



Mus. Th.

1199.-3

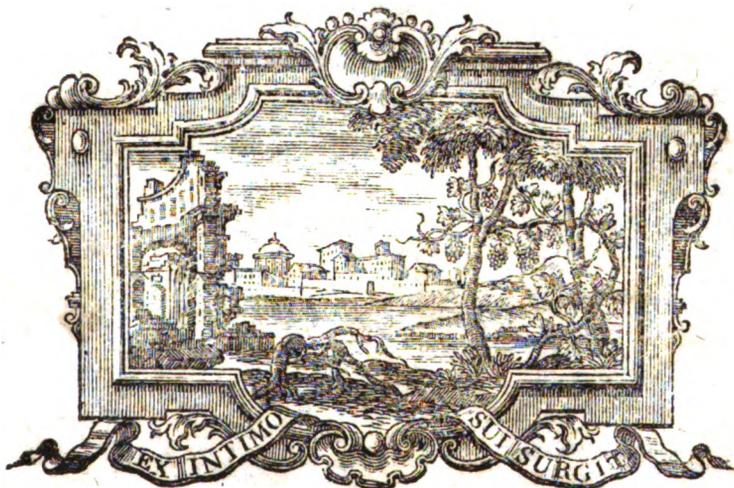
4^o

Paolucci.





ARTE PRATICA
DI CONTRAPPUNTO
DIMOSTRATA CON ESEMPJ
DI VARJ AUTORI
E CON OSSERVAZIONI
DI FR. GIUSEPPE PAOLUCCI
MINOR CONVENTUALE.
T O M O T E R Z O.



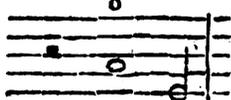
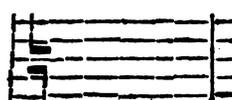
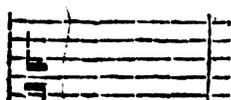
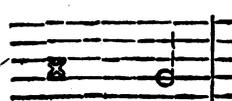
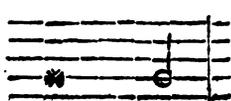
I N V E N E Z I A ,
M D C C L X X I I .

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

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

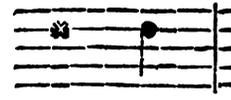
ERRORI.

CORREZIONI.

Pag. 4 lin. 3		
p. 5 lin. 4		
lin. 8		
p. 7 lin. 1		
lin. 6		
p. 9 lin. 8		

p. 13 lin. 9 *qu*
 ann. (a) lin. 3 *ve*
 p. 14 lin. 3 *Benevali*
 lin. 18 *il*
 lin. 20 *fi*
 lin. 22 *porre*
 lin. 32 *vano*
 p. 15 ann. (e) lin. 3 *Armovia*
 ann. (g) lin. 2 *una amenta*
 lin. 13 *buovi*
 p. 16 lin. 1 *tutt*
 p. 17 lin. 10 *adunque num.*
 ann. (m) lin. 3 *Uvifono*
 ann. (p) lin. 1 *qtesto*
 p. 19 lin. 16 *Seondo*
 lin. 29 *Meastri*

quan
ne
Benevoli
fi
il
porre
vanno
Armonia
uno ammetta
buoni
tutte
adunque al num.
Unifono
questo
Seondo
Maestri

p. 20 lin. 3		
p. 21 lin. 2		

ERRORI.

CORREZIONI.

Pag. 24 lin. 4

p. 31 lin. 7

p. 35 lin. 6

p. 39 ann. (e) lin. 1 Nete
 ann. (f) lin. 4 Unifino
 ivi lin. 5 alcuni
 p. 40 ann. (g) lin. 8 ia
 ann. (h) lin. 2 Secoudo
 p. 41 ann. (i) lin. 3 Capo
 p. 42 ann. (m) lin. 4 nouri
 p. 43 lin. 27 fermata

Note
 Unifono
 alcuni
 in
 Secondo
 Capo
 nostri
 formata

p. 47 lin. 5

p. 48 lin. 1

p. 50 lin. 6

lin. 7

p. 53. lin. 5

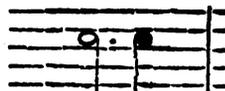
p. 57 lin. 8

p. 58 lin. 1

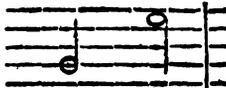
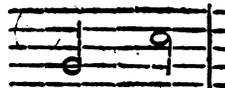
ERRORI.

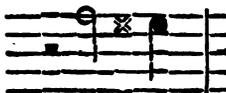
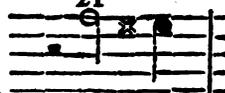
CORREZIONI.

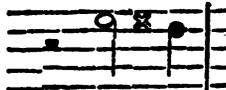
p. 62 ann. (e) lin. 7	faccia	taccia
p. 63 ann. (g) lin. 3	formate	fermate
ann. (h) lin. 6	i	l'
p. 64 ann. (k) lin. 7	femmire	sempre
p. 65 lin. 1	meta	meta
p. 66 lin. 8	non	con
ann. (p) lin. 7	he abbia la Terzac	che abbia la Terza maggiore
p. 67 lin. 14	capo	cafo

p. 71	lin. 8		
-------	--------	---	---

p. 82 ann. (f) lin. 3	ful	fuol
ann. (g) lin. 1	nna	una
p. 83 lin. 8	de	del
ann. (g) lin. 1	dol	del

p. 91	lin. 4		
-------	--------	---	---

p. 92	lin. 6		
-------	--------	---	---

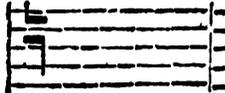
ivi	lin. 8		
-----	--------	--	--

p. 100 ann. (i) lin. 5	nello	nelle
------------------------	-------	-------

p. 105	lin. 3		
--------	--------	---	---

p. 114	lin. 2		
--------	--------	---	---

p. 116 ane. (c) lin. 7	fatto	fatto
p. 117 lin. 5	Duono	Tuono

p. 123	lin. 3		
--------	--------	---	---

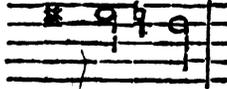
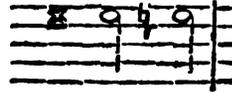
E R R O R I.

