetto.

antica risposta. Al num. 8. si vede il Contrafoggetto un' Ottava più alto di quel che fu nel Basso, e questo Contrafoggetto pure è accompagnato dal Tenore al num. 9. coll' istesso ordine, con cui fu posto nell' antecedente risposta. (a) Siccome poi con questa risposta si viene a far una specie di Cadenza nella Quinta del Tuono, [b] così si dà campo al Basso di far il rivolto della Fuga, come in fatti si scopre al num. 10., e quest' entrata vien accompagnata dal suo Contrafoggetto posto anche in questo luogo in due parti, nel Tenore cioè al num. 11. e nel Soprano al num. 12., nel Tenore una Quinta sopra a quel che fu posto nella prima risposta; dove si noti, che prima fu messo sotto il Motivo preso alla Quinta, e qui si colloca sopra il Motivo preso parimente alla Quinta, e fra le due parti che fanno il Contrafoggetto vi è la distanza d' una Sesta. (c)

Per render poi varia la Composizione, si noti che dopo il rivolto fatto nel Basso, non si risponde subito col Motivo, ma in sua vece si pone il Contrafoggetto unito coll' altre due parti che seguono, cioè coll' Alto al num. 13., e col Basso al num. 14. Si osservi che qui si mette nel Basso sempre relativamente alla Quinta del Tuono nella quale è passato, e queste due parti sono in distanza di una Decima, e perchè il Soprano, ed il Tenore devono seguitare a cantare, per non lasciare l' Armonia vota, si osservi con che eleganza si fanno cantare al num. 15. Primieramente nel Tenore s' imita il Contrafoggetto coll' istessi Intervalli che si usano nel Basso, solamente si diminuiscono le Figure per metà, e nel Soprano s' imita il Contrafoggetto per movimenti contrarij, ed il Tenore dopo aver fatta l' Imitazione antedetta, imita anch' esso il Soprano, finchè le parti si conducano alla Cadenza della Quinta, (d) dove si vede che nell' istesso tempo il Tenore al num. 16. prende di nuovo il Motivo. In questo luogo è da

B 2

.osser-

[a] Nella prima risposta il Basso fece il Contrafoggetto nel Tuono, accompagnato dal Tenore una Terza sopra in tempo che la risposta fu nella Corda del Tuono, adesso in questa terza risposta, che è nella Quinta del Tuono, si vede il Contrafoggetto nel Tenore alla Quinta del Tuono, accompagnato dall' Alto una Terza sopra, e così mutato le parti, mantiene in questo luogo l' ordine che usò di sopra al num. 5. e 6.

[b] Dico una specie di Cadenza, e non vera Cadenza, perchè in fatti se si vuol dir Cadenza, non è che alla sfuggita, e per grazia della Cantilena.

[c] Se poi le due parti che fanno il Contrafoggetto si rivoltassero, cioè il Soprano nel Tenore all' Ottava bassa, ed il Tenore nel Soprano all' Ottava alta, sarebbero davanti una Decima, e così può sempre dirsi che il Contrafoggetto è Contrappunto doppio alla Decima, relativamente alle due parti, nelle quali esso vien posto.

(d) Questa è vera Cadenza che determina la Quinta del Tuono, e questa è fatta secondo l' insegnamento che dà quest' Autore nel far le Fughe. S' avverta però che non è necessaria questa Cadenza, e che è un' opinione particolare dell' Autore benchè per altro la veda messa in pratica da buoni Compositori; dal.

oservarsi il breve, ma bell' intreccio che si è fatto col Contrafoggetto in tutte quattro le parti, coll' istesso ordine, ma con diverse distanze, e per conseguenza con diversa Armonia. (a) Questo Motivo del Tenore è accompagnato dal suo Contrafoggetto al num. 17., e qui si veda come si restringe la risposta nell' Alto che si pone mezza Battuta avanti di quello che fu posto la prima volta, ed oltre quest' artificio, s' ottiene ancora un altro effetto qual' è d' intrecciare questa risposta col Contrafoggetto della proposta, e non termina detto Contrafoggetto, che si trova al num. 19. e 20. il Contrafoggetto duplicato in distanza di una Decima. Per andar con tutto il rigore in questa Fuga, doveva l' Autore dopo la risposta dell' Alto, porre l' altra risposta nel Soprano alla Quinta del Tuono; ma per varie ragioni non l' ha fatto, prima perchè si è voluto tenere assai breve, in secondo luogo sarebbe stato un troppo camminare sulla Quinta del Tuono, (b) in terzo luogo non li tornava così comoda la Modulazione alla Terza del Tuono, come si vede che ha voluto fare. In oltre ha voluto imitare l' antecedente condotta tenuta dopo la prima proposta, e le sue risposte, (c) cioè d' intrecciare tutte le parti col Contrafoggetto, come si scorge che fa al num. 21. imitando il Contrafoggetto per movimenti contrarij, ed al numero

dacchè si può dedurre, che secondo l' occasione, e la qualità dei Motivi, ciascuno si può regolare, purchè la cosa non riesca viziosa.

(a) Benchè le Sette siano Terze rivoltate, è però certo che formasi diversa Armonia colle une, che colle altre, nell' istessa maniera che con una Quinta si forma diversa Armonia di quello si fermi con una Quarta, benchè l' una sia rivolto dell' altra.

(b) Con tutto che la Dominante, o sia la Quinta possa esser Padrona nella Composizione, o per dir meglio Compadrona con la Tonica, nondimeno quella deve essere subordinata a questa, e perciò non è del dovere che una Composizione si fermi per molto tempo nella Quinta, onde si deve bensì far sentir la Quinta, ed in essa posarsi, ma solo per modo di giro; e perciò quegli Autori che vogliono solamente le Modulazioni di Quinta, e di Quarta nelle Fughe, dicono che dopo ciascuna di queste si ritorni in Tuono; così pure altri Autori che ammettono la Modulazione alla Terza, e alla Sesta, dicono ancora che dopo ciascuna Modulazione si passi in Tuono per lo più. Questa però non è regola comunemente osservata, come può vedersi nelle Sonate di Handel, del P. Martini, e di altri.

(c) Secondo il mio parere fa un buon effetto dopo le proposte, e risposte far un breve intreccio col Contrafoggetto, perchè in questa guisa non s' introduce nella Fuga alcun passo straniero, e si fa nel tempo medesimo una bellissima varietà, mentre quello che fu ajutante, e come Servitore del Soggetto, per breve tempo si fa comparire come principale, e Padrone, ed in altre dove prima si sentì un intreccio di Soggetto, e di Contrafoggetto, allora si sente un intreccio di questo secondo da per se solo, ed in tal guisa si fa come una specie di divertimento, e son persuaso che questa maniera sia ammessa anche da quelli che bramano tutto il rigore.

mero 22. prendendolo nel suo vero ordine, ed imitando indi il Basso colla parte del Soprano, forma la sua Cadenza alla Terza del Tuono, ove si vede al segno * che il Soprano pare voglia proporre il Motivo in Tuono di *F faut*, ma perche oltre ad esser breve, vuole stare ancora dentro i limiti del rigore intorno all' identità del Motivo, (a) perciò quella del Soprano non è vera proposta, ma una specie d'Imitazione anche imperfetta del Motivo, (b) e per non tener troppo equivoco si vede al num. 23. che il Tenore fa il solito Contrasoggetto, e subito l'Alto al num. 24. entra col Soggetto nel Tuono. Qui s'osservi che per il passato, primo ad entrare fu sempre il Motivo, e poi il Contrasoggetto, come in fatti deve farsi, ma in questo luogo è stato primo a entrare il Contrasoggetto, e poi il Motivo, (c) dal che si può dedurre che nel progresso di una Fuga è lecito usar diverse maniere nell'ordine delle proposte, e risposte. (d)

Non è però che il Motivo manchi del suo vero Contrasoggetto doppiò, cioè posto in due parti nel solito luogo, come si vede al num. 25. e 26. anzi si vede il Tenore, ed il Soprano distanti tra di loro una Decima, indi per far vie più vedere che può variarsi in seguito l'ordine delle proposte, e risposte, risponde al num. 27. all'Ottava col Basso, in vece di rispondere alla Quinta come ha fatto per il passato. (e) Quivi pure si vede il Contrasoggetto in due parti nell'Alto al num. 28., e nel Soprano al num. 29., le quali parti però hanno fra di loro la sola distanza di Sesta, il che con chiarezza, e facilità eseguito, si porta subito alla Cadenza finale.

[a] Si veda quel ch'è sopra si disse intorno all'unità del Motivo.

(b) Dico Imitazione imperfetta, perchè mantiene è vero le Figure del Motivo, ma toglie i due primi Intervalli, gli altri sono totalmente fuori dell'ordine del Soggetto, e benchè l'imitazione possa variar qualche Intervallo, non deve però variare in guisa che non si riconosca in qualche modo il Motivo. Si vedano i sopraccitati Autori.

(c) Benchè in questo luogo entri prima il Contrasoggetto, e poi il Soggetto, non si deve dire però che il Contrasoggetto sia il principale, ed il Soggetto l'accessorio, ma più tosto deve dirsi che il Soggetto conceda licenza al Contrasoggetto di entrar prima, per potersi esso Soggetto accomodar meglio colle altre parti.

(d) Che si possono usare diverse maniere di proposte, e di risposte nel progresso di una Fuga, ce l'insegna l'autorità della maggior parte de' buoni Compositori, i quali avendo per lo più nel principio d'una Fuga risposto alla Quinta, non di rado nel progresso della medesima rispondono all'Ottava, ed alle volte rispondono un Tuono più alto, alle volte un Tuono più basso, anzi, dirò così, che i buoni colpi sogliono succedere per lo più da questa variazione. Si veda Handel cit. Bach. cit. il P. Martini nelle Sonate cit. ed altri.

[e] Ecco quel ch'è fu detto nell'immediata antecedente osservazione posto in pratica da questo Autore, appoggiato sull'Esempio del Palestrina. Vedasi ancora Benedetto Marcello, il Clari, il Bernabei, il Caldara, il Persi, ed altri.

le con un passo nel Basso segnato al num. 30., il quale oltre a condurre con ottima maniera verso la Cadenza, imita ancora con Figure diminuite il Contrafoggetto.

Si ritroverà in molti Autori che in fin della Fuga è cosa ben fatta stringer assieme i Soggetti; non si creda però che quest' Autore non sapesse un tal artificio, anzi anch' egli dà questo insegnamento, allorchè assegna il modo di far le Fughe. (a) La ragione adunque per la quale in questo luogo non fa lo stesso si è, perchè quando l' Autore propone per esemplare questa sua Fuga, lo scopo suo principale è di far vedere il maneggio de' Contrappunti doppi, (b) come in fatti ciò si vede eseguito, onde volendo porre una Fugha breve, non ha pensato allo stretto; tanto più che questo non è documento universale. (c)

Ecco il metodo di far una breve Fuga, nella quale si conservi l' unità del Soggetto; da questa potrà lo Studioso ricavar tante che basti, e perciò passeremo a veder una Fuga dotta del Tuono, nella quale faremo alcune osservazioni.

[a] Si veda l'istesso *FUN* cit. *Eserc. 3. lez. 2.*

[b] Come si vede *Eserc. 3. lez. 6.*

[c] In fatti molti, anzi la maggior parte degli Autori, i quali trattano delle Fughe, e del modo di contenersi in esse, non parlano di questo stretto, e molti buoni Compositori non sempre l' usano; per altro non vi sarà chi neghi che lo stretto (quando abbia luogo) non sia un bell' artificio degno d' essere imitato.





ESEMPIO DECIMOSETTIMO .

F U G A

DI ANTONIO MARIA BONONCINI:

I.

I.

I.

I.

I.

Q U a n d o c o r p u s m o r i e t u r f a c u t

6 4 2 * * 6 4 2 * * 6 4 2 * * a n i o

The image shows a musical score for five staves. The first four staves contain melodic lines with various notes, rests, and ornaments. The fifth staff contains the lyrics "a ni ma do ne tur" and guitar chords: 6 6*, 3, and 7 6*. The music is written in a style typical of early 20th-century sheet music.

Two empty musical staves are shown at the bottom of the page, consisting of five lines each.

2.
Pa ra di fi glo ri a

3.
glo

4.
Pa ra-

The musical score consists of five staves. The first staff is a vocal line with lyrics 'Pa ra di fi glo ri a' and a '2.' above it. The second staff is a vocal line with lyrics 'glo' and a '3.' above it. The third staff is a vocal line with lyrics 'Pa ra-' and a '4.' above it. The fourth and fifth staves are piano accompaniment. There are two empty staves at the bottom of the page.

5. glo

6. ri a Pa ra di fi

di fi glo ri.

7 6 7 6% 3 b

9.

ri a Pa ra-

glo ri a

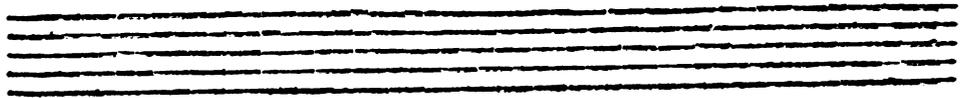
8.

a glo

7.

Pa ra di fi glo

9 8 6 6 5 9 6 5 7 5 3 7 5 6



C a

difi

di fi glo — — — ri a

IO. Pa ra di fi glo ria glo- — —

12. — — — ri a glo- — —

II. ri a glo- — — — — —

6 6 4 4 6 6 6 5 3 6 4 3 9 8 4 6 7 b 7 b

glo-

13. glo - ri a

13. ri a glo -

14. ri a Pa ra di si

7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

15. 

Pa ra di fi glo-

16. 

ri a glo-





glo



9 8 6 7^b 5^b 6^b 6 * 5^b * 6 6 9



17.



ri a

17.



ri a

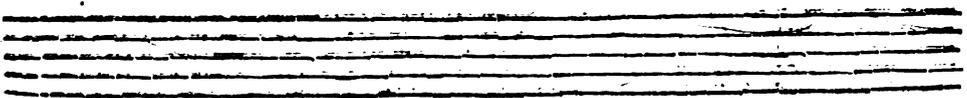
17.



ri a



ri a



Pa-

18. Pa ra di fi glo ri a

19. glo-

20. Pa ra-

6 9 8 7
5 7 6 5

6 6 5 9 8 4 6
4 3 2

b 6 5 b

22.

Pa ra di si glo ri-

di si glo — — — — ri-

21.

glo — — — — ri a

23.

— — — — ri a glo — — — —

6 5 6 4 3 4 5 6 5 b6 5 b 6 5 b,6 9 8 4 b 0

5 3 5 4

25. 26.

25. 26.

24. 26.

26.

98 98 765 76b 5
54

...olga il glo-... a glo-...
Pa ra di fi glo-...
ri a glo-...

Musical score for five staves. The first four staves are for instruments (likely strings or woodwinds) and the fifth is for voice. The music is in a key with one flat (B-flat major or E-flat minor) and 3/4 time. The voice part has the lyrics "ria a".

4 b 6 5 b 2 b 6 9 3 b 6

Two empty musical staves at the bottom of the page.

D, 2

ria

29. 30.

ri a Pa ra di fi

28. 31.

ri a glo

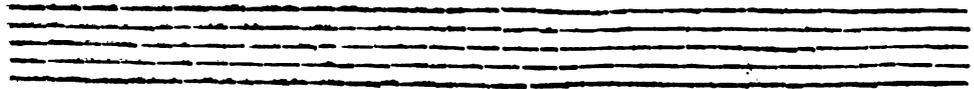
30.

ri a Pa ra-

27.

Pa ra di fi glo ri a

76 7 6 5 6 9 8 7 6 5



The image shows a musical score for five staves. The first three staves contain vocal lines with lyrics. The fourth staff is a bass line with the word 'glo' below it. The fifth staff contains guitar chord diagrams. The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are 'glo', 'di', 'fi', and 'glo'. There are three instances of the number '32.' above the staves, likely indicating a measure or a specific musical instruction. The guitar chord diagrams are as follows:

- Staff 5, measures 1-2: $\begin{matrix} 4 & b & 5 \\ 2 & 1 & 3 \end{matrix}$
- Staff 5, measure 3: $\begin{matrix} 6 & 4 & 2 \end{matrix}$
- Staff 5, measure 4: $\begin{matrix} 6 & 7 \\ 5 \end{matrix}$

Handwritten musical score with five staves. The first four staves contain vocal lines with lyrics "ri a" and "ri a". The fifth staff contains the lyrics "ri a Pa ra" and includes figured bass notation: 6/2, 4b, 6/5b, 7b, and 6/5. A measure number "33." is written above the fifth staff.

Two sets of empty musical staves, each consisting of five lines.

gio-

34.

glo... olg... a... i...

ri a

glo olg... a... i...

di fi glo... a... i...

7 3 6 4 6 6 6 5 b

ria glo-
glo- ri-
ria glo
ria glo-
ria glo-

7 4 3 4 6 5 4 3 4 6 4 b 6 4

ri a

36.
a Pa ra di si glo-

ri a glo ri-

37.
ri a glo ri-

6 5 b 4 b 5 6 6 3 9 8 7 6 5
2 b 2 b 5

40.

ri a glo-

a glo ri a

40.

glo-

39.

Pa ra di fi glo-

7 6 7 6 9 6

The image shows a musical score for five voices, likely a choir or instrumental ensemble. The score is written on five staves, each with a clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are "Pa-ra-di-fi-glo-ri-a". The first staff has the lyrics "ri a". The second staff has "Pa ra di fi-glo ri a". The third staff has "ri a". The fourth staff has "ri a". The fifth staff has "ri a". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. At the bottom of the score, there are some numerical markings: "4", "3", and a clef-like symbol.

STando alla divisione che nell' Esempio passato abbiamo accennata delle Fughe, dopo veduta una Fuga reale, conviene vederne una detta del Tuono. Suppongo che sia noto cosa s' intenda per Fuga del Tuono, cioè che non osserva rigorosamente tutti gl' Intervalli, ma acciocchè le risposte stiano nelle Corde del Tuono, si muta qualche Intervallo per poter star dentro i limiti del Tuono. (a) Con questo nome di Fughe del Tuono pochi

(a) Così per esempio se la proposta fa un salto di Quinta che contenga la Tonica, e la Dominante, la risposta deve fare un salto di Quarta che con-

con-

pochi sono gli Autori che ne parlano, i soli due Nanini, Gio: Maria, e Gio: Bernardino celebri Maestri della Scuola Romana in un loro raro M. S. dicono, che: *se la Proposta, o Soggetto fa il salto di Quarta, la Risposta deve fare il salto di Quinta, o al contrario, se l'una il salto di Quinta, l'altro il salto di Quarta.* (a)

Sono però molti gli Autori che nelle Composizioni si servono di queste Fughe, (b) e per poter ben intendere le risposte di tal natura, si osservino i buoni Compositori, per vedere come essi si sono contenuti; e noi intanto offeriremo una Fuga di Anton Maria Bononcini Accademico Filarmonico, fatta nell' ultimo versetto della Strofa ultima dello *Stabat Mater*.

Per non porre un versetto che faccia senso rotto, si pone anche il Pieno fatto nei due primi versetti di quest' ultima Strofa, come si vede al num. 1. che per esser Pieno Semplice, del quale altrove abbiamo parlato, qui non ne faremo parola, ma passeremo subito al num. 2. dove comincia il Soggetto della Fuga che vien proposto dal Soprano alla Quinta del Tuono, che è *C. solfaut* Terza minore, Tuono molto adattato alle cose messe, come è quest' Inno. (c)

Introdotta il Soggetto vien subito il Contrasogetto al num. 3. Il quale è Contrappunto doppio fino all' ultima Nota del Soggetto, dove subito entra la risposta, come si vede al num. 4. Questa risposta convien bene osservarla ed esaminare il perchè fra le due prime Note si cambia Intervallo, cioè

dove

tenga la Dominante, e la Tonica. Che poi queste Corde siano un'Ottava sopra, o un'Ottava sotto poco importa, mentre già si sa che sono Equisone, e molto si accostano all' Unifono, specialmente l' Ottava semplice, che per lo più è quella della quale ci serviamo. Si veda il P. Tevo Mus. Test. part. 4. cap. 10. pag. 299. Fux Exerc. 3. lez. 1. saggio sopra le leggi del Contrappunto lib. 3. pag. 92. e seg.

[a] Si veda ancora il Berardi Docum. Arm. lib. 1. Doc. 16. pag. 37. Bononcini (Gio: Maria,) Tevo dicono l'istesso.

(b) Se si offeriranno le Composizioni dei buoni Autori, si vedrà, che bene spesso si servono di queste Fughe, e ciò necessariamente altrimenti sarebbero troppo ristretti, ed a piccol numero si ridurrebbero i Soggetti che fossero sempre reali, e ciò facilmente si può capire, facendovi una seria, e matura riflessione.

(c) Anche nella scelta del Tuono deve averfi riguardo, e far che questo sia adattato alle parole, e perciò non sarebbe cosa buona in parole di mestizia prender Tuoni spiritosi, come *Elami* Terza maggiore, *Alamire*, o *D lafolrè* ambedue con Terza maggiore, e simili; così al contrario, parole allegre non vogliono Tuoni mesti, come *C solfaut*, *F faut*, o *G solreut* Terza minore, e simili. Il perchè poi questi Tuoni abbiano più, o meno spirito, maggiore, o minor mestizia, o dicasi mollezza, sarebbe troppo lungo volerne discorrere, basti qui sapere che proviene dal temperamento dell' accordatura, introdotta nel sistema partecipato. Chi desidera vedere qualche cosa intorno a ciò, può

fra

dove nella proposta si andò di grado, quì si procede per un Salto di Terza; ma la ragione è chiara perchè se avesse risposto realmente, sarebbe andato in Tuono di *F faut* Terza minore, ed allora la prima Nota della risposta sarebbe stata Quinta di *F faut*, ora avendo proposto alla Quinta di *C solfaut* che è il *G solreus*, sarebbe stato un inconveniente passare in *F faut*, perchè non si farebbe saputo qual fosse il Tuono principale; dall' altra parte siccome e nell' ordine, e nel progresso delle Scale la Terza deve essere eguale alla Sesta (*a*) di modo che questa da quella dipende, che se la Terza è maggiore relativamente alla Fondamentale, anche la Sesta deve esser maggiore, ed al contrario se la Terza è minore anche la Sesta deve esser minore; dunque avendo nella proposta di questo Soggetto toccata la Sesta minore di *C solfaut*, era necessario nella risposta toccar la Terza che corrisponde alla Sesta, ed ecco come si trovano le risposte del Tuono. (*b*) Un'altra cosa conviene osservare in questa risposta, ed è che nella proposta dopo la terza Nota che è in Quinta, si va a ritrovar il Tuono con un salto di Quarta all' in sù, e nella risposta questo salto si vede di Quinta all' in giù; la ragione per cui la cosa sta così si è, perchè volendo colla risposta seguir tutto quello che fece la proposta, sarebbe andata in corde troppo alte, rispetto al Tenore, e perciò è stato costretto l' Autore, in vece di andar a trovar la Quinta con un salto di Quarta all' in sù, toccarla con un salto di Quinta all' in giù, ed è chiaro altresì che il salto di Quinta in giù, corrisponde appunto al Salto di Quarta in sù, il che farà lecito usare in simili casi, ogniqualunque volta, che la parte venisse troppo

fra gli altri vedere il Co: Giordano Riccati cit. al lib. 4. pag. 146. e seg. ove si trovano i varj temperamenti usati.

[*a*] Si veda fra gli altri il P. Martini *Ik. Musc. Tom. 1. Differt. 2. pag. 330. e seg.* Si può addurre ancora un'altra ragione; siccome dalla Terza alla Sesta vi è la distanza d' una Quarta, se la Terza sarà minore, e che poi si faccia la Sesta maggiore, si formerà un Tritono, o una Quarta maggiore, che al terro non è secondo l' ordine naturale, e non fa buon sentire; così se la Terza sarà maggiore, e che poi si faccia la Sesta minore, allora si farebbe una Quarta mancante di mezzo Tuono, e quì pure si andrebbe fuori dell' ordine naturale, e per conseguenza si farebbe una cosa ingrata all' udito.

[*b*] Si avverta che per trovar le risposte giuste delle Fughe dette del Tuono, la prima mira si è, che la Quinta della proposta deve nella risposta esser la Fondamentale, così la Sesta minore della proposta sarà la Terza nella risposta, e con quest' ordine devono regolarli le altre Corde incluse, e contenute dentro l' Ottava, e ciò a differenza delle Fughe reali, nelle quali alla Quarta della proposta corrisponde la Fondamentale nella risposta; ma queste son cose che s' intendono più coll' uso, e col vedere, che col discorrere, e perciò si osservino tutte nelle Composizioni di questo genere, che fanno di buoni Autori.

po alta, e troppo bassa. Nel decorso di questa Fuga si ritroverà più volte questo ripiego, ma basterà averlo accennato in questo luogo. (a)

Al num. 5. si vede il Contrasoggetto di questa risposta una Quinta sopra di quel che fu posto nella proposta, e così vien a corrispondere perfettamente al suo Motivo, il quale essendo nel Tuono, ha il Contrasoggetto nel Tuono, ed essendo alla Quinta, ha il Contrasoggetto alla Quinta. (b) Coll' istess' ordine, e coll' istessa distanza, con cui si è veduta la prima risposta, si vede la seconda al num. 6., la quale non è accompagnata dal Contrasoggetto non senza ragione, ma perchè il Basso cantante possa anticipar la sua entrata; (c) come si vede al num. 7. nella quale si risponde col salto eguale alla prima proposta, perchè così sta nelle Corde a questa proprie; qui però non si traslascia di porre il Contrasoggetto, come si vede al num. 8. Nel terminar poi questa risposta scopresi al num. 9. che il Soprano propone di nuovo, ma siccome in questo luogo non fa rivolto, non vuole però mancare di qualche artificio, e perciò al num. 10. subito risponde all' Unifono col Motivo, intrecciando così un Motivo coll' altro; ed a questa seconda risposta pone il suo Contrasoggetto al num. 11., indi per non stancare col far sentire sempre il Soggetto, fa una breve Cantilena, nella quale pone come parte principale il Contrasoggetto, (d) come al num. 12. e condotta la Cantilena al Tuono Fondamentale, fa una brevissima Imitazione col Contrasoggetto in due parti, cioè nel Soprano, e nell'

[a] E meglio trasportar dall' Acuto al Grave, ovvero dal Grave all' Acuto una particella del Soggetto (purchè si salvi l'ordine della risposta, e si sia nelle sue Corde) che porlo come dovrebbe essere, e far che una parte vada fuori delle sue Corde naturali, e questa avvertenza si deve anche usare nel rivoltar le Fughe, cioè, quando V. G. il Tenore, dovendo fare quel che fece il Basso, venisse o troppo verso l' Acuto, o troppo verso il Grave, si ammette più tosto di rivoltar la Fuga in tal maniera, e solo si rivolta coll' introdurre V. G. il Tenore, in vece del Soprano, ovvero in vece dell' Alto il Basso, e fare che quella parte, la quale fu la prima a proporre, nel rivolto dopo sia o l'ultima o la penultima, e così dicasi dell' altre parti.

[b] Per altro è anche lecito il fare che il Contrasoggetto sia fermo, o per dir meglio tanto nella proposta, quanto nella risposta, tocchi l' istesse corde; in questo caso però è vero che è più difficile, ma è vero altresì che è più artificioso, e più bello; perchè sarà Contrappunto doppio in diverse corde, cioè alla Quinta, o alla Quarta, ovvero in altra maniera.

[c] Quando la risposta entrerà prima che termini la proposta, farà segno che il Soggetto ammette entro se stesso la risposta, anzi se si componesse una Fuga nella quale ogni risposta s' intrecciasse colla sua proposta, sarebbe più da stimarsi, come bene osserva il Sopracitato Co: Riccati ove tratta delle Fughe a carte 87.

[d] Si veda quel che fu detto nell' antecedente Esempio all' annotazione (a) pag. 12.

nell' Alto al num. 13., ed in tanto dà campo al Basso di far pausa, per poi introdurre con esso il Motivo, come fa al num. 14., e benchè in questo luogo non vi ponga il Contrafoggetto, vi pone però tal Cantilena nel Tenore, che imita in parte detto Contrafoggetto, (a) il quale essendo formato con legature di Dissonanza, queste nel presente luogo si vedono nella Cantilena del Tenore, e qui si noti come in tutta questa Fuga si vedono sparse molte legature di Dissonanza, che producono una buona, e soda Armonia, e per conseguenza un ottimo effetto. (b)

Per far il rivolto, si è detto più volte che è solito Modulare alla Quinta, onde anche questo Autore vuol fare il suo vero rivolto, se non colle proposte, e risposte, almeno colla Modulazione, (c) e perciò al num. 15. e 16. lo vediamo già passare in Tuono di *G solreut*, e per vie più confermar questa Modulazione, ecco che il Soprano risponde al Soggetto realmente, cioè cominciando alla Quinta della Quinta, e l' Alto fa parte del Contrafoggetto coerentemente al Tuono nel quale si trova, (d) la qual cosa non solo farà lecita, (fatte però sentire le proposte, e risposte nelle Corde al Tuono proprie), ma ancora darà un buon risalto alla Composizione, e perciò dopo breve Cantilena di tutte le parti forma vera Cadenza nella Quinta del Tuono, come si vede al num. 17.

E fu-

[a] Ed ecco come per via d' Imitazioni si fanno le voci o del Motivo, o del Contrafoggetto, e con queste Imitazioni si ottiene ancora la facilità della condotta, e della Modulazione, come altrove più volte si è notato; anzi a mio parere, appoggiato a quanto insegna il *Zarl. Inst. Harm. par. 3. cap. 54., e 55.*, è più da stimarsi una buona Imitazione posta a tempo, e che faccia un buon colpo, di quello che ha porre sempre schietto il Motivo col suo Contrafoggetto.

[b] Delle Legature di Dissonanza se n' è parlato in più luoghi, e qui solo si può aggiungere, che stante il bell' effetto che queste producono, si vedono la maggior parte delle buone Composizioni piene di queste Legature, parlando specialmente delle Composizioni artificiose, come può vedersi in tutti i buoni Autori si Antichi, che Moderni.

[c] Non sarà dunque necessario far sempre il rivolto colle proposte, e colle risposte, ma si potrà far questo con la sola Modulazione, ed in tal guisa si averà una nuova varietà tanto nella Musical Facoltà desiderata, anzi per non far sempre l' istessa condotta, sarà bene, secondo la natura, e qualità dei Soggetti, servirsi alle volte di una, alle volte di un'altra strada, giacchè tutte conducono all' istesso fine che è il dilettere.

[d] Ecco un'altra osservazione da farsi. La Corda D la solre che ritrovasi nell' entrar del Motivo è al certo una Corda che non corrisponde al Tuono di C solfaut, ma questo non deve dar fastidio, perchè avendo già modulato alla Quinta, l' Uditore si è scordato del Tuono principale, e sente benissimo che quella proposta va bene, perchè posta nelle Corde, corrispondenti a quel Tuono, nel quale di presente si ritrova, e così si può dedurre una giusta illazione, che per dilettere nelle Composizioni Musicali non si devono aver troppa

[scriv-

È superfluo il ricordare quel che tante volte si è detto, di osservare cioè la buona Cantilena che deve usarsi nelle parti; ma siccome in questa Composizione le Cantilene sono così bene maneggiate, non ho potuto far a meno di non rammentare questa osservazione, il che sia detto per tutto il restante di questa Fuga.

Dopo la Cadenza, per dar respiro alle parti cantanti fa che la parte dell' Organo fuoni da sé sola, cominciando al Tuono Fondamentale, e poi modulando alla Quinta, il che sempre più conferma la Modulazione già usata; e perchè si conosca bene esser passato alla Quinta, prende il Motivo alla Quinta della Quinta, come si vede al num. 18., e sotto questo Motivo al num. 19. il Basso fa il Contrafoggetto. Nel rispondere che fa l' Alto al num. 20., si offervi bene l' equivoco che introduce, perchè è artificioso, e fa buonissimo effetto. Esso in questo non risponde al Tuono, ma risponde realmente, e la prima Nota di questa risposta non deve considerarsi come Tuono di *G solreut* ma solo come Quinta di *C solfaut* nel quale passa, nel mentre che il Basso termina il Contrafoggetto in *G solreut*, e questo chiaramente apparisce, perchè nel termine del Contrafoggetto si vede che il Tenore accompagna con Terza maggiore, (a) la quale determina il *G solreut*, come Quinta di *C solfaut*, ed ecco con che bello, e facil' equivoco torna in Tuono; quivi pure si vede il Contrafoggetto al num. 21. ma nel termine di questa risposta si torna a seguir l' artificio di sopra usato, e passare così con ottima grazia alla Quarta del Tuono, mentre l' entrata che fa il Soprano al num. 22. è alla Quinta della Quinta, come apparisce dalla Terza maggiore colla quale si accompagna la Corda di *C solfaut*, ed anche questa risposta si vede reale. Quivi pure al num. 23. si scopre il Contrafoggetto posto relativamente alla Quarta del Tuono.

Dal fin qui detto si può ricavare che nel progresso di una Fuga del Tuono si possono introdurre più risposte reali, specialmente quando queste

Tomo II.

F

fac.

scrupoli, col voler stare ad una rigorosa esattezza di tutte le regole principali, questo però è da avvertire, che nell' uscir da queste regole, vi vuole un gran giudizio, e conviene adoprare certe licenze a tempo, e luogo, e non a capriccio, imitando il bravo Poeta, che si prende bensì delle libertà, ma non sempre, ed a caso, solo però dove vede che possono dare un buon risalto, e che in qualche parte corrispondano al tutto. Così se l' Autore in questo luogo esce dalla regola della Tonica, cioè se si serve di Corde che a questa assolutamente non corrispondono, non esce però dalla Dominante, che in questo luogo fa figura di principale.

(a) La Terza maggiore in questo luogo, e nel passo seguente fa figura, anzi è settima maggiore del Tuono nel quale, si passa, ed è la Corda da Francesi detta Sensibile, della quale più volte abbiamo parlato, ed alla quale conviene far molta riflessione, perchè gioca assaiissimo, anzi dirò che fa tutto il gioco per condurre molte Modulazioni in diversi Tuoni. Oltre all' osservare quel che altrove si è detto a questo proposito, si può vedere ancora Monsieur Rameau *Traité dell' Harm.* liv. 3. chap. 14. pag. 217.

Seguendo adesso la nostra Fuga, vedremo al n. 24. che il Tenore risponde al Soprano un' Ottava sotto, ma questa risposta fuori delle due prime Note è di semplice Imitazione, come pure è di semplice Imitazione l. Contrafoggetto, che replicato, ed unito in due parti si vede al num. 25 nell' Alto, e nel Soprano, indi il Basso al num. 26. replica all' Unifono l' Imitazione del Motivo fatta nella Battuta avanti dal Tenore, ma questa replica al num. 26. si unisce con altre tre parti che seguono a replicare l' Imitazione del Contrafoggetto, come si vede nell' Alto; e nel Soprano, ed il Tenore anch' esso si unisce coll' istessa Imitazione colle parti superiori, (a) indi si prosegue a cantar colle parti, e si conduce la Modulazione in maniera che dopo la Quarta del Tuono passi alla Terza, ed in questo luogo si offervi la maniera facile, e bella di Modulare. (b)

Passato alla Terza del Tuono vi aggiunge una specie di Cadenza sospesa alla Quinta della Terza, (c) e ciò per introdurre con bella maniera il motivo, come fu al num. 27. accompagnato dal Contrafoggetto al numero 28. Per altro si vede che l'Autore non ha voluto dimorare in Tuono di Terza maggiore, e solo gli è bastato accennarlo, e subito ritorna al Tuono principale, passando per Note equivoche, come fa coll' Alto (d) allorchè al num. 29. col Soprano fa un' Imitazione del Motivo anch' esso in Corde equivoche, ma che poi si determinano per la Quinta del Tuono, come si scopre allorchè il Tenore al num. 30. prende il Motivo, nel qual tempo al num. 31. dall' Alto, e Soprano s' imita il Contrafoggetto coll' istesso ordine che fecero al num. 25. si noti però in questo luogo che anche questo Motivo, posto nel Tenore, sta per Imitazione, come si fa dopo le prime tre Note,

Fatto tutto questo, si vede di nuovo una Cantilena al num. 32. che forma giro di Modulazione, come si fece dopo il num. 26., e si offervi che qui nasce un rivolto di parti, mentre il Basso cantante fa quel ch'è sopra

F. 2

fe-

(a) E qui si noti come si deve, o almeno come si può procedere nelle Fughe, con Imitazioni, o del Motivo principale, o del Contrafoggetto.

(b) Si vede che quest' Autore non era dell' opinione rigorosa che abbiamo nell' altro Esempio dichiarata, mentre non solo dal Tuono di Terza minore passa in Tuono di Terza maggiore, ma in questo vi pone il Soggetto nella parte del Basso accompagnato all' Unifono dalla parte dell' Organo, dove si vede che non ch'è fatto col Soggetto, ma col Basso Fondamentale, ancora passa, e per qualche spazio si ferma in Tuono di Terza maggiore, il che certo non avrebbe se fosse stato dell' opinione de' rigoristi.

(c) Questa specie di Cadenza sospesa che abbiamo accennata, si vedrà facendo osservazione alla parte dell' Organo, mentre in questo tempo il Basso fa pausa, per poi poter entrar col Soggetto.

(d) Delle Note equivoche più sopra ne abbiamo parlato in diversi luoghi, e per non ripetere il già detto si veda all' Esempio Terzo Annot. [a] pag. 68.

fece il Tenore, ed il Tenore una Quinta più alto fa quel ch'è sopra fece il Basso; e questo trasporto porta seco diversa Modulazione, come si può conoscere chiaramente dalla parte dell' Organo, il quale colla Modulazione cala di grado, finchè di nuovo si conduce alla Quinta del Tuono; ove il Basso al num. 33. prende il Motivo nelle sue vere Corde, ed il Soprano al num. 34. prende il Contrafoggetto. In questo luogo si prolunga la Cantilena col far che il Basso imiti l' ultima particella del Motivo una Quinta sopra; dove si noti che l' Alto accompagna per Terza questa particella di Motivo, o meglio questa Imitazione di Contrafoggetto, ed il Soprano accompagna per Terza l' Imitazione di questa particella, e così dove il Basso imita l' Alto, ed il Tenore tien salda la voce; e questo è un buon passo, cavato però sempre dal Contrafoggetto, e così non s' introducono passi stranieri alla Fuga. (a)

Terminato quest' artificio se n' incontra un altro al numero 35., ed è l' Imitazione del Contrafoggetto per movimenti contrari, e quest' Imitazione è seguitata poi dal Basso, e dal Soprano, finchè di nuovo si conduce la Modulazione al Tuono, dove alla Quinta si ripiglia pure il Motivo nelle sue vere Corde dall' Alto al num. 36., a cui fa il Contrafoggetto il Basso al num. 37., indi il Soprano al num. 38. replica il Motivo all' Unifono nel principio, e poi prosegue per Imitazione, nel qual tempo coll' Imitazione del Contrafoggetto è accompagnato dall' altre parti; dipoi il Basso anch' esso piglia il Motivo all' Ottava sotto al num. 39., e prosegue anch' esso per Imitazione, ma si noti che in questo luogo la Cantilena delle parti è ancora più bella che altrove, come si capirà esaminandola attentamente. (b) Al num. 40. si vede un'altra piccola Imitazione del Contrafoggetto, dopo la quale s' incamina alla Cadenza, in cui si osservi che specificatamente si segna la Terza maggiore nell' ultima Nota, ma di questa si disse altrove. (c)

Ec-

(a) Certo che introdurre passi stranieri ad una Fuga, specialmente a quattro parti, non è cosa troppo buona, anzi fa vedere poca abilità nel Compositore, quando però non s' introducesse qualche passo che avesse connessione col Soggetto, o col Contrafoggetto, e questo si facesse servire per Divertimento, replicandolo secondo il bisogno; anzi i buoni Maestri insegnano, che volendosi fare il Divertimento, questo debba esser cavato da qualche particella o del Soggetto, o del Contrafoggetto, e questo si può fare per vera Imitazione, o per Imitazione meno rigorosa, ed anche per Imitazione di movimenti contrari, nel qual caso non ci scosteremo mai dall' unità della Fuga, che sempre in qualche maniera deve essere osservata.

(b) Si può avvertire in questo luogo, che l' Autore ha fatto tutto il possibile per terminar con artificio, e perciò, non avendo fatto lo sfretto del Soggetto, (il quale per altro, come si disse, non è assolutamente necessario, comechè di questo pochi Autori ne trattino) si è adoperato in far le Cantilene con più grazia, per dare in tal forma risalto al fine, al quale si va accostando.

(c) Si veda l' Esempio Nono all' annot. (d) pag. 188.

Eccovi adunque o Lettore, un Metodo fra gli altri tanti, per condurre con buona grazia una Fuga detta del Tuono a quattro parti. (a) Se osserverete altre Fughe di simil sorta, coll' ajuto di queste, verrete ad impossessarvi di un buon Metodo, facile, chiaro, naturale insieme, ed artificioso. E vero che da molti questi studj son negletti; ma è altrettanto vero che questi dilettano gli Uomini giudiziosi, ed intelligenti, dai quali, e non dal Volgo si deve cercare di meritar gli applausi.

Non ho fatta veruna osservazione alla parte dell' Organo, parendo a me facile il conoscerla, tanto più che va quasi sempre col Basso che canta, e qualche volta col Tenore, quando questo fa le voci del Basso, e quei pochi luoghi ne' quali non va col Basso cantante, son tanto chiari che non hanno bisogno di spiegazione, perciò passeremo a veder una Fuga d'Imitazione.

(a) Si veda Saggio del Contrap. del Co: Giordano Riccati a car. 87.



SEGUE L' ESEMPIO DECIMOTTAVO.

FUGA DI D. GIUSEPPE GONELLA.

Handwritten musical score for a hymn, featuring multiple staves with notes, rests, and lyrics. The lyrics include "Do na do na e is re-" and "Do na do na e is re-". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

quiem

qui em do na do na

Do na dona e is re qui-

qui em re - - qui-

Do na do na e is re - qui-

7 6 4 2 7 6

e is re — qui em do na do na
 em re — — qui em re-
 em re — qui em re-
 em do na do na e is re qui em re-
 eis.

6. 4 2
 5 b 6 4 5 b 5 6 7 6 5

9.

8.

II.

e is re qui em

qui em

qui em

qui em

13.

12.

14.

15.

dona dona e is

16.

dona dona

6 6 7 6

dona

17.

do na do na e is re qui em re-

19.

re — qui — em do na do na e is

20.

e is re — — qui em do na do na

18.

do na do na e is re-

7 6 5 4 2 6 5 4 3 G 2 7 6
quem

21.

22.

qui em

re

qui em

e is re

qui em

qui em

qui em

6
4 2

6

7 6 4 3 4 7

5

6 4 7

3 4 7

7 6 3

5 4 3

dona

23.

29.

28.

qui em

qui em

qui em

qui em

qui em

5 b 6 6 7 6 5 3 6

4 2 3 4 4 3 6

dona

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of ten staves. The first two staves are treble clef and contain melodic lines with measure numbers 28 and 29. The remaining eight staves are bass clef and contain a bass line with lyrics 'qui em' repeated four times. At the bottom, there are two lines of guitar-specific notation: '5 b 6 6 7 6 5 3 6' and '4 2 3 4 4 3 6', which correspond to fret numbers for the notes in the bass line. The word 'dona' is written at the end of the piece.

A musical score for guitar and voice. The score consists of eight staves. The first two staves are vocal lines in treble clef. The third and fourth staves are guitar staves in treble clef, with the fourth staff containing the lyrics "do na do na" and a first ending bracket labeled "3I.". The fifth and sixth staves are guitar staves in treble clef, with the sixth staff containing the lyrics "dona dona e is" and a second ending bracket labeled "30.". The seventh and eighth staves are guitar staves in bass clef, with the eighth staff containing guitar tablature. The tablature consists of six lines of numbers: 4, 6, 4, 6, 4, 6, 7, 6, with asterisks indicating bends. The score is written in a style typical of early 20th-century guitar music.

e is re — — qui em
 re qui em do na dona e is
 33.
 do na dona e is re — qui em
 32. 35.
 dona dona e is re — — qui em do na

5

7/6

do

do na do na e is dona dona e is re-

re — — qui em re-

do na do na e is re qui em do na do na

e is re — qui em

40. 42.

qui em do na do na e

41.

qui em do na do na

40.

re qui em do na dona e is

39.

do na dona e is re

5 b 5 6 4 2 6 9 8 7 6 5 9 8 3

is re qui-

e is re qui-

43. re qui-

qui-

9 8 3 9 8 7 6 5 H 2 6 6 5 4 3 em

Detailed description: This is a page of a musical score, page 59. It features eight staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The next two staves are piano accompaniment in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The lyrics 'is re qui-' are written under the first two vocal staves, and 'e is re qui-' under the next two. A measure number '43.' is placed above the fifth staff. At the bottom of the page, there are fingering numbers for the piano accompaniment: '9 8 3', '9 8 7 6 5', 'H 2 6 6 5 4 3', and 'em'. There are also some asterisks and other markings on the staves.

em a men a - men .

em a men a - men .

em a men a men .

em a men a men .

5 b 9 8 5 3 4 3

Volendo adesso passare alle Fughe d' Imitazione si apre un vastissimo campo, perchè son tante le maniere che possono usarsi, che non vi è luogo di numerarle. (a) Saprà il Lettore che per Fuga d' Imitazione s' intende quella che non osserva tutti i rigori ricercati nella vera Fuga, benchè per altro osservi molte cose, che costituiscono la Fuga in genere, specialmente le proposte, e le risposte, ma in queste ancora ammette alcune licenze, che non pajono convenire alla Fuga, sia Reale, sia del Tuono. (b) Anche la Fuga d' Imitazione può farsi Reale, e del Tuono, come pure secondo il Zarlino, ed altri (c) può essere sciolta, e Legata, ma senza estendersi di vantaggio, potressi meglio vedere la differenza che passa dalla vera Fuga, a quella d' Imitazione negli Autori che di queste trattano. Convien bensì avvertire che il Soggetto della Fuga d' Imitazione sia più tosto breve che lungo, a fine che possa aver luogo in qualunque circostanza, acciò s' accosti a quelle Composizioni che chiamansi d' *Attacco*, che consistono in un piccol numero di Note, che spesso si replicano in qualunque modo nasca d' introdurle.

Io vi porterò per Esempio una Fuga di Don Giuseppe Gonnella, già fu celebre Maestro in Cremona. Questa Fuga nel suo principio è posta coll' ordine delle vere Fughe, e solo nel progresso partecipa della Fuga d' Imitazione, (d) onde in essa si vedranno varie Imitazioni tessute in diverse maniere, e per non dilungarmi si passi subito a vedere come al num. 1. si ritrova il Soggetto posto nella Quinta del Tuono, ed al num. 2. si vede il Contrafoggetto, il quale è in Contrappunto doppio, e si osservi bene;

per-

(a) Si come l' Imitazione può farsi in qualsivoglia Intervallo, ed in qual si sia movimento, queste cose producono tanta varietà, che non può esprimersi, e solo nel caso si può osservare quando torni ben in acconcio o l' una, o l' altra maniera, e per potersi ben regolare in questo genere di Contrappunto, oltre il vedere ciò che dicono gli Autori, allorchè trattano dell' Imitazioni, sarà cosa ottima il vedere come si son contenuti i Compositori, osservando le loro Composizioni in questo genere.

(b) Si veda fra gli altri ciò che dice dell' Imitazione il Co. Giordano Riccati cit., o si vedrà la differenza che passa dalla vera Fuga alla Fuga d' Imitazione, e ciò che dice quest' Autore lo dicono molti altri, il Zarl. cioè, il Bononcini, l' Arruffi, il P. Tevo, il Fux, ed altri.

[c] Si veda il Zarl. *Inst. Harm. par. 3. cap. 52. pag. 217.*, il P. Tevo *par. 4. cap. 20. pag. 320.*, ed in questi Autori si troveranno varj esempj d' Imitazione sciolta, e nel Zarl. si troveranno ancora esempj d' Imitazione legata. E' stesso si vedrà nel Zacconi, ed in altri Autori.

(d) Si può anche nel principio di una Fuga d' Imitazione uscire dalle vere, e rigorose regole della Fuga, perchè essendo l' Imitazione una Fuga libera, e irregolare, come vien chiamata da quasi tutti gli Autori, l' stesso sua

dene.

perchè è molto elegante si intorno all' Armonia, come intorno alla Cantilena; ed in oltre avendo molta coerenza colle prime Note del Motivo principale, (a) nondimeno posto nella forma presente fa un ottimo effetto, perchè si pone altorchè il Soggetto canta in maniera che il Contrafoggetto resti sensibile, e questa è un' osservazione necessaria da farsi, allorchè la Cantilena del Contrafoggetto sia poco varia dal Motivo: (b)

Al num. 3. si vede la risposta nel Tuono, e da questa si capisce che la presente è Fuga del Tuono, sopra questa risposta si vede al num. 4. il suo Contrafoggetto che da per se è chiaro, se non che è da avvertire che facendo Cadenza alla Quinta del Tuono, non si risponde colla terza risposta alla Quinta del Tuono, come si vede ordinariamente praticare nell' altre Fughe, (c) ma in suo luogo s' anticipa l' entrata mezza Battuta, e si risponde nella Corda del Tuono, ed ecco un nuovo ordine di risposte; il quale però fa un bellissimo effetto; ed è molto artificioso.

Si vede al num. 6. il Contrafoggetto sotto questa risposta, il quale essendo messo secondo l' ordine della seconda risposta, vien a far altra Cadenza alla Quinta del Tuono, la quale però si varia nell' ordine della Cantilena, cioè dove la prima Cadenza fu solamente di grado, qui pure si fa Cadenza che equivale a quella di grado, ma si rivoltano le parti come vedrà chi l' osserverà con attenzione. (d) E perchè fatta sentire la Quinta del Tuono, è bene portarsi di nuovo nel Tuono, subito dopo la

Ca-

denominazione ci fa intendere, che in qualsivisa risposta si può usar qualsivoglia licenza, perchè non sia fatta a caso, ma ragionevolmente.

(a) Abbiamo detto altrove che il Contrafoggetto è bene che sia di Figure o di andamento diverso dal Motivo, onde potrebbe parere in questo luogo che l' Autore non osservasse tal documento, ma facendo riflessione alla maniera, ed al luogo nel quale è posto questo Contrafoggetto, si vedrà non solo non esser contro le regole, ma di più esser fatto con molto giudizio, e che produce un ottimo effetto.

(b) Questa osservazione non serve ad altro se non che a contenersi in modo che il Contrafoggetto si renda sensibile, onde ciò ottenuto andrà bene in qualsivisa maniera si faccia.

(c) Si vede nella maggior parte delle Fughe a quattro che proposto da una parte il Soggetto alla Quinta, la seconda parte risponde al Tuono, la terza parte alla Quinta, e la quarta parte al Tuono; così dicasi proporzionalmente qualora la prima proposta sia nel Tuono, ma nelle Fughe d' Imitazione non è necessario quest' ordine; anzi è lecito rispondere dove più torna comodo, o di Terza, o di Quarta, o di Sesta, o di Settima, come nota il P. Angleria altrove osservato. Si veda in oltre quello che dicono intorno a ciò i Sopraccitati Autori.

(d) Si osservi che il Basso fa la Cadenza con Cantilena che farebbe una parte superiore allorchè il Basso facesse Cadenza di grado, o anche vera Cadenza, ed ecco il rivolto da me accennato.

Cadenza si vede al num. 7. porre di nuovo il Contrafoggetto relativamente al Tuono principale, il qual Contrafoggetto porta seco tal Cantilena di parti che lo conducono con buonissima grazia al Tuono.