CORREZIONI.

p. 130 ann. (b) lin. 12 era solo nota
 p. 132 lin. 11 secondo
 p. 133 ann. (k) lin. 2 affolutamente

non era solo nota
 secondo
 affolutamente

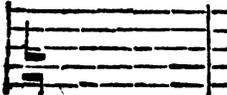
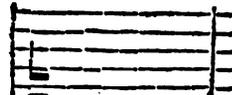
p. 141 lin. 5

p. 158 lin. 3 lila
 ivi inaendo
 p. 178 ann. (k) lin. 5 Modalazione
 p. 182 lin. 6 parerere
 ivi ann. (y) lin. 6 fppra
 p. 185 lin. 14 Gsfolfaut
 187 ann. (a) lin. 38 asferzio

alla
 intendo
 Modulazione
 parere
 sopra
 Csfolfaut
 asferzione

190 lin. 9

Esemp. 39. pag. V. lin. 9



p. 195 lin. 7 quarta
 p. 194 lin. 34 ed al num. 11
 p. 196 lin. 16 l'Altro
 p. 197 lin. 28 accena
 p. 198 lin. 7 secondo
 p. 200 ann. (p) li. 5 P. Tero
 p. 203 lin. 19 vendono
 p. 205 lin. 1 belle

quarta
 ed al num. 12.
 l'Alto
 accenata
 il secondo
 P. Tevo
 rendono
 delle

Esemp. 40 pag. 1 lin. 7



p. 207 lin. 7 anzi nella seconda Ca-
 fella i Bassi frà di loro formano
 Terza, e nella terza Cafella
 formano Terza quinta, e otta-
 va

anzi nella seconda Cafella i
 Bassi frà di loro formano
 Terza, e Quinta, e nella
 terza Cafella formano Ter-
 za, Setta, e Ottava

ERRORI.

CORREZIONI.

p. 216



fa mi re do



fa mi re do



re fa mi re do



re fa mi re do

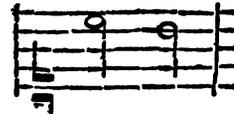
ivi ann. (g) lin. 1 intitalate
 p. 221 lin. 9 posso
 lin. 12 artificio
 p. 222 lin. 12 efferva
 p. 229 lin. 26 sto si unisce

intitolate
 posso
 artificio
 offerva
 questo si unisce

Esemp. 42 lin. 1 batt. 2



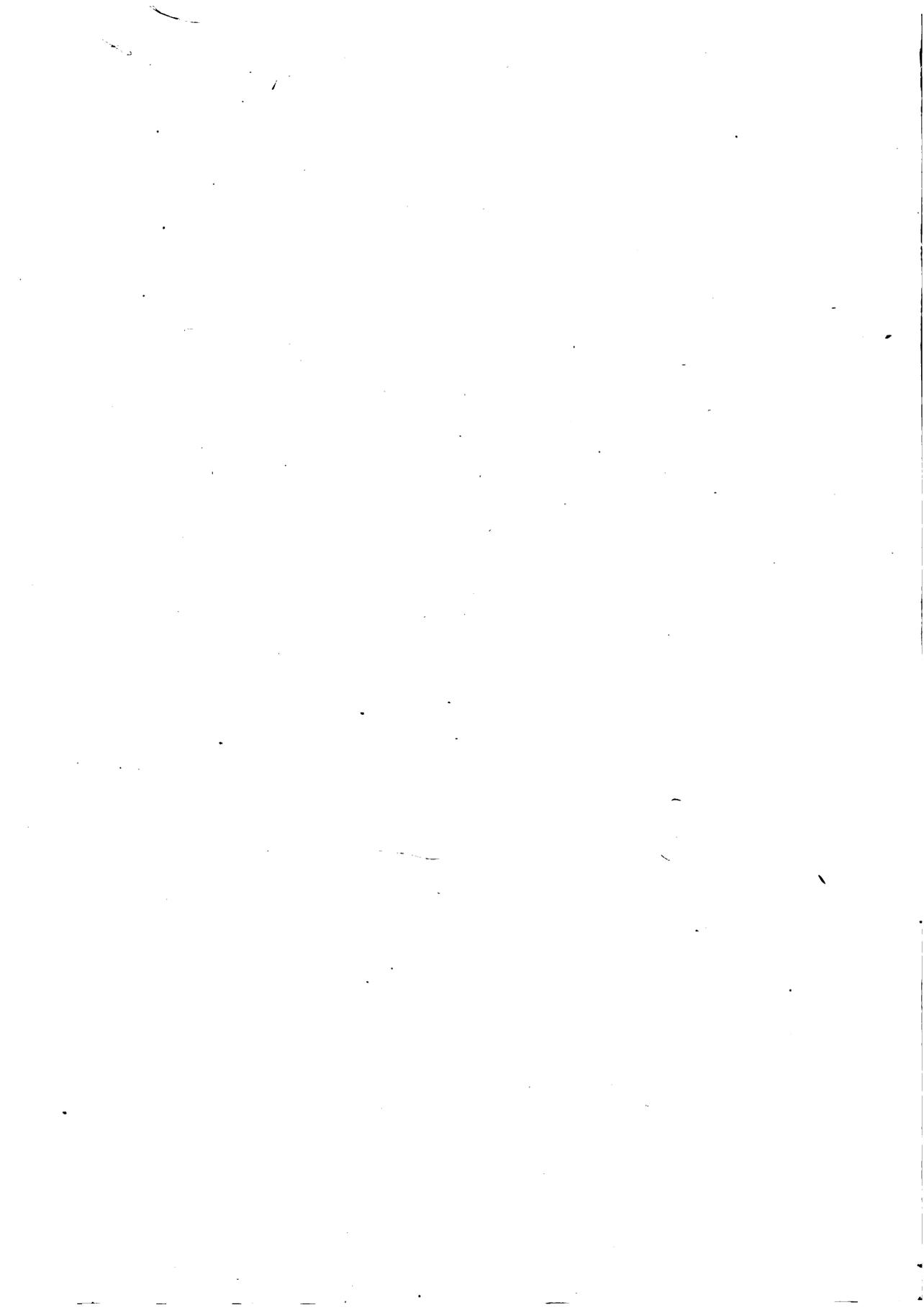
p. 245 lin. 18 abbiamo



abbiami

Si rimettono alcuni altri di poco momento ad onta dell'esatta Correzio ne.

ESEM-



ESEMPIO TRIGESIMO.
SUB TUUM PRÆSIDIUM A 8.
DI PIER LUIGI DA PALESTRINA.

I.

Sub tu um prę si dium confugimus San cta Dei

I.

Sub tu um prę si dium confugimus San cta Dei

I.

Sub tu um prę si dium confugimus San cta Dei

I.

Sub tu um prę si dium confugimus San cta Dei

The musical score consists of four vocal staves and four lute staves. The vocal parts are written in mensural notation with lyrics underneath. The lute parts are written in mensural notation with tablature symbols (vertical bars) on the strings. The piece is in G major and 4/4 time. The first four staves are vocal parts, and the last four are lute parts. The lyrics are: 'Sub tu um prę si dium confugimus San cta Dei'. There are four systems of staves, each with a vocal staff and a lute staff. The first system has a 'I.' above the vocal staff. The second system has a 'I.' above the vocal staff. The third system has a 'I.' above the vocal staff. The fourth system has a 'I.' above the vocal staff. The lute parts are written in mensural notation with tablature symbols (vertical bars) on the strings.

Genitrix

Ge ni trix

Ge ni trix

Genitrix

2. Sub tu-um pre si di um con fugi mus Sancta

2. Sub tuum pre si di um con fugi mus Sancta

2. Sub tu um pre si di um con fugimus Sancta

Sub tu um pre si di um con fugi mus Sancta

nos tras depre cati o

nos tras de pre ca ti o

De i Ge ni trix

Dei Geni trix

Dei Ge ni trix

Dei Geni trix no stras de

nes

nes

nes

nes

nes

4. nos tras depre cati o nes ne des pi ci as

4. nos tras de pre ca ti o nes ne des pi ci as

de pre cati o nes ne des pi ci as

5. pre ca ti o nes ne de spi ci as

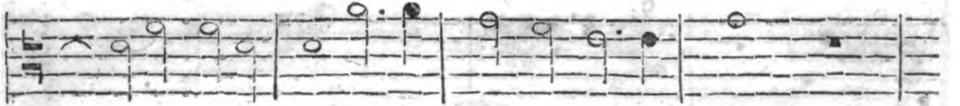
Despi-



despi ci as in ne cessi ta ti bus



despi ci as in ne cessi ta ti bus



despi ci as in ne cessi ta ti bus



despi ci as in ne cessi ta ti bus



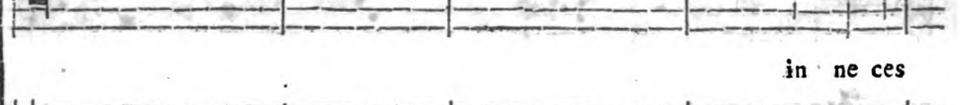
in ne



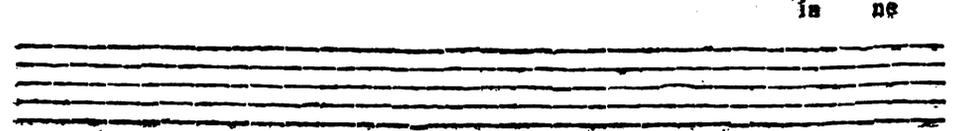
in ne



in ne ces



in ne



fed a periculis

fed a periculis cum -

fed a periculis cum -

fed a periculis cum - tis

cessi tati bus

cessi tati bus

IO.

si ta ti bus fed a

cessi ta ti bus

quodis

II.

cun ctis sed a pe riculis cun ctis

ctis sed a periculis cunctis

ctis sed a periculis cunctis

sed a periculis cunctis

sed a periculis cunctis

sed a periculis cun ctis li bera

periculis cun ctis li be - 12.

sed a periculis cun ctis li be

13.

li be ra nos semper Virgo glori

13.

li be ra nos semper Virgo glori

13.

li be ra nos semper Vir go glo ri

13. 14.

li be ra nos semper Vir go glo ri

li be ra nos semper

nos semper libera nos semper

ra nos semper liberanos semper

ra nos semper

o fa li be ra nos semper

li be ra nos semper

li be ra nos sem per Vir-

li be ra nos semper li be ra nos semper Vir-

li be ra nos semper Vir-

Vir go glori o fa

Virgo glori o fa

Vir go glori o fa

Vir go glori o fa

go glori o fa & be-

go glori o fa & be-

go glori o fa &

go glori o fa & be-

& be-

20. & be ne di eta

ne di eta &

ne di eta & be-

be ne di eta & be-

ne di eta & be-

B. 2. e. be-

A musical score for the phrase "e be ne di sta". The score consists of ten staves. The first staff is a vocal line in treble clef with lyrics "e be ne di sta". The second staff is a piano accompaniment in bass clef with lyrics "& be ne di sta". The third staff is another vocal line in treble clef with lyrics "& be ne di sta". The fourth staff is a piano accompaniment in bass clef with lyrics "& be ne di sta". The fifth staff is a vocal line in treble clef with lyrics "be ne di sta". The sixth staff is a piano accompaniment in bass clef with lyrics "ne di sta". The seventh staff is a vocal line in treble clef with lyrics "ne di sta". The eighth staff is a piano accompaniment in bass clef with lyrics "ne di sta". The ninth staff is a vocal line in treble clef with lyrics "ne di sta". The tenth staff is a piano accompaniment in bass clef with lyrics "ne di sta". Each staff ends with a double bar line and a fermata. The lyrics are printed below the notes.

DOvendo noi in questo Terzo ed ultimo Tomo incominciare dalle osservazioni sopra le Composizioni a otto Voci (*a*) conviene prima spiegare il modo col quale queste otto Voci sogliono distribuirsi, e primieramente bisogna sapere che vi sono più modi di scrivere a otto. Il primo modo si chiama ed è a otto reali, quando cioè si compone con otto parti, ognuna delle quali sia dall'altre diversa, e queste otto parti possono essere distribuite in due maniere, prima che tutte siano sostenute da un solo Basso, ed allora si dice la Composizione a otto reali ma non a due Cori, (*b*) ed in questo modo possono raddoppiarsi le parti a piacere del Compositore, L'altro modo di scrivere a otto reali si è quando si distribuiscono quattro parti in un Coro, in maniera però che ciascun Coro abbia il suo Basso Fondamentale che sostiene le parti del proprio Coro, con la condizione però che il tutto assieme unito sia bene, e che ciascuna parte ordinariamente sia impegnata o con risposte di soggetto, o con attacchi, o con Legature, in somma che non vi sia alcun voto, se si eccettuino le Pause ordinariamente necessarie ora nell' una ora nell' altra parte, o per riposo delle parti, oppure per maggior risalto di qualche attacco, o entrata di soggetto. Il comporre dunque a due Cori reali è insieme il più perfetto e il più difficile.

Si compone però anche a due Cori reali in maniera più facile, e dicesi scrivere a otto Pieno, e a Cori battenti, dove le parti fanno semplice riempitura, e non hanno obblighi di risposte, o d'Imitazioni, o di attacchi, e si può dire quasi come un Contrappunto semplice di Nota contro Nota di vario valore, fuorchè nelle Cadenze o perfette, o imperfette usando la Quarta risolta in Terza, la Settima risolta in Sesta, e alcuna volta la Nona risolta in ottava. In questo Stile tutta l' arte sta nei due Bassi i quali si rispondono ora all' Unifono, ora alla Quinta, ora alla Quarta, e qualche volta di raro all' Ottava. Si rispondono anche in certi casi alla Terza, alla Sesta, alla Seconda, ed anche alla Settima.

Avendo ora parlato delle risposte dei due Bassi nelle Composizioni a due Cori, o a Cori battenti, fa duopo dare qualche avvertimento sopra le altre parti oltre i Bassi, che sono Canto, Alto, e Tenore. Sopra di che varie sono le opinioni; la prima (e questa è la più retta, e coerente alla ragione) è che siccome si conserva la realtà delle risposte nei Bassi, così ancora si debba conservare nelle Parti: l' altra è che nelle parti vi sia libertà, non essendo legate alla realtà delle risposte: l' ultima, che secondo le circostanze le parti s' imitino alcune volte, ed altre sieno libere. I più esatti sempre procurano che almeno le parti estreme, come i Soprani, sieno simili nelle risposte,

Que-

(*a*) Fra gl' Autori che insegnano il modo di comporre pochi vi sono che facciano menzione dello scrivere a otto, e questi pochi che ne parlano se ne sbrigano in poche parole. Qualche cosa ne dice il Zarlino *Inst. Harm.* par. 3. cap. 66. pag. 268. D. Nicola Vicentino nel lib. 4. della *Pratica Musicale* al cap. 28. pag. 85. dice qualche cosa del modo di comporre a due Cori. Il P. Tevo nel *Musico Tesoro* par. 4. cap. 18. pag. 361. anch' esso parla della Composizioni a otto Voci, ma tutti questi Autori si spiegano con poche parole, ed all' incirca dicono tutt'od che noi qui siamo per dire, e non ritrovo Autore che dia regole particolari sopra questa materia; onde credo potrà bastare quanto da me in questo luogo si accennerà.