Come si vede questa Fuga è lavorata colli Strumenti obbligati, e perciò nel far la Cadenza al Tuono s' introduce il secondo Violino col Motivo, e ciò vedesi eseguito al num. 8., ed il primo Violino nel solito posto fa il Contrafoggetto al num. 9. e nel tempo che il Motivo è per far la Cadenza, entra la Violetta al num. 10. col Soggetto, prendendolo essa pure alla Quinta del Tuono, ed ecco un rivolto in ordine alle risposte, (a) mentre dove prima, dopo la proposta si è veduto il Soggetto posto due volte una dietro l' altra nella Corda del Tuono, qui si vede posto due volte alla Quinta del Tuono, ma in questo luogo in vece del Contrafoggetto s' introduce subito l' artificio di stringere il Motivo, perciò al num. 11. subito entra il Basso che suona col Motivo nella Corda del Tuono, e questa risposta s' accompagna per Terza dal secondo Violino al num. 12. coll' Imitazione del Motivo una Terza sopra, e subito si vede il primo Violino col Motivo alla Quinta, e ciò al num. 13.; e nell' istesso tempo la Violetta al num. 14. fa il Contrafoggetto, dove attentamente si noti come questo Contrafoggetto è bene intrecciato col Motivo di sotto posto nella Corda del Tuono, e nell' istesso tempo è unito col Motivo di sopra, posto nella Quinta del Tuono, ed ecco come un bel passo che sia in Contrappunto doppio può fare più figure, secondo l' occasioni. Da questa piccola osservazione si può imparare non poco.

Condotta la Fuga a questo segno, convien porre di nuovo le parti cantanti, mentre cogli Strumenti ha fatto sentire un sufficiente intreccio. (b) Prima però d' andare avanti, si offervi di passaggio, che volendo comporre Fughe con Strumenti obbligati, è bene dopo le prime risposte delle parti Cantanti, far sentire di nuovo il Motivo colle sue risposte negli' Instrumenti posti da per se soli, come si fa in questo luogo. Si noti ancora come che per procedere con tutta la chiarezza quest' Autore si è contenuto

(a) Quando si lavorano Fughe con Strumenti obbligati, sarà cosa lodevole far il rivolto colli Strumenti perchè in tal guisa si ha una specie di novità. In questo luogo mi par proprio d' avvertire il Lettore, che quando le parti Cantano si costuma fare che gli Strumenti vadano colle parti o in Unissono, o in ottava, quando però non si volesse usare qualche movimento, o ornaamento cogli Strumenti, ma allora conviene attentamente avvertire che l' andamento non disturbi la Fuga, ma che sia chiaro, naturale, e di buona Cantilena, condotto in guisa che sia sensibile, cioè che si distingue chiaramente se la Cantilena delle parti componenti la Fuga, come l' andamento degli Strumenti.

(b) E necessaria anche una certa tal qual discrezione nel porre gli Strumenti, la quale non si può insegnare, ma solo si può intendere nell' osservare come si sono contenuti i buoni Compositori.

nuto in modo che prima si sentano le parti Cantanti da per sè sole, e poi da sè soli gli Strumenti, e ciò fatto profeguisce con unir questi alle parti Cantanti, con questo però che sieno all' Unifono, o all' Ottava di dette parti, e ciò non solo per chiarezza, ma ancora per rinforzo. (a)

Fatta questa forse non inutile digressione, vediamo adesso al num. 15. che l' Alto comincia il rivolto col porre il Soggetto nella Corda del Tuono, ma subito si varia da quello che fu fatto nel principio della Fuga, mentre al num. 16. si pone la risposta ristretta colla proposta, ed al numero 17. si mette il Contrafoggetto coll' istess' ordine con cui fu collocato da principio; se però si confideri relativamente alla presente risposta, così vien a far l' istesso intreccio che fece di sopra al num. 4. 13. e 14. indi seguitando l' ordine già preso, si vedono al num. 18. e 19. due entrate del Motivo, ma si offervi quella posta al num. 19. che risponde realmente alla risposta del Basso, in tempo che al num. 20. si pone il Contrafoggetto relativamente all' entrata del Basso, e perchè possa star bene ancora colla risposta che fa l' Alto al Motivo, si vede questa risposta che dopo le prime Note procede per Imitazione imperfetta; ma così si prepara un altro artificio, che è la Modulazione. Questa Modulazione è degna d' essere osservata, perchè a mio parere è molto bella, stantechè va alla Sesta del Tuono per strade che sembrano più tosto contrarie a questa Modulazione. (b) In tal guisa con un buon equivoco si vien a far un buon passo. Già è superfluo ramentar l' ottima cantilena della parti tante volte inculcata, perciò andiamo avanti.

Avendo le parti Cantanti assieme cogli Strumenti per qualche tempo cantato, e condotta la Modulazione con vera Cadenza alla Sesta del Tuono, si tornano a far sentire gli Strumenti da sè soli, ma per poco, e così si vede al numero 21. che il primo Violino prende il Motivo alla Quinta della Sesta, ed a lui risponde subito il secondo Violino col Motivo nella Sesta del Tuono, intrecciato secondo l' ordine antecedente; ma appena poste queste due entrate di Motivo coerentemente al Tuono, nel quale è passato, subito forma giro di Modulazione coll' istesso Motivo, abbassandolo un Tuono come al num. 23. dove si pone il Motivo alla Quinta della Quinta, ed in vece di seguitare co' soli Strumenti si entra
fu-

(a) Ed ecco che questo Autore opera coerentemente a quello che poc' anzi si è detto.

(b) Dico che l' Autore si serve in questo luogo di strade che pajono contrarie alla Modulazione, nella quale vuole andare a terminare, perchè si vedono toccare alcuni Intervalli minori, che dovrebbero esser maggiori considerati relativamente alla Sesta del Tuono nella quale si passa, e da questo passo può ricavar non poco lo Studioso per saper formar buoni equivoci, che producono un effetto bellissimo.

subito col Soprano nella risposta che fa il secondo Violino al num. 24., ed a questo immediatamente risponde l' Alto nella Corda del Tuono al num. 25., e così si fa un ottimo progresso di Modulazione, calando con una parte sempre di Tuono, come si scorge, osservando il primo, ed il secondo Violino, e conducendo la Modulazione in modo che scenda sempre di Quinta, come fa, cominciando dal num. 21. fino a questo luogo.

(a) Quivi pure si pone il Contrafoggetto, come nel Basso al num. 26. ma al num. 27. si vede una risposta del Soggetto, fatta per semplice Imitazione, nella Setta Corda del Tuono, la quale non è assolutamente vera risposta, ma semplice Imitazione, che produce però un ottimo effetto, perchè comincia a disporre la nuova Modulazione che si va introducendo, ed alla quale insensibilmente si passa conducendola per buone strade con ottimo ordine. Si conosce già che si passa alla Terza del Tuono, ma si osservi, che nel giungere a questa si prende col secondo Violino il Contrafoggetto al num. 28., e subito al num. 29. si pone il Motivo nella Corda del Tuono, ma però in modo equivoco, come si vede dal Basso che suona, e dal progresso dell' stessi Violini, i quali però vanno a terminare nella Corda del Tuono, e sotto di essi la Violetta vi pone una specie d' Imitazione del Contrafoggetto. (b)

Condotta la Fuga fin qui si prende subito il Motivo nella Corda del Tuono al num. 30., ed al num. 31. si risponde alla Quinta, ma in modo però che mantenga in piedi il Tuono senza la Modulazione della Quinta, e così si fa strada a stringere il Motivo con tutte le parti, e perciò il Basso al num. 32. risponde nel Tuono, ed il Tenore risponde immediatamente alla Quinta al num. 33. Si osservi ancora in queste risposte, che nell' ultime Note del Motivo si varia in parte la Cantilena, e ciò si fa con gran giudizio, per poter adoperar le risposte coll' ordine che abbiamo veduto. (c) Dopo tutto ciò segue l' Alto al num. 34. altra risposta

Tomo II.

I

posta

[a] Il giro di Modulazione che si usa col calar sempre di Quinta è tanto naturale, e facile, che non ha bisogno di spiegazione; solo si può avvertire che colla Modulazione di Quinta in giù, equivalente alla Quarta in su, si cala con la Modulazione; se poi si userà il giro di Quarta in giù, che è l'istesso della Quinta in su, allora la Modulazione cresce, come si è veduto altrove.

[b] In somma si vede che gli equivoci fanno la maggior parte dei buoni colpi, laonde sono molto comodi, oltre l'esser belli, e perciò a tempo, e luogo, colle debite maniere, e secondo le circostanze degli antecedenti, e conseguenti [che molto devono osservarsi] non devono trascurarsi, anzi farne un buon uso.

[c] Il variar qualche Nota nel Motivo, specialmente dopo le prime Note (oltre essere il carattere singolare della Fuga d' Imitazione) apre un vastissimo campo a diversi artifizj, e perciò si deve far seria riflessione alla qualità del Soggetto, se ammette, o no questa variazione: ammettendola, si deve osservare cosa ne possa succedere, si intorno alla Modulazione, si intorno all' intreccia-

cia

posta del Motivo nella Corda del Tuono, ma in tempo però che il Basso va alla Quinta del Tuono con Cadenza di grado, e perchè non sarebbe troppo elegante in questo luogo fermarsi alla Quinta, come da per sé è chiaro, perciò nell' istessa Cadenza il Basso introduce altra risposta all' istesso Motivo, come si vede al num. 35., colla quale ritorna nel Tuono. Si offervi che fatto sentire l' intero stretto del Soggetto, senza che suonino gli Strumenti, questi poi s' introducono nell' ultima risposta dell' Alto. (a) Si veda al num. 36. nel Soprano il Contrafoggetto nelle sue vere corde, ma questo si è accompagnato per Imitazione dal Tenore, e così niuna cosa è fatta a caso, ma tutto col suo perchè, e tutto forma artificio. (b) Si offervi poi come il Soprano al num. 37. prende il Motivo alla Quarta del Tuono in tempo che il Basso fa Cadenza di grado al Tuono, e così si mantiene un buon equivoco; si noti, però che questo Soggetto è di tal natura, che facilmente può produrre questi equivoci, artificiofi, come si vedrà osservandolo attentamente. (c).

Dopo quest' ultima risposta si trova al num. 38. il Contrafoggetto posto relativamente alla Corda Fondamentale, e subito il Basso al nu. 39. prende l' istesso Contrafoggetto, relativamente alla Quarta del Tuono, la quale

cio de' Motivi, in somma sarà di molto profitto, e gioverà assai una tal riflessione, non si stanchi dunque d' osservare chi desidera ben comporre.

(a) Ecco come si dovrebbero usare gli Istrumenti ogni qualvolta si faccia una Fuga con Strumenti obbligati; quando si vuol fare un buon artificio, o farlo con questi senza le parti Cantanti, o con queste senza Strumenti, ed in tal maniera si averà un vicendevole grazioso modo di procedere.

[b] Pur troppo si sentono alle volte delle Fughe tessute in modo, che fuori del Motivo le parti di risempitura par che cantino a caso, e come dice Gio: Andrea Angiolini Buontempi Perugino (Ist. Mus. pag. 244.) di quei Semicontrappuntisti che tessendovi il principio di qualche Fuga, appena l' anno fatto sentire una sol volta in una delle parti che cantano o in due, portandosene seco via il mezzo, e il fine, fugge così velocemente che non più possibile il poterlo coll' udito raggiungere; che però convien dire che questi tali o non usano attenzione nel riempir le Fughe, oppure [il che non di rada succede] non sanno più di così, ed il peggio è che neppure cercano di saperlo.

(c) E così sempre si verifica, che dalla scelta d' un Soggetto può dipendere la maggiore, o minore facilità di condur bene una Fuga, con varj artificio che non siano stracchiati, ma chiari, e naturali, e quò non voglio tralasciare d' avvertire l' artificio dei valenti Professori nel tesser Fughe: Stabiliscono quel Soggetto che a loro piace: poscia sopra, o sotto all' istesso ne ricercano un altro, che dicasi contrapuntizzare sopra il Soggetto, e qualche volta ancora un terzo, e un quarto Contrapuntizzamento, ed esaminato con diligenza il tutto, e singolarmente le Quinte che rivoltate si convertono in Quarte, cominciano a distribuir il primo Soggetto in tutte le parti, poscia il secondo Soggetto, e quindi il terzo nell' istessa moda, e così dispongono la loro Fuga

quale, come si è veduto, è stata già accennata dall' ultima risposta del Soprano, e perchè finora il maggior intreccio si è fatto col Motivo principale, (come era del dovere) perciò non vuol l' Autore mancare di far ancora l' intreccio col Contrasogetto, (a) onde vien questo raddoppiato al num. 40. nel Soprano nelle Corde corrispondenti al Tuono Fondamentale, e nel Tenore per accompagnamento coll' istess' ordine che fu posto al num. 36., ma in questo luogo vi s' aggiunge l' intreccio della terza parte che si vede al num. 41. Quest' intreccio è bellissimo, mentre

I 8 ca-

in maniera che sul fine si vedono uniti due, tre, e alle volte quattro Soggetti, ognuno col proprio carattere, il che reca maraviglia a chi vede, e ascolta: eccone un piccolo abbozzo.

The image shows a musical score with four staves. Each staff contains two measures of music. The labels for the subjects are as follows:

- Staff 1: *Terzo Soggetto reale.* and *Secondo Soggetto.*
- Staff 2: *Primo Soggetto reale.* and *Terzo Soggetto.*
- Staff 3: *Quarto Soggetto d' Imitazione.* and *Primo Soggetto.*
- Staff 4: *Secondo Soggetto reale.* and *Quarto Soggetto.*

Condotto il primo Soggetto, ed alle volte il primo col terzo, oppure col Secondo, giunti a un certo Stato propongono il terzo, poscia il quarto, alcuna volta assieme, alcuna volta separati, e in fine uniscono tutti e quattro i Soggetti, il che rende artificiosa, e dilettevole la Fuga.

(a) *In tal guisa si opera con molta eleganza, perchè si fa che il Contrasogetto non solo serva d' aiuto al Motivo, ma ancora si faccia vedere suscettibile di varj artificj, posto anche da sè solo, e separato dal Soggetto, e ciò che qu' praticasi da questo Autore, si pratica da molti buoni Compositori.*

calando di Tuono anche col *Contrafoggetto*, si fa in maniera che vada sempre crescendo l'artificio, e però occorrono varie risposte d'Imitazione a questo *Contrafoggetto*, al num. 42. nel Soprano, al num. 43. nel Tenore, ed al num. 44. nell'Alto; e qui si noti che il Soprano, e l'Alto calano di Tuono, ed il Tenore cala di Terza, e così l'ultima risposta si fa genuina (a) nelle sue vere Corde corrispondenti al Tuono principale, e con questo bellissimo artificio si va all'ultima Cadenza, alla quale però vi s'aggiunge la Cadenza detta *Plagale*, per dar comodo di proferire l'*Amen*, il quale ogni qualvolta si ponga senza impegno di Fuga, o d'Imitazione, o d'intreccio, in somma posto per semplice parola sempre si pone con questa Cadenza. (b)

Eccovi dunque, Lettor carissimo, una Fuga che molto si serve dell'Imitazione, senza star tanto attaccata alle rigorose leggi delle Fughe o Reali, o del Tuono. Alcuni vogliono che le Fughe d'Imitazione non siano vere Fughe, perchè molti, anzi la maggior parte degli Autori trattano di queste separatamente da quelle, e le chiamano Fughe irregolari, ma però, se è vero che la Fuga dicasi a *fugando*, anche la Fuga d'Imitazione si potrà dire vera Fuga. Sarà altresì vero che queste Fughe d'Imitazione sono più liberali in ammetter licenza, che rigorosamente parlando, non dovrebbero ammettere nelle Fughe, ma queste cose meglio si vedranno, esaminando gli Autori, ed osservando le buone Composizioni. [c] Passiamo dunque a veder una Fuga che contenga qualche artificio di maggior impegno, e perciò porremo per Esempio una Fuga con più Soggetti.

(a) Anche questa osservazione è necessaria, che facendo in uno stretto vari intrecci, o del Motivo, o del *Contrafoggetto*, l'ultima volta (quando vi sia il modo) si pone sempre nelle sue vere Corde, e nell'istessa maniera del principio, e ciò a fine di far sentire che l'artificio non distrugga o il Motivo, o il *Contrafoggetto*.

(b) Si può notare di passaggio che nelle Composizioni Ecclesiastiche si usa molto la Cadenza di Quinta in sù, o sia di Quarta in giù, da Monsieur Rameau detta Cadenza irregolare [*Traité de l'Harmonie* liv. 3. chap. 6. pag. 321.] e da altri detta Cadenza *Plagale*, e tal Cadenza si usa, perchè contiene in sè una certa maestà adattata al luogo per il quale devono servire le Composizioni. Questa però non è osservazione necessaria.

[c] Si vedano i Sopraccitati Autori, e con più chiarezza si conoscerà quello che qui si dice in poche parole.





ESEMPIO DECIMONONO.

FUGA

DI D. ANTONIO PACCHIONI.

nunc

nunc & fem per & nunc & fem per fem-
 Si cut
 e rat in prin ci pi o & nunc & nunc & fem-

Fingerings: 6, 7 6, 7 6 $\frac{1}{2}$ 5 b, 4, 3, $\frac{5}{2}$ 6

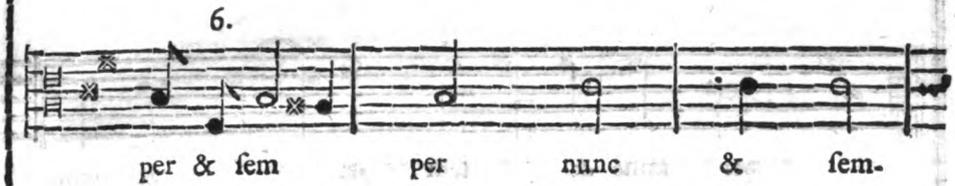
Sicut

7.



Si cut e rat in prin ci pi o &

6.



per & fem per nunc & fem.



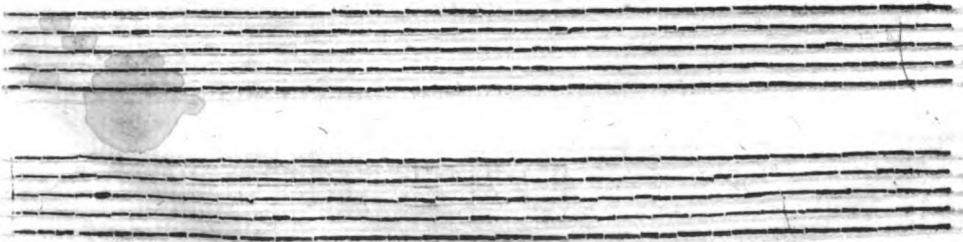
e rat in princi pi o & nunc & nunc & fem per & nunc



per & fem per Sicut e rat in prin ci pi o &



4 3 4 3



10.

nunc & nunc & sem — per & in

per nunc & sem per

& sem — per

nunc & nunc & sem per & in fa cu la fa cu-

4 3 $\frac{1}{2}$ 4 3 4 2 6

secu-

fae cu la fae cu lo rum a

II.

a

12.

a men a-

14.

lo rum a

7 6 4 3 4/2 4 3 4/2 6

15.

Musical staff 1: Treble clef, notes with asterisks, lyrics "men a-".

Musical staff 2: Treble clef, notes with asterisks, lyrics "men".

16.

Musical staff 3: Treble clef, notes with asterisks, lyrics "men a-".

Musical staff 4: Bass clef, notes with asterisks, lyrics "men".

Musical staff 5: Bass clef, notes with asterisks, fingerings 6, 5 b, 4 3, 6.

Empty musical staves.

men

Musical score for five staves. The first staff contains the lyrics "men" and is marked with measure number 19. The second staff is marked with measure number 18. The third, fourth, and fifth staves contain musical notation with various symbols like asterisks and slurs. The word "men" is also present below the fourth and fifth staves.

Two sets of empty musical staves, each consisting of five lines.

men

men

20.

men & in fa cu la

men

5 5 6 4 3 4 6 5 7 6 5 5 4 4 3

Detailed description: This block contains five staves of musical notation. The first four staves are vocal lines with lyrics. The first staff has the word 'men' at the end. The second staff also has 'men'. The third staff is marked '20.' and has the lyrics 'men & in fa cu la'. The fourth staff has 'men'. The fifth staff is a guitar accompaniment line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains the following fret numbers: 5 5 6 4 3 4, 6 5, and 7 6 5 5 4 4 3. There are also some asterisks and 'X' marks on the first four staves, possibly indicating fingerings or specific techniques.

Detailed description: This block contains two sets of empty musical staves. Each set consists of five horizontal lines, representing a five-line staff. There are no notes or other markings on these staves.

21.



& in fa cula fa cu lo. — rum a men a-

22.



a



fa cu lo rum a — men a —

23.



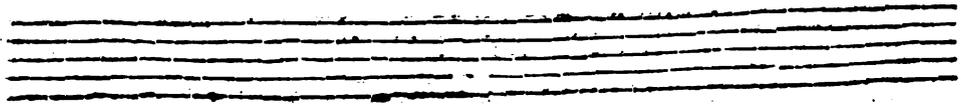
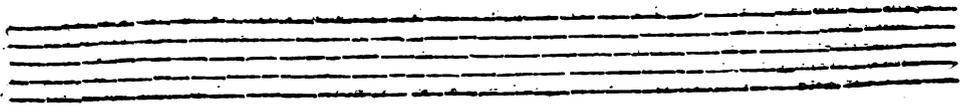
a



7 6 4 3 4 6 9 8 4 3 4 6 6

2

2



men

men

men a

men & in fa cu la facu-

men a men

6 4 3 7 6 4

Detailed description: This is a handwritten musical score on aged paper. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'men' are written below the first staff. The second staff continues the melody with lyrics 'men a'. The third staff has a measure number '25.' above it and lyrics 'men & in fa cu la facu-'. The fourth staff has lyrics 'men a men'. The fifth staff has some rhythmic markings below it: '6 4 3' under the first measure and '7 6 4' under the second measure. There are various musical notations including notes, rests, and asterisks on the staves.

Detailed description: Two empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, are positioned below the main score.

amen

27. 29.

men

lo rum a men

26.

4 6 6

Detailed description: This is a page of a musical score, page 79. It features five staves of music. The top two staves are for the voice, with lyrics 'men' and 'lo rum a men' written below them. The bottom three staves are for the piano accompaniment. Measure numbers 26, 27, 28, and 29 are indicated above the staves. The music includes various notes, rests, and dynamic markings like 'a' (allegro). There are also some handwritten annotations and a circled '2' on the left side of the page.

Detailed description: This section contains two sets of empty musical staves, each consisting of five lines. They are positioned below the main musical score.

34.

men a men a — men & in

32. 33.

— men a — men & in se cu la

30.

a — — — — — men

31.

men a — — — — — men

7 6 * 4 3 1/2 4 6 6 * 6 5 b 4 3 * 7 6 *

fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu

fæ cu lo rum a men & in fæ cu la fæ cu lo.

35.

& in fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu

36.

& in fæ cu la fæ cu

4 3 3 5

82

39.

lo rum & in fa cu la fa cu-

37. 40.

rum a men & in

38.

lo rum & in fa cu la fa cu lo-

lo rum a men

4 3 ✱ 7 6 ✱ 4 3 ✱

lorum

43.

lo rum a

42.

fa cu la fa cu lo rum a

rum a men a men

41.

men

43 * 56 *

46.
men & in fa cu la fa cu lo.

47.
men a

45.
a men & in fa cu la fa cu lo rum a-

44. 48.
a men a men a-

4 3 6 4 6

52.
rum a — — — men & in

50.
— — — men & in fæ cu la fæcu lo rum

51.
— — — men & in fæ cu la fæcu

49.
— — — men a men & in fæ cu la fæcu lo rum a-

6 * 5 b 43* 3 5 6 4 3* 6

fæcu-

53.

fae cu la. fae cu lorum a

men

54.

lo. rum a men a

men a

4 3 6 4 3 6

men

57.

men a

56.

& in fa cu la fa cu lo rum a men

58.

men a-

55.

men a men a-

6 4 3 * 6 7 4 3 *

men

61.

men a

62.

men a

60.

men a

4 3

DOpo aver osservate tre Fughe, Reale una, l'altra del Tuono, la terza d'Imitazione, ecco che vi propongo una Fuga artificiosa più dell'altre, consistendo l'artificio nell'esser tessuta con più Soggetti. Che le Fughe tessute con più Soggetti siano più artificiose è fuor di dubbio, mentre ricercano più attenzione dell'altre, (a) sia per l'ordine, e distribuzione de' Soggetti, sia per la chiarezza, acciò ognuno di esso rifalti e che uno non copra, e offuschi l'altro; e perchè di simili Fughe lo Studioso possa averne qualche idea, si propone la antecedente di Don Antonio Pacchioni Modanese, Maestro assai celebre di questo secolo, che servì di Maestro di Cappella Rinaldo Primo Duca di Modona, la Comunità, e la Cattedrale, morì in età di anni 84.

Si abbiano di mira gli avvertimenti dati nei passati Esempj, e per non far repliche superflue si passi subito all'esame della Composizione.

Si vede al num. 1. proposto un Motivo, il quale però non farà il Soggetto principale di questa Fuga, (b) ma solo serve per la prima parte del versetto: *Sicut erat*, essendo posto nella seconda parte di questo versetto il Soggetto principale, come si vedrà. [c] Al sopraddetto Motivo si risponde del Tuono al num. 2. e la Cantilena che vedesi al num. 3. serve come una specie di Contrasoggetto, (d) ed è Contrappunto doppio,

Tomo II. M e que-

(a) Le Fughe lavorate con più Soggetti, vengono lodate da quasi tutti gl' Autori, e riputate di maggiore studio delle Fughe semplici. Si veda il *Bonnonci* cit. par. 2. cap. 10. pag. 90. P. Tevo cit. par. 4. cap. 15. pag. 335. Il *Co: Giordano Riccati* cit. a car. 96. reputa degno di maggiore stima le Fughe obbligate col Contrasoggetto da lui dette Fughe raddoppiate, per conseguenza si dirà: più Soggetti che si pongono, [purchè tutto vada a proposito] più sarà artificioso il lavoro. *Monseur Rameau* cit. liv. 3. chap. 44. pag. 340. e 342. e seg. pone un esempio di una Fuga con quattro Soggetti, ed a car. 356. dà coll' esempio delle regole per comporre simili Fughe. So benissimo che il *Berardi Docum. Arm.* a car. 46. dice che sia più stimato un Soggetto ben tirato, che una Fuga con più Soggetti, il che è per se evidente, nè si oppone alla dottrina data, ogni qual volta si rifletta che proposto un Soggetto, convien disporlo, e condurlo con arte, e maestria, che conservando l'unità, e semplicità sua, non rechi noja, e fastidio a chi l'ascolta; al contrario nella varietà de' Soggetti per se stessi, e di sua natura portano seco quella varietà tanto della natura bramata, e tanto difficile da eseguirsi.

[b] Dico che non è il Soggetto principale di questa Fuga, perchè fuori delle prime risposte nel progresso della Composizione non si sente più, onde questo primo pezzo, o sia prima parte del versetto non può dirsi Fuga rigorosamente, ma solo cantar a Soggetto, o sia stile Fugato.

[c] Questo lo chiamo Soggetto principale, perchè da esso comincia la Fuga, e nel progresso sempre si vede in ballo, e sopra e sotto di esso si lavorano gl'altri Soggetti quasi come Contrasoggetti.

(d) Veramente chi volesse seguir la Fuga con questo Motivo averebbe sempre

[a] e questa Cantilena seguita fin all' entrata del Tenore , ma prima si veda al num. 4. come si conduce col Basso la Cantilena che fece l' Alto al num. 3., e ciò si fa per stare nelle Corde del Tuono. (b) Al num. 5. si vede la risposta del Tenore, la quale è ritardata una Battuta e mezza di più di quel che aspettò ad entrare la prima risposta, ma necessariamente conveniva ritardarla, se voleva che il Basso imitasse la Cantilena dell' Alto, ed ecco come con arte alle volte si ritardano le risposte (c) Al num. 6. si vede l' Alto rispondere alla Cantilena del Basso, e subito in egual distanza dalla prima risposta il Soprano al num. 7. risponde al Motivo, ed il Soprano al num. 8. fa il Contrafoggetto che al num. 3. fu di sopra, e qui è sotto al Motivo, e però disse Contrappunto doppio. Facilmente potrà osservare il Lettore, come il Tenore fa per intero tutto quello che fece l' Alto dal num. 1. fino al num. 6. e così il Soprano fa tutto quello che fece il Basso dal num. 5. fino a *¶ nunc, ¶ semper*, e questo veramente è il modo più perfetto di far Fughe. (d)

Perchè poi come si disse questo Soggetto non è il principale in questa Fuga, così giunto alla Cadenza, avendo tutte le quattro parti fatto sentire questo Motivo, (e) si introduce subito un altro Soggetto, il quale come si vedrà è il principale, o almeno il regolatore di questa Fuga. (f) Questo Sog-

pre un Contrafoggetto, il quale però nella prima risposta cambierebbe in parte, non essendo risposta reale.

[a] Dico che è Contrappunto doppio, perchè si trasporta all' Ottava sotto, in tempo che il Soggetto sta nell' istesse Corde, e così è Contrappunto doppio all' Ottava.

(b) Si veda quel che si disse nell' Esempio decimosettimo intorno alle Fughe dette del Tuono.

(c) Benchè le risposte si facciano per lo più con uguaglianza di Pause, come altrove si è detto, nondimeno per non rompere l' ordine di qualche Cantilena che torni in acconcio, ovvero per introdurre qualche buona Modulazione, sarà scritto ritardar qualche risposta, purchè il ritardo provenga non dal capriccio, ma da qualche buono artificio. Si veda il P. Tevo cit. par. 4. cap. 10. pag. 300.

[d] Più che una parte seguirà l' altra, si nelle Figure, come nei movimenti, in tempo specialmente che un'altra parte farà il Soggetto, sempre sarà più bella la Composizione, dicendo il cit. P. Tevo dove sopra: proposto il soggetto dalla prima parte, sarà che entri la seconda, e subito essa seconda parte si rende patrona; e la prima farà servitrice sua, facendo altro andamento, o soggetto testuto sopra il primo, il quale se farà anche seguito dalla seconda parte, sarà ottima, e studiosa tessitura....

[e] Questo Motivo è stato fatto nelle Corde proprie del Tuono, e ciascuna parte lo fa nelle sue Corde naturali, cosa molto da avvertire in simili Composizioni.

[f] Dico questo Motivo Soggetto regolatore, perchè sopra, e sotto di esso

Soggetto vien proposto dal Basso al num. 9. nelle parole della seconda parte del versetto. Si osservi da principio il Motivo che è proposto alla Quinta, ed in questo luogo si propone nel Tuono per variare, e per vie più far sentire la variazione, si risponde a questo Soggetto all' Ottava dal Soprano al num. 10. e si risponde intrecciando la risposta colla proposta; ma perchè sapeva benissimo quest' Autore che le risposte all' Ottava, o all' Unifono non sono così buone, come le risposte alla Quinta, o alla Quarta, [a] perciò appena cominciata la risposta del Soggetto, introduce nuovo Motivo coll' Alto, come si vede al num. 11., ma per variare ancora, in vece d' introdurlo alla Quinta, l' introduce alla Quarta, e così fa diversa division dell' Ottava da quello fece sul bel principio, (b) e per far sempre concatenato colle parti subito risponde a questo secondo Soggetto col Tenore al num. 12. e pone la risposta nel Tuono.

Appena il Soprano ha terminato il primo Soggetto che subito fa la risposta al secondo al num. 13., ma in questa risposta non serve l' ordine di rispondere alla Quarta come dovrebbe fare volendo seguir l' ordine dagli Autori insegnato, cioè che proposto un Soggetto da una parte alla Quarta, e risposto dall' altra al Tuono, la terza parte deve rispondere alla Quarta, (c) ma in questo luogo risponde all' Ottava. La ragione però per la quale cambia l' ordine, si vedrà chiaramente; osservando che con questa risposta del Soprano intende l' Autore di passare alla Quinta del Tuono, come si scopre dal non esser posto il *Diesis* in *Alamirò*, come fu nel Tenore. La caggione poi di voler andare alla Quinta si è, che essendo la Modulazione alla Quarta più tosto molle, non dà molto risalto, anzi in

M 2

certa

sono stati formati gli altri due Soggetti de' quali si serve in questa Fuga, ed i quali come poc' anzi ho detto potrebbero ancora servire per Contrasoggetti.

[a] Si veda *D. Nicola Vicent. Prat. Mus. lib. 1. cap. 32. pag. 88. tergo* il quale dice: questo modo di fuggare per Unifono, e per Ottava non si dà troppo usare, se non per necessità. L' stesso dice il *P. Tevo cit. par. 4. cap. 10. pag. 299.* L' stesso dice *Monf. Rameau cit. lib. 3. cap. 44. pag. 339.*, ma però tutti questi convergono che è lecito rispondere sì all' Ottava, come all' Unifono, come si vede nei sopraccitati luoghi.

[b] La division dell' Ottava in principio di questa Composizione si vede esser Armonica, ed in questo luogo si fa divisione Aritmetica. Di queste se ne parlò altrove.

[c] Non solo gli Autori sopraddetti, ma di più tutti quelli che trattano delle Fughe, insegnano che il Soprano deve corrispondere al Tenore, e l' Alto al Basso, [parlando delle risposte ai Soggetti] onde quando non si osserva quest' ordine, si può dire che si esce dalle regole principali col mezzo di qualche licenza, lecita però se fatta con giudizio, secondo le occasioni, come altrove si è detto.

certa maniera debilita la Composizione, (a) ed al contrario la Modulazione alla Quinta dà maggior forza, ed energia. (b)

Che questa sia l'intenzion dell'Autore si vede manifestamente, allorchè il Basso al num. 14. risponde a questo secondo Motivo alla Quinta del Tuono, e termina questa risposta con far vera Cadenza alla Quinta del Tuono. Si aggiunga ancora un'altra ragione, di operare in tal guisa, è che avendo fatta Cadenza nel Tuono col Motivo, del quale si servì nella prima parte di questo versetto, e nel Tuono ancora fu proposto questo nuovo Soggetto, non era del dovere replicare la Cadenza al Tuono, e perciò volendo fare altra Cadenza, per variare, doveva farla con altra Modulazione, e perciò è stata fatta alla Quinta. (c) Ne si credano queste Cadenze fatte a capriccio, e senza il suo perchè, mentre nella passata Cadenza fu introdotto nuovo Motivo, ed in questa pure s'introduce altro Motivo, i quali Motivi si rendono più sensibili dopo la Cadenza.

Non si deve neppur credere che i due Motivi qui sopra osservati non siano per far gioco nel progresso della Fuga, perchè come vedremo il primo Soggetto è sempre in ballo, ed il secondo almeno per Imitazione, sempre lavora. (d) Giunto dunque alla Quinta del Tuono propone un nuovo Motivo (che da noi sarà chiamato terzo Soggetto) come si vede nel Soprano al num. 15., ed a questo risponde il Tenore al num. 16. questa risposta è all'Ottava, ma il Basso risponde al Tuono al num. 17. ed in egual distanza al num. 18. risponde l'Alto all'Ottava del Basso. Queste rispo-

[a] Che la Modulazione alla Quarta debiliti in qualche modo la Composizione è chiaro, mentre, o leva un Diesis richiesto nella Scala, o aggiunge un b. molle che il Tuono principale non richiede; in un modo, e nell'altro rende il progresso della Scala più molle, e per conseguenza li toglie parte della sua forza, ed energia, riducendo quella Corda che era settima maggiore, dai Francesi detta Sensibile, ad esser Quarta del Tuono nel quale si passa, che dovendo esser giusta, convien farla minore, e così in certo modo si toglie la Corda Sensibile, mentre fa figura di questa quella che nella Scala del Tuono principale era Terza maggiore.

(b) Per l'istessa ragione che la Modulazione alla Quarta rende molle la Composizione, la Modulazione alla Quinta la rende più spiritosa, aggiungendo questa un Diesis, o togliendo un b. molle, alla Scala del Tuono principale, e così alterando la Scala verso l'Acuto, e riducendo la Quarta del Tuono che dovrebbe esser minore ad esser la Settima maggiore, o la Corda Sensibile del Tuono nel quale si passa, se li dà più forza, ed energia.

[c] Dovendosi per necessità far più Cadenze, specialmente fra di loro vicine, sarà al certo sempre meglio usarle con diverse Modulazioni, mentre sarebbe troppo viziosa la Cadenza che fosse replicata nell'istesso Tuono. Per altro vi può esser ancora qualche necessità che obblighi il Compositore a replicar la Cadenza coll'istessa Modulazione, ma fuor di questa necessità sarà sempre vizioso un tal modo di procedere come altrove abbiamo osservato.

[d] Quando si pongono più soggetti in una Fuga, non è necessario che cias-

risposte sono alla Quinta, ed al Tuono, ma solamente si varia l'ordine solito, cioè in vece di rispondere al Tuono, e poi alla Quinta (essendo la proposta di questo Soggetto in Quinta) si risponde alla Quinta, e poi due volte al Tuono. (a)

Si noti ancora l'andamento di questo terzo Motivo come dissimile di Cantilena dai due Soggetti già veduti, e ciò è fatto ad arte, perchè volendo nel progresso della Fuga unir questi Motivi, ed il secondo essendo molto simile al primo, era ben giusto che questo terzo facesse diversa Cantilena, per renderlo più sensibile, e per far che l'effetto riuscisse migliore. (b)

Al num. 19. si vede che il Soprano fa il rivolto a quest'ultimo Motivo, e perchè fin ora si è adoprata molto la *Tonica*, e la *Dominante*, per non rendere stucchevole la Composizione, vuol ancora darli maggior forza, e perciò dopo l'entrata del Soprano, conduce le parti in tal maniera che lo portino alla Terza del Tuono, nella quale fa Cadenza, e così vien a rinforzare la Composizione, passando in Tuono di Terza maggiore, che è più spiritoso del Tuono di Terza minore. (c)

Arrivato alla Terza del Tuono in questa propone il Motivo primo col Tenore al num. 20., e risponde all'Ottava col Soprano al num. 21., e coll'istess'ordine che osservò la prima volta, quando propose, e rispose a questo Motivo, introduce il secondo Motivo coll'Alto al num. 22. alla

Quar-

cuno di questi risponda sempre realmente, mentre se ciò non si ricerca in una Fuga di un sol Motivo, potendosi specialmente nel progresso far sentire risposte d'Imitazione, molto più saria lecito servirsi di queste nelle Fughe a più Soggetti. Così pure si deve avvertire che nel comporre Fughe con più Motivi, questi non si perdino mai di vista, ma siano sempre in ballo ora in un modo, ora in un altro, mentre qui consiste il bello; ma non si possono assegnar regole intorno a ciò, e solo si può dare il consiglio da Mons. Rameau citato, dove tratta delle Fughe, come si notò nell'Esempio 16. all'annot. [d] pag. 6.

(a) Si può qualche volta variare l'ordine delle risposte, come abbiamo osservato all'annot. [2], pag. 92. ed in questo luogo la variazione consiste, che si trasporta l'ordine delle risposte, cioè si risponde all'Ottava in vece di rispondere alla Quinta, e si risponde alla Quinta in vece di rispondere all'Ottava, onde si mantiene la sostanza delle risposte, usando in queste la *Tonica*, e la *Dominante*, ma si varia l'ordine prendendone una in luogo d'un'altra.

(b) Siccome questo terzo Motivo nel progresso della Fuga serve ancora per Contrasogetto al Motivo primo, così era del dovere che fosse dissimile, e nelle Figure, e nella Cantilena, per le ragioni dette all'Esempio 16. annot. (b) pag. 9.

(c) S' avverta col Zarl. Inst. Harm. par. 3. cap. 10. pag. 156. che le Terze, e Sette maggiori sono più vive, ed allegre delle Terze, e Sette minori.

ande

Quarta del Tuono, nel quale è passato. Si noti in questo luogo come fa un bel chiaroscuro, facendo tacere il Basso, e l'Alto nell'entrare del primo Motivo, ed a poco a poco rinforza con introdurre una parte dopo l'altra, e per meglio eseguire questo Piano, e forte si serve della Chiave di Tenore nella parte dell'Organo. (*)

Nell'istessa maniera che fece di sopra introduce il secondo Motivo alla Quinta del Tuono, nel quale è passato, e ciò si vede al num. 23, e per vie più crescer di forza, conduce le parti alla Quinta di questo Tuono, e così può notarfi che non è da abbadare a tanti scrupoli nel progresso d'una Fuga, ma si può questa condurre con diverse Modulazioni, purchè il tutto sia con buon ordine, e che non arrechi disgusto. (b) si osservi con attenzione il maneggio delle parti perchè è bellissimo.

Arrivato alla Quinta della Quinta cresce coll'artificio, mentre al num. 24, pone il terzo Motivo, e subito si vede al num. 25. introdurre il primo Soggetto alla Quinta di questo Tuono, nel quale è passato, s'introduce cioè

onde nella Scala di Terza maggiore essendo si la Terza, come la Sesta maggiori, sarà per conseguenza più allegro, e spiritoso il Tuon di Terza maggiore, che quel di Terza minore, nella cui Scala le Terze, e Seste sono per natura minori. E poi l'esperienza istessa fa sentire esser vero ciò che qui si dice.

(a) Vedasi il P. Tevo cit. par. 4. cap. 11. pag. 318. dove dice, che si può accompagnare all'Unifono la parte Acuta con la parte dell'Organo; e ciò a fine di render più sensibile l'entrata del Soggetto, e tal modo di scrivere la parte dell'Organo da alcuni vien detto scrivere in Chiacchette, cioè servirsi di Chiacchi che non son proprie della parte dell'Organo, tanto più che queste Chiacchi suonano molte volte con uno, o due diti solamente, senza la riempitura dell'accompagnamento intiero.

(b) Cosa diranno i Rigoristi in questo luogo? diranno certo che l'Autore non contento di passare da un Tuono di Terza minore, ad un Tuono di Terza maggiore, va ancora totalmente fuor di Tuono collo stabilire la Modulazione in Alamire, che è Settima del Tuono principale; ma io potrei rispondere che molti sono gli Autori che accordano simili Licenze nel progresso di una Fuga, come può vedersi nell'Angleria Reg. di Contrap. cap. 20. pag. 70., nel P. Tevo cit. par. 4. cap. 10. pag. 306. ed in molti altri. In oltre offendosi l'Autore posto in giro con le Modulazioni, e ritrovandosi in Tuono di D la sol-re, in tal luogo lo considera come Tuono che sia Padrone, e perciò passa con facilità alla sua Quinta. Di più nella vera Fuga rigorosa è lecito far passaggio alla Fuga d'Imitazione, e si può dire che così l'Autore fassi contenuto. Finalmente porrebbe dimandare a questi Rigoristi se l'effetto che produce una tal Modulazione in questo luogo è buono, o no, di no mi pare non possa dirsi; dunque se fa buon effetto, si ottiene il fine che è il dilettere, e per conseguenza sarà lecita tal licenza. Soprattutto prevale l'autorità del Palestrina, che nelle sue Fughe, dopo le prime risposte fatte secondo il rigor delle regole, nel progresso introduce varj attacchi del Soggetto in varie Corde, come è stato praticato da tutti i primi Maestri dell'Arte, e viene prescritto dai Manini, dall'Angleria, e da altri.

ciò in *Alami Quinta di Alamire*, ed in tal guisa fa vedere che un Motivo può star unito coll' alto, però qui non vuol troppo trattenerfi in Tuono di *Alamire*, non essendo questo subordinato al Tuono principale, (a) e perciò ritorna alla Terza del Tuono, e pone ivi il terzo Motivo al num. 26., ed il Soprano risponde all' Ottava al num. 27. e siccome in questo terzo Soggetto si toccano Cords che possono essere equivocali, così al num. 28. l' Alto prende quest' istesso Motivo nella Corda del Tuono principale, ed ecco come ritorna in Tuono senza che alcun se n' accorga. [b]

Nell' istesso tempo che mostra tornar in Tuono n' esce di nuovo, e va alla Quinta, e per andar alla Quinta si serve del secondo Motivo, come si vede nel Soprano al num. 29., e perchè la prima risposta di questo secondo Soggetto è stata sempre alla Quarta del Tuono, nel quale si trovava, così ancora qui la risposta, che si vede nel Tenore al numero 30. e alla Quarta della Quinta, perchè la Corda del Tuono vien ad essere Quarta della Quinta. Il Basso al num. 31. risponde a questo secondo Motivo, e per osservare anche qui l' istess' ordine osservato sempre in questo secondo Motivo, cioè che l' ultima risposta sia sempre alla Quinta di quel Tuono nel qual era, l' Alto al num. 32. risponde alla Quinta della Quinta, benchè però questa risposta sia di semplice Imitazione. Si può notare in questo luogo che si fa un bel gioco con questo secondo Motivo, rispondendo nella maniera osservata, cioè che l' ultima risposta si cresce un Tuono della risposta seconda, il che al certo fa un bellissimo sentire, e dà molta energia, e forza alla Composizione. (c) Ne si dica che è una cosa mal fatta, usar la prima risposta alla Quarta, e la seconda alla Quinta, perchè ciò sarebbe vero, ogniquilvolta questo fosse il Motivo principale, e portasse in queste risposte diversa Modulazione; ma questo secondo Motivo sta subor-

(a) Già sappiamo che i Tuoni subordinati alla Corda Fondamentale sono la Quinta, la Quarta, la Terza, e la Sesta, e che ciò sia vero vedasi Mons. Rameau cit. lib. 3. cap. 23. pag. 248. onde l' Alamire essendo Sottima di B mi, non sarà mai Tuono a B mi subordinato.

[b] Convien usar molto artificio per uscire e ritornare in Tuono, si deve procurare di farlo in maniera tale che l' Uditore appena se n' accorga, altrimenti se le Modulazioni non saranno naturali, e piane, sarà peccante la Composizione, e siccome (secondo il mio parere appoggiato all' autorità di molti buoni Compositori sì Antichi che Moderni) non si deve aver troppo scrupolo intorno al modulare in questa, o in quella Corda; si deve poi averne molto acciò tali Modulazioni siano naturali, in guisa tale, che non solo si rendino quasi insensibili nel loro passaggio, ma ancora che siano condotte in modo che appaisca non poterfi far diversamente, e che quasi per necessità siano forzati ad usarle; ma questo non si può fare senza una sode e marura osservazione; e perciò si esaminino attentamente buone Composizioni.

(c) Ciò succede per le ragioni dette all' annot. [a], e (b) pag. 92.

subordinato al primo, il quale non fa variazione di Modulare, ma costantemente nelle sue risposte mantiene il Tuono, ovvero la Quinta. Ciò fatto si conducono le parti alla Cadenza della Quinta, ed eccovi un continuo giro di Modulazione. Queste Cadenze che in altra occasione farebbero viziose, (a) qui sono quasi necessarie, mentre dopo ciascuna Cadenza si vede nuovo artificio, (b) o con variare i Motivi, o con introdurli duplicati, ovvero con restringere insieme qualcheduno de' proposti Motivi, come fa in questo luogo, dove al num. 33. prende il primo Motivo alla Quinta; e subito lo pone al Tuono nel Soprano al num. 34. ristretto coll' Alto, con questo di più che per il passato risponde con questo Soggetto sempre all' Ottava, ed in questo luogo propone alla Quinta, e risponde al Tuono. (c)

Non si contenta però l' Autore di quest' artificio, ma lo va crescendo, allor che nel porre fra di loro queste risposte ristrette il Tenore al num. 35. prende il Soggetto alla Terza del Tuono, ed il Basso al num. 36. li risponde all' Unifono, sicche in questo luogo oltre l' artificio di porre ristrette fra di loro le risposte, vi è ancora l' artificio della Modulazione, che è un bellissimo passo degno veramente d' essere imitato. (d) con questo artificio passa di nuovo alla Quinta della Terza, dove appena giunto prende il terzo Motivo coll' Alto al num. 37., e con questo terzo Motivo unisce il Soggetto primo al num. 38., ma perchè di sopra al num. 24., e

25. una

(a) Abbiamo detto più volte appoggiati alla ragione, ed Autorità degli Scrittori che le frequenti Cadenze in una Composizione sono viziose, e qui pure si ripete l' istesso, ma si dimostra in qual modo queste siano permesse.

[b] Ecco perchè sono permesse più Cadenze, quando la necessità lo richiada. La necessità consiste in questo che se s' introducessero i vari artifizj che si usano in questa Fuga, senza alcuna Cadenza, non sarebbero così sensibili, e però dopo la quiete espressa dalla Cadenza, riesce più sensibile il moto; tanto più quando questo si usa con diverse varietà come si vede praticato nella presente Fuga.

(c) E così si fa vedere la diversità dell' artificio, perchè dove prima si risponde con risposta non troppo lodata, ma però col suo perchè come si disse; acciocchè questo Soggetto non manchi nella sua perfezione si pone in questo luogo con rigore riguardo alle risposte, e così si verifica quel che si dice per Proverbio: Oratio crescit eundo, crescendo colla perfezione della Composizione, e si dica rendendo perfetta quella, alla quale mancava qualche cosa per esser tale.

[d] Se ad un artificio se n' aggiunga un altro nell' istesso tempo, certo che la cosa sarà sempre migliore. Il porre un Soggetto ristretto nelle sue risposte e un buonissimo artificio; il servirsi di varie, e buone Modulazioni che siano ben condotte è un altro buon artificio; dunque unita assieme questi due artifizj sarà cosa migliore, specialmente, se il tutto sarà eseguito con maestria, come si vede fatto in questo luogo.

25. una sola volta fece sentire il primo Motivo unito col terzo, e nel restante usò il terzo Motivo solo, in questo luogo fa una bellissima variazione, e solo una volta pone il terzo Motivo, e poi tre volte pone il Soggetto primo, rispondendo col Soprano al num. 39., e coll' Alto al num. 40., relativamente però al Tuono di *Alamire*, nel quale è passato, e così si vede un intreccio molto elegante, e studiatto. (a)

Terminato questo bellissimo artificio si propone dal Basso al num. 41. il terzo Soggetto, e li risponde all' Ottava l' Alto al num. 42., accompagnato per Terza dal Soprano al num. 43., e qui si può osservare, come per accidente passa alla Quarta del Tuono, ma in vece di darli Terza minore come richiederebbe la Scala di *B mi* Terza minore, le dà Terza maggiore, ma questo lo fa solo per mantener viva, e spiritosa la Composizione. (b)

Arrivato colla Modulazione in *Elami* cresce ancora coll' artificio; ponendo il terzo Motivo unito del tutto col primo, come vedesi al num. 44. e 55. Di sopra quando ha posto questi due Motivi assieme gli ha introdotti uno dopo l' altro, ma qui l' introduce nell' istesso tempo, e poi nel luogo solito pone altra risposta col Soprano al num. 46. Già si vede che queste risposte sono relative al Tuono che si maneggia, cioè si passa subito dall' *Elami* al Tuono principale, e subito s' introduce il secondo Motivo al numero 47., ed al num. 48. si risponde a questo dal Basso, e così si fa un

Tomo II.

N

arti-

[a] In questo luogo può dirsi un rivolto, mentre si usa tre volte quel Motivo che di sopra si usò una volta sola, e quello che di sopra fu usato tre volte, què una sola volta si pone, ed ecco una nuova perfezion della Fuga, mentre essendo di sopra mancante del proprio rivolto, in questo luogo anch' esso comparisce, acciò la Fuga in tutte le sue parti sia perfetta, non mancando alcuna delle condizioni ricercate.