(*b*) Nel caso del quale si parla in questo luogo si devono osservare l' istesse regole, ed osservazioni che si sono dette intorno alle Composizioni a 5., 6., e 7. Voci, ed altro non si fa che aggiungervi una vitava parte,

Questo Stile di comporre a Cori battenti si pratica anche misto unendolo coll' sopraccennato, come vediamo praticato dall' Abbate Stefani, dal Colonna, e da tanti eccellenti Maestri della Scuola Romana, come Orazio Benevali, Carissimi, Foggia, Graziani, Cellani, ed altri. Nello Stile a Cori battenti si ha riguardo principalmente al comodo delle parti che ad altro. Non v' ha dubbio che questo modo di scrivere a Cori battenti non abbia un grandissimo merito, una grande espressione, e di singolar diletto, quando sia condotto con naturalezza, si riguardò alle Modulazioni ora ordinate, ora improvise, come pure alla diversità delle risposte, all' espressione delle parole, e ad altre cose che accadono in questo Stile.

La pigrizia poi unita coll' Impostura ha ritrovata un'altra maniera assai più facile di scrivere a due Cori, e benchè sia cosa vergognosa accennarla, e che sia poco onore alla nostra Professione, pure non posso esimersi dal dirla per lume, e disinganno di molti, acciò non restino dall' impostura delusi. Usano dunque alcuni (ed a giorni nostri non pochi) poco esperti, e molto profittuosi dar ad intendere che espongono al Pubblico delle Composizioni a due Cori, ed in fatti distribuiscono quattro parti per Coro, ma che poi questi Cori o non il uniscono mai fra di loro, ovvero se si uniscono, allora ciascuna parte di un Coro canta all' Unifono della sua parte corrispondente nell' altro Coro, cioè si Soprano col Soprano, l' Alto coll' Alto, così dell' altre, come vedesi praticato dal Cazzati, e dall' Ingegneri. Alcuni altri poi per impostura di più usano di porre i due Bassi fra di loro in Ottava per movimenti contrarij, ma le parti nella maniera poch' anzi accennata, ed il popolo ignorante credo aver sentita una Composizione a otto, quando realmente non è che a quattro, e poi gl' Autori di tali Composizioni, che a giorni nostri, e incerti Paesi sono senza numero. Si pavoneggiano, e si millantano Compositori a due Cori, e se qualcuno ardisse riprenderli col dire, che questo è scriver semplicemente a quattro, con franchezza rispondono che anche quello che vien detto a otto è scrivere solo a quattro, tre sole essendo le Consonanze che possono darli ad un Basso, ma quanto questa risposta sia falsa l' abbiamo altrove veduto. Questo modo adunque di scrivere a due Cori è una solenne impostura unita ad imperizia, e millanteria che ordinariamente vano insieme e molti si spacciano periti Compositori, dei quali se si potessero esaminare sotto gli occhi le Composizioni si ritroverebbero così piene d' imperfezioni, che potrebbesi francamente asserire non saper questi nemmeno i principi del Contrapunto, ma la mala sorte di costoro si è che o presto o tardi vengono scoperti per quelli impostori che sono! ma di grazia lasciamoli con Dio, e passiamo a quello che più preme. (c)

Il vero modo adunque di comporre a otto e a due Cori si è allora quando le parti vengono distribuite in due Cori, e allorchè questi assieme si uniscono, ciascuna parte canta diversamente dall' altra, e niuna di esse usa due Unifoni di seguito con altra parte, neppure l' istessi Bassi. (d)

Non

(c) Vi può esser qualche volta la necessità ed il bisogno dei Cantori che si facciano due Cori nella forma qui accennata, ma in tal caso non deve mai chiamarsi la Composizione a otto, ovvero a due Cori, perchè per Coro intendosi Basso, Tenore, Alto, e Soprano, e per due Cori si intende il raddoppiar queste parti, ma che ogni Coro da per se sia bene senza il sostentamento dell' altro Coro, l' istesso con proporzione devesi intendere delle Composizioni a tre; e a quattro Cori, delle quali parleremo a suo luogo,

(d) Quanto dico in questo luogo si vedrà posto in esecuzione non solo negli' Esempj che

Non basta però quello che finora abbiamo detto, acciò una Composizione sia veramente a due Cori con tutta la sua perfezione, ma si ricerca in oltre che ciaschedun Coro osservato separatamente stia bene da se, cioè il primo Coro stia bene in ragion di Contrapunto indipendentemente dal Secondo Coro, così il secondo Coro stia bene indipendentemente dal primo, (e) e poi osservati i due Cori uniti stia bene il tutto, cioè in tutte le otto parti non vi sia intoppo alcuno riguardo al Contrappunto. (f) Nei due Bassi però dei due Cori si permettono, e si usano due Ottave, con questo però che siano per movimenti contrarj, così pure si permette che per movimenti contrarj i due Bassi dall' Ottava vadino a cascare in Unifono, (g) ed in caso di necessità queste due permissioni si usano ancora nelle altre parti, con questo di più che anche due Quinte per movimenti contrarj si possono usare, ma in tal caso si procura che una di queste due parti sia in un Coro, l' altra nell' altro Coro, (h) e di più si deve procurare di sfuggite tal cosa nelle parti più nobili, che come altrove si disse sono l' estreme, cioè il Soprano rispetto al Basso.

Con

che saremo per porre, ma si potrà ancora vedere nei Salmi del Colonna, nella Messa del Padre Passerini, nel Bassani, nel Belinzani, ed in altri molti e sarà molto utile a chi desidera esercitarsi in questi Studi l' osservare Composizioni di questo genere, perchè in questa sorta di Composizioni giova assai più il sentire e vedere, di quello possono fare le regole assegnate.

(e) Questo avvertimento si ritrova ancora nel Zarl: cit. a car. 268., ed in oltre è molto ragionevole che un Coro il quale si forma colle quattro parti producenti tutta l' Armonia Musicale sia perfetto in se stesso in quanto all' Armonia senza dipendenza da altri Cori; in sostanza che in ogni Coro vi sia la parte fondamentale che sostiene le parti del suo Coro,

(f) Questa è una cosa affatto necessaria, perchè allora quando due Cori, e anche più Cori cantano uniti nell' istesso tempo, devono esser di tal natura che non si oda cosa alcuna che arrechi disgusto, altrimenti in tal caso in vece di migliorare la Composizione si deteriorerebbe il che mai e poi mai si deve per mettere, e sarà sempre meglio comporre a quattro sufficientemente, che comporre male a più di quattro Voci, onde chi vuol riuscire in questi studi osservi il tutto con molta diligenza, acciò possa ritrarne quel profitto che desidera.