(b) Accordo ancor io che la Modulazione alla Quarta ne' Tuoni di Terza minore, ricerca Terza minore, ma l' Autore in questo luogo non era in libertà di farlo, perchè dagli antecedenti, e conseguenti dipende ordinariamente la Modulazione, e da qui nasce che una Modulazione, la quale in un caso fa buon effetto, l' istessa Modulazione in altro caso fa cattivo sentire. Ora l' Autore dagli Antecedenti era impegnato col G solreut Diefis, per esser in Tuono di *Alamire*; nei conseguenti si trova impegnato col Diefis in *Alamire* per passare al Tuono principale, onde dagli antecedenti conveniva seguirare il G solreut Diefis per non fare una cattiva relazione; da' conseguenti conveniva far G solreut Diefis per non passare da G solreut naturale in *Alamire* Diefis; passo che in queste Composizioni per lo più è proibito; dunque dagli antecedenti, e conseguenti conveniva porre G solreut Diefis, tanto più che in tal guisa si mantiene più viva e spiritosa la Composizione, come si disse. Ed ecco come alle volte conviene usar certi Intervalli che non son proprij del Tuon che si maneggia. Questa osservazione è molto necessaria per non prender degli sbagli in una cosa di molto peso, cioè avvertire gl' antecedenti, e conseguenti, acciò

artificiofissimo intreccio di Soggetti, e di Modulazione, [a] e poi si conducono le parti alla Cadenza del Tuono, ma però subito s' introduce il primo Motivo alla Quarta del Tuono accompagnato per Terza dall' Alto, come si vede al num. 49. e 50., ed al num. 51. si vede la risposta, alla quale risponde ancora il Soprano al num. 52., però non risponde alla Quarta, ma bensì alla Quinta del Tuono, così mantiene un continuo giro di Modulazione, e per conseguenza un continuo equivoco, che non può abbastanza esprimersi quanto riesca buono.

Seguitando il giro della Modulazione, ritorna alla Quinta del Tuono, ed ivi introduce il terzo Motivo al nu. 53., e risponde all' Ottava al num. 54., indi al num. 55. risponde al Tuono, ma nell' istesso tempo introduce il primo Motivo al num. 56., ed ecco una nuova varietà. Al num. 54. e 55. introdusse il terzo Motivo, e poi il primo indi seguì col Terzo Soggetto. Al num. 37., e 38. introdusse il terzo Motivo, e poi il primo, indi seguì con questo primo Motivo; ma in questo luogo propone, e risponde col Terzo Motivo, ed in ultimo l' unisce col Soggetto primo, (b) e per vie più mantenere l' artificio nel terminar di questi due Soggetti, introduce il Motivo secondo, come si vede al num. 51. al quale risponde per Imitazione al num. 58. fin tanto che giunga alla Cadenza del Tuono, dove prende più ristretto il terzo Motivo, come al num. 59., 60., e 61. e quivi pure introduce l' Imitazione del secondo Motivo al num. 62., il quale lo conduce alla Cadenza finale. (c)

Se abbiamo osservata questa Fuga più minutamente dell' altre, si è fatto per arrecar profitto, mentre se con ogni attenzione, e diligenza si avvertirà alle osservazioni fatte, spero che non solo si prenderà piacere da un

accid la Composizione tutta sia ben connessa, e non vi sia passo alcuno disgiunto.

(a) L' artificio che osservasi di sopra all' annot. (d) pag. 96. è bellissimo, ma questo presente è anche migliore, perchè le Modulazioni si pongono più ristrette, ma in tal maniera si dispongono che riesce ancora più dilettevole la Composizione, e perciò si faccia nuova osservazione a questo passo, che si vedrà ancora in altre buone Composizioni simile artificio, ed in alcune si vedrà di più proseguire per qualche tempo varie Modulazioni, ma coll' artificio qui espresso.

(b) Ecco un'altra specie di rivolto che perfeziona vie più la Composizione, e fa che da un artificio sempre si passi in un altro, ed i varj artifizj che sogliono usarsi in varie Fughe, o per meglio dire i diversi artifizj che sparsi si vedono alcuni in una, altri in un'altra Fuga, qui si vedono come raccolti insieme in una sola Fuga.

(c) Ed ecco in tutto perfezionata la Fuga, mentre si forma la Cadenza in uno degli assegnati Motivi, cosa ottima da farsi, quando vi sia il comodo, come altrove abbiamo notato.

un tal esame, ma gioverà molto allo Studio per abilitarsi in simil sorta di Composizioni; sicuro che quando siano fatte cogli artificj che in questa Fuga abbiamo veduti, ne riceverà lode dall' intendenti, e si caverà dall' ordinario.

Non si esamina a minuto la parte dell' Organo per l' istesse ragioni che furon dette in fine dell' Esempio Decimosettimo.

Chi potrà vedere simili Composizioni, ed applicatovi prenderà un gran lume, nondimeno questa Fuga potrà dar una sufficiente notizia, e però senza più, passeremo a vedere un altro artificio che si può adoperar nelle Fughe con lode, e vantaggio della Musical Facoltà.



SEGUE L' ESEMPIO VIGESIMO.

FUGA DI GEORGIO FEDERICO HANDEL.

2.

I.

4.

3.

6.

Musical score for measures 5 and 6. The score is written on four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 5 is marked with a '5.' above the bass staff. Measure 6 is marked with a '6.' above the top staff. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Musical score for measures 7, 8, and 9. The score is written on four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 7 is marked with a '7.' above the bass staff. Measure 8 is marked with an '8.' above the bass staff. Measure 9 is marked with a '9.' above the top staff. The notation includes various note values, rests, and slurs.

102

Musical score for system 102, measures 10-11. The system consists of four staves. The first three staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff is in bass clef. Measure 10 is marked with '10.' and contains a complex melodic line with many slurs and ties. Measure 11 continues the melodic development. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

12.

Musical score for system 12, measures 12-13. The system consists of four staves. The first three staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff is in bass clef. Measure 12 is marked with '12.' and contains a complex melodic line with many slurs and ties. Measure 13 continues the melodic development. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Musical score for measures 11-13. The score is written on four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are also in treble clef. The bottom staff is in bass clef. Measure 13 is explicitly labeled with the number '13.' above the second staff. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Musical score for measures 14-18. The score is written on four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are also in treble clef. The bottom staff is in bass clef. Measure 16 is explicitly labeled with the number '16.' above the top staff. Measures 15, 17, 14, and 18 are also labeled with their respective numbers. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

20.

First staff of system 20, treble clef, key signature of one flat (B-flat), starting with a common time signature. It contains a sequence of eighth and quarter notes.

Second staff of system 20, treble clef, key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and quarter notes, with a circled group of notes in the second measure.

19.

Third staff of system 20, treble clef, key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and quarter notes.

21.

22.

Fourth staff of system 20, bass clef, key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and quarter notes, with a change in clef and key signature indicated by a double bar line.

24.

First staff of system 24, treble clef, key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and quarter notes.

23.

Second staff of system 24, treble clef, key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and quarter notes.

Third staff of system 24, treble clef, key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and quarter notes.

25.

Fourth staff of system 24, bass clef, key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and quarter notes.

Handwritten musical score for guitar, measures 26-32. The score is written on six staves, with measures 26, 27, 28, 29, 30, 31, and 32 indicated. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents. The first staff shows the beginning of measure 26. The second staff contains measures 26 and 27. The third staff contains measures 27 and 28. The fourth staff contains measures 28 and 29. The fifth staff contains measures 29 and 30. The sixth staff contains measures 30, 31, and 32. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

106

Musical score for measures 33-36. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves. The first staff contains measures 33 and 35. The second staff contains measures 33 and 36. The third staff contains measure 34. The fourth staff contains measure 34. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

Musical score for measures 37-40. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves. The first staff contains measure 37. The second staff contains measure 38. The third staff contains measure 40. The fourth staff contains measure 39. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

41. 42. 43.

This block contains the first three staves of a musical score. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains measures 41 and 42. The second staff is also in treble clef with a key signature of one flat, containing measures 42 and 43. The third staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing measures 41 and 42. The notation includes various note values, rests, and slurs.

44. 44. 44. 44.

This block contains the next four staves of the musical score, all labeled as measure 44. The first three staves are in treble clef with a key signature of one flat, and the fourth is in bass clef with a key signature of one flat. Each staff shows a different part of the musical texture for measure 44, including notes, rests, and slurs. The notation is consistent with the previous staves.

VNo degl' artificj con cui si può lavorare una Fuga, si è che il Soggetto si ponga alle volte nelle sue risposte per movimenti contrarj, ma anche di questa maniera vi sono molte strade, (a) mentre alle volte si pongono questi movimenti contrarj sul bel principio, alle volte nel mezzo d' una Fuga, (b) alle volte si lavorano questi Motivi posti in tali maniere, che ognuno si senta da per sè; cioè o sempre al dritto, o sempre al contrario; alle volte si usa il rovescio vero, (c) alle volte il semplice contrario onde essendo tante le strade che possono batterfi, non si può stabilire un ordine che serva di norma; (d) ma per dar qualche notizia di questo modo di comporre, uni son servito della presente Composizione. (e) Questa è una fuga di quattro parti, tre delle quali come si vede

(a) Quando questi movimenti contrarj si pongono sul bel principio, è solito, che proponga il Soggetto per un verso, V. G. ascendendo, e si risponda per l' altro verso, V. G. discendendo, come si vede in Nicola Vicent. Prat. Mus. lib. 4. cap. 32. pag. 89., ovvero si propone, e si risponde V. G. ascendendo, e poi in vece del rivolto si propone, e risponde discendendo, così Giacomo Peri nella Fuga del Dixit stampato nell' Opera seconda.

(b) Se si fa quest' artificio nel mezzo della Fuga si può fare dopo aver maneggiata la Fuga con qualche Modulazione, e suole ancora maneggiarsi al contrario con altre Modulazioni, e poi è solito che si unisca il Motivo per dritto, e per contrario, nell' istesso tempo intrecciando il Soggetto con quest' artificio come si può vedere in varie buone Composizioni.

(c) Cosa sia Rovescio, e come differisca dal contrario, basti qui sapere che per contrario s' intende che il Soggetto proceda per movimenti contrarj, siano questi pregi in Unifono, ottava, Quinta, Quarta, o in qualunque altra Corda, dove il Rovescio deve mantenere la posizione de Tuoni, e de Semitoni rigorosamente: eccone un piccolo esempio;



e questo chiamasi Rovescio alla Decima. Tutto ciò è conforme all' insegnamento degli Scrittori di Musica, e specialmente del Bononcini cit. par. 2. cap. 10. pag. 88., del P. Tevo cit. par. 4. cap. 17. pag. 354. e 355., ed è uno de' buoni artifizj che possono usarsi nella Facoltà Musicale.

[d] Si può vedere una Fuga, dove il Soggetto si lavora al dritto, e al contrario, ed ora al Rovescio con varie maniere nelle Sonate del P. Martini stampate in Amsterdam.

[e.] Questa composizione è di Giorgio Federico Handel, celebre per le sue Composizioni di Nazione Sassone, del quale vi sono molte opere stampate, come si può vedere dalla sua Vita stampata in Londra.

vede sono eguali, il che rende la Composizione più scabrosa. (a) Si pone senza parole, perchè l'Autore le ha fatte sopra parole Inglesi. Ciò detto passiamo all' esame della Fuga.

Al num. 1. si vede il Soggetto nel Tuono di C solfaus Terza minore, il qual Soggetto abbraccia l'Ottava intiera, così senza difficoltà alcuna ammette la risposta reale. (b) Al num. 2. si vede il Contrafoggetto, il quale è degno d'una attenta osservazione; perchè con esso si fanno diversi artifici, come si vedrà; si noti intanto in questo luogo che il Contrafoggetto si pone verso la fine del Soggetto, il quale nel tempo del Contrafoggetto canta in modo che sia come accompagnamento, fintanto che introduce la risposta del Soggetto al num. 3. alla Quinta del Tuono, e nell' istesso tempo che introduce la risposta del Soggetto pone il Contrafoggetto parimente alla Quinta, ed ecco che si comincia a vedere come questo Contrafoggetto può essere maneggiato in diverse maniere. Si osservi ancora che questo Contrafoggetto e Contrappunto doppio si in un luogo che nell' altro. (c)

Ma

[a] Tutti i Soggetti che abbracciano l'Ottava intiera ammettono la risposta reale, ma si deve osservare che nella risposta si tocchino gl' istessi Intervalli della proposta, cosicchè se la proposta è nel Tuono, la risposta deve abbracciare tutta l'Ottava della Quinta, e considerarla come Padiona, onde secondo questa regola starebbe male la seguente risposta



La ragione è evidente, perchè la Settima del Tuono della proposta non deve considerarsi nella risposta come Quarta del Tuono, ma bensì come Corda sensibile, o sia Settima maggiore della Quinta, e perciò quella risposta deve dir così:



[b] Alle volte proposto che si è il Motivo, in vece della risposta, si pone il Contrafoggetto, come nuova proposta, ma allora si può anche dire, che la Composizione sia a due Soggetti, tanto più se questi si maneggiano scambievolmente, ed uno sia di sostegno all' altro, come suol vederli specialmente nelle Sonate d' Intavolatura, ed in altre Composizioni di buoni Autori.

[c] Alle volte si fanno de' Soggetti divisi in più particelle, tutte per altro

Ma per meglio poter osseryar. l'artificio che s'usa con questo Contrafoggetto, non sarà che ben fatto dividere il Motivo principale in due particelle; (a) la prima delle quali contenga le prime due battute, e la seconda il restante, e così si vedrà che nella prima particella del Soggetto vi si pone il Contrafoggetto da quella istessa parte che lo fece nella seconda particella della proposta, e quando colla risposta s'attiva alla seconda particella del Motivo si vede al num. 5. di nuovo il Contrafoggetto nella parte inferiore anch'esso nella Quinta del Tuono nel quale si va à terminare, ed intanto la parte più Acuta procede con buone legature di Dissonanza.

Giunto alla Quinta del Tuono prende per Imitazione parte del Contrafoggetto, come vedesi al num. 6., ed a questa Imitazione risponde al numero 7. col Basso, ed ecco che viene a fare come una specie di Divertimento, ma però non con alcun passo straniero, e solo si serve di quel che già è stato sentito. (b) seguita per poco spazio di tempo, fintanto che li giunge comodo introdurre il Soggetto nella quarta parte, al numero 8., ed al num. 9. si vede il suo Contrafoggetto, che è posto diremo nella prima particella del Motivo. Si osservi al numero 10. come ben s'introduce un'altra risposta all'Ottava, intrecciata colla superiore entrata del Soggetto, così vien subito a far vedere che il Motivo è di tal natura che può intrecciarsi insieme, e perchè la seconda particella del Motivo posta nella parte superiore si viene a intrecciare nella particella prima del Soggetto posto nel Basso, perciò in questa seconda particella non vi pone il Contrafoggetto, ma solo l'imita in parte per movimenti contrarj, e poi verso il fine l'imita realmente; indi essendo in Cadenza del Tuono principale, introduce di nuovo col Basso il Motivo alla Quinta del Tuono al num. 11., e perchè anche in questo luogo vuole intrecciare il Soggetto colla risposta all'Ottava, come si vede al num. 12., non vi pone il Contrafoggetto. Si noti qui che tanto questa, quanto l'antecedente risposta si è

tra di loro così ben conosse, che apparisca, e produca una cosa sola, e di queste particelle ora se ne maneggia una, ora l'altra; ma se poi queste particelle saranno fatte in guisa che una stia bene, e sopra, e sotto l'altra, come si vede molte volte praticato in buone Composizioni, allora il Soggetto sarà più Magistrale.

[a] Ho detto altrove che nelle Fughe è lecito usare un divertimento che si frapponga fra le proposte, e risposte di un Tuono, alle proposte, e risposte d'altro Tuono ad esso subordinato; ma se questo divertimento sarà cavato da una particella del Motivo, allora certo sarà migliore, anzi alcuni Maestri più accurati non permettono che si faccia diversamente da quello che ora abbiamo detto. Si vedino Fughe di buoni Autori, e si troverà eseguito quel che qui si dice.

(b) L'Ottava è Consonanza così perfetta che dicesi ancora equisona, cioè d'u.

fi è detto essere all' Ottava, benchè siano distanti una Quintadecima, perchè fanno l' istesso effetto come se fossero poste all' Ottava. (a) In oltre si osservi che nell' antecedente risposta l' intreccio si fece rispondendo all' Ottava sotto colla parte inferiore, e qui si fa, rispondendo all' Ottava sopra colla parte superiore. Si osservino ancora in questo luogo le due parti di mezzo, e si vedrà, che oltre al procedere con ottimo ordine, una va imitando l' altra fintanto che si arrivi alla seconda particella del Soggetto posto nell' ultima risposta, dove si vede il contrafoggetto al nu. 13. il quale si conduce alla Cadenza della Quinta del Tuono, e qui introduce l' artificio accennato de' movimenti contrarij.

Si vede adunque al num. 14. come propone parte del Motivo con ordine contrario d' Intervalli, e l' accompagna per Decima con una parte superiore al num. 15., (b) ma per internarsi nell' artificio appena giunto all' Ottava di questa proposta, v' inserisce in altra parte superiore il Motivo secondo l' ordine primiero, e ciò vedesi eseguito al num. 16. mà va sempre più crescendo l' artificio, allorchè toccando l' Ottava di quest' ultimo Motivo, non sólo introduce questo Soggetto per moti contrarij, come al num. 17., ma di più l' introduce in una maniera così equivoca, che non si fa se mantenga la quinta del Tuono, ovvero passi alla Terza del Tuono principale, [c] mentre l' antidetta entrata del Soggetto si vede accompagnata dal Basso al num. 18. una Decima sotto che viene ad essere alla Terza del Tuono, alla quale appena giunto introduce con altra parte il Motivo nel suo ordine primo, e ciò si vede al num. 19., è questo

d' ugual suono, e perciò sia Ottava semplice, sia ottava raddoppiata, cioè Decimaquinta, sia triplicata, cioè Vigesima seconda, sarà sempre equisona, ma però la Decimaquinta sarà più sensibile della semplice Ottava, comechè quella più distante di questa dal Grave all' Acuto, o al contrario dall' Acuto al Grave, ma però sempre si chiama risposta all' Ottava, come si chiama risposta alla Quinta quella che si fa alla Duodecima, e risposta di Quarta quella che si fa all' Undecima, e così dell' altre.

[a] *L' accompagnare il Soggetto per Terza, e per Sesta, quando la natura del Soggetto lo comporta fa un bellissimo sentire, basta che sia fatto con giudizio, a tempo, e luogo, e questo si vede praticato dal Palestrina, e da molti altri Autori si Antichi, si Moderni, come potrà vedere chi esaminerà le Opere loro.*

(b) *Si osservino bene queste maniere equivocate, perchè giovano assai per le Modulazioni, e le rendono così vaghe nel tenerle sospese coll' equivoco, che si può passar da un Tuono in altro così insensibilmente che nessuno se n' avvede, in che consiste tutto il bello della Modulazione, e questo artificio è uno dei più bei pregi delle Sonate di Intavolatura, e fu usato anche dagli Organisti eccellenti Antichi, come Luzzasco Luzzaschi, Claudio Monteverde, i due Gabrielli, Frescobaldi, Bernardo Pasquini, ed altri.*

[c] *Dopo l' equivoco però è necessario determinar il Tuono nel quale si vuol.*

sto Motivo s' accompagna una Sesta sotto al num. 20., ma se n' accompagna solo una particella; indi per non fare una cattiva Cantilena col Motivo, introduce al num. 21. una parte, o diciamo un' Imitazione del Contrafoggetto, il quale determina la Terza del Tuono. (a) mentre vien introdotto alla Quinta della Terza; e per mantenere in piedi l'artificio già introdotto si vede al num. 22. che il Basso propone di nuovo il Motivo per moti contrarj, ma lo propone alla Quinta della Terza, ed appena introdotta questa proposta, si vede al num. 23. un' Imitazione del primo Motivo, questa alla Terza del Tuono, e frattanto che queste parti s' intrecciano insieme, si vede al numero 24. la parte più Acuta che pone il Motivo alla Quinta della Terza nel suo primo sistema, ed a questo Soggetto v' inferisce un' Imitazione del Contrafoggetto, come al num. 25., e lo conduce in maniera che li serve di strada per andare alla Quarta del Tuono.

Quanto ha bello questo gruppo, cominciando dal num. 14. fino al numero 25.; ciascuno lo può vedere da per se stesso; ed è più facile a vederlo, che a descriverlo. Questi sono quegli artifizj, che fanno distinguere un Compositore, (b) perchè in poche Battute si vede un intreccio così artificioso di Soggetti, di Modulazioni, di Movimenti, delle quali cose ognuna posta separatamente, fa un bell' effetto, onde si può giustamente inferire che poste assieme faranno meglio, secondo il detto: *Virtus unita fortior.* (c) Non si stanchi dunque il Lettore di attentamente esaminar quest' intreccio, perchè non solo sarà di utile; ma anche di diletto.

Arrivato poi alla Quarta del Tuono v' introduce al num. 26. parte del Motivo, e subito al num. 27. vi pone parte del Contrafoggetto alla Quinta della Quarta, ma per renderlo vario dal passato l'accompagna per Terza come si vede al num. 28., e perchè di sopra ha fatto un intreccio col porre molte volte il Motivo principale, così in questo luogo vuol far qualche

vuol passare quando in questo nuovo Tuono si voglia introdurre il Motivo, del resto si potrebbe benissimo camminare per strade equivocate in diverse Modulazioni, senza mai determinarsi a questa o quella, ma in tal caso non sarebbe così facile risponder co' Motivi, quando questi non fossero per se stessi adattati all' equivoco.

[a] Un Compositore non si distinguerà mai andando sempre per le strade piane, ed universalmente battute, onde deve procurare cavarsi qualche volta dall' ordinario, avvertendo però di rendere le cose più artificiose, e aspruse, facili, piane, e chiare, per il detto universale: render facile il difficile, come si vede nel passo da noi accennato, che è di questa natura.

(b) Nel far questi gruppi è necessario più che mai lo star attenti per la chiarezza, e naturalezza, altrimenti s' incorre gran pericolo di produr confusione in vece di diletto; onde si stia cogli occhi ben aperti.

(c) Quando si è fatto qualche gioco col porre solamente qualche parte del Motivo, sarà sempre bene dopo qualche tempo far sentire il Soggetto per in-

che intreccia col Contrafoggetto per produrre varietà, e però al num. 29. lo pone nella Corda del Tuono, che vien ancora ad esser Quinta della Quarta, e così mantiene l' equivoco, In questo luogo il Contrafoggetto si vede intiero, e si vede di più che il Basso al num. 30. li risponde un Ottava sotto, ma non ha ancora terminata questa risposta, che si vede di nuovo introdurre il Motivo al num. 31. per movimenti contrarj, accompagnato per Sesta sotto al num. 32.

Si noti in questo luogo la facilità della Modulazione, mentre si ritorna nel Tuono principale senza che alcuno possa avvedersene e così si ha campo di porre il Soggetto alla Quinta del Tuono; indi arrivato all' Ottava, vi è luogo per porlo nel suo vero modo al num. 33., e nell' istesso tempo il Basso al num. 34. può imitare nel Tuono parte del Motivo, e subito colla parte Acuta al num. 35. si replica il Soggetto, ma però un Ottava più alto, ed in questo mentre si fa un bellissimo equivoco, col porre il Soggetto alla Terza del Tuono, come al num. 36., e poi subito vediamo al num. 37. il Motivo posto nella Corda del Tuono, ed accompagnato per Sesta sotto al num. 38., e così fa diversi bellissimi artifici, con uno de' quali calando due volte per Terza l' entrata del Motivo della Quinta del Tuono, si riduce al Tuono; coll' altro fa che l' istessa parte replichi il Motivo all' Ottava sotto, e che l' ultima Nota del Motivo sia prima di quello che immediatamente segue. Si noti ancora che essendo qualchè tempo che non si è sentito il Soggetto per intiero, e solo si è usato molto artificio colla prima Battuta del medesimo, era conveniente porlo tutto di nuovo per effetto, e ciò si vede eseguito al num. 37., (a) e perchè sia ancora meglio espresso si vede ancora la prima particella del Motivo accompagnata dal suo Contrafoggetto in una parte al num. 39. e la seconda particella del Motivo accompagnata col Contrafoggetto in altra parte al num. 40., che vien ad essere una risposta del Contrafoggetto all' Ottava. Si offervi poi, come giunto con questo Contrafoggetto al suo fine, il Basso si ferma con la voce, (b) ed intanto vi si pone sopra il Motivo per mo-

Tomo II.

P

mo-

tiero, e ciò per renderlo più sensibile, e perchè non si perda di mira qualchè particella del Soggetto, che non fosse stata udita per qualche tempo.

[b] Si usa molte volte nel fine d' una Fuga fermar una parte con una Nota stabile, e per lo più suol essere il Basso a guisa di Pedale, e sopra questa Nota ferma si fa un intreccio di Soggetto, e di Contrafoggetto anche con varie Dissonanze, secondo che comporta il Soggetto principale; anzi offeruo che molti Autori sopra questa Nota ferma vi usano de' passi, che a prima vista pare che stiano male col Basso, ma a chi ben considera tutto sta a tenere di quanto è stato introdotto, dai Maestri del Secolo XVII., i quali coi loro esempi ci anno insegnato non esservi la sola Pratica, degli Scrittori del 1500. usata, ma una seconda Pratica, che condotta dalla ragione, diletta, e dimostra l' estensione, e la ricchezza della Musica.

movimenti contrari; al num. 41. accompagnato per Forza al num. 42., e per terminar con più eleganza, si pone dopo di questo il Motivo, o almeno parte del Motivo nel suo ordine primiero al num. 43., indi si va a trovare la sua Cadenza finale, che si vede al num. 44. esser fatta per modo di Cadenza semplice, o sia Cadenza incamposita. (a)

Non si scopre nel fine di questa Fuga lo stretto del Soggetto, perchè nel corpo della medesima si è lavorato sempre col parca i Soggetti fra di loro ristretti, e perciò era superfluo far nuovo stretto nel fine, benchè per altro anche questo si veda allorchè il Basso tien la voce ferma. (b)

Questo è quanto ho stimato bene osservare in questa Fuga; e da questo e dagli antecedenti Esempi credo possa ricavarli quanto basta, per comporre Fughe di più generi.

Qualche cosa si potrebbe aggiungere intorno alle Sonate d'Intavolatura, ma ancora in queste si osservano molte delle accennate regole, e solo in poche cose differiscono, le quali sono di poco momento, rispetto al tutto. (c) Sò benissimo che nella nostra Italia non è frequente questo modo di Sonare, ma sò ancora che anche quelli che non fanno ammirano e lodano chi sa eseguire un tal genere di Sonate. (d)

Alcune delle osservazioni di queste Sonate sono, che non si sta tanto sul rigore de' salti, perchè questi negli Strumenti non riescono difficili per l'Intavolatura.

[a] Delle Cadenze, si veda dove se n'è parlato.

(b) Non è necessario, come altre volte si è detto, far sempre lo stretto nel fin d'una Fuga, ma si può usare nel corpo della medesima, anzi quando si fosse usato nel mezzo d'una Fuga, sarebbe superfluo ripeterlo nel fine. A questo proposito voglio avvisare il Lettore d'un altro artificio che può usarsi nelle Fughe, ed è che in vece di stringere il Soggetto, alle volte si allarga con poco in Figure di maggior valore, più, o meno secondo il bisogno; ma questo non si fa se non vi sia da fare un buon lavoro con uno, o più Contrasoggetti, o con buone Modulazioni. Un Soggetto allargato nel valore per il doppio si può vedere nei Salmi di Benedetto Marcello nell'Ottavo Tomo al Salmo Cinquantesimo nell'ultimo versetto.

(c) Il comporre Sonate ha il suo stile particolare, e non ha tanti rigori, quanti ne ha lo stile Ecclesiastico, o Madrigalesco, o da Camera; onde chi volesse esercitarsi anche in questo stile, può fare attentamente osservazione alle Sonate sì degl'Antichi, come Moderni Compositori; e fra gli altri può vedere Luzzasco Luzzaschi, Claudio Monteverde, i due Gabrielli, cioè Andrea, e Giovanni Girolamo, Frescobaldi, Bernardo Pasquini, Fabrizio Fontana; e fra Moderni Domenico Scarlatti, Arcangelo Corelli, Opera quinta; Domenico Zipoli, Giovanni Sebastiano Bach, Monsieur Rameau, Handel, P. Martini, ed altri.

[d] S' avverta che per Sonate d'Intavolatura s'intendono quelle che sono scritte a tre, quattro, o cinque parti, e non quelle che oggidì da molti abusivamente vengono chiamate con questo nome; quelle cioè che si suonano con due dita, uno della destra, l'altro della sinistra Mano, perchè queste non meritano un tal nome.

Intonazione, e perciò si possono usare con più facilità; per altro conviene sempre aver riguardo allo Strumento, per il quale le Sonate devon servire, acciò si adatti la Composizione allo Strumento, essendo ben certi che anche nelle Sonate la naturalezza, e aggiustatezza dà maggior risalto alla Composizione.

Si potrà ancora osservare che in questo Stile possono usarsi le Note di Figure più piccole di quello che per lo più si faccia nel Canto (parlando specialmente di cose soave) e ciò per la maggior facilità che si può ottenere per eseguirle. In questo Stile parimente sarà più facile fare Modulazioni che si cavino dall'ordinario, per l'istessa facilità, che si ha nell'esecuzione. Io per altro mi contento d'aver accennate queste piccole cose, e non è mia intenzione fare una Lezione, dove s'insegni il modo di comporre Sonate, mentre per dir quanto fosse sufficiente, vi vorrebbe una lunga diceria; dall'altra parte tutto ciò che nel decorso de' passati Esempj abbiamo veduto, può esser bastantè ancora per riuscire in questo stile di Sonate, (a) solo in poche cose diverse dagli altri Stili.

Abbiamo fin qui vedute più Fughe si a due, si a tre, si a quattro voci, ma siccome a quattro voci sono più perfette che a tre, anzi secondo molti Autori le sole Fughe a quattro sono nella sua perfezione, (b) così in queste ci siamo più estesi. Ne abbiamo vedute tessute in diverse maniere, e con diversi artifizj. Dalle osservazioni di queste si facilita il modo di osservarne dell'altre, purchè siano di buoni Autori, e dalla frequente, ed attenta osservazione si acquisterà una buona cognizione per potersene servire nell'occasioni, e per poterli esercitare in una parte della Musica, che è fra le più belle che in sè contenga questa facoltà, e dalla mancanza di queste riflessioni proviene che oggigiorno non dico del tutto, ma molto al certo è decaduta la buona Musica nell'Italia, perchè pochi sono quelli che si vogliono esercitare in quelli studj che seco portano qualche fatica. Ma basti il fin qui detto, e per chiusa dei Quartetti si passi a vedere una Fuga Legata, o sia Canone a quattro, che servir possa di norma per far Fughe legate.

[a] Quanto in questo luogo si dice, si vedrà esser vero, osservando i sopracitati Autori, ai quali si può aggiungere il Transilvano del P. Girolamo Di-
wuta, Cosanzo Antegnati, Gio: Maria Casini, ed altri.

(b) Si veda il Zarlino, il Bononcini, il P. Teva, il Fux citati, ed altri.



116
ESEMPIO VIGESIMOPRIMO
AGNUS DEI a 4. IN CANONE.
DI FRANCESCO TURINI.

1. 2. 3. 4.

5. 6. 7.

8. 9.

Agnus

De i qui tol lis pec ca ta mun di mi-

fe re re no — — bis **Agnus**

De i qui tol — dis pec ca ta mun — di

mi fe re re no — bis mi fe-

re re no — bis do na no bis pa-

ro-

— cem do na no bis pa cem . **Per**

PER compimento degl' Esempi a quattro voci , e per termine di questo Tomo, stimo bene proporre per Esempio un Canone di Francesco Turini, cavato dal Libro di Messe del detto Autore, e per non ripetere il già detto, conviene mandare alla memoria quello che si disse nell' Esempio ottavo intorno ai Canoni, o siano Fughe Legate, sia in quanto al nome, sia in quanto ai Segni. (a) Solamente in questo luogo si deve avvertire che il nostro Autore per evitare nello scioglimento del Canone ogni dubbietà e incertezza, delle quali erano troppo amanti i Maestri più Antichi, (b) che ponevano tutto il loro studio nel far i suoi Canoni con Enigmi, Motti, sottigliezze quasi impercettibili, come si può vedere da Ermanno Fineckio, e dal Bontempi, che ci anno lasciato lo scioglimento di molti degl' indicati artifici; perciò in questo Canone Francesco Turini ci scioglie ogni difficoltà in due modi; l' uno si è che nella parte del Tenore, che fa sempre l' antecedente, o sia Proposta del Canone segna tutte le altre parti come si vede dall' Esempio.

Al num. 1. adunque si vede nel Contralto il numero delle pause che deve aspettare per entrare, e la Chiamata in qual voce deve egli cominciare a cantare; poscia al num. 2. si vede nel Basso il numero delle Pause, e su qual voce deve dar principio. Al num. 3. ritrovasi il Soprano colle Pause, e indizio della voce dove deve cantare, e in fine al nu. 4. si vede il Tenore che serve di Guida a tutte le parti, talchè si forma un Canone a quattro voci *ad Diapason*, o all' Ottava (c) nel Soprano; *ad Subdiapente*, o Quinta sotto nel Basso, e *ad Diatessaron*, o Quarta sopra nel Contralto, e in questo modo è formata tutta la Messa di questo Celebre Au-

[a] Si veda il detto Esempio Ottavo dal principio fino alla Rissoluzione del Canone, e si osservino ancora le Annotazioni.

[b] Alle volte si vede negli Antichi Autori che si contentavano solamente di porre qualche vocabolo esprime la Composizione Fuga Legata, o sia Canone senza altra aggiunta che specificasse la qualità del Canone. Si avverta ancora che alle volte in vece di porre il segno della Ripresa, dicevano V. G. Canon post unum tempus. Fuga duorum temporum, e simili, e vuol dire che il Conseguente entra dopo lo spazio di un tempo, o di due, e per un tempo dagli Antichi s' intendeva il valore di una Breve, come si può vedere in molti di essi, e di alcuni Moderni ancora, seguitando l' stesso ordine.

(c) Questa osservazione dipende da quel che altrove abbiamo detto, cioè che in ciascuna parte us è la propria, e particolare situazione delle Note, ed in fatti se in questo Canone la parte del Soprano si ponesse nell' Alto, è chiaro che verrebbe troppo bassa, e poi non si risponderebbe all' Ottava, ma all' Unisono, che se si ponesse all' Ottava sopra verrebbe troppo alta. Con questa, e le altre regole assegnate sarà facile mettere in Partitura quei Canoni che non avessero tutti i segni che si ricercauo, acciocchè abbiamo tutta la chiarezza possibile.

Autore, il quale oltre l'artificio, ed obbligo in cui trovasi il Canone, ci fa sentire uno stile facile, naturale, e che non si rende oscuro a causa dell'artificio, e legame a cui si è obbligato; cosa per se stessa molto difficile, e rara. In secondo luogo Egli scioglie ogni difficoltà, perchè essendo stampata ogni parte da se separata, in ciascheduna pone lo scioglimento di tal parte, sia Soprano, Alto, e Basso.

Al num. 5. si vede il segno della prima Ripresa, la quale come si è detto, si fa dal Soprano all'Ottava sopra; così al num. 6. la seconda risposta che si fa dal Basso alla Quinta sotto, come si avvertì; parimente si vede al num. 7. l'ultima Ripresa, che deve farla l'Alto alla Quarta sopra, e questi segni delle Riprese sono posti ancora per maggior chiarezza.

Al num. 8. si vede la prima *Corona*, sopra quella Nota nella quale l'ultima parte termina il Canone, indi seguita la prima *Coda* fino al numero 9. dove si termina il Canone dall'altre due parti, e questo vien espresso coll'altra *Corona* che ivi si scorge, e poi si vede la seconda *Coda* che è propria solamente della Guida, acciò termini assieme colle altre parti. Al num. 10. si osservi l'ultima Nota, la quale come si vedrà nella Risoluzione si tiene ferma da una parte, cioè dal Soprano, che è il primo dopo la Guida a terminare, e si tien ferma per il valore di due Brevi, e questo in conformità di quanto si disse all'Esempio Decimoterzo verso il fine, ed all'Esempio Decimoquarto al num. 28. Per il restante del Canone avviso di nuovo che si torni a vedere tuttociò che si disse nell'Ottavo Esempio, dove si esposè il Canone del Bernabei; onde senza più prolun-
garsi passeremo ad esaminare la Risoluzione del Canone.



SEGUE LA RISOLUZIONE DEL CANONE.



Agnus De i qui tol — lis pec-



Agnus De-



A gnus De i qui tol — lis pec ca ta mun-



A gnus De i qui tol-



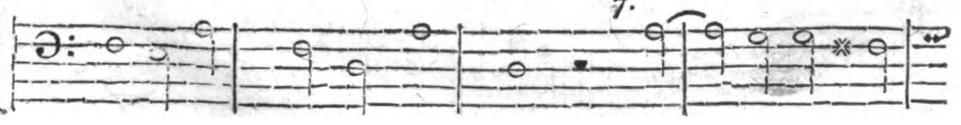
ca ta mun di mi fe re re no-



qui tol — lis pec ca ta mun di mi-



di mi fe re re no-



.lis pec ca ta mun di mi fe re re no-

10.

bis A gnus De i qui
 fe re re no bis
 bis A gnus De i qui tol-
 no bis A gnus

14.

tol lis pec ca ta mun di mi-
 A gnus De i qui tol lis pec ca ta
 lis pec ca ta mun di mi fe re re
 De i qui tol lis pec ca ta mun di mi-

fe re re no — bis

16.

mun di mi fe re re no —

17.

no bis mi fe-

15.

mi fe re re no — — bis

18.

mi fe re re no — bis

20.

bis mi fe-

21.

re re no — — bis do-

19.

mi fe re re no- bis



22. do na no bis pa

24. re re no bis do

na no bis pa

23. bis do na no bis

cem .

na no bis pa cem .

cem do na no bis pa cem .

pa cem .

Ve-

Veduta la direzione del Canone, si offervi adesso la Risoluzione, e si veda al num. 1. la qualità del Motivo, il quale essendo proposto nella Quinta del Tuono, va alla bella prima a trovar con un salto la Quinta della Quinta, che come altrove si disse, vien ad esser la seconda del Tuono; (a) questo però non è fatto a caso, ma col suo perchè, mentre come si vedrà nella risposta del Basso, vien a corrispondere perfettamente alla Quinta del Tuono, la quale come *Dominante* fa la sua gran parte in questo Canone. (b) Al num. 2. si vede la risposta del Soprano all' Ottava sopra, e qui si noti l' accompagnamento che riceve dal Tenore, che è una Corda la quale determina il Tuono principale, e così si comincia a camminare con Corde equivoche, cosa molto necessaria nei Canoni, come si disse all' Esempio Ottavo. Al num. 3. si vede la risposta del Basso alla Quinta sotto, che vien ad essere nel Tuono Fondamentale determinato già dalle Cantilene del Tenore, e del Soprano, e siccome il Soprano che corrisponde al Tenore rispose all' Ottava sopra, così l' Alto che corrisponde al Basso al num. 4. risponde un' Ottava più alta del Basso, che vien ad essere Quarta sopra la Guida. Quest' ordine però di rispondere non è assolutamente necessario, anzi si può rispondere prima alla Quinta sopra, o alla Quarta sotto, ovvero alla Quinta sotto, o Quarta sopra, indi all' Ottava o sopra, o sotto, e finalmente all' altra Quinta, o Quarta; ma questo dipende tutto dal modo di tessere la Guida. (c)

Risposto che ha l' Autore con tutte le parti, si vede al numero 5. un nuovo Motivo, che è ben degno d' osservazione, non solo perchè procede per Legature di Diffonanza, ma ancora perchè con questo si lavora gran parte di questo Canone, e si noti di più, come questo passo contiene in se

Q 2

dell'

(a) Si veda quello si è detto all' Esempio Sesto sul principio, e all' avvertenza (b) pag. 122. solo in questo luogo si può aggiungere che se gli Autori non anno avuta difficoltà di andare alla Quinta della Quinta nelle Fughe sciolte, e ciò per mantenere la realtà, e identità del Soggetto, molto più sarà lecito far ciò nelle Fughe Legate, o siano Canoni.

[b] Eccovi una nuova, e forte ragione perchè in questo luogo si va alla Quinta della Quinta. Oltre di che se ben si riflette, ogniqualvolta il Basso, e conseguentemente l' Alto devono terminare nella Corda del Tuono, è forza di condurre il Tenore, che è la Guida di tutte le altre parti nel presente Canone alla Quinta; affinchè il Basso termini nella Corda Fondamentale del Tuono. Di più devesi osservare nei Canoni che se sono alla Quarta del Tuono l' Antecedente sempre si conduca alla Quinta della Quinta cioè che moduli ascendendo; al contrario, se sono alla Quinta del Tuono, l' Antecedente deve condursi alla Quarta del Tuono, cioè discendere colla Modulazione. Tutto si è detto singolarmente per tanti Moderni, che facendo povera l' Arte del Contrappunto non ammettono che la sola Fuga del Tuono.

(c) Si osservino gli Autori che trattano dei Canoni, e fra gli altri il P.

dell' equivoco, mentre con somma facilità si va modulando, e ponendo in diversi Tuoni, come si vedrà nel seguito di questa Fuga. In questo luogo determina la Quinta della Quinta come si vede dalla settima maggiore del *D. isofre*, (a) nel qual tempo al num. 6. il Soprano risponde a questo passo, e rispondendo il Basso al num. 7. viene a determinar la Quinta sostanzialmente, mentre nel Tenore; e nel Soprano modula alla Quinta della Quinta accidentalmente, (b) la qual cosa è ben da notarsi, per poter condurre con simile artificio altre Composizioni di questa fatta. In conformità di quanto si dice, vedesi al num. 8. l' altra risposta a questo passo, ma si osservi che la Guida è disposta in tal maniera, che nella risposta del Basso in tempo che termina il detto passo, si vedono Corde sempre equivoche, in modo che dia campo al Tenore di proporre altro Motivo nel Tuono principale, come si vede al num. 9., ed al num. 10. si ripete secondo l' ordine solito, nel qual nuovo Motivo si può osservare la maniera affatto diversa, colla quale si conduce l' Autore in questo luogo differentemente dal principio, mentre ivi si cominciò alla Quinta, e si andò a toccare la Quinta della Quinta, ma qui si pone questo Motivo nel Tuono, ed ivi si fa qualche dimora, e così nella risposta si va alla Quarta del Tuono, come vedesi al num. 11. (c.)

E ben vero però che nella risposta di questo Motivo si ferma nel Tuono principale in maniera equivoca, e la ragione si vede chiaramente, allorchè dopo l' ultima risposta fatta al num. 12. di nuovo la Guida, cioè il Tenore al num. 13. torna in campo col Motivo proposto al num. 5., con questo divario però, che qui si fa con Corde, che sono proprie del Tuono Fondamentale, ma che seguita nondimeno a camminare equivocamente. Si osservi ancora la Corda equivoca, che vedesi nel terminare che fa la Guida questo Motivo, e poco più sotto ne vedremo la ragione.

Coll' istess' ordine di sopra il Soprano risponde al num. 14., ed il Basso al num. 15., così pure l' Alto al num. 16. Se poi confronteremo questo passo con quello fatto di sopra, si vedrà che coll' istesse Note si forma-

Zaccaria Tevo Mus. Tess. par. 4. pag. 335., ove dice: Alcuni Canoni si formeranno colle regole date per le Fughe, e Imitazioni.

(a) *Si riduca a memoria quello che più volte si è detto della Corda dei Francesi detta Corda sensibile.*

(b) *Per Modulare in un Tuono sostanzialmente, intendo passar veramente in quel dato Tuono; al contrario modulare accidentalmente, intendo far finta di passar in altro Tuono, ma poi o mantenere il primo Tuono, ovvero passare in altro diversa da quello che s' era accennato.*

(c) *A proposito di quel che si dice in questo luogo si veda ciò che si disse nell' Esempio Ottavo, verso la fine, ed alla annot. [d], pag. 162. come ancora all' annot. (a). pag. 163.*

meno *Dissonanze* diverse, mentre di sopra si scorgono *Dissonanze* d' altra ragione di quel chè siano in questo luogo, e così si ammira sempre più l' *artificio*, e questa riflessione mi sembra degna d' un' attenta osservazione perchè si veda come d' istesse Note si possono far giocar diversamente, ed un simil modo di comporre non solo è artificioso, e dilettevole, ma in oltre ridonda in onore, e lode del Compositore, perciò si osservi bene questo passo.

Al num. 17. si vede la ragione perchè la Guida termina il passo sopradetto con Corda equivoca, mentre nelle risposte le altre parti vengono in tal maniera, che danno campo alla Guida di prendere quest' istesso passo alla Sesta del Tuono, ma però sempre mantenendo l' equivoco, come si vede nel progresso della Cantilena, e quest' equivoco vie più si scopre allorchè il Soprano al num. 18. risponde al passo accennato. Un' altra cosa è da osservarsi in questo luogo che questo passo per via di far pausare le altre parti si rende ancora più chiaro, ed insieme fa diverso effetto da quel che fece le altre due volte che fu adoprato. In oltre si deve notare che se mai era necessario l' equivoco per il passato, qui poi era necessarissimo, perchè essendo la risposta del Basso alla Seconda del Tuono, come si vede al num. 19., e nell' Alto al num. 20., per non andar fuor di Tuono, anzi per mantenerlo, non vi era altra strada che procedere equivocamente. E' vero che la risposta del Basso, e dell' Alto potrebbe considerarsi alla Quarta della Sesta, ma è altrettanto vero che questa è l' istessa della Seconda del Tuono.

Acciocchè poi la Composizione prenda forza si vede al num. 21. replicare il solito passo nell' istesse Corde colle quali fu posto la prima volta al num. 5., ma vi è però un altro artificio nuovo, il qual' è che sul principio in vece di formar *Dissonanza* di Settima, come fece di sopra, forma una *Legatura* di Sesta, ed essendo in oltre intrecciato coll' ultima risposta dell' Alto, si vien ia tal occasione a fare una *Legatura* di Quarta, e Sesta, ed ecco un nuovo modo di servirsi dell' istesse Note. (a) Oltre di ciò questo passo che fu posto l' altre volte da se solo, in questo luogo, si va concatenando coll' istesso passo antecedente in quella maniera, che vien permesso dalla ristrettezza della Composizione. (b) Vedonsi le

[a] Si osservino fra gli Antichi Josquinio, il Villaert, il Palestrina, Cossanzo Porta, ed altri, e non di rado si vedrà che coll' istesso passo diversamente distribuito formano diverse Armonie. Anche i buoni Moderni usano un simile elegante modo di procedere, come si può vedere nei Salmi di Benedetto Marcello, nei Duetti, e Terzetti del Clavi, ed in molti altri.

(b) Nelle Fughe Legate, o siano Canoni non si può molte volte intrecciare un passo coll' altro, specialmente a quattro voci, onde se qualche volta si trova qualche intreccio è molto da stimarsi.

le risposte a questo passo al num. 22., 23., e 24. secondo l'ordine con cui fu posto la prima volta coll'istesse Dissonanze. Ne si creda esser fatto senza il suo perchè, mentre andando in Tuoni che crescono colla Modulazione, si dà forza ed energia alla Composizione, acciò verso il fine non languisca, ma sia più viva e spiritosa. Si osservi con che naturalezza si guidano le parti alla Cadenza, il che è, a mio parere, la cosa più difficile che si ritrovi nel far Canoni finiti; (a) perciò è degna d'osservazione per appianarsi questa difficoltà, e questo è quanto credo possa bastare, per osservare questa bellissima Composizione.

Si disse nell'Ottavo Esempio che molte sono le maniere di fare i Canoni, adesso soggiungo solamente che si possono far in guisa, che oltre l'Unifono, la Quarta la Quinta, e l'Ottava, rispondino anche alla Seconda, alla Terza, alla Sesta, alla Settima, alla Nonna, e alla Decima, come fra gli altri si può vedere nella Messa del Palestrina, intitolata *Repleatur*, con questa avvertenza però, che rispondendo all'Unifono, alla Quarta, alla Quinta, e all'Ottava, e loro replicate, devono mantenere il rigore degli Intervalli, cioè dei Tuoni, e Semituoni; dove al contrario rispondendo alla Seconda, alla Terza, alla Sesta, alla Settima, alla Nonna, alla Decima, e loro replicate, (b) non è necessario questo rigore, ma basta che mantengano gl'Intervalli nei Salti, senza guardare alla posizione de' Tuoni, e Semituoni; onde se la Guida V. G. fa un salto di Terza maggiore, la risposta può far benissimo un salto di Terza minore, quando così porti la natura del Tuono, che non deve mai perdersi di vista.

(a) A mio parere è più difficile il Canone finito, che l'infinito, perchè nel Canone infinito vi è il comodo della Pause, e non è necessario che tutte le parti terminino nell'istesso tempo, dove al contrario il Canone finito deve terminare nell'istesso tempo con tutte le parti, e perciò è necessario trovar una Nota che sia comune a tutte le parti, e poi di più conviene trovare una, o due, o anche più Code, con questo che la prima Coda sia seguitata in Canone dalle altre parti, cosa in vero non tanto facile, come credo che mi accorderà chi ne averà fatta, o ne farà l'esperienza.

(b) Il Zarlino dice che le Fughe (da esso divise in legate, e sciolte) si possono fare all'Unifono, alla Quarta, alla Quinta, e all'Ottava, come si vede nell'*Inst. Harmon. par. 3. cap. 51. pag. 212.*, e D. Niccola Vicentino dice che i Canoni alla Seconda, alla Terza, alla Sesta, alla Settima, e alla Nonna sono più Moderni degl'altri, come si può vedere nel lib. 4. della *Prat. Musc. cap. 33. pag. 89. tergo.* L'istesso dice il Berardi *Docum. Armonici lib. 2. Docum. 1. pag. 89.*

ESEMPIO VIGESIMOSECONDO.

**SANCTUS A CINQUE
DI COSTANZO PORTA
IN MISSA MORTUORUM.**

2. 6.

San

4.

San

1.

San

5. 8. 9.

San

3. 7.

San

Etus

I 3.
 ctus San-
 I 2.
 ctus San-
 ctus San-
 I 1.
 ctus San-
 I 0.
 ctus San-

Etus San

15.

Etus San

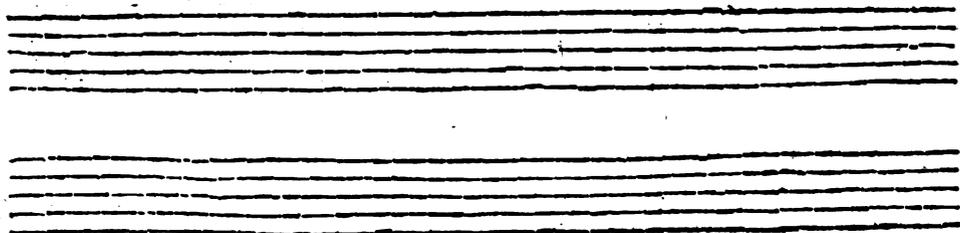
16.

Etus San

14.

Etus San

Detailed description: This is a musical score for a vocal or instrumental part. It consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The lyrics 'Etus San' are written below the first two staves. The second staff is marked with a measure rest '15.' and continues the melody. The third staff features a series of four quarter notes on a single pitch (G4), likely representing a sustained note or a specific rhythmic pattern. The fourth staff is marked with a measure rest '16.' and continues the melody. The fifth staff is marked with a measure rest '14.' and continues the melody. The lyrics 'Etus San' are repeated under the first and fifth staves.



etus San etus

18. 19.
etus San etus Do-

etus San-

etus San etus

17.
etus San etus .

22.

Do mi nus De us

23.

in mi nus De us Do mi nus De

ctus Do mi nus De us

21.

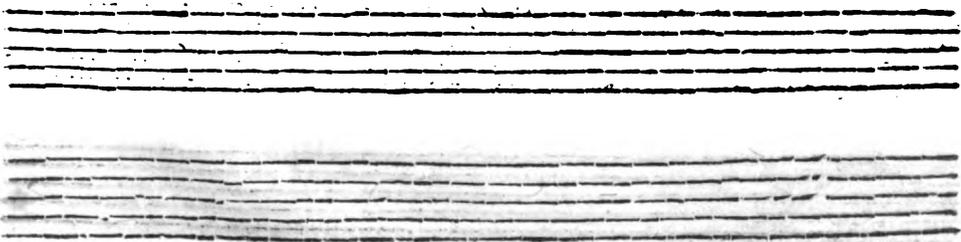
24.

Do mi nus De us Do

20.

24.

Do mi nus De us fa



25.

Domi nus De us fa ba

26.

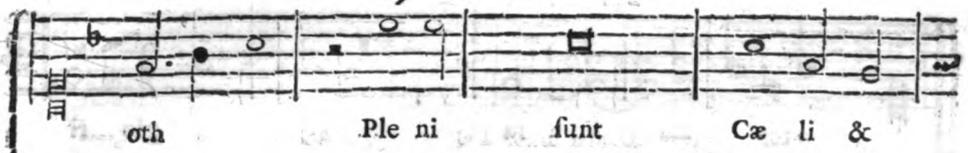
us fa ba oth Ple ni

fa ba oth

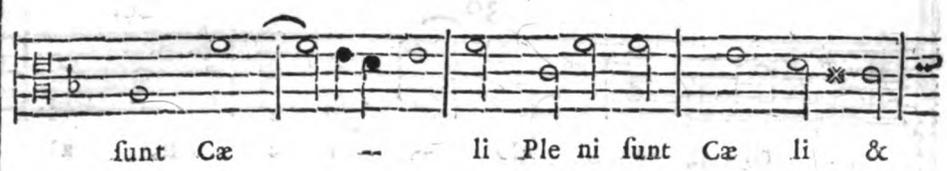
mi nus De us fa ba oth

ba oth De us fa ba oth

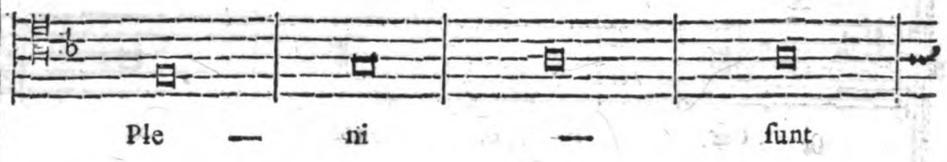
29.



oth Ple ni funt Cæ li &



funt Cæ li Ple ni funt Cæ li &



Ple ni funt

27.

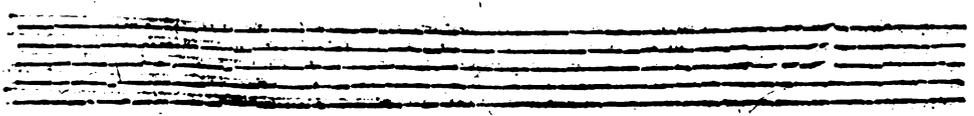
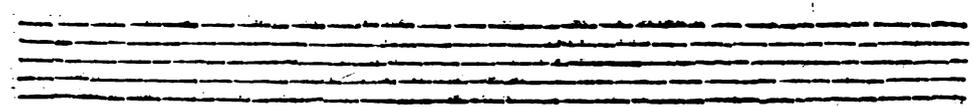


Ple ni funt Cæ li

28.



Ple ni funt Cæ li &



33.

ter — ra glo ri

30.

ter ra glo — ri a tu a

Cæ li & ter ra

32.

& ter ra glo — ri-

31.

34.

ter ra glo ri a tu a glo-

37.

a tu — a o fan na

35. 36. 40.

glo ri a tu a o fan na o-

40.

glo ri a tu a o-

38.

a tu a o fan na in

39.

ri a tu a o fan

42. in ex cel — fis .

42. fan na in ex cel fis .

42. fan — na in ex cel fis .

42. ex cel fis in ex cel fis .

41. na o fan na in ex cel fis .

Molti Autori i quali hanno dati ammaestramenti Pratici per insegnare a comporre dopo aver fatto vedere come si deve regolare lo Scolaro per scrivere a due, tre, e quattro voci, o che non hanno soggiunto di più, o che in poche parole si sono sbrigati; (a) onde mi sembra che coll' esibire io agli Studiosi Esempj anche a più di quattro voci sia per non esser discaro ed inutile a chi veramente desidera internarsi nella Musical Facoltà; quindi darò principio dalle Composizioni a cinque voci, ed in primo luogo propongo a osservare la presente Composizione che è dell' istesso Autore, del quale nel primo Tomo mi son servito all' Esempio Decimoterzo.

Prima però di venire alle osservazioni di questa Composizione farà cosa buona il riflettere come nel Quartetto, o dicasi nelle Composizioni a quattro vi si ritrovano tutte le Consonanze colle quali si può accompagnare una Nota Fondamentale, (b) anzi si disse nell' osservare le Composizioni a tre, che ivi si ha la Triade Armonica perfetta, e componendo a quattro null' altro si fa che aggiungervi l' Ottava, la quale è Consonanza così perfetta che poco cade sotto il senso, e però fu detta *Equifona*, quasi egual suono. (c) Dal fin qui detto adunque ne segue che nelle Composizioni a più di quattro voci converrà replicare qualcuna delle Consonanze già adoperate in una delle quattro parti, (d) il che non apportando varietà di regole dalle assegnate per comporre a quattro, perciò molti Autori si sono contentati di esporre i loro insegnamenti fino alle

Tomo II.

S

le

(a) Vedasi il *Zarl. Inst. Harm. part. 3. cap. 65. pag. 260. D. Niccola Vicentino Prat. Musc. lib. 4. cap. 27. pag. 85. Alcuni Autori hanno dati insegnamenti per comporre a più di quattro voci, ma chi uno, chi l' altro; così il Cazzati nella risposta alle opposizioni fatteli dall' Agresti, dice al cap. 3. pag. 16. non esser di necessità che la quinta parte entri per Soggetto, e prova la sua proposizione coll' autorità, ed esempio di varj accreditati Autori. Il Bononcini Mus. Prat. non fa alcuna parola intorno al modo di comporre a più di quattro voci, come vedesi par. 2. cap. 13. pag. 123.*

[b] Per la Nota Fondamentale intendo quella sopra la quale si appoggia il complesso Armonico che consiste in Terza, Quinta, ed Ottava, il che come chiaramente apparisce vien a costituir quattro parti. Si veda il *P. Zaccomi Prat. di Mus. par. 2. lib. 4. cap. 24. P. Zaccaria Teor. Mus. Tess. par. 4. cap. 5. pag. 228.*

[c] *Franchini Gaffori Prat. Mus. lib. 3. cap. 3. At concordantiarum huiusmodi aliz simplices, & primariz aliz replicatz, & secundariz ut octava hæ enim æquisonæ sunt namque octava æquisonat Unifono.*

[d] In fatti posta la Nota Fondamentale, la Terza, la Quinta, e l' Ottava, volendo aggiungere la Quinta parte, converrà necessariamente replicare una delle dette Consonanze, nel che fare, converrà adoperare molto giudizio, ed

le quattro voci e non più, ed alcuni altri con poche parole intorno a ciò hanno stimato dir tanto che basti. (a)

Da ciò che qui diciamo alcuni ne cavano una conseguenza non sò quanto giusta, che nelle Composizioni a più di quattro voci null' altro si ottiene che una inutile replica di una o più Consonanze, e negano questi che la molteplicità delle voci moltiplichi la forza dell' Armonia, mentre (dicono essi) se V. G. raddoppiaremo una Terza null' altro faremo che un' Armonia a quattro, così discorrono dell' altre Consonanze; [b] ma con loro buona pace io non posso accordar questo discorso, perchè sebbene l' Armonia vien prodotta semplicemente dalle Consonanze, la diversità però dell' Armonia vien prodotta dalla varia disposizione di quelle, (c) quindi è che anco a quattro voci è proibito servirsi di eguale disposizione di Consonanze, di modo che non si ascenda V. G. due volte

ed osservare quando sia meglio replicare la Terza, quando la Quinta, e quando l' Ottava. Si potrà bensì alle volte pausare qualche volta con una parte, come avverte il P. Tevo cit. dove sopra pag. 233. Non mancherà però alle volte il modo di adoperare, o la Decima, o la Decima seconda, o la Decima quinta; ed alle volte ancora la Decima settima, o la Decima nona, anzi più che si userà raddoppiare le Consonanze replicate, in vece di raddoppiare le semplici, più si avrà buon effetto, purchè l' intreccio delle parti sia a dovere.

[a] Si veda Annot. [a]; così pure il P. Zacc. Tevo cit., il quale a più di quattro voci permette ancora alle volte gl' Unisoni, e le Ottave, ma però più che si sfuggiranno gl' Unisoni, e meno che si raddoppieranno le Ottave colla Nota del Basso, migliore sarà la Composizione.

[b] Avvertasi che questa difficoltà svanisce, ogniquale volta in vece di replicare V. G. la Terza si usi la Decima, e così dell' altre Consonanze mentre è fuor di dubbio che la Decima produce diversa Armonia dalla Terza, perchè nella Decima si forma l' Armonia della Terza sopra l' Ottava, dove nella Terza si forma Armonia semplice, e ciò verrà confermato se si osserveranno i numeri delle Proporzioni di queste due Corde, cioè della Decima, e della Terza, e così dicasi delle altre.

(c) Si veda nei seguenti esempj come la diversa disposizione delle Consonanze produce varietà d' Armonia.

te con Quinta , o con Ottava , e ciò non per altra ragione che per aver
S a varie.

Primo.

Secondo.

Terzo.

Quarto.

Ne faccia obietto se si ritorna qualchè Unifono, perchè questo può diminuirsi come segue

varietà d' Armonia , (a) la quale si ottiene colla diversità del Moto ,
(b) dunque anche dalla varietà del Moto dipende l' Armonia ; sicchè
mag.

Secondo .



Terzo .



Quarto .



(a) Si veda il Zarl. cit. part. 3. cap. 29. pag. 117.
[b] Si veda il cit. Zarl. nell' stesso luogo.

maggior varietà di Moto che si averà col moltiplicar le parti, maggior re-
ancora si otterrà l' effetto dell' Armonia. Sò ancor io che alcuni Autori
discorrendo specialmente delle Composizioni a otto parti desiderano che la
distribuzione delle voci sia in modo che, o mai, o quasi mai s' incontrino
Unisoni, specialmente in principio di Battuta, (a) e perciò danno per
avviso che si ponghino le replicate Consonanze, per esempio se un Soprano
fa la Terza, l' altro Soprano faccia la Decima; (b) ma siccome questo
modo di comporre non solo farebbe incomodo per la Composizione, ma
molto più per l' esecuzione, quindi vediamo che anche quegli Autori
che ciò hanno detto, nell' occasione poi, e nella pratica si son contenuti
diversamente. (c) Quello che è certo, e che l' esperienza ci fa sentire
si è, che il Moto contrario produce più Armonia del Moto retto; (d)
così pure il Moto obliquo fa diversa Armonia dal Moto retto, (e)
quindi dedur si può che il Moto misto sarà ancora di maggior Armonia,
e però più che sarà mischiato con varj Moti più sarà gradevole all' orecchio.
(f) Con ciò mi pare abbastanza provato non esser inutile il comporre
a più di quattro voci.

Per quello poi riguarda il comporre a cinque, sappia il Lettore che devono
porfi in pratica tutte le regole che si assegnano per comporre a quattro.
Solo si deve aver riflesso alla Quinta parte, la quale si può considerare
come una parte aggiunta, e non compresa nel numero delle parti
prin-

(a) *Zarl. cit. part. 3. cap. 41. pag. 194., e senza ricorrere all' autorità l' istessa ragione ci avvisa dovere schivare gli Unisoni, perchè questi (come più volte si è detto) non producono alcuna Armonia, e per conseguenza quel tal tempo che si passa nell' usare l' Unisone, l' Armonia resta priva di qualche altra Consonanza. Vedasi ancora il P. Zacconi tit. part. 2. lib. 2. cap. 30. pag. 80.*

(b) *Si veda a questo proposito Petrus Aaron De Instit. Harm. lib. 3. cap. 9. pag. 39.*

(c) *Si osservino i Compositori a più Voci, e specialmente Orazio Benevoli, Foggia, Carissimi, ed altri, e si vedrà verificato ciò che qui si dice.*

(d) *Da qui ne viene che tutti gli Autori i quali assegnano regole per comporre dicono generalmente che si adopera più che sia possibile il Moto contrario.*

(e) *Il Moto obliquo fa al certo diversa Armonia dal Moto retto, mentre in quello, o sopra, o sotto l' istessa Nota si sentono varie Consonanze di ragioni diverse non solo, ma di diversa specie ancora, il che non succede così di frequente nel Moto retto.*

(f) *Se ciascun Moto da per se solo è capace a dilettere, ed a produrre varietà d' Armonia, tutti i Moti posti insieme diletteranno maggiormente, secondo il comune assioma: Virtus unita fortior. Però si ricerca sempre la chiarezza, ed il buon ordine, perchè senza di queste cose non si produrrebbe cosa grata all' orecchio, ma più tosto partorirebbe confusione, cosa molto da fuggirsi.*

principali, e perciò molte volte con questa o non si risponde sul principio al Soggetto, ovvero si fa che sia l'ultima a rispondere ovvero con essa s'introduce nuovo Motivo, o altro simile, e perciò nei libri antichi per lo più si trova espressa non col nome di Canto, o di Alto, o di Tenore, ma col semplice nome di Quinta parte. (a)

È lecito raddoppiare quella parte che più piace, ma non si usa però raddoppiare la parte del Basso, comechè questa serve di Base, e la base non è, ne può essere altro che una; [b] tanto più che raddoppiando questa parte, un Basso converrebbe che facesse Armonia coll'altro, nel qual caso si farebbe più tosto confusione che Armonia, perchè le Consonanze troppo vicine al Basso non fanno buon sentire, a cagione della troppa vicinanza, ma di ciò se ne parlò anche nel primo Tomo, onde la si veda. (c)

Venendo adesso all'esame della Composizione proposta per esempio, conviene richiamare alla memoria quel tanto si disse nel primo Tomo all'Esempio Decimoterzo [d] ove si parlò delle Composizioni obligate col Canto Fermo. Anche la Composizione presente è col Canto Fermo, ma questo non è posto con uguaglianza di Figure, bensì è posto in una sola parte, cioè nel primo Tenore, ed ivi si mantiene la Cantilena del Canto Fermo, ma si prolunga, ed abbrevia secondo richiede la condotta della Composizione (e) che è appoggiata al primo Tuono Ecclesiastico, e per conseguenza in Tuono di *D la solre* Terza minore.

In questa Composizione si usa l'istessa regola che si accennò all'Esempio Decimoquinto, (f, cioè che delle Minime, andando di grado, se ne possono fare una buona, ed una cattiva. Solo si può aggiungere che ciò accade solamente nel Tempo tagliato esprimente il tempo alla Breve, perchè nel tempo alla Semibreve, o sia nel Tempo non tagliato, non si suole usar questa regola. La ragione da per se è chiara, perchè nel primo caso una Minima viene ad equivalere ad un quarto di Battuta, e nel secondo caso viene ad equivalere ad una mezza Battuta, onde un quarto di

[a] Si possono vedere l'Introiti del P. Costanzo Porta, così pure le Composizioni a cinque del Palestrina, di Orlando Lasso, e di altri Autori, e si vedrà la sopraespressa Dottrina.

[b] Siccome il Basso è il direttore, e quello che sostiene le altre parti, così non si potrà facilmente porre duplicato per non render la Composizione incerta sopra qual Basso debba essere appoggiata.

(c) Si veda al Tomo primo Esempio nono, pag. 186., e 187.

[d] Vedi a car. 230. Tomo primo.

[e] Si osservi nel primo Tomo all'Esempio Decimoquinto pag. 230., e 231.

[f] Vedi primo Tomo pag. 262., e si veda ancora l'annot. (a)

to di Battuta può passarsi per cattivo, ma mezza Battuta conviene che sia Consonante. (a)

Al num. 1. si vede il Canto Fermo variato in qualche piccola parte, ma si offervi che la prima Nota si prolunga per più Battute, e così si da campo alle parti di poter fare diversi andamenti, e maneggiare il Motivo in diverse maniere. (b) Al num. 2. si vede il Motivo che si prende nella Corda del Tuono, ed al numero 3. nell' istessa Corda all' Ottava sotto si pone l' istesso Motivo, ma nel principio con Figura di maggior valore, e ciò si fa perchè una parte s' intrecci coll' altra, nel qual tempo al num. 4. si vede nell' Alto una Imitazione del primo Motivo per Movimenti contrarij, ed in tanto al num. 5. il Secondo Tenore introduce il Motivo intrecciandolo anch' esso col Basso, ed ecco come il secondo Tenore, che è la parte Quinta in questa Composizione, è l' ultimo ad entrare col Motivo, (c) e così in due sole Battute si vede un bellissimo intreccio di parti.

Al num. 6. il Soprano alza il Motivo una Terza in tempo che il Basso al num. 7. mantiene il Tuono, e solo si serve delle prime Note del Motivo, ma siccome il Soprano fa un equivoco di Modulazione, mentre accenna di passare con Modulazione istantanea (d) alla Terza del Tuono, ed al num. 8. il secondo Tenore risponde al Soprano all' Ottava sotto,

(a) Il valore di mezza Battuta che venga percossa da qualche Dissonanza non si ritroverà mai in alcun buon Autore, se non nelle condizioni alle Dissonanze necessarie, e pure per esprimere qualche parola, o qualche sentimento particolare, e per eccezione, ma però mai nello stile rigoroso a Cappella.

(b) Sopra, o sotto una Nota ferma è un bellissimo comporre, quando si trovi un Motivo che giochi bene, ed in varie forme, come succede nel presente caso, e di queste Note ferme non solo se ne ritrovano negli Autori Antichi, ma anche i Moderni ne fanno uso nello stile Concertato, ed anco nello stile Fugato, e quando si maneggi bene il Motivo, si assicuri il Lettore che produce un ottimo effetto, come potrà chiarirsi coll' esperienza.

(c) Il secondo Tenore è l' ultimo a entrare col Soggetto non solo per essere la Quinta parte, la quale, come si è detto nel principio di questo Esempio, suole molte volte essere l'ultima a farsi sentire, ma di più in questo luogo la disposizione delle parti è fatta in tal maniera che non si può costruire diversamente, e ciò accresce al certo la bellezza, e l'artificio di questo passo.

(d) Quello che s' intende col nome di Modulazione si disse all' Esempio 3. nel primo Tomo a car. 11. annot. (a). Per Modulazione istantanea poi s' intende quella in che passa da un Tuono, o sia Modo all' altro senza veruna disposizione di parti, o di Cantilena, ma immediatamente, e di sbalzo da un Tuono si passa nell' altro, e queste Modulazioni si usano più dai Moderni che dagli Antichi, specialmente quando si passa da un Sentimento di parole ad un altro di diversa espressione, e riandando le Composizioni de buoni Autori si ritroverà non di rado l' uso di queste Modulazioni.

to, così il Basso secondo questa Modulazione passa per un poco alla Quinta della Terza, dove il secondo Tenore al num. 9. un Tuon più alto ripiglia il Motivo, ma però equivocamente, mentre si conducono le Cantilene in guisa che facciano una specie di Cadenza sospesa nella Quinta del Tuono, ove termina il primo *Sanctus* (a) Eccovi intanto in poche Battute un ottima disposizione dei Motivi con varietà, e bella condotta di Cantilene.

Si osservi ancora che una, o due sole volte fra i due Tenori si ritrova l' Unifono in principio di Battuta, e questo si fa colla necessità, per seguitare l' obbligo del Motivo, e questa osservazione si può fare per tutto il restante della Composizione, e siccome questa osservazione è molto necessaria nel caso specialmente di comporre a più di quattro voci, così farà bene notarla con diligenza per vedere il modo di contenersi in simili casi. (b)

Viene adesso il secondo *Sanctus*, dove si vede dopo la Cadenza sospesa che si prende un altro Motivo al num. 10. nella Corda Fondamentale, e per non prolungarsi, ma tenersi breve si accompagna detto Motivo per Terza al num. 11., indi al num. 12., e 13. si risponde al detto Motivo in Ottava, il quale appena si termina che di nuovo s' introduce al numero 14. accompagnato al num. 15. non per Terza come si fece le due volte antecedenti, ma per Decima, la quale benchè corrisponda alla Terza, produce però varietà d' Armonia, e per vie più far vedere la varietà unita coll' artificio al num. 16. il Tenore prende il primo Motivo, quello cioè che fu posto sul principio, ma qui lo prende alla Terza del Tuono, e quasi coll' istessa Cantilena si conduce all' altra Cadenza sospesa, nel qual tempo le altre parti procedono con una facile, e ben disposta Cantilena, che poco discostasi dalle Cantilene che furono poste nel primo *Sanctus*, ma ciò facilmente dovera succedere, perchè il Canto Fermo del secondo *Sanctus* essendo del tutto simile al primo, porta seco l' istesse Cantilene, le quali se si variano in parte procede per solo artificio, il che devesi attentamente notare, per osservare come si può conservare l' istesso ordine con qualche varietà. (c)

Segui-

[a] Si disse nel primo Tomo che la Cadenza sospesa si usa fra le altre ragioni per interrompere in parte, e poi di nuovo seguitare la Composizione come vedesi nell' Esempio 3. a car. 76., e così in questo luogo si usa questa Cadenza per l' istessa ragione. Si veda ancora l' Esempio 11. pagina 212. annot. [b]

(b) Si è detto altre volte che non si devono usare Unisoni, se non se in caso di qualche obbligo, e perciò si noti bene il passo presente per potersi regolare nell' occasione.

(c) La varietà tanto raccomandata da quegli Autori che ci hanno lasciati scrit-

Segue il terzo *Sandus*, il quale benchè nel Canto Fermo vada alla Terza del Tuono, (essendo i primi due nella Quinta) nondimeno l'Autore ha pensato bene starsene nella Fondamentale, ed ivi fare solamente piccola Imitazione dei due Motivi fatti di sopra, come vedesi al num. 17. l'Imitazione del primo Motivo, ed al num. 18. quella del secondo.

Per tener la Composizione ben concatenata, avanti che il Canto Fermo termina il terzo *Sandus*, introduce il restante del versetto, come vedesi al num. 19. con una Imitazione del Motivo per Movimenti contrarij, ed a questa Imitazione risponde nelle Corde che li tornano più in acconcio, al num. 20. col Basso, ed al num. 21. col Tenore, così in tal guisa mantiene l'unità della Composizione, e nell'istesso tempo produce varietà, come ben chiaramente si vede, e per variare ancora di più al num. 22. introduce un nuovo Motivo, sempre però coerente ai passati, e con questo Motivo si osservi che imita il restante della Cantilena fatta dal secondo Tenore dopo la risposta al Motivo per Movimenti contrarij, nel qual tempo l'Alto al num. 23. fa una imperfetta Imitazione dell' antecedente Motivo, e perchè non credasi che il Motivo del Soprano posto al num. 22. sia fatto a caso, perciò al num. 24. si vede che il Basso imita per Movimenti contrarij questo Motivo, ed il secondo Tenore lo imita quasi nell'istesso tempo per il suo dritto, e qualche porzione del medesimo se ne vede nell'Alto. (a) Sembrerà a qualcuno che questi siano piccoli artifici di non troppa considerazione, ma se osserverà con che diligenza queste cose tutte siano fra di loro unite, e con qual esattezza il tutto si ponga, con una chiarezza specialmente che sorprende, unita ad una facilità naturale di condotta, e di Cantilena, farà costretto di ammirare il tutto, e di osservarlo attentamente per proprio profitto e vantaggio. (b) Si noti poi nel primo Tenore al segno ♯ come si fa una piccola diminuzione nella parte

Tomo II,

T

te

scritti i precetti Musicali, e da me pure molte volte ricordata nel primo Tomo deve usarsi piuche sia possibile, ma sempre però in guisa che non distrugga l'Unità della Composizione, e ciò si osserà colla coerenza dei Motivi, e delle Cantilene, e degl' andamenti, le quali cose devono essere uniformi insieme, e diverse. Uniformi nella coerenza, diverse nella condotta. Ciò veramente non è tanto facile ad ottenersi, perciò si faccia molto studio, perchè questa è una parte molto interessante nella Musica, la quale senza varietà si rende noiosa ancorchè fosse piena di vaghezza, ed artificio; senza coerenza poi, e senza uniformità si rende un vestito di più colori, uno dei quali ordinarmente all'altro repugna.

[a] Così si usa nell'istesso tempo l'Imitazione per Movimenti contrarij e la semplice Imitazione, cosa da osservarsi con attenzione per poterla usare con lode del Compositore, e con piacere e diletto di chi la sente, o la vede.

[b] Tutte queste cose che rammento si devono osservare con esattezza, perchè oltre all'esperienza che ci dimostra quanto queste ajutino per condurci ad

otte-

te del Canto Fermo, e questa per fuggire due Quinte che s' incontrerebbero col Basso, se non vi fosse la detta diminuzione, (a) oltre di che si fa in tal guisa una piccola diminuzione del Motivo posto nel secondo *Sansur* al num. 20., e nell' stesso tempo si mantiene la Cantilena del Canto Fermo, la quale non si deve dire interrotta per una tale diminuzione. (b) Al num. 25. si vede nuova Imitazione del Motivo posto al num. 22. nel qual tempo il Basso fa anch' esso altra Imitazione del passo che abbiamo notato nel primo Tenore al segno 27., ed ecco che niuna cosa è fatta a caso, ma il tutto posto con gran giudizio, e da ciò ricavare deve lo Studioso che nelle Composizioni il tutto sia fatto con qualche ragione, e non per semplice riempitura, specialmente in Composizioni obligate. (c)

Al num. 26. 27. 28., e 29. si vedono Imitazioni imperfette di un nuovo Motivo, le quali per altro servono a meraviglia per condurre la Cantilena con buon ordine, e con buona Modulazione, mentre mantengono l' equivoco con molta grazia, perchè queste benchè fatte nella Terza del Tuono, nondimeno si portano poi tutte unite al Tuono principale, in maniera però che l' Uditore appena se ne avvede, il che come altrove si disse è ben da notarsi. (d)

Al num. 30. variando le parole si varia ancora la Musica, ma in modo

ottenere il fine della Musica proposto che è il dilettere, si ritrovano in oltre assegnate dagli Scrittori de' Musicali precetti, ed inculcate sparsamente nelle loro Dottrine, e da buoni Compositori poi si vedono poste sempre in pratica.

[a] Osservando il quò notato passo si può apprendere la maniera di scrivere due Quinte, o due Ottave, specialmente nelle Composizioni a più di quattro voci nelle quali, come nota il Zarlino, ed anche il P. Tevo, non è necessario tanto rigore intorno alle relazioni non troppo buone, e ciò a motivo della molteplicità delle parti che non permettono tanta esattezza; non si perdano però (come ci avvisa il P. Tevo) di mira le parti estreme come più sensibili, nelle quali usar si deve ogni diligenza per fuggire le cattive relazioni.

(b) Quando con una diminuzione si fa, come suol dirsi, un viaggio e due servizj, sarà cosa ben fatta introdurla a bella posta, tanto più se la diminuzione sia di poco momento, mentre allora non toglie la sostanza o del Motivo, o dell' andamento, come succede nel caso presente, ed anche per questo capo è da osservarsi tale diminuzione.

(c) Più che le Composizioni sono obligate, e di stile rigoroso, più riguardo ancora si deve avere nelle riempiture, si accerti però lo studioso che quando una Composizione sia ben pensata, e bene eseguita non potrà far a meno di non avere tutti i requisiti che si vanno notando.

(d) Si disse nel primo Tomo più nascosto che sia l' artificio più apparire la natura, e questo è quello che devesi osservare nelle Composizioni artificiali, le quali se saranno fatte con tale avvertenza faranno sentire varie Modulazioni, ma in modo che l' Uditore non si accorga del passaggio da uno nell' altro Tuono, come vediamo praticato continuamente dai valenti Autori.

do che mantiene sempre l'istessa Cantilena, così pure vedesi al num. 31. ed al num. 32. si vede che dà moto alla Cantilena in modo che si viene ad imitare parte del Motivo fatto al num. 22., se pure non si volesse dire che sia un'Imitazione del primo Motivo presa più stretta. Si osservi però in questo tempo che si passa accidentalmente colla Modulazione alla Quarta del Tuono, (a) ove giunti al num. 33., e 34. si pone tal Motivo che oltre l'imitare il passo fatto al num. 32. si dispongono le parti in tal maniera che una corra dietro l'altra, e fra queste due parti vi si intreccia anche il Tenore, e non può abbastanza esprimersi quanto faccia buon effetto simil modo di procedere, oltre l'essere molto artificioso, (b) e nel tempo che queste parti scherzavano in questa guisa l'Alto al num. 35. risponde d'Imitazione al passo che fece al num. 30., così si unisce una cosa coll'altra, e non si lascia alcuna parte oziosa. (c) Avvertasi che sempre si vede l'equivoco della Modulazione, come da per sé è chiaro. (d)

Al num. 36. si vede nuovo Motivo, il quale è preso dall'istesso Canto Fermo, (e) ed al num. 37. si vede la risposta. Al num. 38. si risponde per semplice Imitazione imperfetta, ed al num. 39. si fa altra Imitazione imperfetta per Movimenti contrarij, ed allora dopo qualche pausa entra il primo Tenore al num. 40. col Canto Fermo, che vien ad essere nuova risposta al Motivo già fatto al num. 36. e 37., e questa Cantilena del Canto Fermo vien accompagnata per Sesta dall'Alto all'istesso num. 40. col

T 3

Can-

(a) Ecco come sempre si verifica che le Modulazioni devono essere coerenti al Tuono principale, specialmente nello stile rigoroso, come è la presente Composizione.

(b) Questo passo non solo fa buon effetto nello stile a Cappella, e rigoroso, ma anche nello stile Concertato fa un bel sentire, ed in fatti, se si osservano le Composizioni del Clavi, di Benedetto Marcello, del Peri, di Handel, del P. Martini, e di altri buoni Autori, si vedrà che non di rado le parti sono disposte in maniera che una corra dietro l'altra, purchè si mantenga sempre e la chiarezza, e la naturalezza delle Cantilene. Avverta il Lettore che alcune volte accade in passi di questa natura che alcune parti cantino contro tempo, o sia contro Battuta, ed allora si deve avere l'avvertenza che l'andamento contro tempo sia nelle parti meno nobili, e quali queste siano at-
trovare l'abbiamo detto.

(c) Quando s'incontra a più di quattro voci qualche passo nel quale la Quinta parte non possa venire comodamente sarà meglio farla pausare, perchè anche colla pausa la parte non sarà oziosa, quando questa sia fatta con giudizio e non a caso, ma consideratamente.

(d) Delle Modulazioni equivocate, come pure delle Note equivocate ne abbiamo parlato abbastanza nel primo Tomo, perciò ivi rimetto il Lettore.

(e) Quando torna in acconcio prendere il Motivo dall'istesso Canto Fermo non è se non cosa buona il prevalersene, perchè così si mantiene maggiormente l'unità della Composizione.

Canto Fermo, che in tal guisa ripete parte del Motivo, ed in questo mentre il Basso al n. 41. fa una Imitazione di Movimenti contrarij al passo che fece il secondo Tenore al n. 38., così sempre si verifica non vi esser cosa alcuna che non stia a dovere, e che non sia fatta colla sua ragione. In tanto si conduce il tutto alla Cadenza finale, la quale come vedesi al numero 42., cioè nella Quarta, e non nella Quinta del Tuono, e questo si fa per maggior gravità della Composizione, mentre questa sorta di Cadenze sono più maestose di quello siano le vere Cadenze. (a) Per altro volendo stare al Canto Fermo unito, non poteva operare diversamente, perchè anche il Canto Fermo fa Cadenza sospesa, perchè seguita dopo il *Benedictus qui venit*, onde se l'Autore avesse voluto far vera Cadenza, o che li conveniva assolutamente variare la penultima Nota del Canto Fermo, ovvero che bisognava regolarli diversamente, ed allungare la Composizione fino a tanto che fosse venuto il comodo di fare la vera Cadenza. (b)

Ecco dunque in questa Composizione tutto ciò che può desiderarsi, per dire che un Autore si sia contenuto con ottimo ordine di Proposte, e di Risposte ai Motivi, con buone Imitazioni, belle Cantilene, con aggiustate Modulazioni, le quali cose si vedono tutte eseguite secondo il vero ordine Antico, e le Modulazioni specialmente si vedono, come usavano gli Antichi, quasi sempre equivoche, che fanno poco giro, che poco si mantengono nei Tuoni, o Modi nei quali passano, ma che non lasciano però di avere il suo bello, e che sono veramente appropriate al Canto Fermo, ed al vero stile a Cappella, onde quando dall'osservare tutte queste cose si arrivi a tanto di poterle maneggiare, e mettere in esecuzione, non si farà acquistato poco, e si ricaverà qualche frutto dalle proprie fatiche, essendo certi altresì che poca fatica poco frutto può produrre, perciò sia in stancabile chi vuol produrre opere che sian degne di lode.

(a) Delle Cadenze alla Quarta del Tuono, le quali ancora da alcuni si dicono Plagali se ne parlò più volte nel primo Tomo.

[b] La vera Cadenza però in questo luogo non si può adoperare, perchè sotto il D lafolre, il quale stà fermo nel Tenore che fa la parte del Canto, Fermo, non si può mettere l'Alamire che si ricercerebbe per far vera Cadenza, e perciò alle volte conviene adattarsi alla qualità del Canto Fermo, e non fare quello che non si può senza alterare il Canto Fermo, e senza introdurre qualche passo che non sia a quello obligato, tanto più se la Composizione non termina del tutto. Terminando però del tutto la Composizione questa regola non è così necessaria che non si possa alterare, ma però conviene farlo con qualche ragione, e con molto giudizio.



ESEMPIO VIGESIMOTERZO

D I

PIER LUIGI PALESTRINA

A CINQUE.

6. *Plan-*

1. *3.*
Plan ge qua si Virgo plebs me-

2. *5.*
Plan ge qua si Virgo plebs

4.
Plan ge quasi

II.

Plan ge

9.

ge qua fi vir go plebs

8.

a qua fi virgo plebs me a

10.

13.

me a qua fi virgo plebs me a qua

7.

12.

qua fi vir go plebs me a qua fi

virgo

15. qua si vir go qua si

16. me a plan ge qua si

14. qua si vir go plan ge

17. si vir go plebs me a qua si

19. vir go plebs me a

virgo plebs me a qua fi vir go

vir go plebs me a qua fi vir go plebs me-

qua fi vir go qua fi vir go

vir go plebs me a plebs me a qua fi

qua fi vir go plebs me

plebs me a u lu la te

27. a u lu la te pa-

29. plebs me a u lu la te pa-

vir go plebs me a

28. a u lu la te pa-

33.
 pafte res — u lu la te

34.
 fto res u lu la te paf to res u lu-

32. 35.
 fto res u lu la te paf to res u lu-

31. 37.
 u lu la te paf to res u lu la-

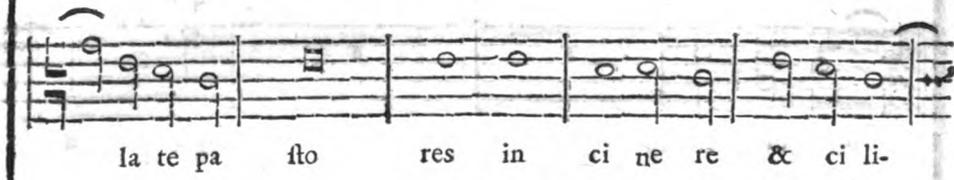
36.
 fto res u lu-

Two sets of empty musical staves, each consisting of five lines, positioned at the bottom of the page.

38. 14.

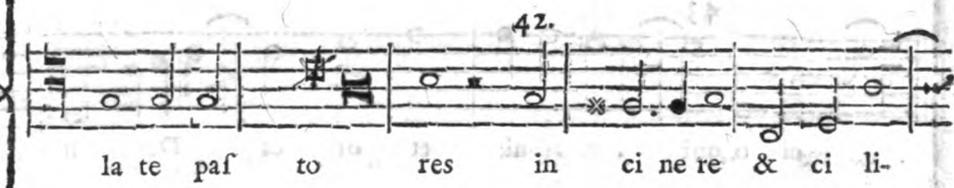


u lu la te pa fto res in ci ne re & ci li-



la te pa fto res in ci ne re & ci li-

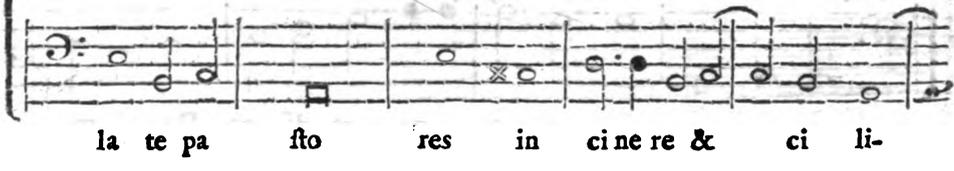
42.



la te paf to res in ci ne re & ci li-



te pa fto res in ci ne re & ci li-



la te pa fto res in ci ne re & ci li-



47.
ci o qui a

46.
ci o qui a

43.
ci o qui a ve ni et di es Do mi-

45.
ci o qui a ve ni et di es Do mi-

44.
ci o qui a ve ni et di es Do mi-

Two sets of empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, positioned at the bottom of the page.

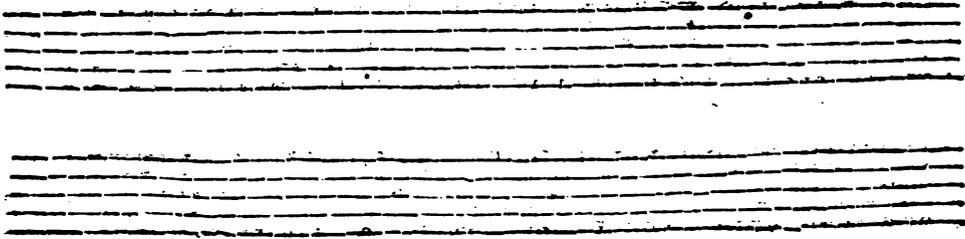
51.
 ve ni et di es Domi ni ma-

50.
 ve ni et di es Do mi ni ma-

49.
 ni di es Do mi ni ma gna

ni di es Do mi ni ma-

48.
 ni ma-



ra val — de & a-

ra val — de & a ma-

58.

de & a ma-

a ma ra val de a-

59.

ma ra val de & a-

60.



ma ra val de .

60.

ra val de .

60.

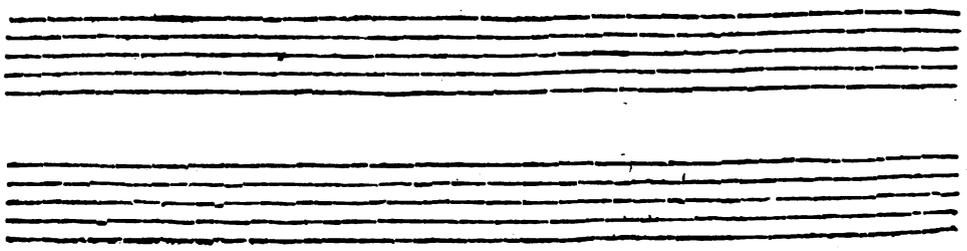
ra val de .

60.

ma ra a ma ra val de .

60.

ma ra val de .



DOpo aver veduto un Esempio a cinque voci coll' obbligo del Canto Fermo, potremo vedere altro Esempio senza tal obbligo, e perchè vi sia da imparare anche la varietà della condotta da me promessa ho scelto un Responsorio, il quale come si vedrà diversifica non poco nella condotta dalle altre Composizioni Antiche che fin ora si sono proposte per esemplari, e non solo diversifica in quanto alle Proposte, e Risposte dei Soggetti, ma ancora nelle Modulazioni, perchè nella presente Composizione si ritroverà più Modulazione di quella che sia nelle Messe, e nelle Composizioni col Canto Fermo. (a) La ragione poi perchè così operassero gl' Antichi si è a mio parere, perchè in alcune Composizioni (se si eccettuino quelle col Canto Fermo, dove conviene modulare secondo che il Canto Fermo permette) (b) si prefiggevano maggiore obbligazione e rigore, ed in altre meno. (c) Nelle Messe, Offertorj, e Postcommunj pare che usas-

Tomo II.

X

fero

(a) Il Canto Fermo come si è detto altre volte è del Genere Diatonico onde di sua natura non ammette alcuna Corda che non sia propria di tal Genere, e se qualche volta si ritrovano composizioni coll' obbligo del Canto Fermo, le quali tocchino a caso qualche Corda alterata da Diesis, o b. molle, (eccettuato però il B fa] ciò succede per accidente, quando non si volesse dire che le Composizioni Moderne essendo del Genere Partecipato, o dicasi Temperato, ancorchè siano coll' obbligo del Canto Fermo, nondimeno i Compositori procurano di adattarsi all' odierno sistema; si verificherà però sempre che tal modo di procedere sarà per licenza, la quale come altrove si è detto non è male alle volte usarla: mai però si potrà dire che una Composizione con queste licenze sia totalmente conforme al Canto Fermo, il quale assolutamente non ammette altro Genere che il Diatonico. Cbi volesse vedere qual sia il vero Genere Diatonico, in che differisca dal Cromatico, e dall' Enarmonico, e quale sia il sistema Partecipato, o Temperato veda il P. Martini Ist. Mus. Dissert. prima pag. 89., ed alla pag. 132. si discorra del Genere Partecipato, ed altrove. Si veda ancora il Co: Giordano Riccati Saggio sopra le leggi del Contrappunto al lib. 4. cominciando alla pag. 102.

(b) Dovendo stare all' obbligo del Canto Fermo è manifesto che non si può usare qualsivoglia Modulazione, ma solo possono usarsi quelle che unir si possono col Canto Fermo, onde con tal obbligo abbiamo le mani legate, dove senza tal obbligo siamo più liberi, purchè non si usino Modulazioni, le quali non siano subordinate al Tuono principale, ovvero male a proposito introdotte. Nelle Composizioni però di stile concertato, e per conseguenza più libero si potrà slargar la mano anche nelle Modulazioni, purchè siano fatte con giudizio; ma osservando con attenzione i buoni Compositori, si vedrà posto in pratica quanto quì si dice.

[c] Secondo che lo stile era più, o meno rigoroso, meno, o più rigore usavano gl' Antichi nelle Modulazioni. Vedansi le Opere del Palestrina, di Adriano Villart, del Gioseffo, del P. Porta, di Orlando Lasso, e di altri loro contemporanei.

fero più rigore di quel che facevano nei Mottetti, e Responsorj. (a) La Composizione presente si accosta più al gusto d'oggiorno; di quello facciano le altre, onde anche per questo capo può essere di giovamento.

Non devo però trascurare di avvertire il Lettore d' un mio dubbio che ho, se tal Composizione sia del Palestrina. Questa non si trova fra le sue Opere stampate, ma ciò non farebbe di gran considerazione, quello che mi dà motivo di dubitare si è, che la ritrovo segnata frequentemente con accidenti di \sharp , cosa molto rara in quei tempi, perchè, come altrove abbiamo avvertito, i Cantanti in tante occasioni sapevano a quali Note dovevasi l' accidente di *b. molle*, o \flat : oltre di che sul fine il Tenore fa un salto discendente di Quinta falsa, o mancante, che non trovasi nelle Composizioni di tal Autore, singolarmente Ecclesiastiche. Sia però o di esso, o di altro Autore a noi più vicino, ella ha il suo merito, e perciò degna delle osservazioni.

Questa Composizione è fondata in Tuono di *Alamire* Terza minore, ed al num. 1. si vede il Soggetto, il quale esprime molto bene la parola, perchè preso alla Quinta porta seco la languidezza del Semituono (b) molto valevole ad esprimere pianto. Al num. 2. si risponde all' Unifono, (c) e sopra il Soggetto al numero 3. vi pone il Contraffoggetto che è degno d' una attenta osservazione, perchè molto vago nella Cantilena, e nelle Consonanze che dà al Soggetto. Si avverta che si risponde all' Unifono appena terminato il Soggetto; ed in oltre si osservi che il Soggetto si pone in corde più tosto basse rispetto al Tenore, (d) il che ajuta non poco per esprimere a proposito la parola. Al num. 4. di nuovo il Soggetto vien ripetuto all' Unifono, e sopra di esso nel secondo Tenore al num. 5. vi è

l' istef.

(a) Nello Messe, Introiti, Offertorj, e Postcomuni si prefiggevano gl' Antichi più rigore, perchè per lo più appoggiavano queste Composizioni a qualche Motivo preso da un Canto Fermo, o di un' Antifona, di un Inno; e così si vedono le Messe degl' Antichi con varj titoli, come: Missa Iste Confessor, Missa Repleatur, Missa Rorate, e cose simili. Si vedino i sopracitati Autori.

(b) Si veda a questo proposito il *Zarl. Instit. Harm. par. 3 cap. 57. pag. 238.*

(c) Secondo ciò che dice il *Zarl. cit. par. 3 cap. 51.* E vero che *D. Niccola Vicentino nella Prat. di Mus. lib. 4. cap. 43. pag. 89.* dice: Questo modo di Fugare per Unifono, e per Ottava non si dà usare se non per necessità: ma abbenchè questo Autore sia contemporaneo al Palestrina, accorda però che in caso di necessità si risponda all' Unifono, e all' Ottava, il che viene accordato ancora dall' *Artusi Arte del Contrapunto a carte 31.*, dal *P. Tevo cit. par. 4. cap. 12. pag. 320.*, e da altri.

(d) Si è detto in altro luogo che ciascuna parte ha le sue Corde proprie, così anche il Tenore ha le sue, e però il passo che si vede in questo luogo è fuor d' ogni dubbio che in altre circostanze dalle presenti sarebbe fuori delle sue Corde perchè troppo basso.

l'istesso Contrafoggetto anch' esso all' Unifono. Queste risposte all' Unifono giovano anch' esse ad esprimere la parola ; (a) ma un'altra riflessione si deve fare che questo Soggetto non ammette risposta reale nella Corda del Tuono, (b) e volendo risponder reale (fuori dell' Unifono, e dell' Ottava) conviene rispondere fuori di Tuono, (c) ed ecco come alle volte vi è la necessità di rispondere o per Ottava, o per Unifono.

Dopo fatto il Soggetto nel Basso entra l' Alto al num. 6. col Soggetto all' Ottava, e qui si comincia a vedere qualche varietà, mentre il Basso al num. 7. fa il Contrafoggetto non alla Quinta, ma nella Corda del Tuono, e così fa vedere che se risponde all' Unifono, o all' Ottava col Soggetto, col Contrafoggetto poi va mutando luogo, e per poter usare questi artifici, non essendo cosa buona dar accompagnamento di Sesta alla Fondamentale, perciò conduce il Primo Tenore in guisa che esso faccia le voci del Basso, (d) e così unisce molto bene e il Soggetto nell' Alto, e il Contrafoggetto nel Basso, col quale perchè faccia maggior spicco, vi si intreccia al numero 8. il Contrafoggetto nel primo Tenore posto però nella Quinta del Tuono, e questo appena introdotto, l' Alto al numero 9. fa il Contrafoggetto nella Corda del Tuono all' Ottava del Basso, ed appena questo comincia che il secondo Tenore risponde al primo, come vedesi al num. 10. con una semplice Imitazione, ma che serve però a concatenare tutte quattro le parti. (e) Desidero ancora si osservi la Sesta, e Quarta

X 2

riso-

[a] Essendo per tre volte posto il Soggetto all' Unifono, ed esprimendo questo Soggetto una Musica languida, e piangente, col replicarlo immediatamente si viene ad accrescere la languidezza, e però molto a proposito si pone per esprimere la parola che invita a piangere.

[b] La risposta reale di questo Soggetto volendola fare nella Corda del Tuono, come necessariamente dovrebbe succedere, secondo quello altrove si è detto sarebbe la seguente.



ma questa risposta come ben si vede non starebbe nelle Corde del Tuono, perchè la seconda del Tuono deve essere maggiore, non minore, come succederebbe nel caso accennato.

(c) Come in fatti li convien fare allorchè vuole introdurre il Soprano, questa risposta però si può anche dire risposta d' Imitazione, nel qual caso sarà lecito farla in qual Corda si vuole. Si veda il P. Tevo citato parte 4. cap. 12. pag. 320.

(d) Nel primo Tomo si avvisò che è lecito qualche volta fare che il Tenore faccia le voci del Basso, tanto più se la necessità spinga a ciò fare, come succede nel caso presente. Vedi primo Tomo pag. 13. annot.)b)

(e) L' Imitazione è sempre bella quando sia usata ragionevolmente, e nei

risolute in Quinta e Terza, la quale si pone sopra la Quinta del Tuono, e non faccio questa osservazione perchè il Lettore non sia capace di vederla, ma perchè offervi con qual andamento di grado si fa la Quarta senza essere preparata, (a) e la ragione si è, perchè posta con la Sesta i Pratici l' hanno sempre tenuta per Consonanza; ed in oltre posta nella forma presente produce un effetto così bello, che non posso colla penna esprimerlo. Ecco con quattro parti proposto, e risposto al Soggetto, unito a questo il Contrafoggetto, e dopo la risposta della quarta parte fatto un piccolo intreccio col Contrafoggetto in modo che si conducono le parti alla Cadenza nel Tuono, si pone questa come una piccola quiete di questo lavoro.

Conveniva adesso introdurre la quinta parte, la quale perchè non trova luogo di rispondere o all' Ottava, o al Tuono, si vede posto il Soggetto alla Quinta della Quinta nel tempo che il Basso fa la Cadenza, e ciò si scorge al nu. 11. Questo si eseguisce con gran giudizio da questo Autore, perchè questa risposta di Soggetto serve, come di accompagnamento al Basso, e così benchè le Corde che tocca il Soggetto siano alla Quinta della Quinta, l' Armonia però è corrispondente al Tuono principale, e questa osservazione credo sia molto necessaria per simili casi. (b) La Cadenza però che in questo luogo si fa nel Basso non può dirsi vera Cadenza, mentre le parti che vi son sopra niuna di esse si ritrova in vera Cadenza, (c) anzi

luoghi debiti, più bella però dovrà dirsi quando si adoperi in maniera che serva a concatenare più parti, specialmente se queste s' intreccino col lavoro del Soggetto, e Contrafoggetto, ed il lavorare in tal forma fa vedere quanto sia valente il Compositore.

[a] Benchè io non voglia decidere [come dissi nel primo Tomo a car. 64. all' annot. [b] se la Quarta sia o no Dissonanza, il certo si è che i Pratici quando non sia unita colla Sesta, la usano coll' istesse condizioni colle quali adoperano le Dissonanze, ma quando è unita colla Sesta l' adoperano come più li piace, con questo però che sempre la fanno discendere di grado, come accade in questo passo. Si veda il primo Tomo a car. 248. annot. [a]

[b] A carte 122. 123, e 124. del primo Tomo si fecero vedere nelle annotazioni alcuni Esempi cavati dal Palestrina, nei quali per mantenere l' identità, e realtà del Soggetto si risponde alla Quinta della Quinta. Il luogo presente però non patisce tanta eccezione, perchè come avvisai serve d' accompagnamento al Basso, e l' Armonia che si usa nel tempo che si fa questa entrata è Armonia corrispondente al Tuono principale; e però quando si usino tali risposte con questa condizione non si potranno biasimare, anzi poste con giudizio, saranno più presto degne di lode che di biasimo.

[c] Si avverta ad un tal modo di Cadenza, mentre così si può dire che si faccia uso delle Cadenze sfuggite, le quali non fanno male se vengono usate, coll' avviso però che siano fatte come quelle della presente Composizione, cioè che nell' atto della Cadenza vi sia sempre qualche parte che non termini, ma
vada

anni l'istesso Basso si vede come al num. 12. prende subito il Contrafoggetto, ed il secondo Tenore al num. 13. anch'esso entra col Contrafoggetto, così il primo Tenore al num. 14., ed il Soprano al num. 15., e tutte queste parti entrano coll'istesso ordine che si vidde al num. 7. 8. 9., e 10. con questa differenza che di sopra i Tenori furono all' Unifono nella Quinta del Tuono, e l'Alto all'Ottava del Basso nella Corda del Tuono, ed in questo luogo il primo Tenore risponde all' Unifono del Basso nella Corda del Tuono, ed il Soprano risponde al secondo Tenore un'Ottava sopra nella Corda quinta del Tuono, e tutto questo intreccio si conduce ad una Cadenza più sensibile della passata ma però anch'essa interrotta da un passo posto nell'Alto al num. 16., il quale non è ne Soggetto, ne Contrafoggetto, ma però è coerente a questi, ed anch'esso serve molto ad esprimere la parola, così pure nel terminare della Cadenza ripiglia di nuovo il Soggetto al num. 17. e sopra di esso al num. 18. v'incattra il Contrafoggetto alla Corda del Tuono, e l'accompagna contemporaneamente (a) al num. 19. una Sesta sotto, ed al num. 20. v'intreccia il Contrafoggetto alla Quinta, al quale si risponde all' Unifono al num. 21., e con questo intreccio si conduce la Composizione alla Terza del Tuono.