(g) Questa permissione è appoggiata alla ragione, mentre i Bassi conviene che cantino in tal maniera che una amenita l' Armonia dell' altro, cioè se un Basso V. S. si ritrova nella Corda del Tuono, o sia Fondamentale, o dicasi Tonica, l' altro Basso non può essere o alla Quinta, o alla Quarta del Tuono, mentre in tal caso l' Armonia di questo secondo Basso non accorda coll' Armonia del primo come da per se è manifestato, perchè l' accompagnamento o dicasi accordo della Fondamentale non può unirsi nell' istesso tempo coll' accompagnamento, o dicasi accordo della Dominante, o Sottodominante. Dunque se un Basso sarà nella Corda del Tuono, l' altro Basso dovrà essere, o nella Terza Corda del Tuono, la quale porta l' istesso accompagnamento della Corda del Tuono, ovvero dovrà essere all' ottava che parimente si accompagna come la prima, oppure sarà in Unifono, da lui però andato a ritrovare per movimenti contrarj. Si veda il Co: Giordano Riccati Saggio Sopra le leggi del Contrapunto lib. 3. pag. 85., e 86. Quando si esaminaranno Composizioni di buoni Autori, l' osservazione principale si faccia sopra la disposizione dei Bassi, perchè questi danno norma e regola a tutta la Composizione, specialmente se questa sarà nello Stile del Ripieno. Vedasi ancora il Zarl: cit. par. 30. cap. 66. pag. 346.]

(h) Questo avvertimento però non è tanto necessario, che in caso di bisogno non possa-

Con tutt queste condizioni devono esser fatte le Composizioni a otto, onde noi lasciate da banda le Composizioni che non hanno questi requisiti, ci atterremo all' altre come più perfette, (i) e perchè lo Studiofo possa avere una sufficiente notizia di scrivere a otto, proporremo varj Esempj di diversa natura, acciò possa vedere la diversità dello stile e della condotta, e secondo il nostro costume cominceremo dallo stile antico proponendo per Esempiare un' Antifona del Palestrina a due Cori, o sia a otto reali in due Cori distribuiti, cioè a otto Voci l' una delle quali mai fa due Unisoni coll' altra, stato introdotto per distinguere la Composizione da quella nella quale alcuni usano scrivere a due Cori, ma allorchè i Cori si uniscono, replicano le parti in Unifono come di sopra si è detto, (*)

Nella varietà delle Composizioni che si proporranno per Esempio si vedrà ancora la varietà di rispondere con un Coro all' altro. Noi però senza esaminare a minuto le Composizioni, essendosi ciò fatto abbastanza nel primo, e secondo Tomo, in questo terzo esamineremo specialmente il modo di distribuir le parti, e faremo altre osservazioni intorno alla condotta della Modulazione, e di altre cose che ci parranno necessarie per ben comporre a otto, e più di otto Voci.

Principiando adunque ad esaminare la presente proposta Antifona, si osservi al num. 1. che il primo Coro introduce la Composizione in tempo che il secondo Coro tace, (/) e canta per qualche tempo fino a tanto che sia comodo entrar col secondo Coro, come si vede poi che entra al num. 2. dove fra le altre cose si deve osservare che il Tenore il quale fa le voci del Basso (essendo la Composizione in chiavi trasportate) risponde alla Quarta sotto al Motivo pro-

fa trasgredirsi, mentre in alcune circostanze anche a sole quattro parti conviene servirsi di due Ottave, o di due Quinte, purchè siano per Movimenti contrarij, è ben vero che fuor di una totale necessità si sfuggono, e perciò diceasi in questo luogo, che dovendosi a otto fare due Ottave, (una dell quali sia Ottava, l' altra Quintadecima, ovvero Unifono,) oppure due Quinte, (una cioè Quinta, l' altra Du:decima) si facciamo in un Coro, l' altra nell' altro Coro, perchè così esaminando i Cori separatamente, in niuno di essi si ritroverà questo per altro sopportabile inconveniente.

(i) Saranno certo più perfette quelle Composizioni che ricercano più osservazioni, e più artifizj di quelle che meno ne richiedono. Le Composizioni a otto che abbino un solo Basso per fondamento ricercano meno osservazioni, e meno artifizj di quelle che ricercano le Composizioni appoggiate a due Bassi, ognuno de quali nel suo rispettivo Coro debba avere la sua propria Armonia, e perciò queste saranno più perfette delle prime. Così pure le Composizioni a due Cori che poi realmente non sono che a quattro, non vi è chi non veda quanto minor pregio in se contenghino di quelle che veramente sono a otto, distribuite in due Cori reali.

(k) Avverto in questo luogo il Lettore che dicendo io a due Cori reali non intendo dare un nuovo nome alle Composizioni a otto, ma mi servo di questo nome per rendermi più intelligibile e più universale, nell' istessa maniera che mi sono servito di varj nomi, come di Tonica, Dominante &c., Cadenza vera, Cadenza sospesa &c. non importando a me, come credo a nessuno importi, li nomi delle cose, ma la sostanza di esse.

(l) Non creda però il Lettore esser necessario nelle Composizioni introdurre il primo Coro da se solo, ed intanto far tacere il secondo: si usa così molte volte, secondo che porta il comodo della Composizione, per altro si può cominciare co i due Cori uniti nell' istesso tempo, come più e più volte si vede praticato da molti buoni Autori.

proposto dal Tenore del primo Coro. (m) Si deve ancora riflettere alla maniera colla quale entrano le altre parti, le quali si distribuiscano in guisa che non entrino in Unifono colle parti del primo Coro. (n) Di più si osservi che tanto la proposta nel primo Coro, quanto la risposta nel Coro secondo è fatta per modo di semplice Pieno senza che una parte risponda all' altra, se si eccettuino i due Tenori, il secondo de' quali risponde al primo realmente, (o) e prima che termini questa risposta si vede al num. 3. entrare il primo Coro. Qui si noti che volendo scrivere a otto con esattezza, si deve procurar sempre che un Coro entri prima che l' altro finisca, altrimenti vi sarebbe un certo vuoto che non potrebbe far altro che male. (p) Adunque num. 3. entra il primo Coro, ma perchè pare che gl' Antichi non sapessero comporre se non per via di attacchi, e di Imitazioni, così vediamo in questo luogo un attacco d' Imitazione, che poi al num. 4. vien replicato dal secondo Coro, con questo però che nel primo Coro l' attacco è più genuino che nel secondo Coro, ed il motivo si è che il primo Coro ha campo di fare quel che più li piace, mentre il secondo Coro tace, laddove volendo porre l' stesso Motivo nel secondo Coro in tempo che il Coro primo seguita a cantare, è costretto l' Autore servirsi di maggior Imitazione nel secondo Coro di quello si sia servito nel Coro primo. (q) Si osservi il passo che è segnato col n. 5., il quale poi si vede nel primo Coro alla Quarta sotto, e ciò al n. 6., ed il passo segnato al n. 7. si vede poi nel secondo Coro al n. 8., ma qui risponde alla Quinta sotto, e si in quello come nel passo antecedente le parti caminano come in forma di Pieno, ma non però di Pieno semplice, bensì di Pieno misto con Legature. Si notino le Cattedrene di ciascheduna parte, e si osservi attentamente il modo col quale si sfuggono gli Unifoni allorchè un Coro s' intreccia coll' altro. (r) Al n. 9. s' introduce un bel Motivo al quale si risponde dalle parti del primo Coro sempre realmente, ma in diverse posizioni come si vede, e questo Motivo si osservi bene, perchè si ritrova maneggiato con molta maestria, e senza che io segui tutte le sue risposte il Lettore può da per se osservarle. E' ben poi necessario segnar la risposta che s' introduce nel secondo Coro al n. 10., mentre si pone

Tomo III.