Si noti in questo luogo che nelle Composizioni di Terza maggiore la prima Modulazione che si suole incontrare è alla Quinta, perchè alterandosi in tal caso la Quarta facendola maggiore di minore che era, si dà forza alla Composizione. (b) Nelle Composizioni poi di Terza minore la pri-

vada avanti per la sua strada. Si veda a questo proposito quel tanto che dice il Zarl. cit. par. 3. cap. 54. pag. 226., e si vedino gl' Esempj che ivi pone per insegnare il modo di sfuggir le Cadenze.

(a) Ecco come il Soggetto istesso posto in diverse Corde nell'istesso tempo può servire di accompagnamento una parte all'altra, nel qual caso una parte fa veramente il Soggetto, e l'altra lo imita, ed in tanto dico lo imita, in quanto il Soggetto che serve d'accompagnamento può bensì avere le stesse Figure e l'istessi Intervalli che ha il vero Soggetto, ma però non potrà mai avere le stesse Sillabe, le quali come si disse nel primo Tomo, anch'esse si ricercano, acciò una risposta possa dirsi reale.

(b) Nel nostro Sistema Partecipato vi è tal natura che andando una Composizione colla Modulazione alla Quinta resta più viva, perchè va a ritrovare Intervalli più crescenti di quello fossero nel Tuono naturale. Chi non ha perfetta cognizione dei Temperamenti può fare una pratica esperienza, sentire cioè quanto sia più vivo il Tuono di D lafolre Terza maggiore di quello sia il Tuono di G solreut Terza maggiore, del quale il D lafolre è Quinta, e la causa di questa maggior vivezza che contiene in se questo Tuono si è il C solreut Dielis che rispetto al G solreut vien ad esser Quarta maggiore, ma questa Quarta maggiore deve essere un poco crescentè del suo vero essere, perchè deve servire ancora per il D lafolre b. molle, onde crescendo un poco fa sì che il Tuono resta più vivo. Quello che si dice di un Tuono s'intende ancora degl'altri.

prima Modulazione suole essere alla Terza perchè così si fa il passaggio dal Tuono di Terza minore a quello di Terza maggiore, ed in tal forma anche in questo caso si rinforza la Composizione. (a)

Giunto che è alla Terza del Tuono fa di nuovo l'intreccio del Contrafoggetto ma in modo che al num. 22. lo pone nel Tuono, ed accompagnandolo per Terza al numero 23., pone questo nell' istesse Corde della prima volta, benchè in questo luogo lo ponga per sola Imitazione. Si osservi poi che nell' equivoco fa allorchè al num. 24. e 25. replica il Contrafoggetto. Nel Basso pare che vada a far Cadenza di grado in Tuono di *G solreus*; ma se si osserveranno gl' accompagnamenti delle Consonanze, si vedrà che l' equivoco consiste nel dare la Sesta minore all' *Alamir*, poi la Quinta, e così al *G solreus* li dà Sesta, onde facilmente torna nel Tuono Fondamentale, (b) ed in questo mentre al num. 26. torna a replicare il Contrafoggetto. Devesi ancora notare il modo col quale si contiene al num. 24., mentre quivi non pone la Sincopa, ma v'è di grado con Figure uguali, il che non solo serve per variare, ma ancora per condurre la Cantilena al Tuono principale. (c) Si deve ancora osservare che siccome nel principio della Composizione si replicò più volte il Soggetto unito al Contrafoggetto, perchè poi il Soggetto primo non aveva più luogo per causa che non poteva tanto replicare le parole, così abbandonato il primo Soggetto fa poi tutto il seguente lavoro col passo che servì di Contrafoggetto, e perchè deve passare a parole diverse, le quali in qualche maniera portano diverso sentimento, così termina le parole del primo Periodo con

Ca-

(a) Oltre alla sopradetta ragione ne' Tuoni di Terza minore passando alla sua Terza si ravviva la Composizione ancora per un'altra causa, perchè cioè le Terze maggiori sono più vive delle Terze minori, onde passando da un Tuono di Terza minore che per natura sua è più languido a cagione della Terza minore, e per conseguenza ancora per la Sesta minore che seco conduce, passando dico ad un Tuono di Terza maggiore che di sua natura è più vivo, ne segue per necessità che si ravviva la Composizione, e se li dà più vigore.

[b] Si faccia un' attenta osservazione al modo con cui in questo passo si contiene l' Autore per fare l' accennato equivoco, perchè con questi equivoci si producono quegli ottimi inganni de quali abbiamo parlato nel primo Tomo fra gl' altri luoghi a car. 89. annot. (b)

[c] Il variare il Soggetto in quanto alle Figure è una cosa che non solo fu usata dagli Antichi, ma i Moderni ancora la usano forse con più frequenza di quelli, benchè alle volte in diversa maniera. Il fatto si è che quando si usa questo artificio con qualche ragione che lo faccia spiccare, non solo è cosa permessa, ma è in oltre col' buona. Si avverta però che alcuni artifizj non si devono usare troppo di frequente, perchè il troppo uso ne scema il pregio, onde offendo tanti gl' artifizj che possono adoperarsi, si deve porre in opera ora l' uno, ora l' altro, perchè così facendo sarà più facile che ritroviamo la tanto ricercata varietà.

Cadenza più sensibile. (a) Si offervi la Nota segnata ♯, che termina la Cadenza con Terza maggiore, della quale si parlò nel primo Tomo. (b)

Terminato il primo Periodo s' introduce il secondo nell' atto istesso della Cadenza, e ciò si scorge al num. 27. Si avverta che, come vedremo nel progresso, questo secondo Periodo si conduce avanti più per Imitazioni che per veri Soggetti, ed anche ciò serve per varietà. (c)

Al num. 27. adunque non si deve, ne si può dire che prenda vero Soggetto, mentre di esso non si trova mai vera risposta, e però converrà dire che sia un Imitazione del Motivo che si vede al numero 28., nel qual tempo ancora si vede al num. 29. che detto Motivo è accompagnato con Imitazione per Movimenti contrarij, così al num. 30. si risponde all' Ottava, ma anche qui si usa la risposta d' Imitazione, benchè si accosti più dell' altre alla risposta del Motivo. Al num. 31. si osserva altra risposta all' Unifono del Basso, la quale dopo aver riposto realmente (d) con passo d' Imitazione, si porta in Tuono di G *solreut*, ma non come formando Tuono, bensì come Quinta di C *solfaut*, la qual cosa non solo è permessa, ma anche elegante. (e) La risposta del num. 31. si trova accompagnata per Imitazione al num. 32., ed al num. 33. si vede altra risposta all' Ottava, diminuita però nelle Figure. Con queste risposte si reali, come d' Imitazione non si lascia di fare un bell' intreccio di parti, e si vede sem-
pre

[a] Il fin qui detto a questo proposito è conforme alla dottrina che assegna il Zarlino nelle *Inst. Harm. par. 3. cap. 53. pag. 221. e seg.*

[b] In questo luogo si ritrova espresso quanto si disse nel primo Tomo all' *Esempio 9. pag. 87., ed 88. intorno al terminare colla Terza maggiore nei Tuoni di Terza minore, ed ivi si ritrova ancora citato il P. Martini stor. Music. Dissert. 2. pag. 239.*

(c) Queste Imitazioni possono ancora prendersi come una specie di Diversimento, del quale se ne parlò nel primo Tomo all' *Esempio settimo pag. 156., ed ivi si può vedere l'annot. (b)*

(d) Ecco come si vanno framschiando Imitazioni reali, ed Imitazioni imperfette, ma quando si dice Imitazione non è mai necessario che: stavi realtà nelle risposte, altrimenti non si direbbero più Imitazioni, ma bensì risposte reali.

[e] Intorno a questa tal sorta di Modulazioni si offervi di non prendere sbaglio, mentre a prima vista pare che tali Modulazioni non siano coerenti al Tuono principale, ma se si anderanno esaminando gl' antecedenti, e conseguenti si vedrà che ordinariamente tali Modulazioni non si devono riguardare rispetto alla Fondamentale della Composizione, ma rispetto alla Modulazione antecedente, o susseguente, la quale [quando la Composizione sia ben fatta] sarà sempre in qualche Corda subordinata al Tuono principale, come potrà vedere chi di vero proposito, e con tutta la riflessione anderà esaminando le Composizioni de buoni Autori.

pre un ordine piano, chiaro, e bello di Cantilena, ed un ottima coerenza ai Motivi posti sul principio. (a)

Arrivato in Tuono di *G solreut* si vede apertamente che tal Tuono è posto come Quinta di *C solfaut*, (b) mentre al num. 34. la risposta del Motivo, che è di sola Imitazione, corrisponde al Tuono di *C solfaut*, e si vede accompagnata al num. 35. da altra risposta d' Imitazione alla Quarta sotto di quella che si vidde al num. 29., così al num. 36. si vede una risposta reale al Motivo che fu posto al num. 28., e si avverta che questa risposta del num. 36. accompagnata da quella al num. 35. è simile ancora nell' accompagnamento a quella del numero 28. accompagnata dal num. 29. La risposta poi del numero 37. è più d' Imitazione che altro, e serve più tosto per accompagnamento a' Motivi posti in questa Battuta.

(c) Un'altra cosa devesi osservare, ed è che queste risposte le quali abbiamo detto essere in Tuono di *C solfaut* sono tanto equivocate che possono dirsi anche poste nella Quinta del Tuono ed in fatti la risposta al numero 36. si vede alla Quinta di quella posta al num. 28., che se vorremo dire essere queste risposte in Tuono di *C solfaut*, si dirà solamente in grazia della Cadenza che si vede immediatamente avanti in Tuono di *G solreut*, benchè però anche quì vi potrebbe essere l' equivoco, perchè *G solreut* è Terza di *Elami*, il quale è Quinta del Tuono principale. (d) In un modo però, o nell' altro che si dica farà sempre vero essere un bellissimo equivoco. Il certo si è che torna in Tuono di *Alamire*, e fa una specie di Cadenza sospesa di Quinta in sù, indi al num. 39. 40. 41., e 42. Si fanno alcune piccole Imitazioni, colle quali veramente si modula in Tuono di *G solreut*, ma prima si avverta che si passa per il mezzo del *D lasolre*, e ciò si fa coll' ajuto del *C solfaut Diesis*, [e] ed eccovi un modo

(a) Che sono quelle condizioni molte volte è vero, ma mai abbastanza replicate, acciò una Composizione non sia diffettosa non solo, ma contenga in oltre eleganza, e sia degna d' applauso.

[b] Ecco verificato quel tanto abbiamo detto nella annot. (e) pag. 167.

[c] Quando gli accompagnamenti che servono per riempire le parti sono posti in tal forma che facciano Imitazione ad uno dei Motivi adoperati, sarà il lavoro più perfetto, non si stanchi dunque di osservarlo chi vuole scrivere con maestria le sue Composizioni.

(d) Da quello si dice in questo luogo si vede apertamente quanto sia equivoco il presente passo, di modo che si può dire che sia in un Tuono e nell' altro, ma in uno o nell' altro che sia, sempre però è subordinato al Tuono principale. Fra tutti gli equivoci che fin ora abbiamo visto nei passati Esempj, questo a mio parere è dei più osservabili, onde attentamente deve considerarsi per abilitarsi maggiormente nel modo di comporre.

(e) In questo caso il *C solfaut Diesis* viene ad essere la Corda che i Francesi chiamano sensibile da noi avvertita più volte nel primo Tomo.

modo facile di passare da *Alamire* in *G solreut*, dando cioè Terza maggiore. re all' *Alamire* porta necessariamente in *D lasolre*, al quale se ancora daremo Terza maggiore come si fa in questo passo, necessariamente ci ritroveremo in Tuono di *G solreut*.

Che se poi qualcuno si maravigliasse come l'Autore di questa composizione sia passato dal Tuono di *Alamire* in quello di *G solreut*, si puole acquistare con più ragioni; la prima si è che le parole conducono all' Asterisco del Responsorio, e poi mutano in parte sentimento; l'altra ragione è che passa in *G solreut* come Quinta di *C solfaut*, ovvero come Terza di *Elami* che è Quinta del Tuono, ed in questi due casi è sempre Modulazione subordinata al Tuono principale. Convieni ancora considerate che non si ferma in questo Tuono, ma vi va come di passaggio, ed in fatti al num. 43. propone nuovo Motivo relativo al Tuono di *G solreut*, ma che poi forma subito equivoco, perchè come vedesi al numero 44. risponde immediatamente a questo Motivo in Tuono di *G solreut*, ma dopo aver data Quinta alla prima Nota all'altra li dà Sesta, ed al num. 45. accompagna detto Motivo per terza e viene a disporre il passaggio che si fa in *C solfaut* con Cadenza di grado, e nell'atto di far la Cadenza risponde al numero 46. per Imitazione, ma al num. 47. risponde all'Ottava del nu. 43. e così si ha un breve, ma elegante intreccio e di Motivi, e di Modulazione, [a] il qual giro di Modulazione per accrescerlo si veda con che naturalezza fa una Cadenza in *G solreut*, dove giunto si trova al nu. 48. 49., e 50. un nuovo andamento per Movimenti contrarij, il quale serve a maraviglia per esprimer la parola, [b] e vi si aggiunge un Imitazione al num. 51., e con questo andamento si conduce di nuovo la Composizione

Tomo. II.

Y

nel

(a) Son persuaso che queste ragioni appagheranno anche i più delicati in tal parte, che se queste non sembrassero sufficienti, vi è un'altra ragione cavata ab auctoritate cioè che vediamo gli Antichi Autori Classici come il *Villaert*, *Josquinio*, *Zarlino* e simili aver anch'essi usate non di rado simili Modulazioni. Si aggiunga che l'effetto da queste prodotto non reca alcun disgusto all'orecchio; non sarà dunque da biasimarsi ciò che non fa cattivo effetto, quindi non so capire il rigore di alcuni, i quali a nessun patto vogliono permettere che si possano usare Modulazioni, le quali totalmente non siano coerenti al Tuono principale. Avviso di tutte queste cose il Lettore, per altro mi protesto che io non intendo di dar regola in questa parte, bastando a me il giovare colle osservazioni, senza imporre leggi come legislatore.

[b] L'espressione delle parole l'ho avvisata molte volte, e se la replico spesso proviene perchè è una cosa che molto preme, e che da non pochi la vedo, e la sento non poco trascurata, e siccome desidererei che tutti componessero con perfezione per onore della nostra Musica, così non mi scorderò mai d'inculcare quelle cose che a tal fine conducono. Si veda il primo Tomo pag. 113 annot. [c]

nel Tuono principale dove giunto con altro andamento si prolunga per via d'imitazioni, come si vede al num. 52., e 53., e parimente con rifosse pur d'imitazione si seguiva al num. 54. e 55., nel qual tempo col Basso si fa una Cadenza sospesa alla Quinta del Tuono, indi si vede altra Imitazione al num. 56., da quale con molta maestà va a fare un'altra Cadenza sospesa alla Quinta della Quinta, imitando così quella poc'anzi fatta alla Quinta del Tuono, (a) ma però subito ritorna in Tuono e così al num. 58., e 59. fa nuova Imitazione di quest'ultimo Motivo, indi per preparare la Cadenza reale della quale in ultimo si vuol farvi, finge di passare in Tuono di *D* *lesolre*, cioè alla Quarta del Tuono, ma di questa Modulazione se ne serve per pura finta, mentre va subito alla vera Cadenza reale, ed in biamo che si osservi il passo al num. 60., dove si vedrà come ben sia disposta la Cadenza reale, con qual naturalezza di parti, come bene adoperati i Moti contrari, e tutto ciò in somma che richiedesi per la buona unione, e per la buona condotta. (b)

Sarà bene in tutta questa Composizione osservare con attenzione il maneggio che fa l'Autore delle Dissonanze le quali abbelliscono di molto questa Composizione, (c) ma che io lascio alla capacità dello Studioso, bastando averglielo avvisato, acciò non trascuri una cosa tanto essenziale, tanto più osservando quanto queste giovino per condurre le Cantilene con buona grazia, oltre a rendere la Composizione e più artificiosa, e più dilettevole, e se il Palestrina in tutte le sue Composizioni adopera sempre ottime Cantilene, in questa specialmente pare che siasi distinto, come potrà osservare chi si ponga a cantare ciascuna parte separatamente. (d)

Per

(a) Questo passo viene ad essere una specie di rivolto fatto con tutte le parti, si esami bene il passo, e si vedrà esser vero quanto in questo luogo si dice.

[b] La Cadenza reale quando sia ben disposta è la migliore di tutte specialmente quando in primo luogo vi cade la Settima come nel caso presente. Si avverta che la Cadenza reale da molti è detta ancora Cadenza maggiore; Si veda il Gasparini Armon. Prat. al Comb. cap. 6. pag. 24. Benchè poi la Cadenza reale sia la migliore come quella che fa più impressione, non sempre però si deve usare, ma si deve aver riguardo alla natura della Composizione, mentre non sarebbe cosa buona in una Composizione che in se contenesse molto moto, si sentisse poi in fondo una quiete che non fosse proporzionata all'antecedente andamento, si suole adunque usare in quelle Composizioni nelle quali o a cagione delle parole o per causa de' Soggetti hanno avuto bisogno i Compositori di usare più Cadenze o vere, o finte, perchè terminando poi con Cadenza reale questa si renda più sensibile. Tutto ciò per altro è semplice osservazione non regola generale, e perciò sarà lecito adoperare questa Cadenza reale secondo il bisogno, e le occasioni.

(c) Si veda il Tomo primo a car. 184. annot. (a)

[d] Vedasi il primo Tomo Esempio primo a car. 5. annot. (a)

Per non esser troppo lungo in questo Esempio tralascio di porre il Verfetto del Responsorio, il quale seguita coll' istesso metodo, e sempre coerente al tutto, persuaso che quel tanto vi ho fatto vedere sia sufficiente per ottenere l' intento che mi sono proposto.

Nell' osservare questa Composizione ho detto più volte che si fa Cadenza, il che potrebbe parere a qualcuno che fosse difetto, avendo io più volte detto nel primo Tomo che le Cadenze non si devono usare con molta frequenza, ma se si avvertirà al come sono maneggiate le Cadenze da me accennate in questa Composizione, si vedrà che quei passi da me chiamati Cadenze non sono per in fatti vere Cadenze, perchè nell' atto che si usano si vede sempre qualche parte proseguire la Composizione, o col rispondere agli antecedenti Motivi, o coll' introdurne dei nuovi, onde se valesse il termine, più tosto potrebbero chiamarsi Intercalari, tanto più che questi passi si vedono usati nell' Intercalare delle parole, e poi come disse sempre vi è qualche parte unita, e che non interrompe le propria Cantilena, e perciò se si fa Cadenza in più parti, non però si fa Cadenza in tutte, come convien fare usando la vera Cadenza. (a)

Ai giorni nostri è vero che si usa un altro stile, ma se fosse possibile il fare che lo stile presentatovi in questa bellissima Composizione non andasse in disuso, sarebbe una cosa molto giovevole, e che darebbe maggior risalto alla Musica di quello facciano tante galanterie che si usano oggigiorno, dalle quali cavato quel poco di grattaorecchi che seco portano, esaminandole poi attentamente, non di rado si ritrovano affatto spoglie e di artificio, e di sostanza, ma per lo più consistono in pura apparenza, la quale quanto sia da commendarsi, lo lascio al giudizio del buono intenditore.

[a] Ecco come si deve contenere chi vuole veramente operare con giudizio, e quello che in diversa maniera sarebbe cosa viziosa, ridurla in cosa artificiosa. Il Zarl. cit. par. 3. cap. 53. pag. 221. in tutto il capitolo parla delle Cadenze; ed insegna il modo di adoperarle, e quello che dice lo fa ancora vedere coll' esempio, onde sarà bene osservarlo. Le Cadenze poi sfuggite si possono ancora vedere nel Bononcini Mus. Prat. par. 2. cap. 9. pag. 85. così pure nel P. Tevo cit. par. 4. cap. 6. pag. 272., ed in altri simili Autori.



ESEMPIO VIGESIMOQUARTO.

F U G A

DI PIETRO SIMONE AGOSTINI.

I.
Si cut e rat

I. 3.
Si cut e rat Si cut e rat

I. 2. 5.
Si cut e rat Si cut e rat in prin ci pi o &

I. 4.
Si cut e rat Si cut

I.
Si cut e rat

76

6. II.

Si -- cut e rat in prin-

7.

in prin ci pi o & nunc & fem per &

10.

nunc & fem per Si-

8.

e rat in prin ci pi o & nunc &

9.

Si cut e-

ci pi o & nunc & fem per & fem per in prin-

fem — per Si cut e-

cut e rat in prin ci pi o & nunc &

fem per & fem — — per

12. rat in prin ci pi o & nunc & fem per

13.

14.

18. 22.

ci pi o & nunc Si cut e rat in prin-

19.

rat in prin ci pi o & nunc & fem-

23.

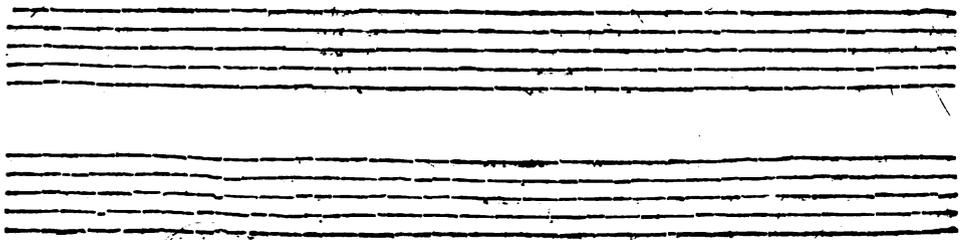
fem per & fem per in prin-

17. 21.

in princi pi o & nunc & fem per Si cut

16. 20.

Si cut e rat in princi pi o &



ci pi o & nunc & fem per & nunc &
26.

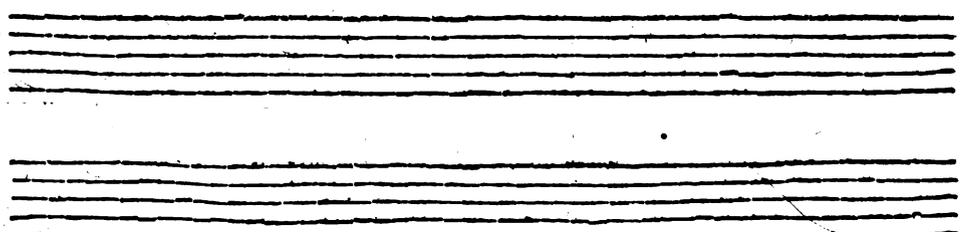
per in prin ci pi o & nunc & fem per
27.

ci pi o & nunc & fem per Si cut e-
26.

e rat in prin ci pi o & nunc &
24. 28.

nunc Si cut e rat in prin.

sem — per in prin ci pi o & nunc &
 29. 33.
 Si cut e rat in prin-
 30.
 rat in prin ci pi o & nunc & semper in prin-
 fem per & fem per & nunc
 31.
 ci pi o & nunc & fem per in prin ci pi o & nunc &



34.



fem per & fem ni per & in fa cu la fa cu-

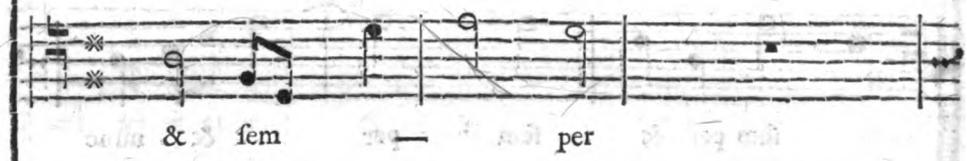


ci pi o & nunc & fem per

35.



ci pi o & nunc & fem per & in fa-



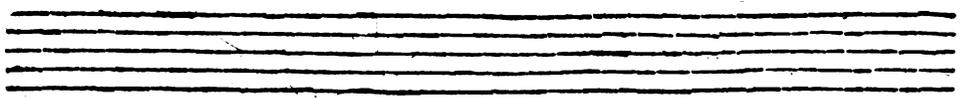
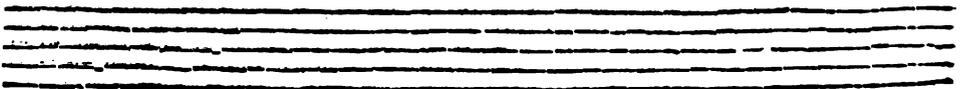
& fem per



fem per & fem per



fem per

lo rum a — men a—

36.

a—

cu la fa cu lo — rum a—

37.

& in fa — cu la fa cu lo—

38.

& in fa cu la fa cu—

39.
men a

40.
men & in fa cu la fa cu lo rum a-

41. 44.
men a — — — men &

43.
rum a — men a-

42.
lo rum a men a-

The musical score consists of seven staves. The first six staves contain musical notation with lyrics underneath. Measure numbers 39, 40, 41, 43, and 44 are indicated above the staves. The lyrics are: 'men a', 'men & in fa cu la fa cu lo rum a-', 'men a — — — men &', 'rum a — men a-', and 'lo rum a men a-'. The seventh staff is empty.

Four sets of empty musical staves, each consisting of five lines.

46. men a — — — — — men

— — — — — men a — — — — — men a — — — — —

48. in fa cu la fa cu lo rum a-

47. — — — — — men a — — — — —

45. 49. men & in fa cu la fa cu lo rum a-

50. 53.

& in fa cu la fa cu lo rum a men a-

men a- men

51.

men & in fa cula fa cu lo rum

men a-

52.

men a-

Detailed description: This is a musical score for a hymn, consisting of six staves. The first staff is a vocal line with lyrics starting at measure 50 and ending at measure 53. The second staff continues the vocal line with lyrics 'men a- men'. The third staff is a vocal line starting at measure 51 with lyrics 'men & in fa cula fa cu lo rum'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'men a-'. The fifth and sixth staves are piano accompaniment, both starting at measure 52 with lyrics 'men a-'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Detailed description: Two empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, positioned at the bottom of the page.

men a

57. a men a

55. a men & in fa cu la fa cu lo rum

54. men a 56. men & in fa cu la fa cu.

men a-

58. men & in fa cu la fa cu lo rum a-

59. a men & in fa cu la fa cu lo-

men

lo rum

64.

men &

men a men a

rum a men a

& in fa cu la fa cu lo rum a

& in fa cu la fa cu lo rum a

& in fa cu la fa cu lo rum a

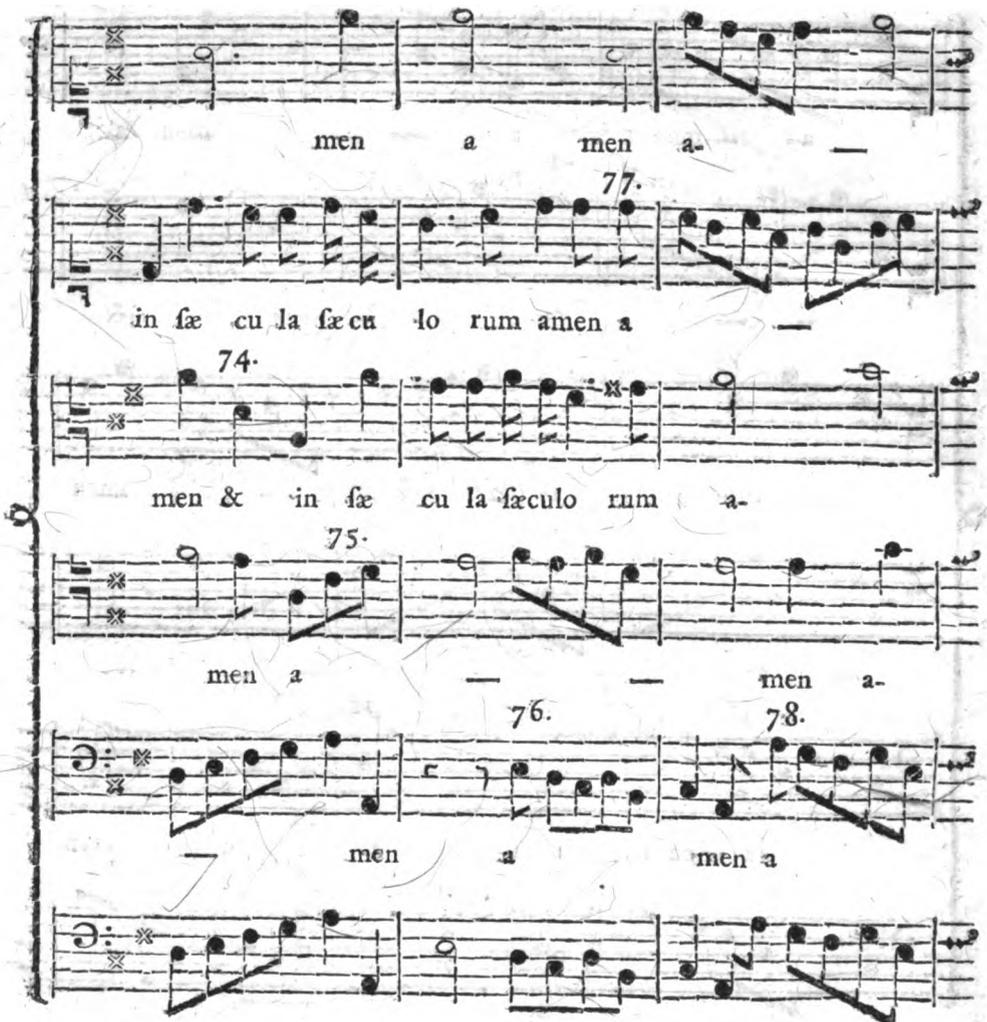
& in fa cu la fa cu lo rum a

in fa cu la fa cu lo rum a men
men a-
men & in fa cu la fa cu-
men a men
men a men & in fa-
men a men & in fa-

66. 67. 68. 69.

amen

Musical score for voice and piano. The score consists of six staves. The first staff is the vocal line with lyrics: "a men a". The second staff is the piano accompaniment. The third staff continues the vocal line with lyrics: "men &". The fourth staff continues the piano accompaniment. The fifth staff continues the vocal line with lyrics: "lo rum a". The sixth staff continues the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "a". Measure numbers 70, 71, and 72 are indicated. There are also some handwritten annotations and a circled "70." in the fourth staff.



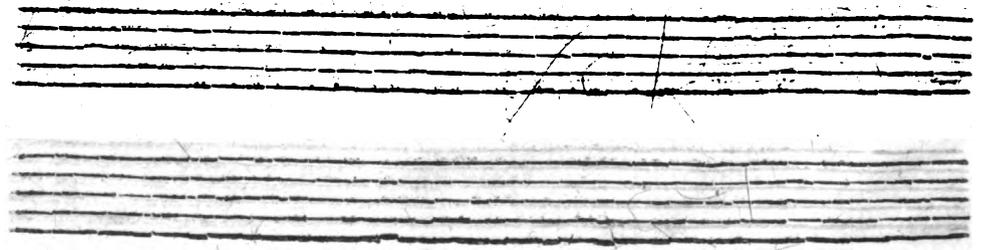
men a men a

77.
in fa cu la fa cu lo rum amen a

74.
men & in fa cu la fa culo rum a

75.
men a

76. 78.
men a men a



men a men .
men a men .
a men a men .
men a men .
a men a men .

82. 82. 82. 82. 82.

The musical score consists of seven staves. The first five staves contain vocal lines with lyrics and musical notation. The lyrics are: "men a men .", "men a men .", "a men a men .", "men a men .", and "a men a men .". Each staff has a "82." marking above it. The sixth and seventh staves are empty musical staves.

Abbiamo vedute due Composizioni a cinque voci Antiche, le quali sono obligate una col Canto Fermo, l'altra in stile Fugato; conviene ora secondo il nostro solito esaminare qualche Composizione più Moderna, ed in primo luogo vi propongo da osservare la presente, la quale è una Fuga ma però lavorata con molta semplicità, e con non troppo artificio. Siccome io mi sono prefisso di farvi osservare Composizioni di condotta diversa, così ho scelta questa che in genere di Fuga può dirsi semplicissima, mentre in essa non si vede altro che il Soggetto e il Contrasoggetto, e si conduce con pochissima Modulazione, stando sempre attaccata al Tuono, onde può dirsi che questa sia una Fuga nella quale l'Autore abbia conservato tutto il rigore, e forse troppo, riguardo al Tuono, e così il Lettore avrà occasione di vedere anche tal sorta di Composizioni.

Passando dunque alle osservazioni di questa Fuga al numero 1. si vede una brevissima Introduzione che con un piccolo Ripieno si pone, dove può notare il Lettore in qual maniera si sfuggono gl' Unisoni, e ciò conforme a quel tanto che già abbiamo detto, e che conviene osservare con diligenza.

Prima di andare avanti si noti che siccome il versetto è diviso in due parti, così in due parti si divide ancora questa Fuga, nella parte prima si propone, e si maneggia un Soggetto, e nella seconda parte se ne lavora un altro. (a)

Fatta questa osservazione vedremo al num. 2. un Soggetto piano, e facile, al quale si risponde al num. 3. ed il Soggetto è di tal natura che ammette la risposta ristretta colla proposta, e così si ha luogo di introdurre l'altra risposta al numero 4. Si deve avvertire che avendo proposto nel Tuono, e la prima risposta fatta alla Quinta per seguitare l'incrocio delle risposte due volte alla Quinta, e così si hanno due risposte unite, e non una al Tuono, ed una alla Quinta come siamo soliti per lo più di fare.

(a) Non creda però il Lettore che sia necessaria una tal divisione ne' versetti dei Salmi, cioè che per via dell' Afferisco costando ciascuno di questi di due parti, si debba anche nella Composizione necessariamente dividere nella maniera che si vede diviso questo versetto; onde non sarà necessario trovare due Soggetti, e due Contrasoggetti. Primieramente anche a cinque voci si potrà fare una Fuga senza Contrasoggetto, ed in secondo luogo si potrà fare un versetto il quale costi di due parti con un Soggetto solo, mentre la prima parte si può condurre col mezzo del Soggetto, e la seconda parte col mezzo del Contrasoggetto, ovvero la seconda parte del versetto si può condurre introducendo qualche sorta di Divertimento, ovvero si potrà fare per via d'imitazioni, o in altra maniera come più aggrada al Compositore. Non mancano Esempj di ciò che si dice nelle Composizioni si degl' Antichi, come de Moderni, e questo lo potrà vedere x bi esaminerà le Opere degl' uni, e degl' altri.

fare, ma però anche l'ordine che si tiene in questo luogo è bello e buono, quando lo componi la natura del Soggetto come in questo caso. (a)

Nel tempo che il Tenore al num. 4. introduce l'altra risposta, l'Alto che fu il primo a proporre avendo terminato il Soggetto introduce al numero 5. il Contrafoggetto, il quale è Contrappunto doppio, ed è relativo alla Quinta del Tuono dove è la risposta, indi al numero 6. risponde nel Tuono, e nell'istesso tempo al num. 7. si vede il Contrafoggetto al Tuono relativo, e siccome dopo la proposta rispose due volte alla Quinta, così in questo luogo risponde due volte al Tuono, (b) ma prima di questa risposta introduce al num. 8. il Contrafoggetto nel Tenore, il quale si sostiene colla prima Nota fin tanto che al num. 9. entra il Basso, e questo avendo proposto, l'Alto al num. 10. dopo conveniente pausa introduce il rivolto della Fuga, e sopra vi si vede al num. 11. il Contrafoggetto che per maggior comodo si diminuisce in valore nelle due prime Note per rendere più sensibile la di lui entrata, e perchè nel principio si concatena la proposta colla risposta, così nel rivolto si procura di unire la risposta del Contrafoggetto, e perchè non può unirsi mettendolo nel Tuono ed alla Quinta, così si fa di tutto per unirlo col rispondere al num. 12. all'Ottava della Quinta, e per introdurre con facilità questa risposta si muta il luogo delle due prime Note, facendo con queste un salto di Ottava, il qual

(a) Anche questa è un'osservazione, che dallo Studioso deve notarsi, acciò quando ne' Autori, i quali assegnano le regole per comporre le Fughe, ritrova che in una Fuga a più parti, proposto che si sia V. G. al Tuono, si deve porre la prima risposta alla Quinta, la seconda al Tuono, la terza alla Quinta, ovvero proponendo alla Quinta, la prima risposta deve essere al Tuono, la seconda alla Quinta, la terza al Tuono, non si deve tenere questa regola come cosa che in alcun modo si possa preterire, ma anche questa regola deve essere intesa con discrezione, acciò quando porta il caso si possa praticare diversamente, come si vede praticato in questo luogo. In somma val più adoperare il giudizio che le regole, non che queste non siano necessarie, anzi senza di queste assolutamente parlando non si può far niente, ma in varj casi possono alterarsi in parte, quando però il tutto sia fatto con qualche ragione.

(b) Ed ecco che se l'Autore trasgredisce in parte le regole generalmente assegnate, le osserva però in quanto alla sostanza, mentre avendo proposto al Tuono risponde alla Quinta, e poi al Tuono, e solo altera l'ordine delle risposte, cioè due volte una dietro l'altra risponde alla Quinta, e due volte pure una dietro l'altra risponde nel Tuono, così nell'istesso tempo che in parte si trasgredisce la regola, non si altera poi in quanto alla sostanza, ma solo s'inverte in parte l'ordine delle risposte. Questa è una cosa da osservarsi bene, perchè da questa si puole imparare non poco, mentre come dice Monsieur Rameau da me riferito all'Esempio decimosesto, è che giova più replicare: Il buon gusto ha bisogno di una certa esperienza, la quale non si acquista se non a forza di vedere, e di sentire le Composizioni de più valenti Autori in questo genere: cioè di Fughe.

qual ripiego si deve bene osservare, perchè facilita molto il modo di comporre. [a] Si avverta qui come questo Contrafoggetto è di tal natura che con somma facilità passa dalla Quinta al Tuono, e da questo alla Quinta, e perciò seguitando il rivolto al num. 13. si vede altra risposta nel Tuono, alla quale si sottopone il Contrafoggetto al numero 14., e coll' istesso ordine del num. 11., e 12. si risponde col Contrafoggetto al num. 15.

Eccovi un nuovo ordine di rivolto: nel principio della Fuga si propone il Soggetto al Tuono, indi si rispose due volte alla Quinta, e poi due volte al Tuono, così il Contrafoggetto alla Quinta si pose una volta sola, e due volte si pose relativo al Tuono; nel rivolto poi si propone alla Quinta, e due volte si vede il Contrafoggetto relativo alla Quinta, indi si risponde al Tuono, e due volte si vede il Contrafoggetto ad esso relativo, [b] poi al num. 16. si vede altra risposta alla Quinta col suo Contrafoggetto al num. 19., e di nuovo pure col Contrafoggetto risponde al numero 20., ed in tanto si hanno tutte queste risposte unite, in quanto il Soggetto è di tal natura che seco le porta. Si avverta in questo luogo, che se la Composizione fosse a sole quattro voci non si potrebbe fare tanto intreccio di Soggetto, e di Contrafoggetto, come potrà facilmente vedere chi vi farà attenta osservazione, e da ciò si può dedurre che volendo comporre a cinque voci si devono scegliere Soggetti, i quali abbiano modo d' intrecciarfi a cinque parti, anzi vi sono alcuni andamenti, che riescono più comodi, e maneggevoli facendoli a cinque, di quello che fossero facendoli a quattro. (c)

Seguitando le osservazioni della Fuga si vede al num. 21. altra risposta alla Quinta concatenata coll' antecedente risposta del Contrafoggetto, e poi

Tomo II.

B b

al

[a] Un ripiego simile l'abbiamo veduto nell' Esempio primo del primo Tomo, e tal ripiego è usato non di rado dai buoni Autori, mentre con questo si possono introdurre in una Fuga molti buoni passi sia di Modulazione, o sia d' equivoco, che giovano assai per la buona condotta delle Composizioni.

[b] Anche questa sarà un' Osservazione che potrà non poco giovare, perchè farà vedere la varietà degl' artifizj che possono praticarsi acciò le Composizioni rieschino di carattere diverso, e non succeda quel che accade ad alcuni Compositori poco esperti, de quali scritta una Composizione si può dire che sianfi sentite tutte, perchè via del Motivo si sente quasi sempre l' istessa condotta, di modo che non si ritrova altra varietà che nei Motivi. E cosa al certo che merita molta attenzione anche la varietà della condotta, onde anche la presente si deve osservare attentamente.

[c] Certo non di rado succede che volendo fare qualche intreccio a quattro parti, conviene lasciar fuori qualche Consonanza essenziale, perchè non vi è luogo di porla, dove se un tale intreccio fosse a cinque parti vi sarebbe il modo di non privarsi di tal Consonanza, del che se ne può dedurre quanto in questo luogo si dice.

al num. 22. si vede il **Contrafoggetto senza il Soggetto**, ma che però viene accompagnato per Sesta al num. 23., il Basso dopo di ciò al nu. 24. ripiglia il Soggetto nel Tuono accompagnato dal **Contrafoggetto** al numero 25., e poi si scorge al num. 26. altra risposta del **Contrafoggetto**, al quale si unisce il Soggetto al num. 27. anch'esso nel Tuono, al nu. 28. di nuovo si scopre il **Contrafoggetto senza il Soggetto**, al num. 29. si trova il Soggetto alla Quinta col suo **Contrafoggetto** al num. 30., al quale risponde al num. 31. il Basso accompagnato per Terza dal primo Soprano al num. 32., e finalmente al num. 33. si vede il **Contrafoggetto relativo al Tuono**, accompagnato per Sesta dall'Alto, e con questo si conduce la Composizione alla Cadenza, dove si termina la prima parte di questo versetto.

Per quello abbiamo veduto in questa parte si ritrova sempre il Soggetto o al Tuono, o alla Quinta, ma per variare si veda come ora si è servito della Corda Quinta, ora della Corda Sesta del Tuono, la quale si riduce bensì alla Quinta della Quinta, ma però fa diverso effetto posta con Terza, e Sesta; così ora si serve della Corda del Tuono, ed ora della seconda, la quale si può ridurre alla Quinta, ma anch'essa fa diverso effetto accompagnata con Terza, e Sesta, ed in tal guisa operando benchè si abbia sempre il giro del Tuono e della Quinta, ovvero della Quinta, e della sua Quinta, nondimeno si dispongono le cose con tal ordine che producono quella varietà che si può ricavare da queste Cords diversamente disposte. (a)

Terminata la prima parte del versetto si comincia subito la Seconda con nuovo Soggetto al num. 34., il quale si comincia nell'atto della Cadenza, per seguirle le parole, le quali non devono essere totalmente separate, ma solo interrotte; questo Soggetto pure è di tal natura che ammette
la

(a) *Veramente la Sesta del Tuono accompagnata nel modo che si vede in questo luogo si riduce alla Quinta della Quinta in quanto all'Armonia, mentre volendo far il Basso, o si dica il Fondamento a questa tal Corda conviene darli per Base la Quinta della Quinta col' accompagnamento di Terza maggiore, e Quinta; ma però non si potrà negare che usata nel modo che si pone in questa Fuga, non faccia diverso effetto di quello farebbe dandoli per Fondamento la Quinta della Quinta, così dicasi della seconda del Tuono, alla quale volendo far il Basso, o sia Fondamento conviene porvi la Quinta del Tuono col' accompagnamento di Terza, e Quinta, e da qui nasce l'opinione di quelli, i quali nella Scala vogliono che la Seconda del Tuono si accompagni con Terza, Quarta, e Sesta, acciò la sua Armonia sia riducibile alla Terza, Quinta, e Settima. Questa dottrina meriterebbe che io m'estendessi in provare come tale opinione sia appoggiata a questa ragione, ma basti averla accennata, perchè se lo Studioso vorrà potrà arrivare ad intendere simil dottrina, facendo seria riflessione a quel tanto che in questo luogo da me semplicemente si accenna.*

fa risposta intrecciata colla proposta come si vede al num. 35., e verso la fine di questa risposta si ritrova al num. 36. il Contrafoggetto, il quale si unisce al fine della prima risposta, e colla nuova risposta del num. 37., e prosegue anche in modo che possa unirsi colla risposta del Basso posta al num. 38. La risposta di questo Soggetto a prima vista può parere reale, abbenchè sia del Tuono, imperocchè facendo il Soprano il Salto di Quinta, il Contralto fa il Salto di Quarta, può darsi parere reale mentre abbraccia tutta l'Ottava, ma però se ben si osserva si vede non essere risposta reale, perchè se così fosse dovrebbe avere il *G solreut Diecis*, mentre siccome nella proposta dopo l'Ottava tocca la Settima, la quale al certo è, e deve essere maggiore, così nella risposta volendola fare reale dovrebbe dopo l'Ottava della Quinta toccare la sua Settima maggiore. Se poi si esaminerà bene la natura di questo Soggetto, si vedrà che non poteva contenersi diversamente da quello che è contenuto, perchè la proposta dopo la Settima va alla Sesta del Tuono, la quale nella risposta corrisponde alla Terza, onde la Settima della proposta nella risposta viene a corrispondere alla Quarta del Tuono, la quale (quando dopo di essa discender si deve di grado) necessariamente bisogna porla minore, ed ecco come si scopre che questa risposta deve essere del Tuono, e come necessariamente doveva ciò farsi volendo seguirne la natura del Tuono. Si faccia attenta riflessione a questa osservazione per non prendere sbaglio nelle risposte de' Soggetti, come pur troppo succede ai poco esperti Compositori. (a) Si noti ancora che il secondo Soprano in questo luogo non entra col Soggetto; ma bensì è il primo a far sentire il Contrafoggetto, e questo è conforme a quanto abbiamo detto nel principio dell' Esempio Vigesimosecondo, benchè però questa non è regola, onde chi la trasgredisse non farebbe cosa contraria ad alcun precetto Musicale.

Un'altra osservazione convien fare, ed è che nell' entrata del Basso al num. 38. si ritrova la Quinta del Tuono accompagnata da Quarta, e Terza contemporaneamente, come si vede nelle Note segnate ✠ . Questo è un passo che da molti non viene ammesso, e da molti sì. Quelli che lo ammettono si appoggiano alla ragione che data alla Nota Terza, e Quinta come complesso Armonico, dicono questi che vi si può aggiungere l' Undecima come Dissonanza, e colle condizioni alle Dissonanze necessarie, il

B b 2

che,

(a) Se questa risposta si facesse reale, come per altro potrebbe farsi, allora ne seguirebbe un altro inconveniente, cioè o che bisognerebbe col Soggetto far Cadenza alla Quinta della Quinta, nel qual caso non vi sarebbe poi modo di proporre di nuovo nel Tuono, ovvero per condurre la Cantilena del Soggetto al Tuono converrebbe allungarlo, il che non sarebbe troppo ben fatto. Aggiungasi che nella risposta volendola far reale, e poi tornare in Tuono, bisognerebbe necessariamente incontrare il Tritono, e sarebbe questo di tal natura che molto offen-

che, dicono essi, non può produrre alcun cattivo effetto, ed oltre a questa ragione portano alcuni passi di Autori classici, i quali hanno usato questo passo. (a) Quelli poi che non lo ammettono dicono che l'Undecima si ridu-

offenderebbe l'orecchio, e perchè lo Studioso meglio m'intenda li sottopongo l'Esempio, ponendo il Soggetto colla risposta reale, acciò veda esser vero quello si dice.

Proposta.

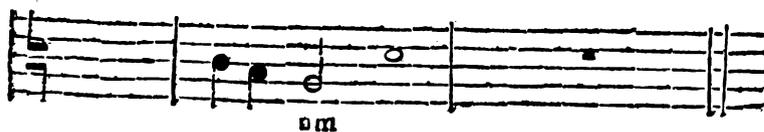


Risposta reale che termina alla Quinta della Quinta.



Altra risposta reale che va a trovare il Tuono, dove si vede il Tritono.

(a) Ecco come si contiene il Palestrina nella Messa Repleatur a cinque voci.



riduce alla Quarta come sua corrispondente, onde se si unisca colla Terza, e colla Quinta non potrà mai produrre buon effetto, perchè una di queste Corde esclude l'altra, mentre si hanno tre Intervalli uniti, cioè Terza, Quarta, (benchè composta) e Quinta, il che a parere di questi produce troppe Dissonanze unite che certo dicono essi non può produrre buon effetto. Quelli che ammettono questo passo, molte volte, anzi per lo più anticipano la risoluzione dell' Undecima, la quale rispettivamente alla Terza viene ad essere una Nona, onde anticipando la risoluzione alla Decima che viene ad essere Ottava della Terza, pochissimo si trattiene tal Dissonanza, perciò non può ferire l' orecchio. Gl' uni, e gl' altri hanno ancora ragioni Teoriche per provare la loro opinione, ma di queste ragioni io non voglio far uso, mentre io non ho altro scopo che la Pratica. Si avverta che il passo qui notato succede ancora qualche altra volta in questa Fuga. Il Lettore esamini questa difficoltà, consideri le ragioni dell' una, e dell' altra parte, e poi si appigli a quella che più gli aggrada, mentre io mi protesto neutrale.

Seguitando adesso l' esame della Composizione al num. 39. si vede replicare il Contrafoggetto, ed al num. 40. di nuovo introduce il Soggetto; al num. 41. si trova un Imitazione del Contrafoggetto, ed al numero 42. di nuovo il Contrafoggetto accompagnato per Terza al num. 43., e tutto ciò si eseguisce nel tempo che il secondo Soprano fa il Soggetto: questo intreccio è bello, e ben eseguito, onde è degno di osservazione.

Al num. 44. si fa il rivolto della Fuga, e si risponde al num. 45. dove si può osservare che nella legatura del Basso se li da seconda e Quinta, in vece di Seconda e Quarta, come molte volte, anzi per lo più si suole usare, ma questo modo di procedere non è contrario alle regole, anzi i primi Maestri l' hanno usato frequentemente, perchè volendo ridurre l' Armonia nella sua Base, si ritroverà essere Armonia di Quarta, e
Quin-

Così pure Girolamo Lombardo nelle Antifone col Canto Fermo, e l' istesso si vede in altri Autori, ed anche fra i Moderni si vede tal passo, e fra questi nelle Composizioni di Giuseppe Saratelli fu Maestro di Capella ultimamente nella Chiesa Ducale di San Marco in Venezia. Aggiungasi però alle due accennate opinioni la terza, la quale è che se la parte che fa Terza vada contro per Moto contrario all' altra parte che fa Quarta, e così dicasi della Settima, e della Nona quasi tutti buoni Maestri l' hanno praticato in tal modo come più legittimo: eccone l' esempio.

Quinta, la quale al certo sta bene. (a) Al num. 46. si vede una Imitazione del Contrafoggetto, dopo la quale entra immediatamente il Contrafoggetto al num. 47., e questo vien intrecciato al num. 48., e quest' ultimo s' intreccia al num. 49. e si osservi che queste risposte vanno secondo l' ordine del Tuono, cioè che una corrisponde alla Quinta, e l' altra al Tuono con ordine naturale, e preciso. Al num. 50. seguita il rivolto col Soggetto, ed altra risposta si trova al num. 51., ed in quel tempo col Tenore si fa una Imitazione del Contrafoggetto compagna a quella del numero 41., ma in diverse Corde, e sopra e sotto a queste risposte si vede il Contrafoggetto al num. 52. nel Basso, al num. 53. nel Soprano, ed al num. 54. di nuovo nel Basso.

Si osservi l' intreccio del Contrafoggetto che si vede benissimo lavorato, e che passa dal Tuono alla Quinta, e da questa al Tuono con una facilità somma. Si noti ancora che queste risposte del Contrafoggetto si possono dire d' Imitazione reale, mentre fuori del Tuono, o Semituono, conservano quasi sempre l' istessi Intervalli. (b) Intanto seguita la risposta del Sog-

[a] Ed ancorchè non si voglia ricorrere al rivolto dell' Armonia, nondimeno Seconda, e Quinta sopra il Basso sta bene, perchè quando non vi fossero altre ragioni, vediamo che tutti gl' Autori si Antichi come Moderni usano non di rado questo passo, e perciò lo possiamo usare ancor noi appoggiati alla loro autorità.

[b] Ecco la differenza che passa fra una risposta reale, ed una reale Imitazione. La risposta reale deve conservare non solo l' istesso ordine d' Intervalli, ma ancora l' istesso ordine de' Tuoni e Semituoni, così pure l' istesso ordine di Sillabe; dove che l' Imitazione allora dicesi reale, quando conserva l' istesso ordi-

gette al num. 57., ed altra al num. 56., la quale è accompagnata da una semplice Imitazione del Contrafoggetto al num. 57., indi al numero 58. di nuovo si vede altra risposta, la quale si lascia scoperta dalle altre parti, facendo che la parte canti da se sola, ed a questa entrata precede una specie di Cadenza di grado, ma alla Quinta del Tuono, che così la fa essere sospesa. In questo luogo si vien a fare un chiaro oscuro, e si va questo a poco a poco rinforzando, di modo che vedesi che si contiene coll' istesso ordine che usò nel principio di questa seconda parte del versetto, e però al num. 59. si vede la risposta coll' istesso ordine del principio, così al num. 60. il Contrafoggetto, al num. 61., ed al num. 62. le altre risposte. Al num. 63. di nuovo vi è il Contrafoggetto intrecciato col Soggetto al num. 64.) con una Imitazione del Contrafoggetto al num. 65., e questa non ancora ben terminata si vede nuova entrata del Soggetto al num. 66. alla quale si unisce altra entrata del Soggetto al num. 67. e di nuovo al num. 68. si pone il Soggetto accompagnato al numero 69. dal Contrafoggetto, ed intrecciato questo con altra del Contrafoggetto al numero 70. Al num. 71., e 72. si vedono l' istesse entrate del Contrafoggetto che si viddero sul principio, così pure al num. 73., e 74. l' entrate del Sog-

ordine d' Intervalli senza riguardo alcuno all' ordine de Tuoni e Semituoni, e per conseguenza senza riguardo ancora alle Sillabe. Ecco che faccio vedere coll' esempio quanto asserisco colle parole.

The image shows three musical staves illustrating interval imitation. Each staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The notes are as follows:

- Proposta:** Do (quarter), fa (quarter), mi (quarter), re (quarter), mi (quarter), do (quarter), fa (quarter), mi (quarter), re (quarter), do (quarter).
- Risposta reale:** Do (half), fa (quarter), mi (quarter), re (quarter), mi (quarter), do (quarter), fa (quarter), mi (quarter), re (quarter), do (quarter).
- Imitazione reale:** Re (quarter), sol (quarter), fa (quarter), mi (quarter), fa (quarter), re (quarter), sol (quarter), fa (quarter), mi (quarter), re (quarter).

Rilevasi ancora che l' Imitazione reale può essere alla seconda, alla Terza; alla Sesta, ed alla Settima, al contrario la risposta reale, o del Tuono deve essere o all' Unifsono, o alla Quarta o alla Quinta, o all' Ottava, e ciò altrove ancora si è notato.

Soggetto coll' istessa Imitazione del Contrafoggetto al numero 75., e coll' istesse risposte al Contrafoggetto, come apparisce al numero 76., e 77., e 78., indi al num. 79. si vede l' entrata del Soggetto, ed al num. 80. altra Imitazione del Contrafoggetto che unisce l' ultima risposta del Soggetto al num. 81., ove si dispongono le parti a portarsi verso la Cadenza, e terminare la Fuga.

Tutte queste risposte del Soggetto, e del Contrafoggetto cominciando dal num. 58. fino al num. 81. sono l' istesse istessissime di quelle che furono dal num. 34. fino al num. 57., così pure le Cantilene sono le medesime appuntino, e solo la Cantilena del primo Soprano si pone nel Soprano secondo, e quella del secondo Soprano si pone nel primo, onde si può assolutamente dire che questa è una semplice replica di quel tanto si era fatto di prima.

Vi ho già detto dal bel principio che vi proponevo una Fuga diversa affatto dalle altre nella condotta, ed ecco dalle osservazioni fatte ciò verificarsi, mentre per tutto il corso di questa Fuga le proposte, e le risposte sono sempre o al Tuono, o alla Quinta. Nella prima parte del versetto si tocca spesso la Quinta della Quinta, cosa che ai tempi di questo Autore era molto in uso, ovvero si tocca la sua Armonia come di sopra si avvertì; ma nella seconda parte questa si tocca poco; è ben vero, però che tanto in una parte che nell' altra si sta sempre attaccati al Tuono senza mai dipartirsi da quello.

Sb benissimo che ad alcuni piacerà poco un simil modo di comporre, ma a me conviene adattarmi a diversi stili, e diverse condotte, per far vedere come si possono tessere Fughe di ordine diverso, e di varia condotta; oltre di che l' effetto che fa in sentir questa Fuga è singolare specialmente per la sua chiarezza, e perciò ella ha un merito distinto. Questa seconda parte potrebbe accorciare per metà, mentre in vece di cominciarla al num. 34. potrebbe cominciare al num. 58. Si potrebbe ancora questo Soggetto, e Contrafoggetto modulare diversamente, passando ancora in altri Tuoni, ma l' Autore si è prefisso un ordine semplicissimo, e perchè la seconda parte corrisponde alla prima in lunghezza si è contentato di replicare la metà di questa Fuga, più tosto che modulare in altri Tuoni. Quello che si può dire si è che le Cantilene sono assai buone e naturali, l' intreccio delle parti senza mai uscir dal Tuono è bello ed ingegnoso, ed anche da Composizioni di simil natura vi è non poco da imparare.

Terminata la Fuga nella sua vera Cadenza si vede al numero ottantadue aggiunta l' altra Cadenza detta Plagale; questo modo di far due Cadenze si usa da non pochi, e dà non poca forza al finire della Composizione, come si vede praticato dai primi Maestri si de tempi andati che dei presenti. Il Lettore offervi se li pare che faccia buon effetto, e si regli come più gl' aggrada, che noi passeremo a vedere una Composizione di stile diverso, e più artificiosa della presente.



ESEMPIO VIGESIMOQUINTO.

MADRIGALE A CINQUE VOCI

DI GIACOMO ANTONIO PERTI.

1.
O d'immenfo ri go — re

2.
Adagio O d'im men fo rigo — re

3.
O d'immenfo ri go re

4.
O d'im menfo ri go-

5.
ec cefso la gri ma bi le ec cef so

6.
ec cef so la gri ma-

7.
ec cefso la gri-

8.
re ec cef so

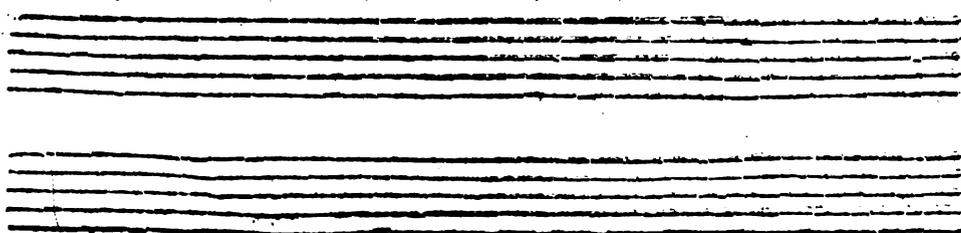
Detailed description: This is a musical score for a vocal line. It consists of six staves of music. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a fermata over the first measure and a '5.' above the first note. The lyrics 'ec cefso la gri ma bi le ec cef so' are written below the notes. The third staff has a fermata over the first measure and a '6.' above the first note. The lyrics 'ec cef so la gri ma-' are written below. The fourth staff has a fermata over the first measure and a '7.' above the first note. The lyrics 'ec cefso la gri-' are written below. The fifth staff has a fermata over the first measure and an '8.' above the first note. The lyrics 're ec cef so' are written below. The sixth staff is empty. The music is written in a simple, clear style with a focus on the vocal line.

Detailed description: This block contains three empty musical staves, each consisting of five horizontal lines. They are positioned below the main musical score and are completely blank.

lagri-

o d'a mo re pro di gio tor men-
 lagrima bi le o d'a-
 — bi le o d'a-
 ma bi le o d'a-
 IO.
 lagri ma bi le o d'a-

3 b 3 4 b 6



16.

to fo aspro as pro con-

15.

14.

digio tormento fo as pro con figlio as pro confi-

14.

digio tormento fo as pro con si glio as pro as pro con-

digio tormentoso as pro as pro con fi-

13.

digio tormen to fo as pro con fi-

6 5 3 b 9 8 9 8 9 8 9 8

3 b 3 b 7 6 b 5 3 6 b 3 4

figlio

tr.
fi glio

glio

17.
fi glio che a piè del mor to Figlio d'una Ma dre che

17.
glio che a piè del morto Figlio d'una Ma dre che

glio

4 3 *

5 6
3 4 b

5
3

b 6 5
4 3

18.

accre sce un

languè d'una Madre che languè

languè d'una Madre che languè

Detailed description: This is a musical score for a voice and piano piece. It consists of six staves. The first two staves are for the voice, with lyrics 'accre sce un' and 'languè d'una Madre che languè'. The next two staves are for the piano accompaniment, with lyrics 'languè d'una Madre che languè'. The final two staves are for the piano accompaniment. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

7 b b 6 5 3 b 6 7 6
5 4 3 4

Detailed description: This block contains four empty musical staves, likely intended for a second voice part or a different instrument.

mar di pianto a un mar di fan gue a un

19.

ac cresce un mar di pian-

ac-

The musical score consists of six staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a piano accompaniment with a measure rest and the number '19.' above it. The fourth staff is a piano accompaniment with a measure rest and the word 'ac-' below it. The fifth staff is a piano accompaniment with a measure rest and the word 'ac-' below it. The sixth staff is a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The music is in a minor key.

Four empty musical staves, each consisting of five horizontal lines.

mar di fan — gue

23. 27.

ac - cresce un mar di pian to a un

24.

to a un mar di fan gue a un mar di fan -

25.

cresce un mar di pian to a un mar di fan -

26.

ac-

7 6 b 5 6 5 6 7 4 3 b 2 4 6 6 4 3 7

30.

ac-

28.

mar di fan — gue

29.

gue ac cresce un mar di pian-

gue a un mar di fan-

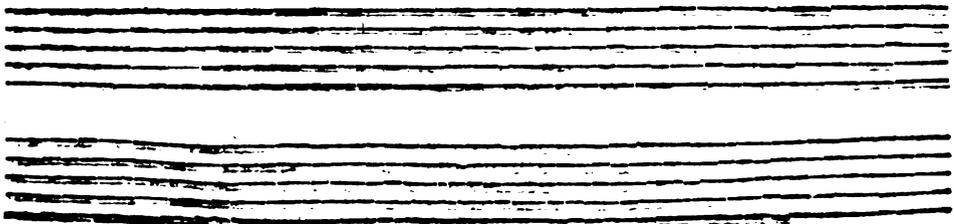
31.

cresce un mar di pian to a un

9 6 5 6 5 6 4 3 b

Two sets of empty musical staves, each consisting of five lines, positioned below the main musical score.

34
 cresce un mar di pian to a un
 33
 ac-
 to a un mar di fan-
 gue a un mar di fangue
 32.
 mar di fan gue a un mar di fan-
 4 6 6 6 6 b 6 4 2 6 7 6



mar di fangue a un mar di fan gue

cresce un mar di pian to a un mar di fan-

gue a un mar di fangue a un mar di fan-

a un mar di fan gue

gue a un mar di fan gue

5 6 4
4 3 b4

6 6 4 3 7
2 6 4 3 7 9 8 6 7

38.

a un mar di fan gue

40.

gue a un mar di fan-

39.

gue accrefce un mar di pian to

37.

41.

accrefce un mar di pian to a un mar di

4 3 7 6 5 6 5 6 4 3 6 6 4 6

44.

ac-

gue

43.

a un mar di fan gue a un mar di

fan gue a un mar di

42.

45.

accre fce un mar di pian to a un

7 6 3 6 4
4 3 5 4

4 3 2 6

cresce un mar di pian to a un mar di fan gue
 46.
 a un mar di fan gue
 47.
 fangue a un mar di fan gue ac-
 48.
 fan gue a un mar di fan gue a un
 mar di fan gue a un mar di fan gue

5 6 7
 4 3 b 6 5 4 3 2

51.

49.

52.

ac cresce un mar di pian to a un

cresce un mar di pian to a un mar di fan-

mar di fan gue a un mar di fangue

50.

a un mar di fangue a un mar di fan-

3 6
4 3 b4

4 6
2

b 6
4 6 7 6
2

cre-

cresce un mar di pian to a un
 mar di fan gue a un mar di fan-
 gue
 gue ac cresce un mar di pian-

54.
 53.
 $\frac{5}{4} \frac{6}{3} \frac{7}{4}$ 7 6 b 3 b

mar di fan gue a un

gue a un mar di fan gue a un mar di fan gue

ac cresce un mar di pian

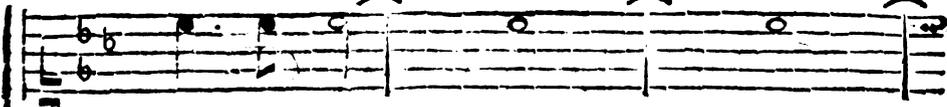
a un mar di fan gue

to a un mar di fan gue a un

55. 58. 57. 56. 59.

b 6 5 4 3 9 8 6 4 2 6 4 3 9 8

61.



mar di fan

62.

65.



a un mar di fan gue a un mar di

63.



to a un mar di fan gue a un

60.

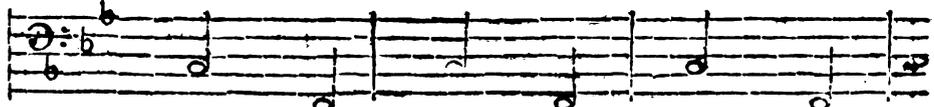


a un mar di fan gue a un mar di fan-

64.



mar di fan gue a un mar di fan-



4 3 7/8

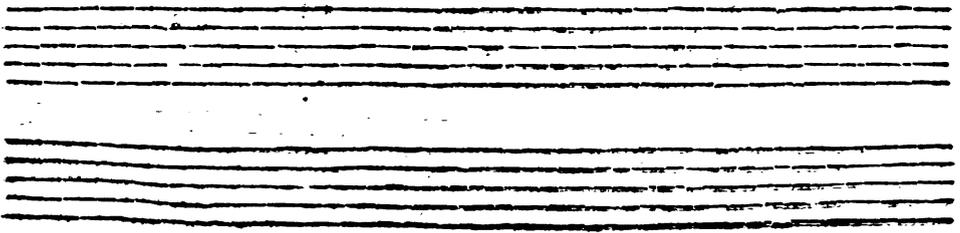
9 8

4 3 7/8

9 8

4 3 7/8

9 8



E e a

gue

gue .

fan gue .

mar di fan gue .

gue .

gue .

4 3 $\frac{1}{4}$

Dopo

DOpo una Composizione semplice semplicissima in quanto alla condotta, sarà ben fatto vederne una più artificiosa, e di stile misto, così si faranno dati Esempj a cinque voci di stile, e condotta diversa in modo che siano sufficienti per dar norma di comporre a cinque parti. La presente composizione è un Madrigale che si può considerare come diviso in tre parti, la prima delle quali è di stile Fugato che poi riducesi allo stile del Ripieno misto di semplice, e legato; (a) la seconda parte poi è di stile semplice Concertato, la quale però brevemente si eseguisce; si trattiene poi di più nella terza parte nella quale si costruisce una vera Fuga.

E siccome questo Madrigale si ritrova in un Oratorio della Passione di nostro Signore Gesù Cristo, così necessariamente porta seco parole flebili, le quali si esprimono più facilmente nei Tuoni di Terza minore, e perchè anche fra questi Tuoni si ritrovano i più, ed i meno flebili, il Tuono che ha scelto l'Autore è senza dubbio il più flebile fra i Tuoni ordinariamente usati, onde conviene anche osservare di usare attenzione nella scelta del Tuono, il quale molto confluisce per l'espressione della parola. (b)

Volent-

(a) Della diversità dello Stile se ne parlò più volte nel primo Tomo, e specialmente all' Esempio secondo pag. 22., annot. (a), così pure all' Esempio secondo pag. 129. annot. [a], onde ivi si veda.

(b) Nel nostro Sistema Partecipato la varietà del Tuono produce non poca alterazione, mentre quei Tuoni che hanno le Quinte meno mancanti, e le Terze, e le Sesse più vive, hanno più spirito e brio di quelle che hanno le Quinte più mancanti, e le Terze, e le Sesse più scarse, e per conseguenza meno vive, dal che ne risulta che in tali Tuoni si sente una certa languidezza che in altri non vi è, dove al contrario altri Tuoni non solo non si sentono languidi, ma molto spiritosi, e questi sono quelli ne quali le Terze, e le Sesse sono più tosto crescenti; che se poi tali Consonanze crescono ancora qualche cosa più del dovere, come succede in alcuni Tuoni, questi riescono più tosto crudi ed aspri. Ciò succede per la ragione che negli Stromenti stabili dovendo un sol tasto far figura di due voci, V. G. di C. solt' aut Diefis, e di D. la solre b. molle, i quali due suoni volendoli far giusti dovrebbero essere espressi da due tasti diversi, ma poi questa loro aggiustatezza apporterebbe non poca difficoltà nel sonare per la molteplicità de' tasti, perciò fu pensato di togliere un poco ad una voce, e crescerne un poco ad un'altra, e di due tasti diversi formarne un solo che servisse a due voci, e questi Temperamenti sono la causa che in un Tuono le Quinte, le Terze, e le Sesse siano più, o meno cresciuti, più o meno calanti, e da questo succede che componendo in un Tuono dove le Consonanze siano più mancanti, la Composizione resta più languida, e se si compone in un Tuono dove le Consonanze siano crescenti, la Composizione resta più, o meno spiritosa, secondo che più o meno crescono le Consonanze dalla sua aggiustatezza. Si veda il Co: Giordano Riccati: Saggio sopra le leggi del Contrappunto nel lib. 4. dove tratta dei Temperamenti. Questo riflesso adunque gioverà per scegliere que' Tuoni che siano convenienti per esprimere le parole; e da qua ancora si ricava qual sorgente di varietà

Volendo dunque l'Autore comporre le prime parole in stile Fugato, comincia al num. 1. colla proposta nel Tuono, al num. 2. colla risposta la quale, volendo stare dentro i limiti dell'Ottava, bisogna necessariamente usarla del Tuono, e non reale. Al num. 3. vi è l'altra risposta, ed al num. 4. l'altra. Queste risposte si pongono fra di loro ristrette, perchè vi è tutto il comodo di farlo, mentre essendo il Motivo di tal natura che tocca la Corda del Tuono, poi immediatamente la Quinta, ed indi altra Corda al Tuono corrispondente, può con somma facilità ammettere la risposta ristretta, nella quale si tocca la Quinta, poi immediatamente il Tuono, indi altra Corda corrispondente alla Quinta, onde anche l'altre risposte possono porsi fra di loro ristrette. Si può osservare ancora l'ordine delle proposte e risposte, mentre la proposta è al Tuono, la prima risposta alla Quinta, l'altra risposta al Tuono, e l'altra alla Quinta, e queste due ultime sono all'Ottava sotto delle prime. (a)

Proposto e risposto a questo Motivo se ne vede subito un altro al num. 5. posto nella Quinta del Tuono, al quale si risponde al num. 6., e questa risposta pure è del Tuono, perchè come altrove si è detto la Sesta corrisponde alla Terza, indi al num. 7. si vede l'altra proposta colla sua risposta al num. 8., ognuna delle quali è all'Ottava sotto delle sue antecedenti. Si offervi però che avendo sul principio proposto al Tuono, e risposto alla Quinta, era conveniente nell'altro Motivo proporre alla Quinta, e rispondere al Tuono. (b) Si noti ancora che l'ultima risposta di questo Motivo si accompagna per Terza dal Soprano, (c) e le parti si conduco-

no

vieta apporriano questi Temperamenti che se hanno fatto del male per un verso, cioè che si è quasi perduta l'aggiustatezza delle Consonanze, hanno però fatto del bene per un altro verso, cioè che i Tuoni sono di diverso carattere, e così più confacenti per esprimere diversi sentimenti.

[a] Ecco l'ordine naturale che suole usarsi nelle Fughe, del quale abbiamo parlato nell'Esempio 21., che viene assegnato dal P. Zaccaria Tevo nel Mus. Tess. par. 4. cap. 10 pag. 299.

(b) L'ordine del quale si serve l'Autore in questo luogo non è assolutamente necessario, ma però produce una buona varietà il sentire proporre un Motivo al Tuono, e rispondere alla Quinta, e poi sentirne un altro proporre alla Quinta, indi rispondere al Tuono, e siccome la varietà nella Musica è una cosa essenziale, così benchè quest'ordine non sia assolutamente necessario, tuttavia l'adoprarlo non sarà altro che bene.

[c] Quando il Soggetto si vuole accompagnare o per Terza, o per Sesta, il farlo qualche volta non può essere altro che bene, tanto più se tal accompagnamento porta seco buona Cantilena, perchè in differo non si deve fare. Facendo tale accompagnamento si può anche dire che sia una risposta del Soggetto fatta per Imitazione, ma offervi lo Studioso che ciò non si vede praticato di frequente dai buoni Compositori, e solo alle volte lo fanno quando ben li cade in acconcio, onde ancor qui vi vuol giudizio.

no in maniera che si portano ad una Cadenza di grado nella Quinta del Tuono, ed in tanto si usa tal sorta di Cadenza, in quanto si termina il primo Periodo delle parole. Nel tempo che si fa tutto questo lavoro il primo Soprano tace, e nel finir della Cadenza di grado (a) (che come altrove si disse non è vera Cadenza) entra il primo Soprano con altro Motivo, e ciò si vede al num. 9. al qual Motivo risponde il Basso al numero 10. ma allora s' introducono tutte le parti con semplice Ripieno, nel quale però è da notarsi che s' incomincia un piccolo giro di Modulazione, col dare Terza maggiore a *F faut*, che così si passa in *B fa*, e per rendere questo Ripieno più artificioso si offervi al nu. 11. il modo che tiene nel modulare, il quale è molto elegante, ed insieme facile e naturale, e che risponde realmente al primo Soprano, e seguita il giro della Modulazione, ed in tanto per non lasciare la Composizione dislegata, il primo Soprano replica le parole, alle quali si risponde dal Basso al num. 13. e per conseguenza dalle altre parti, seguitando la Modulazione che riconduce al Tuono principale, dove s' introducono le altre parole, e si veda al num. 14. il Motivo del quale si serve per esprimerle, che per le Dissonanze colle quali è composto porta seco non poca asprezza, (b) e questa si accresce al num. 17., come ben si vede esaminando il passo attentamente, ed al num. 16. coll' stesso Motivo si regola in tal maniera che conduce questa prima parte alla Quinta del Tuono, dove fa vera Cadenza. Si osservino le Cantilene delle parti come piane, e belle, di modo che pare che non si possino scrivere diversamente, e qui giusto è dove consiste il difficile. Si faccia adunque riflessione a questo poco Pieno, perche la merita. (c)

Giunto col mezzo della Cadenza alla Quinta del Tuono, e fatta piccola pausa col mezzo della Nota Coronata, che segnasi in tal guisa per denotar Pausa comune a tutte le parti, passa immediatamente alla Terza del Tuono.

(a) Questo è conforme a quanto abbiamo detto nel principio dell' Esempio 22., che la quinta parte cioè non di rado si fa entrare con diverso Motivo del Soggetto principale. Ciò però non si deve tenere per regola necessaria, perchè come abbiamo veduto negli antecedenti Esempj non viene sempre osservato questo avvertimento.

[b] Ho detto altrove che la Nona minore è una Dissonanza in se aspra, che se poi a questa vi si aggiungerà la Terza maggiore farà il passo ancora più aspro, mentre la Nona minore rispetto alla Terza maggiore della Fondamentale viene ad essere una Settima diminuta, la quale è più frizzante della Settima minore; onde unite queste Corde colla Fondamentale, certamente produrranno più asprezza, che se fossero poste nelle sue Corde naturali.

[c] Questa sorta di Ripieni non sono dei più comuni, e de i più frequentemente usati, dalechè se ne può inferire che anche nel Ripieno si deve usare ogni attenzione per renderlo più artificioso insieme, e più dilettevole che sia possibile, e nell' stesso tempo contenersi in guisa che sia dentro i limiti del Pieno.

E ve.

Tuono, (a) ed ivi al num. 17. introduce un piccolo Concerto di due parti, le quali caminando fra loro per Terza girano per alcune Modulazioni, che facilmente il Lettore può osservare, e con quello piccolo giro si portano a far Cadenza di grado nella Corda del Tuono, ma avvertasi che questa Cadenza di grado è equivoca, mentre corrisponde al Tuono di *B fa* Terza minore, e questa Cadenza vien ad essere sospesa alla Quinta di *B fa*; che è Quarta del Tuono. Il fine poi dell' Autore in questo luogo di così operare si è, perchè volendo introdurre il Soggetto della Fuga, il quale e di tal natura come vedremo, che porta seco la Cadenza equivoca usata in questo luogo dall' Autore.

Al num. 18. vi è il Soggetto che deve servire per questa Fuga. Conviene qui esaminare la natura di questo Soggetto, il quale procede con tal ordine che il suo principio porta alla Quarta del Tuono; la risposta però al num. 19. non si vede alla Quarta, ma bensì alla Quinta; si osservi però con quanto giudizio è fatto questo Soggetto. Il suo principio certamente porta alla Quarta del Tuono, ma il suo intercalare, o sia la sua Cadenza è relativa alla Quinta del Tuono di modo che toccata la Quarta con grandissima facilità si passa alla Quinta, (b) alla quale dando Terza maggiore, come richiede nell' ordine della Scala, porta subito al Tuono principale, onde in Soggetti simili a questo facilmente si maneggia il Tuono, la Quarta, e la Quinta, tanto più che se la Fuga sarà reale, la Corda

E vero che l' unione di tutte queste cose non è così facile, ma è vero altresì che collo studio vi si arriva, tanto più che questi Pieni artificiosi non si sogliono usare per ogni dove, e con tutta la frequenza, ma solo in certe occasioni, le quali, o per le parole ricercano maggiore espressione, ovvero per usare qualche insolito artificio.

[a] Si è detto altrove che è lecito nella Composizione usare le Modulazioni istantanee; maggiormente però queste si possono usare allorchè le parti fanno una pausa comune, e molto più quando si passa da un Periodo delle parole all' altro anzi nei casi compagni a quello che qui si osserva si suole sempre usare simile Modulazione, passando cioè da un Tuono all' altro immediatamente. Non è però che si passi sempre alla Terza del Tuono, ma si passa o all' una, o all' altra Corda, purchè sia qualche Modulazione subordinata al Tuono principale; così vediamo che si è contenuto l' Abbate Stefani ne i suoi Duetti, il quale fu poi Vescovo di Spira, così si è contenuto il Lotti ne i suoi Duetti, Terzetti, e Quartetti, così il Clari, così Benedetto Marcello, ed altri buoni Compositori.

[b] Anzi molte volte prima di andare alla Quinta si tocca la Quarta, perchè così si dà maggior risalto alla Composizione, tanto più se questa sia in Tuono di Terza minore, perchè la Quarta viene accompagnata dall' Armonia di Terza minore, e poi la Quinta si accompagna con Armonia di Terza maggiore, il che non solo produce varietà, ma dà ancora maggior risalto, come ognuno può facilmente intendere.

- da del Tuono nella proposta corrisponderà ordinariamente alla Quinta nella risposta, ma la Corda del Tuono nella risposta, corrisponderà ordinariamente alla Quarta del Tuono della proposta, e così simili Soggetti includeranno per lo più l' una, e l' altra divisione dell' Ottava, l' Armonica cioè, e l' Aritmetica. (a)

Fatta questa necessaria osservazione si profeguisca adesso l' esame della Fuga, e si veda la risposta reale del Soggetto al num. 19., sopra la quale al num. 20. si lavora il Contrasoggetto che è da ammirarsi per il bell' andamento che in se contiene, oltre all' essere Contrappunto doppio. Prima che termini la risposta vi è luogo di entrare col Soggetto nel Tuono, e però al num. 21. questo si vede nel Tenore, ed in tanto il Soprano al num. 22. ripete il Contrasoggetto, ma però al Tuono relativo, (b) la qual cosa non solo è artificiosa, ma produce ancora un ottimo effetto, e conducendosi avanti la Cantilena si ritrova la facilità d' introdurre il Soggetto nel Tuono, onde non manca l' Autore di farlo al num. 23., e vi

Tomo II.

F f

fot.

(a) Quanto dico in questo luogo eccovelo dichiarato coll' Esempio.

Proposta

Risposta

Ecco che la prima Nota del Soggetto corrisponde nella risposta alla Quinta, ma la Nota del Tuono nella risposta segnata * corrisponde appunto alla Quarta del Tuono della proposta, onde si verifica che in Soggetti di simil natura vi sono ambedue le divisioni dell' Ottava. Dal che si può dedurre che i Soggetti i quali portano seco e la Quarta, e la Quinta del Tuono, faranno migliori degli altri, perchè potranno maneggiarsi con maggior varietà, ed in oltre porteranno seco varietà d' Armonia, come si disse poc' anzi. Si avverta però che questo succede specialmente nei Tuoni di Terza minore, perchè nei Tuoni di Terza maggiore tanto la Quarta, quanto la Quinta hanno l' Armonia di Terza maggiore per accompagnamento.

(b) L' unire immediatamente due volte il Contrasoggetto nell' istessa parte, facendo che una volta sia alla Quinta, e l' altra al Tuono, produce ancora un altro buono effetto, qual' è di rinforzare la propria Cantilena, quando però ciò si possa fare senza alcuno intoppo, e che naturalmente possa usarsi senza sforzare la Cantilena, e senza impedire l' andamento delle altre parti, in somma che non apporri seco alcuna stracchiatura, onde si offervi bene il passo presente, e si esamini con tutta l' attenzione possibile, per poterli poi nelle occasioni prevalere di simili passi.

sottopone il Contrafoggetto al num. 24., ma per poter passare alla Quinta, perciò al num. 25. si pone il Contrafoggetto senza il Soggetto, ma qui si avverta che si muta la posizione di questo Contrafoggetto, mentre essendo stato posto la prima volta nella Quinta del Tuono, e l'altre due volte nel Tuono, in questo luogo con molto artificio si pone nella Quarta del Tuono, (a) ma si accompagna in modo che necessariamente conduce al Tuono con una specie di Cadenza, nella quale vi è campo d'introdurre il Soggetto alla Quinta, come in fatti succede al numero 26., e sopra di questo Soggetto al num. 27. vi è il suo Contrafoggetto.

Perchè poi al num. 21., e 23. si è veduto due volte il Soggetto nella Corda del Tuono, così per rendere eguali le risposte due volte in questo luogo si risponde alla Quinta, e perciò al num. 28. si ritrova il Soggetto di nuovo alla Quinta del Tuono col suo Contrafoggetto al num. 29., ed ammettendo questa risposta nuova entrata verso il fine del Soggetto, questa si pone al num. 30., ed il Basso al num. 31. vi fa il Contrafoggetto. Al num. 22. poi si vede che il Basso replica il Contrafoggetto senza il Soggetto, ma lo fa con tale artificio che primieramente viene ad essere un rivolto di quanto fu fatto nel primo Soprano al num. 20. e 22., in secondo luogo prendendo il Contrafoggetto alla Quarta del Tuono, ad accompagnandolo con Quarta, e Sesta minore, conduce necessariamente la Cantilena alla Quarta del Tuono, e così fa vedere come può essere equivoca questa entrata del Soggetto alla Quarta del Tuono, ma avendolo accompagnato con Quarta maggiore, alla quale benchè non vi sia, vi s'intende però unita la Sesta maggiore, lo porta necessariamente nel Tuono principale. (b)

La facilità però di potere usar questo equivoco con molta naturalezza proviene dall'ultima Nota del Soggetto che è molto equivoca, perchè può considerarsi e come Quinta del Tuono, e come Seconda della Quarta considerata come Quinta del Tuono conduce con somma facilità al Tuono, e alla Quinta. Considerata poi come seconda della Quarta conduce facilmen-

te a

[a] Anche questa è una osservazione che merita riflessione, perchè quando vi sia il modo di potersi contenere nella guisa che si contiene l'Autore in questo luogo, oltre l'essere buono artificio, si ha ancora l'altro vantaggio di potersi introdurre con facilità per le entrate dei Soggetti dalla Quinta al Tuono, e da questo alla Quinta.

(b) Così succede quando il Soggetto è intrinsecamente buono, e che ammette un buon Contrafoggetto, peròchè si rende maneggevole, specialmente quando include ambedue le divisioni dell'Ottava, mentre allora con un poco di giudizio si passerà facilmente dal Tuono alla Quinta, e dal Tuono alla Quarta, e facilmente pure si potrà ritornare in Tuono; da qui dunque si ricava quanto importa la scelta di un buon Soggetto.

es a questa, ed ecco quanto giovano le Note equivoche per la buona condotta di una Composizione. (a)

Adunque il Contrafoggetto al num. 32. porta la Modulazione alla Quarta del Tuono, ed in fatti al num. 33. si ritrova il Soggetto posto nella Quarta del Tuono, accompagnato al num. 34. dal suo Contrafoggetto, e verso la fine di questo si vede nel Basso una Imitazione del Contrafoggetto tessuta in tal maniera che seco ammette altra risposta del Contrafoggetto al num. 35. la quale si va intrecciando con altra risposta che si trova al num. 36., ed in tanto si distribuiscono le parti in tal maniera, che di nuovo si conduchino al Tuono principale. Convieni che il Lettore esamini attentamente ciascuna parte, perchè imparerà non poco da tal' esame, vedendo l' ottima disposizione, e la naturalezza di ciascuna parte, e non si annoj se più volte ripeto questo avviso, perchè è una cosa troppo importante.

Prima di giungere al Tuono principale s' introduce il Soggetto alla Quinta del Tuono al num. 37., e vi si pone il suo Contrafoggetto al numero 38., e frattanto il Basso Cantante tace, così si fa qualche poco di chiaroscuro, e si replica questa entrata al num. 39. (all' Ottava sopra), ed al num. 40. vi si trova il Contrafoggetto, indi al num. 41. si vede altra risposta del Contrafoggetto, e verso la fine di questa risposta il Basso ripiglia di nuovo il Soggetto nel Tuono al num. 42. accompagnato dal Contrafoggetto al num. 43., ma in questo luogo bisogna osservare la condotta che si tiene, mentre il Tenore facendo le voci del Basso, conduce la Cantilena in tal forma che viene a fare una specie di Cadenza di grado alla Quarta del Tuono, e ciò meglio si rileva osservando il Basso che suona, si conduce però in tal maniera che dalla Quarta passa alla Quinta, dove pone di nuovo il Soggetto al num. 44. col Contrafoggetto al numero 45., ed in tutto questo tempo il Tenore seguita sempre a fare le voci del Basso, in tanto al num. 46. si ritrova una Imitazione del Contrafoggetto, e sotto di questo si dispongono le parti in maniera che si va a formare una vera Cadenza alla Quinta del Tuono. Questa maniera di passare alla Quinta è quasi inaspettata, ma che in fatti dà una energia; ed un

FF a

rifal-

(a) Quando una Nota può avere Armonia diversa, diversamente ancora potrà condursi una Composizione. In fatti se l'ultima Nota di questo Soggetto verrà considerata come Quinta del Tuono porterà seco l' Armonia di Terza maggiore, e Quinta, che se poi sarà considerata come seconda della Quarta, allora si accompagnerà con Terza minore, e Sesta maggiore. Da qui si può ricavare quanta diversità porta seco una istessa Corda accompagnata con una Armonia, da quello che sia accompagnata con diversa Armonia, ed è certo altresì che accompagnata in una maniera conduce in un Tuono, ed accompagnata in altra maniera conduce in un altro.

rifalto mirabile alla Composizione, la quale fin ora è stata sempre Condotta col mezzo degli equivoci, ma in questo luogo tolto via ogni equivoco, pare che in certa maniera faccia respirare, dopo aver tenuti gli Uditori sempre sospesi. (a) Questi artifici non sono così usati, anzi sono rari, e producono un effetto sì grande, che può bensì capirsi da chi è intelligente di Musica, ma non può abbastanza descriversi con parole. Da ciò ricavasi singolarmente quanto giovi al Compositore il sapere tutte le specie delle Fughe, il conoscerle, e ben comprendere la natura di ciascun Soggetto in particolare, l'essere instruito di tutti gl' artifici che sono stati praticati da' più eccellenti Maestri, perchè così non si rende povera, anzi miserabile l' arte delle Fughe, le quali al giorno d' oggi per coprire la propria imperizia, viene derisa, e vituperata da certi Compositori.

Giunto col mezzo della Cadenza alla Quinta del Tuono, fa tacer tutte le parti, (b) via dell' Alto che introduce il Soggetto alla Quinta al numero 47., e via del Tenore che accompagna l' Alto col Contrafoggetto al num. 48., ed a luogo debito il secondo Soprano risponde col Soggetto al num. 49., al quale si unisce il Basso col Contrafoggetto al num. 50. e replicando il Basso il Contrafoggetto alla Quarta del Tuono nell' istesso modo che fece al numero 32., viene a modulare di nuovo alla Quarta del Tuono, dove introduce il Soggetto al num. 51. col Contrafoggetto al numero 52., ma devesi qui osservare la diversa condotta che tiene da quello fece di sopra. Anche al numero 32. come si disse modulò alla Quarta del Tuono, ma introdotto il Soggetto a quello non rispose, anzi con Imitazione, e con risposte del Contrafoggetto facendo un breve giro si portò di nuovo al Tuono, ed a questo accostandosi introdusse il Soggetto alla Quinta del Tuono. Nel luogo presente poi si contiene assai diversamente, (c) men-

[a] Veramente dopo molta sospensione che siasi usata col mezzo di Note equivocate, conducendò poi la Modulazione a qualche Tuono inaspettato, ed ivi riposandosi qualche poco, sarà una cosa lodevole, perchè dopo non poca applicazione che si apporta all' Uditor con questa maniera di comporre, conviene sollevarlo, e questo si fa appunto col condurlo, o stabilirlo in qualche Tuono, ed ivi alquanto fermarsi, e quando ciò si faccia con una improvvisata, come succede nel passo che qui abbiamo osservato, sarà sempre cosa migliore.

[b] Questo modo di far tacere le parti, ed introdurre di nuovo una dopo l' altra, e prendere il Soggetto alla Quinta del Tuono, [quando però la Fuga siasi cominciata dal Tuono] viene ad essere un nuovo rivolto, il quale si può introdurre ancora per fare il piano, e forte, il che giova ancora per ottenere la varietà che tanto si desidera nella Musica, acciò le Composizioni non infastidiscano.

(c) Ed ecco come un diverso effetto si può ottenere dall' istesso passo: condotto in una maniera fa un effetto, condotto in altra maniera ne fa un altro. Parranno forse minuzie queste tali cose che io vado avvisando, ma si accerti la

mentre stabilisce veramente la Quarta del Tuono, e questo si scopre dalla risposta che fa il Basso al num. 53. , la quale è alla Quarta della Quarta, e sopra questa risposta vi è il Contrafoggetto anch' esso relativo alla Quarta della Quarta, e da ciò succede che il secondo Soprano fa una Quarta sopra quel tanto fece il Basso dal num. 50. fino al num. 53. In oltre dove sopra modulò alla Quarta, si servì poi di tutte le parti per fare il giro accennato, ma in questo luogo fa tacere due parti, acciò meglio risulti la Modulazione. Si veda poi quanto accresce di forza la Composizione coll' altra risposta del Contrafoggetto al num. 55. , mentre alzando di un Tuono relativamente alla risposta del numero 54. , dà più vigore, e forza all' espressione. (a)

In questo luogo ancora si deve osservare il maneggio delle parti, mentre al num. 56. si vede di nuovo il Soggetto alla Quarta della Quarta, che conduce alla vera Cadenza della Quarta del Tuono, ma nell' atto di questa Cadenza offervi il Lettore al num. 57. in qual maniera introduce il Soggetto nella Quinta del Tuono. Ecco con quale inganno si serve di una entrata che di natura sua repugna, perchè se colla Modulazione si ritrova alla Quarta del Tuono che poi passa al Tuono, come potrà servirsi della Quinta del Tuono? Dunque tal entrata è un inganno, e serve solo d'accompagnamento al Basso, e non dia fastidio vedere la Quarta del Tuono accompagnata con Terza maggiore, (b) perchè ciò si fa a motivo, che dovendo col Soggetto passare a toccare *Elami*, non si poteva far a meno di toccare il *D lafolre* naturale, perchè come altra volta si disse, (c) nello stile rigoroso non si passa mai dal b. molle di una Corda ad

Studiofo che se avrà riguardo a tutto ciò di che viene avvisato, potrà poi francamente produrre le sue Composizioni, che se faranno fatte con giudizio, secondo le regole, e secondo gl' avvisi che se li vanno insinuando, se sfuggirà ciò che è da sfuggirsi, ed userà ciò che può giovare, necessariamente produrrà cose buone, e ne riporterà lode, ed onore.

(a) *L' alzare qualche risposta di un Tuono fa un certo risalto, che dà una bellissima grazia, ed una non indifferente energia alla Composizione. Il P. Zaccaria Tevo cit. par. 4. cap. 10. pag. 306. dice: Osserverà lo Studiofo dagli segni * che è replicato il Soggetto un Tuono più alto della Corda fondamentale, il che farà molta vaghezza.....*

(b) *Ciascun sa che ne i Tuoni di Terza minore la Quarta del Tuono si accompagna con Terza minore, perchè la Terza della Quarta viene ad esser la Sesta del Tuono, la quale certamente deve essere minore, corrispondendo sempre questa alla Terza del Tuono. Un'altra ragione ancora vi è, mentre se si facesse la Sesta maggiore dopo aver fatta la Terza minore, ne succederebbe che fra la Terza, e la Sesta vi sarebbe il Tritono, il quale è tanto aspro che ripugna alla natura. Vedi il P. Martini Ist. Mus. Tomo primo Dissert. prima pag. 124., e 125.*

(c) *Si veda a questo proposito quanto si disse nel primo Tomo all' Esempio sesto pag. 121. e si offervi ancora l' annot. [a]*

ad altra Corda alterata col b. quadro, e che sia successiva di grado. Oltre di che facendosi in questo luogo vera Cadenza alla Quarta del Tuono, si può anche dire che vi si ponga la Terza maggiore, secondo quello più volte si è avvisato, doverfi terminare le Cadenze con Terza maggiore.

All' entrata del num. 57. corrisponde il Contrafoggetto al num. 58., il quale conduce naturalmente al Tuono principale, essendo naturalissimo il passaggio dalla Quarta al Tuono principale, dove giunto fa un Imitazione del Contrafoggetto al num. 59., ed altra Imitazione pure del Contrafoggetto si vede al num. 60., la quale entra un Tuono più alto dell' antecedente, il che come poc' anzi si disse fa un bellissimo effetto, e dà forza e risalto.

Si veda al num. 61. come si pone nel Soprano primo una Nota ferma, (a) sotto la quale si usano varie Imitazioni del Contrafoggetto, la prima si vede al num. 62., la seconda al num. 63., ed a queste Imitazioni si risponde all' Ottava sotto dal Basso al num. 64., ed all' Unifono dal secondo Soprano al num. 65. Anche in questo luogo il Tenore fa le voci del Basso, e si osservi con quanta naturalezza si va all' ultima Cadenza, facendo che tutte le parti siano al suo luogo conveniente, e che tutte le Cantilene siano ben disposte, e naturali.

Il Contrafoggetto di questa Fuga porta seco nel principio una Diffonanza, che come avrà osservato il Lettore, fa molto giro nella Composizione, e si tende poi più graziosa colla diminuzione che si usa in essa.

Eccovi adunque o Lettore una Composizione, la quale quanto più si va esaminando, tanto più bella, e artificiosa comparisce. Col presentarla sotto gli occhi intendo di farvi un regalo, perchè se osserverete l' ordine della Composizione, il maneggio delle parti, la buona Modulazione, la quale non si porta mai in alcun Tuono di Terza maggiore, perchè il Soggetto

[2] Nel primo Tomo abbiamo notato in più luoghi che molte volte nel fine delle Composizioni gli Antichi solevano porre una Nota ferma, e sopra, o sotto di essa le altre parti facevano varj contrappunti, sempre però coerenti al Soggetto proposto, e si disse ancora che questo succedeva per lo più nelle Cadenze di Quinta in sù, o di Quarta in giù, come si vide negli Esempj 13., 14., e 15. Anche i Moderni usano questa Nota ferma, come si vede nella presente Composizione, e più volte nei Salmi di Benedetto Marcello, con questo di più che i Moderni se ne servono anche nel corpo della Composizione, e quando è ben maneggiata fa un ottimo sentire. In oltre voglio avvisare il Lettore che allora quando si fa la Cadenza di Quinta in sù, o di Quarta in giù, la Nota ferma suol essere la Corda del Tuono, al contrario quando si usa la vera Cadenza, la Nota ferma succede nella Quinta del Tuono. All' Esempio 14., e 15. del primo Tomo si vede la prima Cadenza colla Nota ferma al Tuono, e nella presente Composizione ove è vera Cadenza, si vede la Nota ferma alla Quinta del Tuono.

231

getto è di tal natura , che volendolo fare maggiore non riuscirebbe bene per esprimere la parola , come potrà vedere chi vi farà riflessione. Se osserverete in oltre in questa Composizione le Cantilene naturali, e piane, e tutto in somma il complesso di questo Madrigale, son certo che oltre l'ammirazione che vi arrecherà , vi invoglierà ancora ad esercitarvi in simili Contrappunti , i quali se saranno eseguiti con imitare il presente Esempio, faranno certamente degni di lode, faranno onore alla quasi periclitante Musica Italiana in tal genere di Composizioni , faranno ancora di non poco utile, mentre assuefacendosi il Pubblico a sentire Composizioni Armoniche , artificiose insieme e dilettevoli , biasimerà poi quelle che saranno prive di tali condizioni.

Si osservi in oltre la distribuzione e l' ordine delle cinque parti , come una dà luogo all' altra, e ognuna di esse canta con ottima Melodia, fiachè ben chiaramente apparisce quanto sia falso quel detto di alcun Moderno Compositore, che a più di quattro parti non si possa comporre. Onde per comporre a cinque voci, e più, secondo sono per dimostrare nel progresso di questa Opera, conviene saper distribuire le parti in maniera tale, che la Quinta parte non resti povera, e per così dire cacciatavi a forza, ma dar campo a tutte, acciò ognuna abbia il proprio fuoco, persuasi che non è l' istesso comporre a quattro, che comporre a cinque, e più Voci, ma a proporzione che cresce il numero delle parti, convien sapere la maniera di collocarle, e saper sfuggire gl' Unisoni, massime in principio, e in percussione di Battuta.





ESEMPIO VIGESIMOSESTO

SICUT ERAT A SEI VOCI
DI CRISTOFORO MORALES.

Canon in Subdiatessaron

2.

SS.

Si cut

Si cut e rat in princi-

Refolutio

Si-

Si cut e rat in prin-

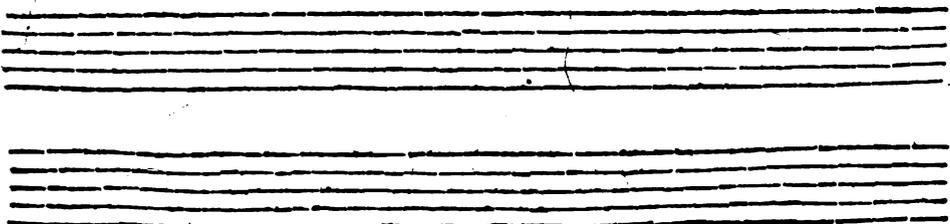
Si cut e rat in

I.

Si cut e rat in erat



e rat in princi pi-
pi o
cut e rat in
ei pi o
princi pi o in
prin ci pi o



4.

o Li & nunc & fem-
 & nunc & femper & nunc &
 prin ci pi o & nunc &
 in prin ci pi o & nunc & fem-
 prin ci pi o & nunc & fem per
 & nunc & nunc & fem-

per

6.

per & in fa cu
 fem — — per &
 fem per &
 per & in fa cu la fa cu
 & nunc & fem per &
 per & in fa-

la fa cu lo-

in fa cu la fa cu lo rum- fa eu-

in fa cu la fa cu-

lo. rumi a- men.

7.
in fa cu la fa cu lo rum.

cu la- fa cu lo rum.

rum A men

9. 12.

lo rum A men fa-

lo rum A men

8. 10.

fa eu lo rum A men

A men fa-

11.

men

facu-

13.

fa- cu-
cu lo rum A men
fa-
fa- cu lo rum amen
cu lo rum a-

lo rum a men

cu lo rum a

fa men

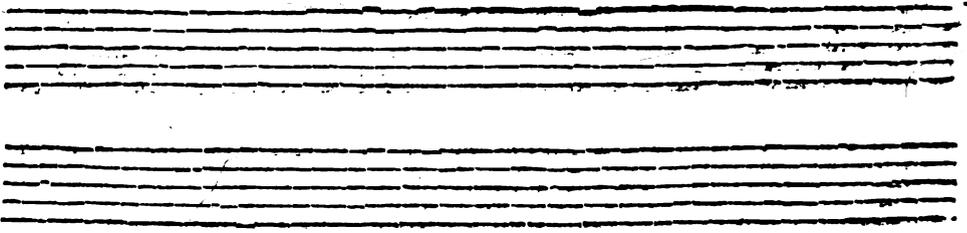
fa cu lo rum a A.

Detailed description: This is a musical score for a hymn. It consists of six staves of music. The first staff is a vocal line with square notes and the lyrics 'lo rum a men'. The second staff is a vocal line with circular notes and the lyrics 'cu lo rum a'. The third staff is a vocal line with square notes and the lyrics 'fa men'. The fourth staff is a vocal line with circular notes and the lyrics 'fa'. The fifth staff is a vocal line with circular notes and the lyrics 'men'. The sixth staff is a vocal line with circular notes and the lyrics 'fa cu lo rum a A.'. There are also some instrumental parts indicated by square notes on the first and third staves.

Detailed description: This block contains two sets of empty musical staves. Each set consists of five horizontal lines, representing a blank staff for a new piece of music.



a-
fa cu lo rum a
men
cu lo rum fa cu lo-
fa cu lo rum a
men



The image shows a musical score with six staves of music and two empty staves at the bottom. The notation includes notes, rests, and bar lines. The lyrics "men .." are written below the first staff, and "rum .4 men .." are written below the fourth staff. The right side of each staff contains a series of stylized, repetitive symbols that resemble musical notes or ornaments.