C

m

(m) In materia di risposte parlando delle Composizioni a due Cori non si puole assegnare regola alcuna, ma esaminando le Composizioni de' buoni Autori, si vede che per ordinario rispondono all' Unifono, alla Quarta, alla quinta, e qualche volta di rudo all' Ottava, onde si potrà dire che così si debba rispondere ordinariamente, tantopiù parlando delle Composizioni in Stile Pieno, sia semplice o Legato.

(n) Questa è una osservazione molto buona, perchè gli Unifoni certamente non producono varietà d' Armonia; si deve però intendere che si ha da operare in questa guisa, quando vi è il comodo, perchè alle volte, richiedendolo la necessità, conviene entrare con tutte le parti all' Unifono, come potrà vedersi chi ne vorrà fare l' esperienza.

(o) Ordinariamente nelle Composizioni a due Cori quando si dice proposta, e risposta, s' intende per lo più de' soli Bassi, se però la Composizione non è in stile Fugato, e questa riflessione si faccia, allorchè nomineremo proposte, e risposte.

(p) Anche questa è una osservazione che molto giova per le Composizioni a otto, e questo avvertimento si ritrova in alcuno de' sopraccennati Autori.

(q) Si osservi bene quanto da noi si dice in questo luogo, e si veda come si è contenute l' Autore nel caso presente, perchè può essere assai utile per poterlo imitare nelle occasioni.

(r) Cosa che è molto necessaria per le Composizioni a otto.

in guisa che sempre mantenga il Tuono nel quale attualmente si ritrova, e perciò questa risposta non è reale, ma bensì, come vien detta, del Tuono, ed intanto le altre parti del secondo Coro nell' istessa maniera che anno fatto quelle del primo Coro, rispondono anch' esse a questo Motivo coll' istesso ordine che si è tenuto nel primo Coro, ma per rendere la Composizione più artificiosa, ecco come, prima che termini le risposte del secondo Coro, v' intreccia con queste altre risposte all' istesso Motivo nel primo Coro, come si scorge al n. 12., e perchè in tutte le parti del primo Coro non vi era luogo di porre le risposte fra di loro ristrette, perciò le altre parti servono di semplice Ripieno, e si osservi come fra il Tenore e l' Alto del primo Coro si ritrovano due Quinte per movimenti contrarj, l' una delle quali è semplice Quinta, l' altra è Duodecima, come sempre suol succedere ogniqualvolta si ritrovano due Quinte per movimenti contrarj, e queste in caso di bisogno sono permesse tanto più nella molteplicità delle parti, (s) Oltre di che i primi Legislatori di Contrappunto proibirono bensì le due Ottave, e le due Quinte della istessa specie, e per Moto retto, ma non mai quelle per Moto contrario, perchè a chi ben riflette per Moto contrario non possono succedere due Ottave, e due Quinte della istessa specie, ma bensì di diversa specie, come sono l' Unifono, e l' Ottava e la Quindicesima; così pure la Quinta, e la Duodecima, e la Decimanona, essendo le une semplici, e le altre composte.

Prima che si finisca il Motivo che ultimamente fu proposto si seguita col secondo Coro al n. 12., e si mantengono uniti i due Cori, dove si deve osservare il modo col quale si distribuiscono tutte le parti, e questa è una delle osservazioni più necessarie da farsi in tal sorta di Composizioni, mentre una delle bellezze principali è la buona disposizione delle parti, e questa buona disposizione si acquisterà con una attenta osservazione colla quale si esami il modo di fuggire gli Unifoni, il modo di far cantar le parti, ed il modo di mantener la chiarezza, cosa molto necessaria, acciò la Composizione possa produrre l' effetto che si desidera. Il Motivo che si vede al n. 12. si usa per movimenti contrarj d' Imitazione, quando non voglia dirsi una specie di Contrappunto doppio solito praticarsi dai Maestri del XVI. Secolo, singolarmente nei Madrigali, nei quali due parti formavano il Contrappunto doppio, e le altre parti o imitavano, o facevano riempitura. Usandosi dunque nell' luogo accenato le Imitazioni del Motivo, vi è luogo d' introdur questo Motivo in tutte quattro le parti del primo Coro nell' istesso tempo, come in fatti succede, e ciò si segna al n. 13., indi si veda al n. 14. l' altro Motivo, e si osservi bene, perchè in progresso della

(s) Con questo però che se le due Quinte per movimenti contrarj saranno una in un Coro, l' altra nell' altro Coro, la Composizione sarà più esatta. A questo proposito convien avvertire il Lettore, come vi sono alcuni, i quali non vogliono assolutamente le due Quinte per movimenti contrarj, mentre, dicono essi, sempre vi sono due Quinte, benchè una sia distante dall' altra per un' Ottava, ma a me pare questa opinione troppo rigorosa, e di più che facilmente possa produrre delle stracchiate, perchè vi sono de' casi, nei quali valendo che tutte le parti seguitino un buon ordine, e specialmente buona Cantilena, il che è molto necessario siamo sforzati a porre il passo da noi accenato; non nego però, che allora quando si possa far a meno di usar le due Quinte accennate, non sia cosa ben fatta, perchè io intendo di parlare del solo caso di necessità.

della Composizione serve a maraviglia, ma prima di servirsi di questo ultimo Motivo si torna a replicare il Motivo antecedente, come si vede nel secondo Coro al n. 15., e di nuovo nel primo Coro al n. 16., ma il Motivo posto al n. 14. adesso non solo si pone in Corde diverse, cioè alla Quarta sotto; ma si pone in oltre nel secondo Coro, quando di sopra fu posto nel Coro primo, ed in tal forma poi vi resta luogo di tornarlo a porre nel primo Coro nell' istesse Corde di prima, come di fatti si vede al n. 18., e così si ha un bell' intreccio, come da per se è chiaro. (f) Si vede pel corso di Questi Motivi qualche Imitazione posta sempre ora in una parte ora nell' altra, ora nell' uno, ora nell' altro Coro, il che è bene attentamente osservare, perchè molto giova il far queste riflessioni, per potersene poi nell' occasioni prevalere. Al n. 18. seguita la Composizione con nuovo Motivo, nel quale si vedono nuove Imitazioni, ed il secondo Coro al n. 19. introduce altro Motivo, il quale al n. 20. si vede posto nel primo Coro alla Quarta sopra, ed ivi pure si vedono altre Imitazioni diverse in qualche cosa da quelle antecedentemente poste nel secondo Coro, e con quest' ultimo Motivo, il quale di nuovo si ripete dal secondo Coro nelle Corde dove prima fu posto, ma però con diverse Imitazioni, si termina l' Antifona, facendo però altre Imitazioni dell' istesso Motivo anche nel primo Coro, e coll' unione di queste Imitazioni si uniscono tutte le parti, e siccome il Tuono di quest' Antifona è stato sempre equivoco fra il *Gsolreut*, ed il *Csolfaus* Quarta di *Gsolreut*, così si termina con Cadenza di Quinta in su, o come altri dicono con Cadenza Plagale. (u)