GLi Esempi che abbiamo portati per le Composizioni a cinque voci pare a me che possono essere a sufficienza per dar notizia tanto che basti al Lettore, acciò possa esercitarsi in tal sorta di Composizioni, onde stimo cosa ben fatta passare adesso a porgere Esempi a sei voci, ed in primo luogo proporre un Versetto del Cantico *Magnificat* di Cristoforo Morales di nazione Spagnuolo, l' Opere del quale furono stampate prima in Roma, poscia in Venezia verso la metà del Secolo XVI. Questa Composizione è fatta in guisa tale, che puole scriversi a cinque parti, e poi cantarsi da sei voci, perchè il primo Soprano, il quale fa l' Intonazione intiera del primo Tuono, o Modo Ecclesiastico, forma un Canone, o dicasi una Fuga legata, la quale si risolve nel primo Alto, e perchè, come altrove abbiamo detto un Canone si puole scrivere in una sola parte, e cantarsi poi da due, tre, o più voci, secondo che il Canone è composto, così scrivendosi il Canone che si ritrova in questa Composizione in una sola parte, (a) è cantandosi poi da due voci, ne segue che questo Versetto potrebbe scriversi a sole cinque parti, e da sei voci esser cantato. Se si scrivesse a cinque parti, e nel primo Soprano vi fosse il titolo che quì si vede dove dice: *Canon in Subdiatesaron*, facilmente si potrebbe intendere che il Soprano fosse la Guida, ed il primo Alto il Conseguente; così pure ponendo il segno della Ripresa, come ia fatti si pone in questo luogo dopo la prima Battuta del Soprano, facilmente s' intenderebbe il luogo dove entrar deve il Conseguente. Alcuni Autori hanno in fatti composte alcune cose con una, o più parti implicite, che vi si intendono, ma che non sono scritte, e questo per lo più lo hanno fatto per via di qualche Canone, senza però accennarlo, e senza porre alcun segno dichiarativo, il qual modo però di contenersi mi pare appunto un Indovinello, benchè in se contenga molto artificio, e tutto ciò sia detto per dar notizia al Lettore di quello che si può operare nel voler fare Composizioni artificiose. (b)

Prima di venire all' esame particolare della Composizione sarà bene che il Lettore osservi tutto l' andamento del Canone, nel quale potrà osservare più cose, la prima che questo non dice altro che il semplice Canto Fermo,

poi

[a] Si vada ad esaminare tutto ciò che abbiamo detto nel primo Tomo all' Esempio Ottavo dove si sono dati molti avvisi spettanti a i Canoni, o siano Fughe legate.

[b] A questo proposito il Lettore potrà vedere i Documenti Armonici di Don Angelo Berardi, il quale nel primo libro tratta di molti Contrappunti artificiosi, e coll' Esempio li fa vedere in Pratica, e nel secondo libro tratta di molti Canoni, ed anche ivi quello che dice lo esemplifica, così si potranno osservare in questa Opera molti artificj di vario genere, e di varie specie, che possono usarsi nel Contrappunto, e serviranno di non poco utile allo Studioso.

poi osserverà che di quando in quando si vede qualche pausa, la quale serve per accomodarsi al corpo della Composizione; in oltre potrà vedere che vi è qualche piccolo divario nella Cantilena da quella che si usa a giorni nostri; (a) e di più farà riflessione ancora alla piccola diminuzione che fa nell' andare alla metà del versetto, la quale serve non solo ad abbellire la Cantilena, ma giova ancora al complesso della Composizione: Osservi poi che questo Canone posto da se solo non potrebbe star bene; mentre fra le due parti che formano il Canone vi si ritrova più volte una Quarta di distanza, la quale da i Pratici vien considerata come Dissonante, onde i Canoni fatti in questa guisa hanno bisogno di una parte più bassa che li sostenti, come in fatti succede in questa Composizione. Rifletta poi il Lettore all' ultima Nota del Canone, che è quella la quale nella proposta ritrovasi coronata, e nella risposta stà ferma fintanto che termina la Composizione, e ciò conforme a quello più volte abbiamo detto, e perciò quelle poche Note che fa il Soprano dopo la Nota coronata si dirà che sia la Coda, della quale si parlò nel primo Tomo.

H h 2.

Per.

[a] Ecco la Cantilena che usa la Chiesa Cattolica nell' Intonazione del primo Tuono.

Si cut e rat in prin ci pi o
& nunc & sem per
& in fa cu la fa cu lo rum
a men.

La qual Cantilena aveva anticamente molti nomi, perchè fu detta Salmodia, Formulæ Tonorum, Tropi, ed altri nomi, come si può vedere in varj Autori, ma specialmente nell' Istoria di Musica del P. Martini Tomo primo Dis-

Perchè poi la proposta, o sia la Guida del Canone, volendo far attaccata al Canto Fermo, batte molto la Quinta del Tuono, la quale nella risposta vien ad essere la Corda di *Elami*, però si vedrà nel corpo di questa Composizione che nella parte fondamentale si tocca la Quinta del Tuono, la quale però si vede che alle volte non l'accompagna con Terza maggiore, e questo non per altra ragione che per star dentro i veri limiti del Genere Diatonico, perchè se alla Quinta del Tuono se li dà Terza maggiore, conviene per necessità far uso di una Corda del Genere Cromatico, (a) e da qui si ricava che questa Composizione sta con vero rigore dentro

Dissert. 3. pag. 368. all'annot. [121]. Questa Cantilena è stata sempre costante, e con molta erudizione fu vedere il cit. P. Martini nella detta Dissert., ma questo intese in quanto alla sostanza della Cantilena, mentre il variare qualche Nota, quando non sia dell' essenziali, non pregiudica. Le Note poi essenziali sono quelle della Cadenza Media, e la Nota Caratteristica del Tuono, le quali si ritrovano sempre immutabili. Qual sia la Nota Caratteristica del Tuono l'accenna il Vaneo nel suo Recanetum de Musica aurea libro primo cap. 55. pag. 34. tergo; così pure la Cadenza media viene assegnata da quasi tutti gl' Autori che trattano del Canto Fermo, i quali, allorchè pongono le Intonazioni delle Salmodie, dicono: sic incipit: Sic mediatur: & sic tinitur. Ora tanto la Cadenza media, quanto la Nota Caratteristica si ritrovano immutabili anche in questo Versetto, benchè vi sia qualche Nota di mezzo in qualche piccola parte diversa. L'Intonazione che vi ho posta sotto gl'occhi è cavata dal Toscanello di Pietro Aaron lib. 2. cap. 19. pag. 17., ma ivi però si vede la sola Intonazione senza la Cadenza. In Francin Gaffurio poi si vede la suddetta Intonazione colla sua Cadenza per intero nel lib. primo Prar. Mus. cap. 8. pag. 17. tergo, ed in altri Autori similmente si vede la predetta Intonazione colle varie sue Cadenze, fra le quali tien luogo la Cadenza posta in questo luogo. L'Intonazione poi colla Cadenza usata da questo Autore nella presente Composizione si ritrova nella Introduzione facilissima ec. composta per Vincenzo Lustrano. Venezia 1558., la quale Intonazione viene espressa come segue.

Di xit Do mi nus Do mi no me o -

Se de a dex tris me is.

(a) La Terza maggiore dell' Alamire è in C solfaut Diefs, qual Corda nella Scala del Genere Diatonico assolutamente non vi può essere, ma solo si ritrova nella Scala del Genere Cromatico, e da qui è che sempre costantemente si dice che il Canto Fermo non ammette alcun Diefs, e se ne' nostri tempi quando

tro i limiti del Canto Fermo, il quale come altrove abbiamo detto non ammette altro Genere che il Diatonico, e questa è la vera maniera di comporre rigorosamente coll' obbligo del Canto Fermo.

Si osservi poi che rarissime volte si ritrovano Unisoni in principio di Battuta, e se qualcheduno se ne ritrova questo sempre è sfuggito, e vi è solo in grazia della Cantilena, la quale più tosto che stroppiarla, si deve permettere che faccia qualche Unisono, purchè questo sia in modo o che sfugga, o che necessariamente sia portato dalla Cantilena. (a.)

Un'altra osservazione ancora devesi fare ed è, che tutte le sei parti unite Cantano quasi sempre del continuo, e perciò conviene osservare attentamente la disposizione di queste, vedere come fra di loro s'incavalcano, e come naturalmente ciascuna va per la sua strada con Movimenti contrari rispetto alcune parti, con Movimenti retti rispetto ad altre, e Movimenti obliqui rispetto alle parti che fanno il Canto Fermo, il che viene a formare un Moto misto, il quale rende la Composizione ben lavorata.

In oltre le Note fondamentali del Basso quasi sempre si vedono accompagnate con Quinta, e questo secondo il modo di comporre degl' Antichi (come altrove si disse) i quali quando era possibile volevano che ciascuna Nota avesse la sua propria Armonia.

Poche Legature di Dissonanza si vedono nel corso di questo versetto, il perchè si è che stando il Canto Fermo molto fisso in una Corda, cioè nella Quinta del Tuono, non puole per conseguenza ammettere molte Dissonanze, le quali però non ha tralasciato l' Autore di usarle, allorchè ha avuto il comodo di farlo.

Mi estendo nelle osservazioni generali di questa Composizione, perchè, come si vedrà, nell' esame particolare non resta troppo da notare, e perciò seguitando le osservazioni dico che rifletta lo Studiofo alla condotta che si fa nella presente Composizione con poche Imitazioni, se pure non si vogliono dire piccole, ed imperferte Imitazioni quegli attacchi che in quà, e in là sparsi si vedono ed eccovi una Composizione anche in questa parte diversa dalle altre, e da ciò nondimeno si potrà ricavare non poco profitto.

do facciamo qualche Composizione coll' obbligo del Canto Fermo, siamo soliti a far uso de i Diefs, ciò procede perchè riduciamo la Composizione al Genere misto di Diatonico, e Cromatico, secondo l' uso continuo che abbiamo di tal Genere nelle altre Composizioni.

(a) *Eccò con quale, e quanta discrezione devesi intendere il precetto che universalmente si suole assegnare di non fare Unisoni, specialmente nel principio di Battuta, e quando dicesi esser permessi gli Unisoni per qualche obbligo che vi sia nella Composizione, fra questi obblighi deve ancora aver luogo la buona condotta della Cantilena; tanto più poi questo precetto deve essere inteso con riserva nelle Composizioni a più di quattro voci, come osservano i buoni Autori, e come si vede praticato del continuo da tutti i buoni Compositari.*

fitto per esercitarsi in simil sorta di Composizioni, le quali è vero che non sono troppo in uso a giorni nostri, ma è altresì vero che se si usassero non sarebbe altro che bene, ed è altresì necessario che ne sia informato chi vuol essere un buon Compositore; tanto più che alcuna volta è necessario servirsi di un certo Contrappunto facile, e senza grandi artifici, e ciò a tenore del senso delle parole, o per far risaltare qualche pezzo artificioso o innanzi o dopo.

Venendo adesso alle osservazioni particolari di questo versetto, si veda al num. 1. che si principia con sole quattro parti, e si può notare ancora che nella prima Nota non vi si ritrova l' Ottava, perchè se vi fosse posta non si potrebbero condurre le Cantilene nel modo che tiene l' Autore. (a) Al num. 2. poi s' introduce il Canone, il quale dal segno della Ripresa che si vede immediatamente dopo la prima Battuta, può dirsi: *Canon, o Fuga unius temporis*, ed in fatti al num. 3. si vede la Ripresa, o dicasi la risposta alla Quarta sorta, come si accenna nel titolo del Canone, allorchè dicesi: *Canon in Subdiatessaron*.

Nel Tenore si vedono due Note segnate ♯, le quali passano dall' Unifono all' Ottava, il che da alcuni non con troppa facilità s' accorda, ma oltre di che siamo a sei parti, e più parti che crescono più ancora si può slargare nell' uso rigoroso delle regole, succede ancora in questo passo Varietà d' Armonia, (b) perchè in tanto si proibiscono due Unisoni, due Ottave, e due Quinte, in quanto queste producono l' istessa istessissima Armonia, (c) ma quando saranno disposte per Movimenti contrarj, cioè dall' Unifono si passerà all' Ottava, ovvero dall' Ottava alla Quintadecima, oppure dalla Quinta alla Duodecima, o da questa a quella, non sarà mai vero in tali casi che non vi sia varietà d' Armonia, perchè se l' Unifono non entra nel numero delle Consonanze, e l' Ottava sì, benchè Consonanza perfettissima, e che poco cade sotto il senso, tuttavia chiaro apparisce che in qualche caso si puole dall' Unifono andare all' Ottava, o vero da que-

[a] Questo è conforme a quanto si disse nel primo Tomo all' Esempio Decimo terzo, pag. 233. alle annotazioni (a), e [b]

[b] Trovo nel *Vanneo cit. lib. 3. cap. 9. pag. 74.*, dove dà la norma o sia regola di comporre, che due Consonanze perfette di diversa Genere, come un' Ottava, ed una Quinta possono usarsi una immediatamente dopo l' altra, anzi al cap. x. trovo di più che permette due Consonanze perfette dell' istesso Genere, come due Quinte, e due Ottave, purchè si ponghino per Movimenti contrarj. L' istesso appunto dice il *Gaffurio cit. lib. 3. cap. 3. pag. 40. tergo.* Ancora il *Zarl. tit. par. 3. cap. 32. pag. 183.* accorda le due Consonanze perfette nella forma accennata, e porta l' istessa ragione. L' *Artasi Arte del Contrappunto par. 19.* vieta questo passo a due voci.

(c) Si vedano a questo proposito i surriferiti Autori, e si comproverà questa mia proposizione.

questa a quello, e per l' istessa ragione si potrà dall' Ottava passare alla Decimaquinta, perchè da una Consonanza di una Proporzione si passa ad altra Consonanza di altra Proporzione, benchè sia nell' istesso genere di Proporzione. (a) L' istesse ragioni militano per passare dalla Quinta alla Duodecima, avvero da questa a quella, (b) con questo però che tali passi non si devono usare se non in caso di necessità, come si vede in questo luogo, nel quale se bene si esaminerà, si scorgerà che non si poteva fare diversamente, (c) tanto più chè fa come una specie d' Imitazione del secondo Soprano.

Al num. 4. si potrà osservare che facendo il Canto Fermo del primo Soprano la diminuzione di sopra accennata, si viene a formare coll' istessa una Legatura di Quarta, e Sesta, risolta in Terza, e Quinta. Questo modo di legare la Quarta, e Sesta, ed unirvi la diminuzione che si vede in tutte due le parti è molto elegante e graziosa in qualsivoglia stile, perciò l' ho giudicata meritevole di qualche particolare osservazione.

Si veda al num. 5. come si contiene colla Cantilena del secondo Alto, nel quale si passa dalla Settima alla Quinta di salto, il qual modo potrebbe dar fastidio a qualche scrupoloso, perchè vi è la regola che dice, tutte le Note che saltano dover essere Consonanti, (d) ma questa regola non si deve intendere così scrupolosamente che in qualche caso non si possa trasgredire, ed in fatti vediamo che tutti gl' Antichi l' hanno trasgredita qualche volta, ma però sempre in grazia della Cantilena, e quella Nota dissonante dalla quale si salta è sempre Nota piccola, che non viene da
loro

(a) Tanto l' Ottava detta Diapason, quanto la doppia Ottava, o sia la Quintadecima detta Disdiapason sono ambedue contenute nel Genere Moltiplice delle Proporzioni, ma la prima diceasi essere in Proporzione Dupla, l' altra diceasi in Proporzione Quadrupla, onde ognuno vede la differenza che passa dall' una all' altra, benchè siano nell' istesso Genere di Proporzione, e però essendo in diversa Proporzione, converrà necessariamente che formino diversa Armonia.

(b) La Quinta è del Genere Superparticolare, e la Duodecima è del Genere Moltiplice, onde fra di loro sono varie più di quello sia l' Unisono coll' Ottava, o questa con la Quintadecima che sono tutte del Genere Moltiplice, però la prima diceasi Diapente, la seconda Diapason diapente, onde ancora in queste valgono molto più le ragioni dette di sopra.

(c) La necessità in questo luogo consiste nel buon ordine della Cantilena, la quale non sarebbe certo tanto buona volendo evitare questo che ad alcuni potrebbe parere inconveniente.

[d] Il Zarl. cit. par. 3. cap. 42. pag. 195. ove parla delle Semiminime, dopo aver detto che andando di grado, la seconda, e quarta Semiminima non è necessario che siano Consonanti soggiunge: procedendo per movimenti separati è necessario che quelle figure che contengono tali movimenti siano consonanti colla parte del Soggetto. Così il Bononcini par. 2. cap. 27. pag. 7. del Musico Prat. così il Fux, il P. Tevo, ed altri.

Toro considerata, ed il passo notato in questo luogo si vede più volte replicato in questa Composizione anche in diverse posizioni, come facilmente si potrà vedere nello scorrela.

Al num. 6. si trova l'altra metà del Versetto, nella quale parimente si ritrova la Cantilena variata qualche poco da quella che adesso usiamo, come di sopra feci osservare. Sotto questa metà di versetto vi si vedono più Imitazioni che non furono nella prima metà, e ciò perchè più comodamente lo permette la Cantilena del Canto Fermo, e queste Imitazioni parte sono per Movimenti retti, parte per Movimenti contrarj, e non le noto minutamente, perchè ciascuno può con somma facilità osservarle, ma prego però lo Studiofo ad esaminarle bene, specialmente al num. 7., dove si vede come bene s'incatena il Basso col Tenore, ed al num. 8., 9., 10., 11., e 12. si vede un bellissimo intreccio d'Imitazioni per Movimenti retti, e contrarj nell'istesso tempo che le altre parti si uniscono a meraviglia con tutto il complesso della Composizione.

Al num. 13. si replica parte della seconda metà del versetto, e sotto di questa vi si vede diverso lavoro da quello si fece nell'antecedente, benchè il tutto sia sempre al tutto coerente. Questa replica del Canto Fermo è posta come una specie di conferma, e nell'istesso tempo fa vedere l'Autore come l'istesso passo possa essere diversamente maneggiato. Con questa replica si porta alla Cadenza vera, perchè il primo Tuono, o Modo Ecclesiastico, essendo Tuono Autentico facilmente ammette la vera Cadenza, come ciascuno agevolmente può vedere, a differenza de i Tuoni Plagali, i quali molte volte ricevono la Cadenza di Quinta in sù, o di Quarta in giù, e di qui è venuto che questa tal Cadenza da alcuni vien chiamata Plagale, benchè per altro a mio parere impropriamente. Non vi è però regola stabile che ne' Tuoni Autentici si pratici la Cadenza Autentica, e ne' Plagali la Plagale; stantechè tutti i Maestri Antichi si sono serviti ora dell'una, ora dell'altra indifferentemente. Oltre di che se la divisione dell'Ottava fosse vera divisione Armonica, o Aritmetica in tal caso avrebbero luogo le due Cadenze suddette. Si osservi che neppure nell'ultima Cadenza si ritrova la Quinta accompagnata con Terza maggiore, e ciò per la ragione detta di sopra.

Si deve avvertire in oltre che introdotta la replica accennata, nel Tenore ho segnata con ♯ una Nota, nella quale vi s'intende il *b. molle* benchè non vi sia scritto, perchè altrimenti si farebbero due cattive relazioni di Tritono, una immediatamente avanti, l'altra immediatamente dopo, e questa osservazione è necessaria da farsi, per evitare al bisogno le cattive relazioni. (a) L'Autore non vi ha posto alcun segno per le ragioni

[a] Questa necessità di fuggire il Tritono è stata conosciuta da tutti gl'Antichi

gioni dette nel primo Tomo all' Esempio Quarto pag. 87., che i Cantori cioè sapevano dove andavano i segni di b. molle, e di Diesis.

Intorno alla Modulazione in questa Composizione altro non posso dire, che stando sempre attaccata con tutto il rigore al Canto Fermo, ed in oltre volendo stare all' obbligo del Canone poco si poteva servire di Modulazioni, ma per altro osservando bene tutto il versetto si vedrà un continuo equivoco di Modulazione, il qual equivoco però succede quasi per necessità, perchè quasi tutte le Note del Basso si ritrovano accompagnate con Quinta come s' avvertì al principio di quest' Esempio. Aggiungasi che stando dentro i rigorosi limiti del Genere Diatonico, molte Note che noi accompagnaremmo con Terza maggiore, si vedono accompagnate con Terza minore, e l' operare in tal guisa produce necessariamente un tal quale equivoco che è molto da stimarsi, perchè mantiene il Genere Diatonico, il quale a giorni nostri pare che non si sappia usare, se ad esso non si frappongono Corde del Genere Cromatico, ma questo proviene dall' uso col quale siamo soliti accompagnare la nostra Scala che è del Genere Misto, e Partecipato, la quale per vero dire porta assai maggior varietà di quello porti il semplice Genere Diatonico. (a)

Un'altra cosa è da osservarsi in questa Composizione, il modo cioè col quale si contiene l' Autore nel Canto Fermo circa le Figure delle Note, le quali si vanno adattando alle parole nell' istessa maniera che si sogliono usare nel Salmeggiare in Coro, il che è da rimarcarsi, perchè molte volte può giovare per la buona condotta di una Composizione, che sia lavorata coll' obbligo del Canto Fermo.

Tanto basti aver detto intorno a questa Composizione, dopo la quale passeremo a vederne un'altra di maggiore artificio della presente, la quale potrà servire per instruire vie più lo Studioso nella Musica artificiosa, la quale pur troppo a i nostri tempi v'è in tal declinazione che già già può dirsi poco meno che perduta.

sicchi, li quali hanno chiamata la Corda B. b fa, b mi, perchè quando occorreva passare dalla Corda F. alla Corda B., o viceversa, sia di grado, sia di salto, sempre si servivano del b fa, e di qui ha avuta origine la divisione della Proprietà del Canto che si accennò nel primo Tomo Esempio primo pag. 6. all' annot. (c)

[a] In fatti il Genere Diatonico non ha altro che le sue proprie Corde, ed il Genere Partecipato ha le Corde Diatoniche, e le Corde Cromatiche, ed oltre a questo ammettendo il Temperamento de' suoni, chi non vede di quanta maggior varietà ha questo capace, la quale al primo certo non si può attribuire?

ESEMPIO VIGESIMOSETTIMO

A N T I F O N A

DI GIUSEPPE ZARLINO

A S E I V O C I.

I.

Vir go pruden tif fi ma quo progre-

Vir go

Prima locum servat, thesim altera sentit, & arsim octavam duo post tempora tertia habet.

Resolutio

Resolutio

Vir go pruden tif fi ma quo deris

de ris qua fi au ro li ra val de ru-

pru den tif fi ma quo pro-

Vir-

pro gre - de ris qua fi au ro

ti lans qua fi au

gre de ris qua fi au ro ra

go pru den tif fi

Vir go pru den

Vir

ra wai de ru ti lans qua

ro ra val de ru ti lans
val de ru ti lans val de ru-
ma quo pro-
tif - fi ma
go pru den tif fi-
fi au ro ra val de ru ti lans qua-

The image shows a musical score for a Latin text. It consists of six staves of music. The lyrics are written below the staves. The first staff has the lyrics 'ro ra val de ru ti lans'. The second staff has 'val de ru ti lans val de ru-'. The third staff has 'ma quo pro-'. The fourth staff has 'tif - fi ma'. The fifth staff has 'go pru den tif fi-'. The sixth staff has 'fi au ro ra val de ru ti lans qua-'. There is a fermata over the 'fi' in the fourth staff. A 'g.' (grace note) is written above the first note of the fifth staff. The music is written in a style typical of 18th or 19th-century liturgical music, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Two sets of empty musical staves, each consisting of five lines. The first set is positioned above the second set. These staves are completely blank, with no notes or markings.

val de ru ti lans

ti lans qua fi au rora

gre de ris

quo pro gre de

ma quo pro

an ro ra val de ru ti-

quafi

qua fi au ro ra val de ru ti-
val de ru ti lans val de ru ti lans
qua — fi — au ro ra val-
ris — — — — — qua — — — — — fi
gre — — — — — de — — — — — ris
lans — — — — — qua fi — — — — — au ro ra val de

lans fi li a Sy on

fi li a Sy on fi li a

de ru ti lans fi-

au ro ra val de ru-

qua fi au ro ra val-

ru ti lans Fi li a Sy-

fi li a Sy on to-
 Sy on to ta for mo fa
 li a Sy on
 ti lans fi li a Sy-
 de ru ti lans fi-
 on fi li a Sy on to ta for mo fa

ta for mo fa to ta for-

to ta for mo fa

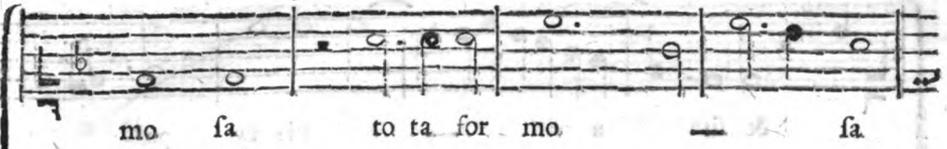
to ta for mo fa

on to

li a Sy on

fi li a Sy on to ta, formo-

Two empty musical staves are located at the bottom of the page.



mo fa to ta for mo fa



to ta for mo fa & su a vis



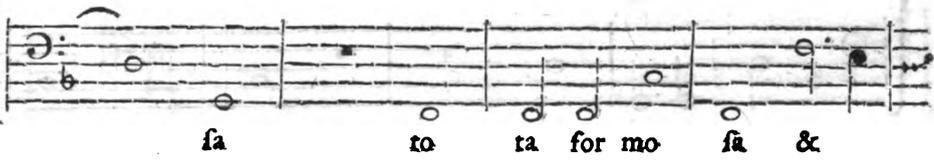
& suavis es



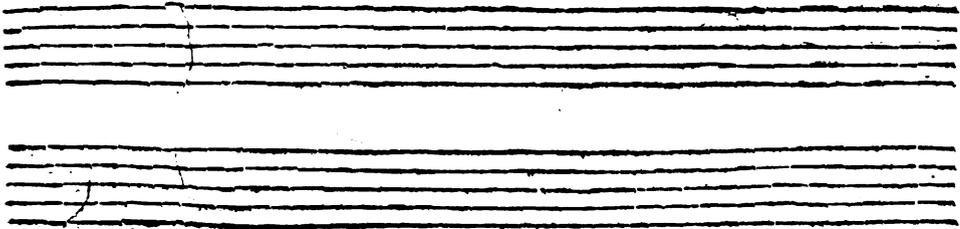
ta for mo fa & su a vis es



to ta for mo fa



fa to ta for mo fa &



& fu a — vis es pul-
 es pul chra ut lu — na
 pul chra ut lu na
 pul chra
 & fu a vis es
 fu a vis es pul chra ut lu-

chra

chra ut lu si na

pul chra ut lu na si e

9. e — le eta ut

ut lu na e le

pul chra ut lu na

na pulchra ut lu na e le eta ut

A musical score for a vocal line, consisting of seven staves of music. The lyrics are written below the notes. The music is in a single system, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notes are primarily half and quarter notes, with some rests. The lyrics are: e le eta ut fol e le eta ut fol le eta ut fol e le- IO. fol e le- eta ut fol e le eta ut fol fol e le eta ut fol e.

e le eta ut fol e le eta ut fol
le eta ut fol e le-
IO.
fol e le-
eta ut fol
e le eta ut fol
fol e le eta ut fol e

Four empty musical staves, consisting of two systems of two staves each, located at the bottom of the page.

etc.

e le sta ut fol e le sta ut fol e le-

sta ut fol e le sta ut fol

11. 12.

le sta ut fol e le sta ut

13. 14.

e le sta ut fol e-

fol e le-

le sta ut fol e le sta ut fol e le sta ut fol

fol e le eta ut fol
e le eta ut fol
15. fol e le eta ut fol
le eta ut fol
eta ut fol
e le eta ut fol

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of seven staves of music, each with a corresponding line of lyrics. The lyrics are: "fol e le eta ut fol", "e le eta ut fol", "15. fol e le eta ut fol", "le eta ut fol", "eta ut fol", and "e le eta ut fol". The music is written in a style that appears to be from a historical manuscript, with various note values and rests. There are some markings on the staves, including a "15." above the third staff and a circled "1" above the fourth staff. The score ends with two empty staves.

Abbia-

Abbiamo citato molte volte il Zarlino, il quale in vero fa molta autorità fra gli Scrittori di Musica, ora essendomi pervenute alle mani alcune Composizioni del medesimo, il quale fiorì nel Secolo X V I., e fu Maestro di Cappella nella Chiesa Ducale di San Marco in Venezia, ho pensato presentarvi una Composizione di questo Autore, acciò si veda posto da lui in pratica quanto lasciò scritto nelle sue Opere, e specialmente nelle Istituzioni Armoniche, tanto più che questa Composizione contiene in se varj bellissimoi artincj, come esaminandola vederemo (a)

Prima di tutto conviene osservare il titolo, o motto (b) che è posto all'Alto secondo, il quale dice: *Prima locum servat, thesim altera sentit, & arsim octavam duo post tempora tertia habet.* Da queste parole si ricava primieramente che nella Composizione vi sono tre parti colle quali si forma una Fuga legata, o sia un Canone, e ciò viene espresso dalle parole: *Prima.... altera.... tertia.* Quando poi si dice: *Prima locum servat*, si deve intendere che la prima parte la quale serve di Guida al Canone canta, nella maniera che trova scritta la parte; allorchè poi si dice: *thesim altera sentit*, vuol dire che la parte seconda canta il Canone in Conseguente per Movimenti contrarj, (c) e siccome la prima parte, o sia la Guida nel proporre procede dal Grave all' Acuto nel suo principio, così la seconda parte, o sia il Conseguente deve procedere dall' Acuto al Grave, e ciò viene espresso dalla parola *thesim*, che vuol dire abbassamento. Dal segno poi della Ripresa che si vede nella quinta Nota della Guida s' intende quanto debba aspettare il primo Conseguente avanti di rispondere, e siccome il segno della Ripresa è posto dopo il valore di due Brevi, e però di due Battute, in conseguenza dopo il detto valore devesi cominciare

Tomo II.

L I

ciare

[a] Questa Composizione si ritrova nell' Opera del Zarlino intitolata: *Modulationes sex vocibus per Philippum Usbertum editæ. Venetijs 1556.*

[b] Per lo più i Canoni, o siano Fughe legate portano in fronte qualche titolo, o motto, il quale esprima l' ordine che tengono le parti nel rispondere alla Guida, e così pure per significare a quante voci sia composto. Così si vede praticato dalla maggior parte degli Autori, come abbiamo per lo più notato, benchè in altra occasione nel primo Tomo all' Esempio Ottavo, e quando si trovano Composizioni, nelle quali vi è questa sola parola Canon, resta non poco scabrosa la risoluzione. Intorno a quanto dice si in questo luogo si veda il P. Tevo *Mus. Tess. part. 4. cap. 14. pag. 333.*

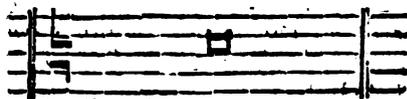
(c) Questa dottrina si trova espressa chiaramente nell' istesso Zarlino *Instit. Harm. par. 3. cap. 51. pag. 215.* dove si leggono le seguenti parole: Si trova etiandio un'altra sorte di Conseguenza, o Fuga la quale si fa per l' istessi Intervalli, per movimenti contrarj, detta Fuga, o Conseguenza per *arsim*, & *thesim*, cioè per levatione, e abbassamento di voce, il qual modo è usato da buoni Pratici: Questa istessa dottrina si vede ancora ne i *Documenti Armonici del Berardi lib. 2. Docum. primo pag. 87.*

356
 ciare il Conseguente . Per sapere poi in qual Corda debbasi cominciare la risposta , si deve osservare qual grado , o qual fatto s' interponga nelle prime Note che fa la Guida e l' istesso grado , o il istesso fatto riguardo ai Tuoni , e Semituoni deve essere nel Conseguente . Ora la Guida della presente Fuga fa prima un Salto di Terza minore dal Grave all' Acuto , poi altro salto di Terza minore dall' Acuto al Grave , indi discende di grado in distanza di un Tuono , e poi fa un Salto di Quarta naturale verso l' Acuto ; onde il Conseguente deve fare prima un salto di Terza minore dall' Acuto al Grave , poi altro salto di Terza minore dal Grave all' Acuto , poi salire di grado per la distanza di un Tuono , indi discendere con un Salto di Quarta , e così per tutto il restante della Fuga , e da tutto questo si vedrà chiaramente che la Ripresa deve cominciare un Tuono sotto della Guida . Ne si dica che potrebbero cominciare la Ripresa al Semiditono Superiore , cioè una Terza minore sopra la Guida ; perchè allora pure si avrebbero l' istessi Intervalli che si hanno rispondendo un Tuono sotto , (a) ciò dico non può farsi , perchè dandoli la prova si vede , che non starebbe bene non solo col restante delle parti , ma anche fra le istesse parti che compongono il Canone s' incontrerebbero delle Seconde , che in nessun caso possono star bene , intendasi , senza le condizioni delle Dissonanze , e l' istesso succedrebbe ancora se si ponesse il Conseguente una Quarta

(a) Ecco come combinerebbero l' Intervalli , se il Conseguente si ponesse una Terza minore sopra la Guida presa per movimenti contrari .



Salto di Terza minore di terza minore Tuono



Salto di quarta

e così corrisponde in quanto all' Intervalli perfettamente alla Guida .

Quarta sopra la Guida, (a) nel qual caso pure s'incontrerebbero fra di loro l'istessi Intervalli. Oltre di che dicendosi della seconda parte: *thesim altera sentit*, deve necessariamente essere più Bassa della prima, se è vero come è verissimo che *thesim* voglia significare abbassamento. E anche da avvertirsi che la Parte la quale fa la seconda risoluzione per *thesim*, non solamente è per Movimenti contrarij, ma di più è vero *Roverscio*, stante che, come altrove si disse, la differenza che passa tra il Contrario, e il Roverscio è, che gl' Intervalli nel Roverscio corrispondono esattamente l' uno, contro l' altro, come si vede dal seguente esèmpio

Semituono Semituono

Nel contrario non si osserva tanto rigore, basta che una parte vada per contrario dell' altra, senza rigore de' Semitoni corrispondenti: che però questa seconda risoluzione dicesi: *Roverscio alla Seconda sotto, o ad Tenum infra*.

Seguita poi il titolo; o motto del Canone dove si dice: *Et artem octavam duo post tempora tertia habet*, il che significa che la terza parte debba rif-

L 2

rif-

[a] Ponendo come segue il Conseguente una Quarta sopra la Guida l' Intervalli s' incontrano come segue

Salto di Terza minore Salto di Terza minore

Tuono Salto di Quarta

Anche qui si trovano l'istessi progressi corrispondenti alla Guida per movimenti contrarij.

rispondere alla prima un Ottava sotto, perchè all' Ottava sopra sarebbe in maniera che non avrebbe luogo in alcuna parte, perchè in tal caso converrebbe porla nel Soprano, ma e chi non vede che anche questo sarebbe troppo alto? onde necessariamente conviene intendere la parola *Ottavam* per l'ottava sotto. In oltre dicendo *arsim* che vuol dire levazione, la quale è contraria all' abbassamento, deve procedere per Movimenti contrarj alla parte espressa colla parola *thesim*, (*a*) e perciò la terza parte converrà che risponda alla Guida per l' istessi Moti, mentre se non vi fosse la parola *arsim*, potrebbe produrre l' equivoco di non saperfi se la terza parte ha da rispondere alla Guida, ovvero al primo Conseguente, benchè però questa difficoltà svanirebbe nel darli la prova. Le parole: *duo post tempora* indicano che la parte deve entrare dopo due Battute, (*b*) onde da tutto questo titolo, o motto s' intende la risoluzione del Canone, e posto questo in una sola parte, con tale spiegazione si rende facile ritrovare le sue risposte.

Osservato tutto ciò si deve notare che il Canone è composto sopra il Canto Fermo di quest' Antifona, che si ritrova nel primo Vespro dell' Assunzione di Maria Vergine al Magnificat. Non si osserva però il Canto Fermo nel suo rigore, ma si abbellisce in quà, e in là secondo le occasioni con diversità di Figure, e con intromettervi altre Note, si mantiene però sempre la sostanza del Canto Fermo, come potrà vedere chi farà la comparazione di questo Canone col Canto Fermo di questa Antifona. (*c*)

Essendo poi questo Canone a tre voci ne succede che potrebbe scriversi la presente Composizione a sole quattro parti, e poi cantarsi da sei voci, secon-

[*a*] Quando una parte sia espressa col nome *thesim*, e l' altra col nome *arsim*, una sarà sempre per movimenti contrarj all' altra, ed ecco ciò verificato nella presente Composizione. alcuna volta però dagli Antichi Maestri l' *arsim* è stato usato per esprimere all' alta, e il *thesim* alla bassa, cioè uno verso l' Acuto, l' altro verso il Grave.

(*b*) Avverti il Lettore in questo luogo che colla parola *tempus*, s' intende sempre di esprimere una Battuta alla Breve, o intendasi il valore di una Breve, ed io ho veduti alcuni Canoni in varj Autori, i quali hanno questi titoli, *post unum tempus*, *post duo tempora*, *post dimidium temporis* &c., e la loro spiegazione è questa: la prima ripresa sia dopo una Battuta, o scorso il valor di una Breve; l' altra ripresa sia dopo due Battute, o scorso il valore di due Brevi, l' altra ripresa sia dopo il valore di mezza Battuta, o di una Semibreve, e questo basti su tal notizia che può servir di regola nelle occasioni.

[*c*] Quando dico che si mantiene la sostanza del Canto Fermo, intendo sempre dire che si mantengono le Note principali, vale a dire la Fondamentale e la Quinta, mentre essendo quest' Antifona del primo Tuono, o Modo Ecclesiastico, il quale perchè Autentico porta seco la Quinta di sopra, questa si vede mantenuta sempre per tutto il corso della Composizione, e si mantiene ancora la Nota Caratteristica, della quale abbiamo parlato nell' antecedente esempio.

Secondo quello si è detto nell' antecedente esempio. [a] L' istesse riflessioni che si sono fatte di sopra nel passato Esempio intorno agli accompagnamenti; ed intorno ai Diesis, occorrono anche in questa Composizione, la quale pure è del Genere Diatonico, secondo il Sistema del Canto Fermo, perciò non replico il già detto, ma ivi rimetto il Lettore.

Quel che resta da osservarsi in generale si è, che in tutta la Composizione si procura in quà, e in là imitare sempre il Canto Fermo dove vi sia luogo, la qual cosa non si ritrova usata in tutte le Composizioni coll' obbligo del Canto Fermo, essendo varj i modi co i quali i Maestri hanno composto coll' obbligo del Canto Fermo, come si è notato nell' Esempio Decimoterzo del Primo Tomo alla pag. 230., in questa Composizione adunque si vede il Canto Fermo ora in parte sola, ora in più parti, alle volte con Figure di egual valore, alle volte no, ora fa l' obbligo di esso in diverse parti, cioè una particella in una parte, ed altra particella in altra parte, molte altre parti poi restano libere, e non si addossa ad esse l' impegno di imitare il Canto Fermo, che però quando alla Composizione vi si aggiunga ancora l' obbligo d' imitare il Canto Fermo anche nelle parti libere, [intendasi però sempre dove è possibile] maggiormente cresce l' artificio. Non si creda però che queste Imitazioni le quali si vedono nella presente Composizione siano Imitazioni reali, perchè queste non è così facile ridurre unite in un Canto Fermo, il quale abbia le Figure di egual valore, onde conviene in tali casi far quello che si puole, non quello che si vuole, per non rendere la Composizione o troppo stiracchiata, o troppo secca.

Un altro avviso convien dare prima di cominciare l' esame particolare che in poche parole si sbriga, ed è che allora quando si vedono più parti con Figure di qualche valore, vi è per lo più una parte che cammina con Figure più piccole, cioè di minor valore, e questo fa un buonissimo sentire, ed è cosa da osservarsi, perchè rende la Composizione più viva, e nell' istesso tempo fa vedere il valore del Compositore.

Fatte adesso queste necessarie riflessioni, passeremo a vedere la Composizione con qualche osservazione più minuta, e primieramente al numero 1. si potrà notare come s' introduce il Soprano col vero Motivo del Canto Fermo, ma però con Figure di non troppo valore, e perchè questo Motivo ammette la sua risposta all' Ottava sotto, non manca l' Autore di porvela, come si vede al num. 2., e si offervi con qual ristrettezza, e con qual

(a) In questa Composizione tre sono le parti sciolte, e tre le obligate, e legate in Canone. Il Canone si puole scrivere in una sola parte, e poi si canta da tre voci, dunque questa Composizione si puole scrivere a sole quattro parti, e cantarsi da sei voci. Vedasi quello che si disse nell' antecedente Esempio su questo proposito.

qual buon ordine si uniscono queste due parti, e come bene insieme s' intacciano. In tanto li capita il luogo, e l'occasione di rispondere alla Quinta, e ciò lo fa al num. 3., ma con Figure di maggior valore, le quali producono due effetti, uno che le parti hanno campo di profeguire la sua Cantilena, la quale si vede nel Soprano più diminuita che nel Basso, e ciò per dargli quella vaghezza che è possibile, stando coll' obbligo propostosi. L' altro effetto si è che in tal guisa si fa meglio, e con più chiarezza intendere l' Intonazione di questa Antifona, la quale per se stessa porta una buona Cantilena. (a). Si osservi al num. 4. come imita il Canto Fermo, e non solo in questo passo che segno, ma lo imita ancora per lo più ogniquavolta deve replicare questa parola, che conviene ripetere più volte, per dar tempo alle parti che devono fare il Canone, il quale per anche non ha introdotto, acciò prima resti ben impresso nell' Udire il Motivo del Canto Fermo, (b) sull' andamento del quale è lavorato il Canone. Si osservi ancora con qual bella Cantilena è lavorato il Soprano, e fra tanto viene il luogo d' introdurre il Canone come si vede al num. 5., e poi al num. 6., e 7. si vedono le sue risposte ordinate nella maniera che abbiamo dichiarato, secondo il titolo, o motto che si pone alla testa del Canone. Si osservi bene al num. 8. il progresso che fa la Guida, il quale imita il Canto Fermo, benchè con Figure più piccole, e nell' istesso tempo esprime molto bene la parola con graziosa Cantilena, ed intanto le altre parti che non sono obligate al Canone vanno fra di loro facendo varie Imitazioni, le quali servono moltissimo per tenere ben concatenata la Composizione, e nell' istesso tempo mantenerla sempre artificiosa.

Ogniquavolta poi nelle parti sciolte gli occorre passare ad altre parole, procura sempre di farlo con imitare in qualche maniera il Canto Fermo, e per conseguenza imitare anche il Canone, o per dir meglio anticipa quelle Imitazioni che poi si sentono nel Canone, nel quale come ho detto s' imita moltissimo il Canto Fermo.

Scor-

(a) Anzi tutta l' Antifona del Canto Fermo contiene una Cantilena più tosto vaga, e però farà ancora meglio sentire la Composizione appoggiata su tal Canto Fermo, il quale più vivo che sarà, più viva ancora renderà la Composizione, ed è naturale che una cosa, l' effetto della quale dipende da un'altra, se la prima è di carattere allegro la seconda sia tale.

(b) Anche l' ordine che tiene questo Autore d' introdurre cioè il Canone dopo che ha fatto sentire il Motivo sopra il quale è fondato, è una cosa che merita osservazione, perchè fa un bellissimo effetto sentire prima un Motivo, e poi all' improvviso, e quando meno si pensa ascoltare che sopra questo Motivo vi si lavora qualche cosa di artificioso, come tra gl' altri artifici vien luogo assolutamente il Canone.

Scorrendo questa Composizione con attenzione vedrà il Lettore sempre mantenuta un'ottima condotta di Cantilene, e vedrà ancora la Modulazione sempre coerente al Canto Fermo, e siccome l'osservare minutamente la Composizione Battuta per Battuta, è cosa più facile da farsi coll'occhio di quello che io possa descriverlo colla penna, perciò desidero che lo Studioso con tutta l'attenzione la veda esaminando, ed osservi i Movimenti contrari che fra di loro s'imitano, osservi le Imitazioni come ben fatte, ora con Figure eguali, ora Imitazioni più perfette, ora meno perfette, e proseguisca l'esame fino che non ritrova il num. 9., ove potrà notare che si scosta qualche poco del Canto Fermo, ma ciò lo fa per mera necessità, per poterli contenere in modo che dia luogo altre parti, colle quali si fa il lavoro del Canone, di poter seguirne il proprio ordine, ma però si scosta dal Canto Fermo in maniera che non interrompe l'ordine, anzi si contiene in guisa che molto più sia coerente alla Cantilena del Canto Fermo in maniera che non interrompe l'ordine, anzi si contiene in guisa che molto più sia coerente alla Cantilena del Canto Fermo, e perchè non si creda che l'abbia perso di mira, si ritrova poi al num. 10. una replica di queste ultime parole; le quali sono poste se non coll'ordine preciso del Canto Fermo, almeno con molta imitazione di esso, mantenendo più precisamente le Note essenziali di questa Antifona, e nell'istesso tempo si osservi quante belle Imitazioni, ed in quali maniere si usano nelle parole: *elbba ut sal (a)*

Al num. 10. poi si ritrova la Nota coronata, la quale denota esser quella che termina il Canone nella parte che fu l'ultima ad entrare, ed in fatti si vede che il Tenore termina appunto in questa Nota, ma siccome avanti di terminare vi è ancora tempo, così colla parte che serve di Guida alle altre si fa la prima Coda segnata al num. 12., e dopo che quella parte, la quale fu la seconda ad entrare arriva all'ultima Nota della Guida, (come si vede nella Nota coronata al numero 13.) replica appunto questa Coda coll'istesso ordine che tenne nel rispondere alla sua Guida, come si scorge al num. 14., e nel tempo che la parte, la quale fu l'ultima ad entrare, (cioè il Tenore arriva alla prima Nota coronata della Guida quella parte che servì di Guida aggiunge un'altra Coda al num. 15., la quale però va esente da qualunque obbligo, e solo si usa per ser-

(a) Tutte queste osservazioni che faccio avvertire al Lettore, prese separatamente sono cose minuse, ma che per altro ciascuna in particolare molto influisce, e per il buon ordine, e per l'artificio della Composizione, onde prego il Lettore a non stimarle superflue, e a non stancarsi se più volte li si rammentano, perchè così resteranno più impresse, e porteranno quel giovamento per il quale si vanno facendo.

ferrare il Canone che, come vedesi, è Canone finito, e dovendosi terminare con tutte le parti, è necessario aggiungervi quella seconda Coda. (a)

Se io mi fossi esteso in osservazioni più minute avrei creduto di far torto al buon intendimento che suppongo nel Lettore, e perciò lascio al suo giudizio il notare, il buon ordine conservato costantemente in tutta la presente Composizione, il vedere i pochi Unisoni che s' incontrano specialmente in principio di Battuta, e come questi si sfuggono, l' osservare come s' intrecciano fra di loro le parti tanto più che non vi si scorgono tre parti, le quali cantano in chiave uguale, il che certo accresce la difficoltà del comporre, perchè più facilmente si possono incontrare gl' Unisoni, e poi è ancora più difficile il cavare una buona Armonia con più parti eguali; lascio in oltre considerare al Lettore l' uso delle Pause, che vedesi fatto con molto giudizio mentre queste si ritrovano nei luoghi dove non era possibile di far cantare tutte le parti, senza i contrare qualche inconveniente, onde si potrà vedere quanto sia necessario il far Pause in quei luoghi, dove non vi è campo di usare buone Cantilene. Ma qui però non voglio tralasciare di avvertire, che quando si ritrovano le Pause ordinariamente cantano sempre quattro parti, e non di rado cinque, e cantano disposte in tal maniera che per lo più vi sono tutte le sue Consonanze, e questa osservazione merita riflessione, perchè altrimenti operando la Composizione non sarebbe più a sei Voci, eccettuato qualche piccolo pezzo, quindi è che non si devono porre le Pause a caso, ovvero per fuggire la difficoltà, ma solo devono usarsi quando le parti dovessero procedere con poco buon ordine, mentre è cosa migliore far tacere una parte, più tosto che canti male, così pure meglio farla tacere, che trovarsi in necessità di qualche intoppo, che produca stracchiature, o qualche altra cosa inconveniente. (b)

Le Composizioni di questa natura sono come ognun vede di molto studio, ma è altresì necessario che ne sia informato chi vuole acquistare una perfetta cognizione del comporre, mentre per dirsi un valente Compositore non basta saper fare un semplice Ripieno coi Stromenti obbligati, nel quale se si cavi un poco di brio che suol sentirsi negli Stromenti, altro non si odo-

[a] Tutte queste cose sono ancora notate nel primo Tomo all' Esempio ottavo, ma qui si procura specificarle con maggior chiarezza, per sempre più illuminare chi ne avesse bisogno.

[b] Anche questa osservazione merita che sia bene intesa, perchè molto necessaria per la buona condotta di una Composizione, come fa vedere il Zarl. nelle Inst. Harm. par. 3. cap. 50 pag. 211., il quale dopo avere spiegato cosa siano le Pause, assegna poi le ragioni, perchè si debbano porre nelle Composizioni, ed insegna in oltre il modo di usarle, e perciò si rimette ivi il Lettore, che vedrà con più chiarezza quanto io qui brevemente accenna.

fi odono che nojose ripetizioni , ed una Armonia snervata senza Modulatione, senza che le parti fiano a suo luogo , e che in somma se si spoglierà di certi vani abbigliamenti si ritroverà difforme , o poco meno ; e nell' istessa maniera non basterà il saper fare un Aria Teatrale , e niente altro , per acquistarfi credito appresso gl' Uomini savj , ed intelligenti ; non che queste cose quando fiano ben condotte non abbiamo il suo merito , anzi anche queste sono necessarie per la tanto desiderata varietà nella Musica , ma non si devono poi usare in guisa tale che si escludino le artificiose Composizioni , come pare che a giorni nostri da non pochi si faccia , forse più per mancanza di a'cune cognizioni , che per desiderio di scansar fatica . Non si stanchi adunque di faticare chi vuol ascendere a qualche grado di riputazione , e si ricordi di ciò che dice il Menzini nel bel principio della sua Arte Poetica

*Erto è il giogo di Pindo , Anime eccelse
A sormontar la perigliosa cima
Tra numero infinito Apollo scelse .*



ESEMPIO VIGESIMO OTTAVO

FUGA A SEI DI N. N.

3.

Et in se cu la se cu -

2.

Et in se cu la se cu lo rum a -

I.

Et in se cu la se cu lo rum a -

4.

Et in

lorum

lo rum a men

Et iu

fa cu la fa cu lo rum a-

Et in

4
6
2

6 5

6
4
2 #

5 b + 3

Mm z

& in

7.

& in fae cu la fae cu lo rum a-

men & in fae cu la

men & in fae cu la fae cu lo-

fae cu la fae cu lo rum a-

men & in fae cu la fae cu lo rum a-

fae cu la fae culo rum a-

fae cu la fae culo rum a-

7 6 5 b 6 6 * 6 9 4

men

11.

Musical staff 11.1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), common time. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. A double bar line is present after the first measure.

men & in fæ cu la fæ cu lo rum a

Musical staff 11.2: Continuation of the melodic line from staff 11.1, ending with a double bar line.

fæ cu lorum a men

14.

Musical staff 14.1: Treble clef, key signature of one flat, common time. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. A double bar line is present after the first measure.

rum a men & in fæ cu la fæ culo

12.

Musical staff 12.1: Treble clef, key signature of one flat, common time. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. A double bar line is present after the first measure.

men & in fæ cu la fæ cu lo rum a men

13.

Musical staff 13.1: Treble clef, key signature of one flat, common time. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. A double bar line is present after the first measure.

men & in fæ cu la fæ cu lo rum

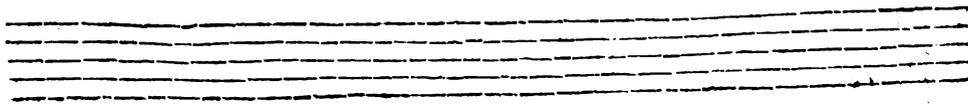
15.

Musical staff 15.1: Treble clef, key signature of one flat, common time. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. A double bar line is present after the first measure.

men & in

Musical staff 15.2: Continuation of the melodic line from staff 15.1, ending with a double bar line.