Si vede adunque in questa Composizione che le risposte di un Coro all' altro, mai o quasi mai sono all' Unifono, ma vedremo in altre Composizioni che questa non è regola assolutamente necessaria, stantechè le risposte possono essere alla Quarta e Quinta sopra, alla Quarta e Quinta sotto, oltre l' Unifono e l' Ottava, e qualche volta benchè rara alla Terza, Sesta, Seconda, e Settima, come più torna in acconcio, purchè accada con naturalezza; e questa è quella varietà che tanto alletta, e piace in questo stile, e fa conoscere li Meastri oltre il buon gusto quanto stano ricchi d'Arte. Inoltre la presente Antifona è più di di stile Fugato che di Pleno, ed in quei luoghi dove tiene lo stile di Pieno non è Pieno semplice come si è osservato. La Composizione presente a mio parere è molto bella, modula poco secondo la consuetudine degl' Antichi, i quali come più volte abbiamo notato modulavano poco. Dall' attentamente osservarla si in quanto alla distribuzione dei due Cori, dove si vedrà posta in uso la regola da principio assegnata che ogni Coro stia bene da per se, e poi il tutto si dal modo di rispondere un Coro all' altro, si dalla maniera colla quale si dispongono le parti in modo che si fughino gli Unifoni per quanto sia possibile. Da tutte queste osservazioni farà per ricavarne profitto non poco chi seriamente vi farà riflessione, e vorrà esercitarsi in uno studio, il quale quanto sia dilettevole lo sa solamente quello che lo esercita.

C 2

ESEM-

(t) A proposito d' intrecci sappia il Lettore che in queste Comp. l' intreccio principale sogliono farlo i due Bassi, ma questo meglio si vedrà in altre Composizioni più Moderne.

(u) Si veda la Dissertazione del celebre Tartini de' principj dell' Armonia Musiconi contenuta nel Genere Diatonico cap. 2. pag. 50.

SEGUE L' ESEMPIO TRIGESIMOPRIMO MOTTETTO DI DON BONIFAZIO GRAZIANI.

I. 2.

I. 2.

I. 2.

I. 2.

Omnes gentes plaudite plaudite ma ni-

43% 76% 5 43%

lps

bus
3.
4.

3.
4.

3.
4.

4.

Omnes gentes plaudite plaudite ma ni-

43# 76# 5 43#

plau-

5. 7.

5. 7.

5. 7.

5. 7.

plaudite plaudite mani bus plaudite

6.

6.

7.

6.

bus plaudi te plaudite

6. 5. 43

mg. ni-

8. 9. II.
 8. 9. II.
 8. 9. II.
 8. 9. II.
 mani bus jubi la te De o in
 8. 10.
 8. 10.
 8. 10.
 ma ni bus jubi la te De o
 43

voce

13. 13. 13. 13. 12. 12. 12. 12.

voce efultati onis in voce efultati-

in voce exultati onis

5 43* 3* 6 5 43* 3* 6 3*

Sumite

Sumi te pfalmum & date timpa-

Sumi te pfalmum &

Sumi te pfalmum & da te-

o nis Sumite

43*

3**

3**

3**

6

num & date timpanum

date & da te timpanum

timpanum & date timpanum

psalmum & da te timpanum

psal te rium ju-

psal terium ju cun

3* 5 3* 3*

cun-

Musical staff 1: Treble clef, common time signature. Measures 17, 19, and 20 are marked above the staff. The staff contains a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and a half note.

Musical staff 2: Treble clef, common time signature. Measures 17, 19, and 20 are marked above the staff. The staff contains a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and a half note.

Musical staff 3: Treble clef, common time signature. Measures 17, 19, and 20 are marked above the staff. The staff contains a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and a half note.

Musical staff 4: Treble clef, common time signature. Measures 17, 19, and 20 are marked above the staff. The staff contains a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and a half note.

cundum cum Cythara buccinate in

Musical staff 5: Treble clef, common time signature. Measures 17 and 18 are marked above the staff. The staff contains a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and a half note.

Musical staff 6: Treble clef, common time signature. Measures 17 and 18 are marked above the staff. The staff contains a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and a half note.

Musical staff 7: Treble clef, common time signature. Measures 17 and 18 are marked above the staff. The staff contains a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and a half note.

Musical staff 8: Treble clef, common time signature. Measures 17 and 18 are marked above the staff. The staff contains a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and a half note.

dum cum Cythara buccina te buccina te

Musical staff 9: Treble clef, common time signature. The staff contains a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and a half note.

43*

Neo menia Tu ba
2I.
2I.
2I.
2I.
in Neo menia Tu ba
5 43* 5 43*

Detailed description: This is a musical score for a tuba part, consisting of ten staves. The first four staves contain the initial melodic line. The fifth staff begins with the lyrics 'Neo menia Tu ba' and includes a first ending bracket labeled '2I.'. The sixth, seventh, and eighth staves continue the melodic line, each also marked with a '2I.' first ending. The ninth staff contains the lyrics 'in Neo menia Tu ba' and continues the melody. The tenth staff concludes the piece with the number '5' and the fingering '43*'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

buccina-

22. 24.

22. 24.

22. 24.

22. 24.

buccinate 23. 25.

23. 25.

23. 25.

25.

buccinate in Neo me ni - a

3# 3# 3#

in Neo

26.

26.

26.

in Neo meni a Tu ba

27.

27.

27.

Tuba in in

43 3 3 43 3

6 gi

28. —

28. —

28. —

28. —

in in fi gni di-

29. —

29. —

29. —

29. —

fi gni di e in in fi gni di-

43

43

e so.

A musical score for voice and instruments. The score consists of ten staves. The first four staves contain the vocal line with lyrics: "e fo lem ni ca tis so lem ni tatis Be-". The fifth and sixth staves contain a piano accompaniment. The seventh and eighth staves contain a cello or double bass line. The ninth and tenth staves contain a bass line. The tempo marking "30." is present at the beginning of the first, second, third, and fourth staves. The lyrics are: "e fo lem ni ca tis so lem ni tatis Be-".

in actibus Nostri

folem nitatis Be-

43

3

fo lemni tatis Be a ti

ati N. fo lem ni tatis Be-

43

The musical score consists of ten staves. The top four staves are for instruments, likely strings or woodwinds, with various note values and rests. The fifth staff is the vocal line, with lyrics written below it. The sixth and seventh staves are for instruments, possibly piano accompaniment. The eighth and ninth staves are for instruments, likely strings. The tenth staff is a bass line. The lyrics are: "ati N. fo lem ni-". There are several measure numbers: 35 at the top right, 34 in the middle of the vocal line, and 34 at the top of the seventh staff. There are also some markings like 'N.' and 'fo' above notes in the vocal line.