4 6 6 b 5 4 3 7 6 4 2 6 9 4 2 6



men

meu & in

17. & in fa cu la fa cu lo rum

18. rum a men & in

16. & in fa cu la fa cu lo rum a-

a men a-

fa cu la fa cu lo rum

4 3 9 6 4 3 b

22.

in fae cu la fae cu lo rum a men & in

21.

a men & in

lae cu la fae cu lo rum a — men

20.

men & in fae cu la fae cu lo rum

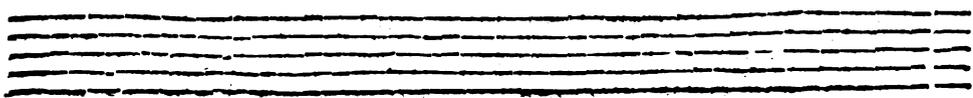
— — — — — men

23.

a — — — — — men & in

— — — — —

9 8 6 5 b 6 5 b 5 b 9 6



fæ cu la fæ cu lo rum a — men

fæ cu la fæcu lo rum a men a-

24. & in fæ cu la fæ cu lo rum

26. a — men & in

& in fæ cu la fæ-

fæ cu la fæ cu lo rum a —

9 8 7 6 7 7 6 # 7 # 9 8
3 # 3 # 4 3 3 #

27. & in fæ cu la fæ cu lorum a

28. men & in fæ cu la fæ-

30. a men & in

fæ cula fæ cu lo rum a men

cu lorum a men

29. men & in

7 6 5 b 9 8 6 5 7 4 3

men & in fa cu la

cu lo rum a men

fa cu la fa cu lo rum a-

& in fa cu la fa cu lo rum a-

32.

& in fa cu la

cu la fa cu lo rum a

6/4 6/4 6 7/3 # 2 6/5 b

fa cu lo rum a men & in fa cu la fa cu

34. & in fa cu la fa cu lo rum a men & in

35. men a — men & in fa cu la fa cu

37. men & in fa cu la fa cu lo rum

fa cu lo rum a men a

38. men & in

6. 7 6. 7 6. 5 7
3 3# 3 4 4 3

lorum amen & in secula seculorum amen & in
 secula seculorum amen & in
 40.
 lorum amen & in secula seculorum
 amen amen amen amen
 41.
 amen & in secula seculorum
 secula seculorum amen
 9 6 4 3 7 6 6 7 6 3 4

45.

lo rum & in fa cu la fa cu lo rum a-

fa cu la fa cu lo rum

a men & in fa cu la fa cu lo-

44.

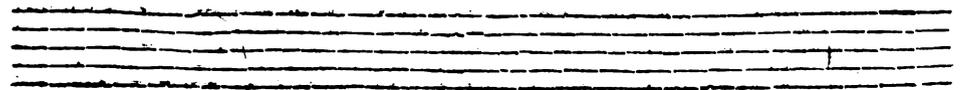
& in fa cu la fa cu lo rum a-

a-

4 3

6 6
5 4

8 7 7 6
4 2 3 4
2



men a men .

a men a men .

um a men .

men .

men a men .

men a men .

6 5 b
4 3 4 5
2 3

5 4 3

DOpo aver vedute due Composizioni a sei voci di stile Antico sì, ma molto artificiose, sarà cosa ben fatta presentarvi una Composizione Moderna, la quale è una Fuga di Autore Anonimo, ma che a mio parere contiene in sé un artificio non tanto indifferente. Convien che sappia il Lettore come questa Fuga è posta nel fine di un Salmo, il principio del quale dall' Autore si fa coll' Intonazione del Settimo Tuono, o Modo Ecclesiastico, (a) ed in questa Fuga poi vi pone una delle Cadenze del Settimo Tuono, (b) la qual Cadenza la fa servire per uno dei Soggetti, essendo lavorata questa Fuga con più Soggetti, come vedremo. Oltre l'artificio che si usa dall' Autore in questa Fuga, di porre la Cadenza cioè del Settimo Tuono, il quale è fondato in G solreut Terza maggiore. (c) e la Cadenza che si pone in questa Fuga termina nella Corda di *Alamire*, onde pare che debba sempre terminare fuor di Tuono, e qui è dove si deve osservare la condotta usata da questo Autore per non incontrare un tal inconveniente, ma ciò meglio si vedrà nell' esaminare particolarmente la Composizione, alla quale oltre le osservazioni che io vi anderò facendo, bisogna che lo Studioso anch' esso faccia seria riflessione, perchè mi lusingo che li farà di non poco profitto.

Prima però di passare all' esame particolare della Composizione si deve notare che in questa Fuga vi sono due Soggetti, il primo è quello che è posto nell' Alto primo in principio della Fuga, e questo Soggetto è lavorato col Contrasoggetto. Il secondo Soggetto è quello che fa la Cadenza del Tuono Ecclesiastico, ed a questo secondo Soggetto servono di Contrasoggetto tanto il primo Soggetto, quanto il Contrasoggetto del primo Soggetto, ma con questa differenza, che il primo Soggetto si vede quasi sempre unito col suo Contrasoggetto nell' istesso luogo, cioè il Contrasoggetto si pone un quarto di Battuta dopo l' entrata del Soggetto, dove nel secondo Soggetto non si serve quest' ordine, ma si va adattando sopra, e sotto di esso il primo Soggetto, ora più avanti, ora più indietro secondo
l' oc-

[a] Molte volte usano i buoni Compositori porre nel principio di qualche Salmo qualche una delle Intonazioni di uno de' otto Tuoni, o Modi del Canto Fermo, e questa tale Intonazione [parlando però dello Stile Concertato, o Fugato] per lo più si suol fare senza l'obbligo della uguaglianza delle Figure, ma si adatta alla condotta della Composizione, e tal modo di comporre è buono, ed artificioso, o perciò è degno di essere imitato.

[b] Che il Settimo Tuono abbia più Cadenze si può vedere in tutti gl' Autori che trattano del Canto Fermo, ed ivi pure si potrà vedere quali Tuoni abbiano più Cadenze, quali queste siano e quando deve usarsi più tosto l'una che l'altra, e ciò specialmente si vedrà nel Cantore Ecclesiastico del Padre Frezza.

(c) Corda Fondamentale del Settimo, ed Ottavo Tuono.

l'occasione, ed il bisogno, ed alle volte si usa il primo Soggetto unito col Contrasoggetto, alle volte si pone quello senza di questo, ed alle volte questo senza di quello, onde ne nasce una varietà così bella che è più facile da vederfi, di quello colla penna possa descriversi. (a)

Osservate brevemente queste cose s' incominci ad esaminare la Composizione, e si veda al num. 1. il Soggetto, il quale è di tal natura che procura di adattarsi in qualche maniera al Canto Fermo, nel quale si va a ritrovare il *F faut* naturale, e così si prende tal Soggetto che anch' esso tocchi il *F faut* naturale, e questa è una osservazione necessaria per potersi contenere in simili congiunture. (b) Al num. 2. si veda il Contrasoggetto, e si offervi come è ben disposto, e qual buona Armonia produce unito col primo Soggetto. Avanti poi che termini il primo Soggetto col suo Contrasoggetto al num. 3. s' introduce il secondo Soggetto, quello cioè che fa la Cadenza del Settimo Tuono Ecclesiastico, e si veda come si conduce alla sua Cadenza con qualche diversità di Figure, ed appena introdotto questo secondo Soggetto si ripiglia di nuovo il primo Motivo nel Tenore al num. 4., ma senza il Contrasoggetto, perchè il secondo Soggetto tocca Corde che sono l' itesse di quelle che dovrebbe fare il Contrasoggetto. Il primo

mo

[a] Si notino bene tutte queste particolarità, perchè ajutano molto per la buona condotta di una Fuga, e per ottenere la tanto bramata varietà. Di questa sorta di Fughe se ne vedono nelle Composizioni di Handel, del Paccioni, del Pertti, di Benedetto Marcello, del Padre Martini, ed in altri buoni Autori Moderni.

(b) Vi sono alcuni Soggetti, i quali in vece di toccare nel loro principio la Settima maggiore, toccano la Settima minore, e questa conducendo alla Quarta del Tuono, si potrà dire che quella tal particella di Soggetto moduli alla Quarta del Tuono: essendo poi cosa facilissima quando uno si trova nella Quarta del Tuono porre in esso la Quarta maggiore, e questa diventando Settima maggiore del Tuono principale, in esso conduce con somma facilità, quindi è che con molta ragione dai Francesi questa Settima maggiore vien chiamata Corda sensibile, come molte volte ho avvisato, perchè veramente questa è quella che determina il Tuono. Il Canto Fermo come altrove si è detto non ammette Diefs, per esser esso del Genere Diatonico, dal quale i Diefs restano esclusi, onde benchè il Settimo Tuono Ecclesiastico sia fondato in G solreut Terza maggiore, nondimeno dovendo passare il Canto Fermo per la Corda di *F faut*, questa è sempre naturale, e perciò ho notato che essendo appoggiata questa Composizione ad una delle Cadenze del Settimo Tuono, il Soprano primo va subito a toccare il *F faut* naturale, per uniformarsi quanto sia possibile al Tuono Ecclesiastico. E ben poi vero che essendo questa Composizione adattata allo Stile Moderno si serve poi del *F faut* Diefs, non usando noi dare Terza minore alla Quinta del Tuono, specialmente nello Stile Concertato con Strumenti, come è la presente Composizione. Deve però aver ben impresso nella mente il Compositore che nel Canto Fermo, il primo, secondo, terzo, quarto, settimo, e ottavo Tuono hanno la Settima minore, ma il quinto, e il Sesto l' hanno maggiore.

mo Soggetto col Contrafoggetto fu proposto al Tuono, il secondo Soggetto fu proposto alla Quinta, ed il Tenore risponde al primo Soggetto alla Quinta. Nell'atto poichè il Motivo il quale fa la Cadenza del Settimo Tuono si ritrova all'ultima Nota della sua Cadenza, la qual Nota come si disse è la seconda Corda del Tuono, ecco che questa si fa servire di Quinta della Quinta, mentre vi si pone sotto nel secondo Alto al num. 5. il primo Soggetto preso alla Quinta del Tuono e si accompagna questo col Contrafoggetto al num. 6., ma appena introdotto questo Motivo, si vede al num. 7. una Imitazione del Contrafoggetto nel primo Soprano, posta però nella Corda del Tuono, dove il Soggetto immediatamente avanti fu posto, come si disse, alla Quinta. A questa Imitazione del Contrafoggetto vi si intreccia la sua risposta dal Tenore al numero 8., e sono molto ben poste queste Imitazioni, mentre oltre l'accrefcere non poco d'artificio, mantengono di più una chiarezza di Contrappunto, che maggiore non si può desiderare. Introdotta però la risposta dell'Imitazione del Contrafoggetto, subito si pone il secondo Motivo nel primo Alto al num. 9., e questa risposta è alla Quinta della Quinta, perchè in questo mentre si mantiene la Modulazione nella Quinta del Tuono, e questa risposta del Soggetto serve a maraviglia per accompagnare le altre parti, e specialmente il Basso, (a) e poi si vede con quanta naturalezza il secondo Soprano risponde anch'esso al secondo Motivo, intrecciando la sua risposta con quella del primo Alto, e rispondendo alla Quinta del Tuono, che viene ad essere all'Unifono della Proposta di questo secondo Soggetto, ed in tanto si offervi con quanta naturalezza cantano tutte le parti, come il Tenore in questo mentre fa le voci del Basso, e questo succede perchè non si vuole interrompere la bella Cantilena che fa il Basso Cantante. (b) Coll'intreccio di tutte sei le parti si sta sempre nella Quinta del Tuono, e ciò è particolare dell'Intonazione del Settimo Tuono, che batte sopra tutte le altre la Corda di *D la solre*, e verso il fine di questo intreccio si trova al num. 11. il primo Soggetto, il quale essendo posto nella Quinta del Tuono conduce necessariamente la Cantilena al Tuono principale. (c) Al num. 12. si vede il

Tomo II.

Oo

Con-

[a] Ed ecco come alle volte si pone la Risposta del Motivo alla Quinta della Quinta, che viene ad essere come altrove si disse alla Seconda del Tuono, e da ciò si deve ricavare che non a capriccio si deve rispondere alla Quinta della Quinta, ma con qualche ragionevole causa, e specialmente quando occorre come occorre nel caso presente.

[b] Eccovi ancora un'altra ragione, per la quale alle volte si fa che il Tenore faccia le voci del Basso, ed il Basso quelle del Tenore, e di qui ancora si ricava che questa mutazione di parti non si deve fare a caso, ma con qualche ragione.

[c] Dico che necessariamente conduce al Tuono principale, perchè usando la Settima minore in vece della maggiore, questa come si disse conduce alla Quar-
ta,

Contrafoggetto relativo al primo Soggetto; ma si contiene in maniera tale che da campo d'intrecciare il Soggetto primo ponendolo di nuovo alla Quinta del Tuono, ma una Ottava sotto, e ciò al num. 13., ed accompagnandolo col suo Contrafoggetto al num. 14. Qui è da osservarsi che il Soggetto posto nel Tenore al num. 13. si fa servire da Basso, perchè si vuole introdurre l'altro Motivo, come si fa al numero 15., acciò questo non si perda di mira, essendo anch'esso soggetto sostanziale in questa Fuga. [a] Si noti che qualche volta è cosa molto buona il fare che il Basso faccia le voci del Tenore, specialmente in qualche entrata di Soggetto, perchè in tal maniera si rende più sensibile quella tal entrata, e nel caso presente di questa Fuga fa un ottimo effetto, perchè così risalta maggiormente la Cadenza del Settimo Tuono, che è presa per scopo principale dall'Autore in questa Fuga. (b) Cresce poi l'artificio mentre questo secondo Motivo viene intrecciato dal primo Soggetto al numero 16., e questo si pone alla Quinta della Quinta, ed ancora di più cresce l'artificio, allorchè al num. 17. si pone di nuovo il primo Soggetto alla Quinta del Tuono, e s'intreccia in due parti il primo Soggetto in tempo che il Basso fa il Soggetto secondo, ed ancora di più cresce l'artificio, (c) allorchè avanti di terminare la Cadenza del secondo Motivo, si forma una Modulazione che con molta naturalezza va a cadere nella Sesta del Tuono. Nell'atto di cominciare questa Modulazione s'introduce il primo Motivo al num. 18. relativo al Tuono nel quale si vuol passare, vale a dire alla Quinta della Sesta, e si unisce a questo il Contrafoggetto al num. 19. ed intanto il Tenore seguita sempre a far da Basso, e prima che termini il primo Soggetto col suo Contrafoggetto, s'introduce al numero 20. una Imitazione, che nel principio imita il Soggetto primo, e nel fine imita il Soggetto secondo, (d) ma prima che termini questa Imitazione essendo già
passa-

ta; ora la Quarta della Quinta è il Tuono principale, e perciò operando in tal forma, si dice che necessariamente ritornasi nel Tuono principale.

(a) Un'altra ragione per la quale il Tenore fa le voci del Basso.

(b) Questo pure può servire per fare che il Basso faccia le voci del Tenore, ed in tal forma si vede usato da quasi tutti i buoni Autori, specialmente nelle Fughe.

(c) Così si verifica che la Composizione vada crescendo nell'artificio, cosa molto buona da usarsi, e perciò degna di una attenta osservazione; anzi qui consiste tutta l'Arte del Compositore, il quale deve studiare che la Composizione coll' inoltrarsi sempre più s'inalzi, e levi l'occasione all'Uditore di annojarsi, il che suol succedere nelle Fughe lunghe, quando il Compositore non sa coll'Arte sollevarle a forza di nuovi artifizj.

(d) Queste Imitazioni che partecipano di più Motivi sono più belle delle Imitazioni semplici, onde quando vi sia l'occasione, ed il comodo di usarle, saranno sempre migliori, tanto più che non sono delle più usitate.

passati alla Sesta del Tuono, s' introduce di nuovo il primo Motivo al numero 21., e questo ancora alla Quinta della Sesta, e si accompagna col Contrafoggetto al num. 22., ma questo Contrafoggetto si vede accompagnato una Terza sotto da una Imitazione che fa il Basso dell' istesso Contrafoggetto, e nel tempo che queste tre parti s' intrecciano fra di loro, il primo Alto anch' esso fa il primo Motivo al numero 24. posto pure nella Quinta della Sesta, ma vi si aggiunge un'altra particolarità, che è una Imitazione che serve di risposta a questo primo Soggetto, come si vede al num. 25., la qual risposta viene ad essere alla Quinta della Quinta di Elami, ma nel tempo che si fanno tutti questi intrecci non si perde di mira il secondo Soggetto, (a) anzi al num. 26. si pone nella Corda del Tuono Fondamentale, e nel suo principio viene ad essere equivoco, mentre viene ad essere alla Terza della Sesta, ma andando avanti colle Cantilene queste con molta naturalezza, e con molta facilità passano al Tuono principale, anzi vi passano in maniera, che introducendosi a mezzo del secondo Soggetto il Motivo primo nella Corda del Tuono al numero 27., e toccando questo per sua natura la Settima minore del Tuono, viene a condurre la Modulazione alla Quarta del Tuono, e qui si potrà notare l'ordine che si deve tenere nel passare da uno nell' altro Tuono, di passare cioè per le sue strade naturali, come succede in questo luogo, il quale è degno di molta osservazione. (b) Giunti dunque alla Quarta del Tuono, acciò questo si renda più sensibile vi si pone al numero 28. una Imitazione del Contrafoggetto, ma appena questa introdotta vien fuori di nuovo il primo Soggetto al numero 29. unito col suo Contrafoggetto al numero 30. e perchè, dove si puole, niuna parte resti inoperosa, al numero 31. si scorge un'altra Imitazione del Contrafoggetto, la quale con chiarezza s' intreccia col Soggetto, e Contrafoggetto proposto, e procedendo coll' ordine del Soggetto come nel principio fu fatto si passa al Tuono principale. Nell' atto però che si ritorna in Tuono il Tenore prende al numero 32. il secondo Motivo, e subito sopra di esso vi si pone al num. 33. il Contrafoggetto senza il Soggetto, ed introdotto questo, il secondo Soprano al numero 34. introduce il Soggetto senza il Contrafoggetto, in tempo però che le altre parti seguivano la sua Can-

Q o a

tile-

[a] Ecco come il Compositore deve sempre avere l'occhio a tutto, e non deve perder di mira cosa alcuna, prima per non aver la caccia di trascurato, e poi perchè la Composizione riesca perfetta in tutte le sue parti, e sopra tutto deve studiare il modo, che finita la Fuga l' Uditore possa dire che non abbia trascurato il Compositore di usare tutti li possibili artificj, naturali però, che possono ammetterli dai Soggetti proposti.

(b) Del modo di passare da uno in altro Tuono, altrove se n' è parlato, onde qui non si vuole replicare il già detto.

tilena piana, e naturale, (a) ed appena fatto questo lavoro, il primo Soprano prende il secondo Motivo anch' esso alla Quinta del Tuono, che viene ad essere un Ottava sopra il Tenore, e si noti che il Soprano risponde col Motivo, prima che il Tenore abbia terminato di proporre. Vi si vede sotto a questo Soggetto il Motivo primo al num. 36., il quale non si accompagna col vero Contrafoggetto, ma bensì con una Imitazione del medesimo, e ciò si scorge al num. 37. (b)

Acciocchè poi l' artificio vada crescendo si offervi, come appena introdotto il secondo Motivo dal primo Soprano, salta su il Basso coll' istesso Motivo al num. 38. ma però nella Corda del Tuono, e così si fa nuovo intreccio, e più bello, mentre si unisce il secondo Motivo posto nella Quinta del Tuono coll' istesso Motivo posto nella Corda del Tuono, e nell' istesso tempo che s' introduce nel Basso questo Motivo, s' introduce ancora nel secondo Soprano il primo Soggetto, come si scopre al num. 39. e perchè il tutto stia a dovere si offervi come il Tenore fa le veci del Basso per quel poco di tempo che bisogna, e poi di nuovo ritorna al suo luogo.

Avanzandosi poi il Basso, si comincia un bellissimo stretto de Soggetti, e dal Contrafoggetto, (c) e così si vede al num. 40. il primo Motivo, e più rimarcabile è ancora il Contrafoggetto che si pone al num. 41. alla Quinta del Tuono, ed al num. 42. nella Corda del Tuono, e si stringe insieme colla sola differenza di un Quarto di Battuta. In questo mentre si arriva col Basso all' ultima Nota del Soggetto secondo, la quale viene ad essere la Corda Quinta del Tuono, e questa si tien ferma per qualche tempo, e prego bene il Lettore che esami bene gl' accompagnamenti che si dan.

(a) *Eccovi una sorta di varietà, mentro sarebbe più tosto cosa seccaginosà il sentire sempre tutti i Soggetti uniti, o il Soggetto, che mai sappia staccarsi dal suo Contrafoggetto; onde sarà cosa lodevole qualche volta, ed in qualche caso far sentire l' uno senza l' altro, purchè però le altre parti procedano con buon ordine.*

[b] *Questa pure è un altra varietà, che alle volte può nascere da mera necessità, ed alle volte può esser fatta a bella posta per introdurre qualche varietà, e per far vedere i diversi maneggi che possono farsi fra de Soggetti, sia de Contrafoggetti.*

(c) *Si può notare in quello luogo come non è necessario che lo stretto si faccia da tutte le parti, ma da quelle sole che senza alcuna stracchiatura lo possono eseguire. Tutte queste piccole riflessioni che vado facendo allo studioso pre-se separatamente sono cose piccole, e minute, ma insieme unite vengono ad essere di non poca considerazione, perciò prego il Lettore a non disprezzarle, perchè in fine se vorrà confessar la verità, vedrà che non sono di sì poco rilievo, e posso rammentarli in questo caso il Proverbio trito: Qui spernit modica pau- latim decidet.*

danno a questa Nota, ed il modo con cui se li danno; primieramente al num. 43. il secondo Soprano fa anch' esso il secondo Motivo posto nella Quinta del Tuono, l' Alto secondo al num. 44. propone il primo Soggetto alla Quinta della Quinta, il primo Soprano risponde al primo Soggetto ma però alla Quinta al num. 45., l' Alto primo al num. 46. accompagna il primo Soggetto col suo Contrafoggetto, e tutte queste cose si uniscono insieme colla Nota ferma del Basso, e fanno alcuni accompagnamenti straordinari, ma che tutti vanno per la sua vera strada, e conducono la composizione alla vera Cadenza, la quale per più stabilirla si raddoppia, ma ciò necessariamente, perchè la prima non si può dire vera Cadenza, e poi non termina nel principio della Battuta, come deve terminare, e questo altrove l' abbiamo osservato, onde basti qui l' accennarlo.

Nello scorrere questa a mio parere molto artificiosa Composizione avrà notato il Lettore la chiarezza delle Cantilene, avrà visto che le parti tutte sono poste nel suo vero aspetto, ed ancora come tutte lavorano, e nessuna, serve di semplice e pura riempitura, il che è rimarcabile parlando di Composizioni a sei voci, in somma è una Composizione che merita tutta la riflessione, mentre è piena di artificj, ma tali che non riescono mai secchi, anzi sono molto vaghi, e distribuiti con buon ordine, cosa che nelle Fughe artificiali non è tanto facile da conseguirsi, e chi arriverà al merito di saper comporre una Fuga che rassomigli a questa, potrà dire d' aver bene impiegato il suo tempo nell' aver studiato di vero proposito la facoltà Musicale, e farà conoscere quanto s' ingannano quelli che dicono che a più di quattro Voci non si può comporre, hanno però essi il coraggio nelle sue Composizioni di porvi a cinque, sei, sette, otto, nove, e dieci Voci per farsi stimare valenti Compositori, quando non sono che, anche debolmente, a sole quattro Voci, e ciò dimostra a tempi nostri quanto sia, singolarmente in Italia, decaduta l' Arte del Contrappunto. Fratanto passeremo a vedere una Composizione a sette voci, e perchè il comporre a sette voci non è troppo usitato, e perchè poco differisce dal comporre a sei voci, perciò mi contenterò di un solo esempio, il quale servirà per compimento di questo secondo Tomo.

SEGUE L' ESEMPIO VIGESIMONONO. CRUCIFIXUS A SETTE VOCI DI N. N.

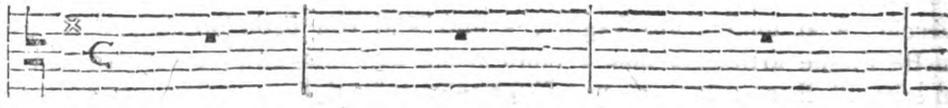
2.



Cru ci fi xus e ti am pro no bis



4. sub Pon ti o Pi-



8

1.



Cru ci fi xus e ti am pro no bis



3. Cru ci fi xus e ti am pro no-



♯ ♯ 5 3. 9 8 7 6 5 4 3 2 1 ♯ 6 3 ♯ sub

3.

sub Pon ti o Pi la to pas sus &

8.

la to pas sus pas sus & se-

9.

bis sub

6.

bis sub Pon ti o Pi la to pas sus & se-

7.

Cru ci fi xus e ti-

6/5 b 3/4 7/6 8/4 5 3/4 # sepul.

fe pul tus est

pul tus est
10.

Cru ci fi xus e-
11.

Cru ci fi xus e-

Pon ti o Pi la to pas fus & fe-
13.

pul tus est Cru ci-
12.

am pro no bis sub Pon ti o Pi-

6 3 3 9 8 5 3 sub

14.

sub Pon ti o Pi la to

15.

Cru ci-

ti am pro no bis

ti am pro no bis

pul tus & fe pul tus est

16.

fi xus e ti am pro no bis Cru-

la to pas fus & fe pul tus est sub

Cru-

Cru ci — fi xus

fi xus e ti am pro

I 8.
sub Pon-

ci fi xus e ti am pro no bis

Pon ti o Pi la to pas sus & fe-

9 8 7 3 9 8 7 3 5 6
3 # 6 1/2 s 3 # etiam

e ti am pro no bis
 no bis
 21.
 ti o Pi la to Cru ci-
 19.
 Cru ci fi xus e-
 20.
 Cru ci fi xus e-
 e ti am pro no bis
 pul tus est sub Pon ti o Pi la to
 4 3 4 3 4 5 4 6 5 4 6 5 b Cru-

23. Cru ci fi-

24. Cru ci fi-

fi xus e ti am pro no bis

ti am pro no bis

25. ti am pro no bis sub

22. sub Pon ti o pi la to

pas sus & se pul tus est.

$\frac{9}{7}$ $\frac{8}{6}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{7}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{b}$
 xus

xus e ti am pro no-

xus e ti am pro no bis

27.

e ti am pro no-

26.

Cru ci fi xus e ti am pro

Pon ti o Pi la to paf fus & fe pul tus

paf sus & fe pul tus fe pul tus

28.

sub Pon ti o Pi-

bis

9 8 7 6 5

bis pas-fus
 pas-fus pas-fus
 bis pas-fus
 no bis pas-fus pas-fus
 est pas-fus pas-fus
 est sub Pon ti o Pi la to sub Pon ti o Pi
 la to pas-fus pas-fus

6/4 5/3 b.

b 6/4 5/3 h.

6/4 5/3 h pas-

40.

pas sus & fe pul tus

fus & fe pul tus

39.

& fe pul tus est & fe pul tus

& fe pul tus est sub

fus & sepul tus est

la to & fe pul tus

fus & fe pul tus est

6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 9 8 7 6 5 4 3 2 1

est

est
42
est pas- sus & se- pul- tus
45
est pas-
46
Pon- ti- o- Pi- la- to pas- sus pas-
& se- pul- tus & se- pul- tus
44
est sub Pon- ti- o- Pi-
43
sub Pon- ti- o- Pi- la- to pas-

3 2 9 8 5 b

6 3 b

7 6 5 4 3 pas.

47.

pas sus & fe pul tus
 est pas sus & fe pul tus
 sus pas sus & fe pul tus
 sus & fe pul tus tus & fe pul tus
 est & fe pul tus
 la to pas sus & fe pul tus
 sus pas sus & fe pul tus

Temo II. $\frac{7}{3} \#$ $\frac{9}{7} \frac{8}{6} \frac{1}{4} 5$ $\frac{7}{3} \#$ *Qg* $\frac{5}{4} 3 \#$ est

48.

est pas sus & se pul tus fe-

51.

est pas sus & se-

50.

est pas sus & se pul-

53.

est pas sus & se-

54.

est & se-

49.

est pas sus & se pul tus fe-

52.

est pas sus & se-

pultus

pul tus est .

pul tus est .

tus est .

pul tus est .

PER variare in parte le Composizioni che porgo al mio Lettore da offrire, volendoli io adesso presentare una Composizione a sette voci, penso bene presentargliela in uno Stile, che poco si scosta dalle vere, e rigorose Fughe, e molto si accosta allo Stile Madrigalesco (a) e perchè non si creda che questo Stile siasi affatto perduto, (benchè credo che in Italia sia vicino a perdersi) sappia il Lettore che la presente Composizione è di Autore Moderno assai, anzi e di Autore vivente, il nome del quale si tace per buoni riguardi, ma io esaminando questa Composizione la ritrovo di tal natura, che non solo la giudico degna di lode, ma in oltre mi par molto a proposito per servir di Esempio, e di norma per Composizioni di tal fatta. Perchè poi le Composizioni a sette non sono troppo in uso per la loro difficile esecuzione, oltre all' essere scabrose anche per il comporre, perciò son persuaso che un solo esempio possa esser sufficiente, e lasciato lo Stile Antico, il quale è poco, o niente differente da quello che sia a sei Voci, (b) mi sono più tosto attaccato ad una Composizione Moderna, che serva di norma per alcuni Versetti d' impegno, come è questo. (c)

Si

(a) Lo. Stile Madrigalesco però non è troppo differente dalle vere Fughe, ed intanto in qualche cosa differisce dalle medesime, perchè dovendo ordinariamente proseguire parole diverse, si serve di diversi Motivi lavorati uno dopo l' altro, e molte volte anzi per lo più introducendosi un nuovo Motivo, si lascia da banda il Motivo antecedente, dopo averlo però maneggiato alquanto; e che sia vero quanto dico in questo luogo si può vedere dai Madrigali dello Stefani, del Clari, del Bononcini, di Benedetto Marcello, e di altri. Al contrario poi nelle vere Fughe il primo soggetto non perdesi mai di vista, ma si seguita a maneggiare sino alla fine, come si è veduto nelle Fughe da me proposte per esempj, e come si può vedere in tutti i buoni Autori.

(b) Si può vedere quanto si dice in questo luogo nell' Opere di Pier Luigi da Palestrina, di Costanzo Porta, e di altri Antichi Autori.

(c) Nelle Messe, e nei Salmi componendoli in stile Concertato vi sono alcuni versetti che ricercano Composizione più artificiosa di alcuni altri, e questo per più ragioni. Primieramente per dare la debita espressione alle parole, in secondo luogo per produrre varietà, e finalmente perchè il Compositore deve usare ogni studio per far risaltare il suo valore, e questo riesce assai meglio in alcuni versetti che in alcuni altri. Questa riflessione non sarà affatto inutile per la buona condotta di una Messa, o di un Salmo, perchè non basta che un versetto, sia condotto bene, ma si ricerca ancora che stavi una buona condotta in un capo intero, come in una Messa, e in un Salmo, dovendosi ordinariamente dopo un versetto di una natura, e di un Tuono, passare ad un altro versetto di altra natura, e di altro Tuono, coevante però sempre al Tuono principale della Composizione, come Quinta, Quarta, Terza, e Sesta, non già come praticavano alcuni Moderni, che sbalzano senza proposito, e senza ragione da un Tuono

Si può notare che volendo comporre a sette, per lo più si sogliono raddoppiare tutte le parti, e solamente una resta semplice, questo però non è obbligo, anzi resta in libertà del Compositore: è ben vero che volendo far tre parti nella istessa voce, la Composizione si rende più scabrosa, perchè più parti eguali che si pongono resta più difficile il modo di comporre, come da per se ciascuno può intendere.

Si può ancora notare che nelle Composizioni a sette non farà altro che bene il servirsi di più Soggetti, perchè oltre a rendere la Composizione più vaga, si facilita anche la maniera di riempire le parti, e di fuggire di più la lunghezza, mentre se tutte le parti dovessero proporre, o rispondere ad un solo Soggetto, avanti che tutte avessero fatto il Soggetto vi farebbe non poca distanza; oltre di che dovendo le parti rispondere alla Quinta, e al Tuono, si sentirebbe una lunga, e noiosa ripetizione di Tuono, e di Quinta, la qualcosa non so quanto buono effetto possa produrre, laddove servendosi di più Soggetti si schivono l'inconvenienti qui accennati.

Fatte queste più tosto giovevoli riflessioni, si offervi adesso la Composizione, e si veda al num. 1. il Soggetto principale, il quale si accompagna col Contrafoggetto al numero 2. Si esamini attentamente il modo col quale procede detto Contrafoggetto, e si vedrà che oltre ad essere un Contrappunto doppio non tanto ordinario, anzi artificioso assai, contenendo quasi in ogni Nota Legatura di Dissonanza, il qual modo di procedere è molto elegante, forma ancora una bellissima Cantilena, la quale colla languidezza che contiene verso il fine col mezzo del *F faut* naturale, esprime un non so che di mesto, e compassionevole, come ricercano le parole che si cantano. Questo Contrafoggetto poi contiene un altro artificio, il quale è che da luogo alla risposta del Soggetto principale di potersi intrecciare colla proposta, come in fatti succede al num. 3., dove si vede che si risponde all' Unifono, ed in tanto la parte che fu la prima a proporre seguita la sua Cantilena, la quale imita con molta chiarezza, e natura-

ad un altro tutto opposto; onde è necessario un certo tal qual ordine, che generalmente non si può assegnare. Il fatto si è che oggigiorno in questa parte da alcuni non poco si pecca, mentre alle volte si sente un Salmo intero tutto di colore come suol dirsi, il che al certo è da sfuggirsi, e perciò lo studioso procuri di vedere, e sentire Composizioni di valenti, ed accreditati Autori, ne esamini la condotta, e se ne prevalga alle occasioni, avvertendo però che non è sempre necessaria l'istessa condotta, anzi è cosa buona variare anche questa seconda le occasioni, perchè usar sempre l'istessa condotta, benchè buona è assolutamente vizio, onde anche la condotta deve variare, ma con molto giudizio, e questo non si può insegnare, ma si acquisterà a poco a poco a forza di esercizio, e di studio per non farsi povero e scarso nella sua professione.

turalizza il Contrafoggetto . Risposto al Soggetto principale avanti che si termini il Contrafoggetto, si prende un altro Motivo al num. 4., il quale è tutto differente e dal Soggetto principale, e dal Contrafoggetto, e intanto la parte che rispose al primo Soggetto si unisce col Basso che suona, indi al num. 6. con un passo naturalissimo passa alla Quinta del Tuono per poter introdurre la risposta alla Quinta, la quale s' introduce al num. 7., ed in questo mentre al num. 8. vi si pone un passo che molto imita il Contrafoggetto, ed imita anche il termine del Soggetto principale nella parte che fu la prima a proporre. (a)

Passato che è l' Autore alla Quinta del Tuono propone il principio del Soggetto principale, ma poi lo cambia in alcune Note per dar campo alle altre parti di terminare ciascuna la sua Cantilena, e prima che queste finischino introduce al num. 9. l' altro Motivo, il quale è di semplice Imitazione come si vedrà nel progresso, e frattanto si conducono tutte le Cantilene a fare una Cadenza nella Quinta del Tuono, acciò questo si senta bene stabilito. Giunto dunque a questa Cadenza propone il Soggetto nella sua vera forma al numero 10., vi pone il suo Contrafoggetto reale al num. 11., e si noti che questa risposta alla Quinta è vera risposta reale. Col Soggetto, e col Contrafoggetto intreccia prima l' altro Motivo al numero 12., solo però con Imitazione, e poi intreccia la risposta del Soggetto principale al num. 13. ma all' Ottava sotto, e l' intreccio si fa nell' istessa maniera che si fece sul principio; verso la fine poi del primo Soggetto al num. 14. si vede adoperato l' altro Motivo. (b) Si osservi che tutte queste concatenazioni mantengono sempre la Quinta del Tuono, ma si rifletta poi con qual maestria si ritorna nel Tuono principale senza che alcuna sene avveda, ponendo subito il primo Soggetto al num. 15., ed il Contrafoggetto al num. 16. e si avverta che questo è un vero rivolto delle parti che lavorano sul principio del versetto, come esaminandole ciascuna potrà vedere da per se. Vi si scorge pure in questo luogo la risposta
all'

[a] Ed ecco come nella varietà de' Soggetti si ritrova l' unità della Composizione, cosa molto rimarcabile, e che da non pochi o non vien curata, o si disprezza, e si taccia per anticaglia, ma la verità si è, che le Composizioni le quali non averanno tutte le condizioni da me in diversi luoghi accennate secondo le occasioni, potranno dirsi zibaldoni, e non Composizioni bene ordinate, quindi ne segue che non troppi sono quelli che meritano vera lode, perchè pochi sono quelli che studiano di vero proposito, e che procurano di fuggire tutto quello che non conviene, e si sforzano di usare tutti i buoni artifizj. Mi sia permesso di replicare il sentimento di Monsieur Rameau altrove accennato: coll' osservare, e sentire le Composizioni de' buoni Autori si acquista non poco; onde conviene affaticarsi per giungere alla bramata meta.

[b] Si osservi bene il maneggio di questi Motivi, perchè giova moltissimo, anzi da esse volte può dipendere la buona condotta di una Composizione.

all' Unifono al num. 17., ed al num. 18. si vede una Imitazione benchè imperfetta di una particella del Soggetto, e questa si pone acciò le parti non restino troppo vote, ma che seva nell' istesso tempo per darli le debite Consonanze, il tutto però si vede eseguito con molta chiarezza.

Al num. 19. si ritrova un bellissimo inganno, mentre si vede la proposta del Soggetto che dalla prima alla seconda Nota non procede con un Salto di Sesta minore come fa il Soggetto principale, ma procede per un semplice Semituono, e con questa strada si ottiene che la Composizione passa in Tuono di *Alamire*, cioè alla Quarta del Tuono, e vi passa in una maniera nuova, ed inaspettata. Questo è uno di quegli artificj che non si sentono troppo di frequente, ma che sapendoli usare sono bellissimi, e facilitano ancora la condotta della Composizione, e se il passo da me accennato non conserva la realtà degli Intervalli, conserva però quella delle Figure, e si accosta di molto a quella delle Sillabe, tre qualità, come fanno tutti i veri Maestri dell' Arte, che devono avere le risposte reali ai Soggetti; ciò non ostante chi non sa usare a tempo opportuno tali eccezioni, si può dire Maestro solo di nome. (a)

Avendo posto poi il Contrafoggetto al num. 20. nella Corda del Tuono principale, ecco che questo necessariamente lo porterà nella Quarta del Tuono, perchè il Contrafoggetto è stato sempre posto alla Quinta del Tuono nel quale si ritrovava. Si deve però rimarcare che l' Autore è passato alla Quarta del Tuono senza far sentire la *Sra* Quarta maggiore, la qual cosa pure è di non poca considerazione, mentre ordinariamente prima di passare in qualche Tuono si tocca sempre la *Settima* maggiore, o dicasi la Corda sensibile di quel Tuono nel quale si vuol passare, onde si può dedurre che anche per questo verso la presente Modulazione si cava dall' ordinario. Quivi pure al num. 21. s' introduce la risposta che sempre si è intrecciata colla proposta, e col Contrafoggetto, ma si offervi che la prima Nota del Soggetto si pone nella Corda di quel Tuono, nel quale l' Autore è passato. Si vede indi al num. 22. l' istessa Imitazione che poc' anzi abbiamo notato al num. 18.

In

(a) Gli artificj che non sono troppo in uso, ma che usati producono buono effetto, devono stimarsi più degli altri, e perciò quando nell' esaminare Composizioni altrui si ritrova qualcuno di questi artificj, si deve notare con ogni diligenza per illuminarsi, e per apprendere la maniera di poterli usare. Di tal sorta di artificj se ne ritrovano non pochi nelle Sonate del Padre Martini, e nelle Composizioni di Benedetto Marcello, specialmente ne' suoi Salmi, i quali se da i Giovani fossero ben considerati, quanto profitto potrebbero ricavarne! Ma qui cade in acconcio quel detto ironico dell' istesso Marcello notato nel Teatro alla Moda: che i Moderni non devono studiare gl' Antichi, perchè gl' Antichi non hanno mai studiato i Moderni.

In questo luogo però si va preparando un altro artificio non indifferente; si osservi adunque come al num. 23. si propone di nuovo il Soggetto nell' istesse Corde che fu proposto al num. 19. , e parimente al num. 24. s' introduce il Contrafoggetto alla Quinta di *Alamire*, nel qual Tuono presentemente si ritrova l' Autore, ma perchè finora è stato in Tuono di Terza minore, così è bene per rinforzare la Composizione passare in Tuono di Terza maggiore, ed acciocchè questo sia coerente non solo al Tuono nel quale è attualmente, ma ancora sia subordinato al Tuono principale, passa con facile, naturale, ed insensibile maniera al Tuono di *C solfaut* Terza maggiore, che viene ad essere alla Terza della Quarta, ed alla Sesta del Tuono. Il modo poi col quale vi si passa si vede al numero 25. , allorchè fa una Imitazione dell' altro Motivo e vi passa col passo accennato al num. 22. (a) Appena poi è giunto in questo nuovo Tuono, che subito vi pone il Soggetto al num. 26. ed il Contrafoggetto al num. 27. ma perchè tutte le Cantilene stiano nella sua naturalezza, fatte sentire le prime Note del Soggetto e Contrafoggetto, muta in parte il restante, e fra tanto vi pone un'altra Imitazione dell' altro Motivo, e conduce tutte le parti ad una specie di Cadenza, la quale però è sfuggita. Con tutti questi bellissimo artificio notati siamo arrivati al termine della prima particella del veretto; si osservi adesso come introduce l' altra particella.

Adunque al num. 29. si pone un nuovo Motivo, il quale serve a maraviglia per esprimere la parola, ma conviene esaminar bene questo Motivo, perchè serve per molte cose. Primieramente si pone doppio in due parti, come si vede al num. 30. In secondo luogo serve per dare un ottimo accompagnamento all' Imitazione del secondo Motivo, come si scorge al num. 31. In terzo luogo da campo alle altre parti di poter intrecciar la sua risposta, come fa al num. 32. , e 33. In oltre serve egregiamente per fare varie Modulazioni, come si vede andando avanti, mentre la prima volta passa in *G solreut* Terza minore, poi in *D lasolre* Terza minore, indi si alza di un Tuono il secondo Motivo al num. 36. , ed in tal maniera col nuovo Motivo si passa in *Alamire* Terza minore, come si vede

[a] Veramente ho detto più volte che si stia ben attenti nel Modulare, di farlo cioè con maniera facile, e naturale, ma non posso a meno di non replicarlo in questo luogo, dove si parla di una Modulazione fatta con più artificio del solito; offervi dunque lo Studioso, e noti bene quando vede, o sente Modulazioni straordinarie, perchè in queste occasioni vi è molto da imparare. Nei Salmi di Benedetto Marcello si ritrovano alcune bellissime, e veramente straordinarie Modulazioni, onde vi si possono vedere, e notare, così pure se ne ritrovano nell' Opere del Corelli delle bellissime, nelle Composizioni del Perri, nelle Sonate di Handel, in quelle del Padre Martini, ed in altri valenti Moderni Compositori.

vede al num. 34., e 35., e poi al num. 37., e 38. si ritorna nel Tuono principale, ma però con equivoco, come si scopre dal seguito della Composizione. Serve finalmente questo nuovo Motivo molto bene per esprimere la parola. Ed escovi in tre Battute un gruppo d' intrecci coll' introdotto Motivo, una continua, e sempre equivoca Modulazione, una chiarezza di Contrappunto che di più non può desiderarsi, Cantilene naturalissime, in somma un gruppo che rende ammirazione per tutti i versi. (a)

Nel termine di questo bellissimo passo si vede al num. 39. di nuovo il primo Soggetto benchè sotto vi si ponghino diverse parole, e sopra di esso al num. 40. si ritrova il suo Contrafoggetto anch' esso con diverse parole, ma si l' uno che l' altro, benchè siano condotti nell' istessa maniera che si usò nel principio, nondimeno si usano in tal forma che ammettono alcune equivoche Modulazioni, come si scopre dal Basso principale, e verso la fine di questo nuovo intreccio si fa sentire al num. 41. una Imitazione del Secondo Motivo, indi al num. 42. si prende il Contrafoggetto da se solo, il quale conduce al Tuono principale, come si vede dalla Imitazione del secondo Motivo posta al num. 43., e nel tempo che il secondo Soprano seguita il Contrafoggetto si fa nuova Imitazione del secondo Motivo al num. 44. e sopra di esso vi è nel Tenore un' altra Imitazione di parte del Contrafoggetto. Prima però che termini il vero Contrafoggetto si usa un nuovo artificio, primieramente al num. 45. si pone una Imitazione del Motivo proposto al num. 29. e poi al num. 46. si risponde al Contrafoggetto, ma però alla Quarta del Tuono, ed al num. 47. si risponde al Contrafoggetto, ma alla Quinta del Tuono, che viene ad essere un Tuono sopra all' antecedente risposta, e si conducono le parti in tal maniera che formino una vera Cadenza nel Tuono.

Giunto l' Autore dopo un lavoro così bello alla vera Cadenza, vuole introdurre una nuova Conferma, ma acciocchè corrisponda agli antecedenti artifizj, si serve anche in questo luogo di un nuovo artificio. Primieramente fa subito sentire di voler passare a formare una Cadenza sospesa; in secondo luogo introduce le parti in maniera che una risponda all' altra, mentre il passo che pone al num. 48. si vede poi al num. 51. all' Unifono, e al num. 54. all' Ottava sotto, il passo che introduce al numero 49. si vede al num. 52., e finalmente il passo che introduce al numero 50. si ritrova ancora al num. 53., e con questo non indifferente arti-

Tomo II.

R r

ficio

2) Questi sono di quei gruppi che danno un risalto non ordinario alle Composizioni, onde bisogna osservarli bene per potersene prevalere all' occasione, mentre posti a tempo, e con chiarezza fanno spiccare la Macchia del Compositore. Di simili gruppi se ne ritrovano non di rado ne sopraccitati Autori.

ficio posto con somma naturalezza, e con una chiarezza che di più non può desiderarsi, si dà fine alla presente Composizione, nella quale oltre le accennate cose si deve osservare il modo col quale si procura di sfuggire gli Unisoni, massime in percussione di Battuta, e quando questi vi si trovano, si vede che vi sono per sola necessità.

Di una cosa infine devo avvertire il Lettore, ed è che esamini attentamente la numerazione che ritroverà nella parte dell' Organo, dalla quale potrà vedere non solo il maneggio delle Dissonanze, ma ancora la forza della Modulazione, e dirò così che in una occhiata potrà scoprire la sostanza della Composizione. (a) Chi arriverà al merito di far Composizioni di questo carattere potrà tenerli in buono, perchè queste sono quelle che qualificano un Compositore, e non alcune Composizioni che vanno in volta ai nostri giorni, le quali esaminandole si ritrovano affatto spoglie di artificio. Non dico che tutte le Composizioni si debbano fare di tal fatta come la presente, che non è così facile, anzi non devesi sempre usar questo Stile, ma dico bensì che in un Salmo, o in una Messa è desiderabile che vi sia qualche pezzo che faccia comparire il Compositore per uomo intelligente, e non affatto privo di quelle cognizioni che da molti si trascurano per sola pigrizia, (b) e questo è il fine che io mi sono proposto nel pubblicare questa qual siasi mia fatica, la quale ritrovasi al termine del secondo Tomo, e coll' assistenza di chi tutto regge spero non fra

[a] Non voglio mancare di dare in questo luogo un' avvertimento ai Giovani Compositori, ed è, che fatta una qualunqueiasi Composizione, deve il Compositore suonare coll' Organo, o Cembalo da se stesso la parte dell' Organo separata con i dovuti numeri di accompagnamento, e con posatezza, e riflessione ben considerarla coll' Udito principale oggetto della Musica, e coll' Intelletto guida, e regola del Sensorio; e se nella parte del Basso continuo vi trova qualche cosa che offenda l' Udito, o per senso della Modulazione, o per qualche asprezza, o per qualche replica che annoja, o per qualunque altro motivo, potrà in questo modo rilevare i difetti della Composizione, e correggerli, e quindi rendere la sua Composizione perfetta per quanto porta la condizione umana.

[b] Ne deve il Giovane Compositore dar retta alle ciarle d'alcuni, i quali per coprire la loro ignoyanza screditano a tutto potere le Composizioni artificiose con dire che non si deve cercare che il solo gusto, e l'idea. Se questi riflettebbero meglio, rileverebbero che il gusto, e l'idea sono cose rispettive, e accidentali, che si mutano di tempo in tempo, ma l' Armonia che nasce dalla giusta collocazione delle parti, dall' intreccio, dalle Legature, dalla buona Modulazione, e dalla naturale Melodia di ciascuna, è quella che diletta, e piace, e tal forza e virtù non perde, ne mai perderà.

fra molto tempo di ridarla al suo ultimo termine, col proporre alla studiosa Gioventù la maniera colla quale i braui Compositori hanno lavorate le sue Composizioni a più Cori. Di nuovo intanto prego, e di cuore supplico il Benigno Lettore a non volere ascrivere a mancanza di buona volontà la mia insufficienza, ma ricevendo in buona parte quello che trova di buono, e di utile, scusi poi colla solita sua bontà quel tanto che ritrova mancare al suo desiderio, che io intanto passerò al lavoro del Tomo Terzo, ed ultimo, il quale più presto farammì permesso dalle mie circostanze, farà che li pervenga alle mani.

FINE DEL SECONDO TOMO.

I N D I C E

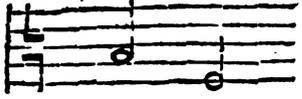
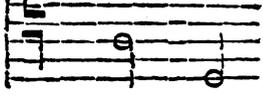
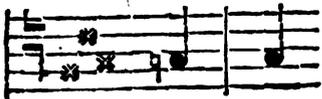
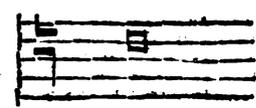
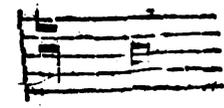
DEGLI ESEMPLI.

Esempio XVI. <i>Fuga di Gio: Giuseppe Fux.</i>	Página 3.
Esempio XVII. <i>Fuga di Antonio Maria Bononcini.</i>	15
Esempio XVIII. <i>Fuga di D. Giuseppe Gonella.</i>	46
Esempio XIX. <i>Fuga di D. Antonio Pacchioni.</i>	69
Esempio XX. <i>Fuga di Georgio Federico Handel.</i>	100
Esempio XXI. <i>Agnus Dei a 4. in Canone di Francesco Turini.</i>	116
<i>Risoluzione del Canone.</i>	119
Esempio XXII. <i>Sanctus a cinque di Costanzo Porta in Missa Mortuorum.</i>	127
Esempio XXIII. <i>Di Pier Luigi Palestrina a cinque.</i>	149
Esempio XXIV. <i>Fuga di Pietro Simone Agostini.</i>	172
Esempio XXV. <i>Madrigale a cinque Voci di Giacomo Antonio Pertis.</i>	201
Esempio XXVI. <i>Sicut erat a sei Voci di Cristoforo Morales.</i>	232
Esempio XXVII. <i>Antifona di Giuseppe Zarlino a sei Voci.</i>	
<i>pagina</i>	250
Esempio XXVIII. <i>Fuga a sei di N. N.</i>	274
Esempio XXIX. <i>Crucifixus a sette Voci di N. N.</i>	294

Errori .

Correzioni .

Pag. Riga

	19.	19.
5	3 	3 
52	6 	6 
75	4 	4 
103	2 	2 
103	5 	5 
103	6 	6 
122	3 	3 
155	3 	3 

to

to

Errore

Errori.

Correzioni.

Pag. Rigo

283

284

59.

59.

283

283

285

304

47.

47.

307

In alcuni luoghi mancano i numeri che accennano le osservazioni, ma essendo cosa che il Lettore può facilmente vedere si rimette alla sua discrezione; così pure altri errori che possono essere trascorsi, come facilmente succede in simil sorta di stampe.



DND

si
si
no p
r n:
b p

De vid cu
Da vid cui
David cu i
David cui
cho ris
cho ris
cho ris
can ta