N.

fo

34.

34.

ati N.

fo lem ni-

33.

B. 2.

lemni-

Musical staff with notes and a '36.' rehearsal mark.

Musical staff with notes and a '36.' rehearsal mark.

Musical staff with notes.

Musical staff with notes.

lemni ta tis Be- a ti N.

Musical staff with notes and a '36.' rehearsal mark.

Musical staff with notes and a '36.' rehearsal mark.

Musical staff with notes and a '36.' rehearsal mark.

Musical staff with notes and a '36.' rehearsal mark.

tatis solemni ta tis Beati N.

Musical staff with notes.

A handwritten musical score consisting of ten staves. A large brace on the left side groups the staves. The notation includes various symbols: a treble clef on the fourth staff, a common time signature (C) on the fourth and ninth staves, and a common time signature (C) on the tenth staff. Each staff contains three notes, possibly representing a rhythmic pattern or a specific melodic line. The notes are written in a stylized, handwritten font. There are also some small square symbols and vertical lines on the staves, possibly indicating fingerings or other performance instructions.

Offer-

Osservato che abbiamo il modo di comporre a otto antico, offerveremo adesso un'altra composizione pure a otto, ma più moderna non però tanto, e vedremo secondo l'ordine dei tempi sempre più cambiarsi lo stile e la condotta della Musica, e specialmente parlando della Musica a otto, la quale sempre più è andata avanzando di bene in meglio, (a) ma però ai giorni nostri eccettuati alcuni pochi Maestri, i quali si distinguono in tutti li stili, (b) la Musica tutta e specialmente a otto è più tosto in decadenza, e perciò desidero che si osservino bene le composizioni che andero proponendo per esempj, acciò se sia possibile vi sia chi possa far spiccare la nostra Musica Italiana anche in questa parte. Si veda adunque un Mottetto a otto di Don-Bonifacio Graziani fu Maestro di Capella in Roma.

Comincia questo Mottetto al num. 1. dove propone il primo Coro solo, ed in questo luogo vi è da osservare le posizioni delle parti, nelle quali si vede una grande aggiustatezza, ed una naturalissima Cantilena. (c) Introduce poi
al

(a) In fatti prendendo le composizioni a otto, ed offervandole secondo l'ordine dei tempi, si vede il modo col quale sono migliorate, perchè anticamente si usavano nello stile a Cappella solamente, e col progresso del tempo si usarono anche nello stile pieno, e finalmente anche nello stile concertato, che è il più moderno, e in questo stile ancora ha avanzato non poco tal genere di composizione, ma poi entrato il fanatismo del buon gusto senza pensare ad altro, questo ha gettato a terra tutto l'artificiale della buona Musica, e si fanno ogni giorno composizioni a due Cori, le quali non solo sono a quattro e non a otto, ma anche di più voci di Armonia, di modulazione, e di tanti altri requisiti necessarij perchè una composizione possa dirsi buona.

(b) Non mancano però anche a giorni nostri (benchè con nostro rossore dobbiamo confessare esser pochi) alcuni valenti compositori, i quali non solo hanno ritenuto e ritengono tuttavia il vero e buono stile di comporre a otto in tutti i generi, ma di più perfezionano questo stesso stile nella condotta dei due Bassi, con buoni versacci di Armonia, senza Differenza poste in modo che anticamente non si usavano, ma che ora si usano con questo il piacere degli Uditori, e con stare appoggiati a tutte le vere e buone regole dell' Armonia e del contrappunto ma ripeto questi compositori nella nostra Italia son pochi, e à me per altro non è lecito nominarne tre o quattro dei quali ne ho tutta la cognizione, ed ho viste e sentite loro composizioni, non posso dirne nominarli, perchè per esaltare tre o quattro, non devo avullirne cento o dugento, protestandomi che per tutti ho del rispetto, ma desidero di vera cuore che la nostra Musica Italiana torni a fiorire con quell'onore che faceva per il passato.

(c) Si è veduta altrove quanto sia necessaria la posizione delle parti nei propri luoghi, ma se questa è sempre necessaria, molte composizioni a otto cresce questa necessità, e la ragione è evidente, mentre o che un Coro risponde all'altro, ed in tal caso se è all'Unisono due volte si sente l'istessa Armonia, la quale se non è perfetta se rende più noiosa mediante la replica, e se la risposta è alla quarta o alla quinta, l'istesso inconveniente che ora nella proposta sarà nella risposta, ovvero quando nella proposta l'Armonia non fosse perfetta, e nella risposta sì, in tal caso bisognerebbe che la risposta diversificasse dalla proposta, ovvero la proposta perfetta, e la risposta no. Già il Lettore m'intende che quando dico che l'Armonia sia perfetta, non intendo dire che la Nota Fondamentale abbia terza e quinta, ma che questa consonanza di terza e quinta siano poste ai loro luoghi propri, e sopra ciò si veda il Tomo primo all'Esempio 9. pag. 186, e 187. Che se poi cantano i due Cori uniti e le parti non sono nei loro luoghi propri, allora il difetto maggiormente si scoprirà, perchè, e che un Coro sarà perfetta,
e. l'

al num. 2. il tempo di Tripola, comechè questo di sua natura è più allegro, così serve meglio per esprimere la parola. Si noti che questo tempo vien segnato solamente con un tre, perchè negli anni andati non vi erano tante divisioni di tempo, parlando dei tempi usati da Moderni, (d) mentre gl'Antichi come altrove abbiamo osservato avevano moltissime divisioni, ma totalmente diverse dalle nostre. Segnavano poi la Tripola con un semplice tre, perchè aveva sempre relazione col tempo antecedente, e non si facevano troppi cambiamenti di Figure Musicali, onde i Cantori al caso subito sapevano che quella Tripola era tale come nel caso presente, quella cioè corrispondente alla nostra segnata $\frac{1}{2}$. (e)

Il secondo Coro intanto tace, ma nell'ultima Nota della Cadenza replica appunto quel tanto ha detto il primo Coro coll'istessa mutazione di tempo, come si vede eseguito al num. 3., e 4., (f) e qui si noti la risposta che abbiamo all'Unifono, ma si sappia in oltre che nei tempi a noi anteriori erano molto in uso le risposte all'Unifono, parlando di composizioni a più Cori, e ciò si può vedere nelle composizioni del Foggia, del Benevoli del Carissimi Maestri tutti del secolo decimosettimo, il qual modo di rispondere in alcuni casi fa un bellissimo effetto, ma l'usarlo con troppa frequenza farebbe a mio parere vizioso, perchè produce poca, e forse niente di varietà, la quale se molto si desidera nella Musica a quattro, tanto più si deve procurare nella Musica a più Cori.

Al num. 5. nell'atto che termina il secondo Coro, entra il primo, e conduce la Can-

o l'altro no, e questo è male, e saranno tutti e due imperfatti, e questo è peggio. Avverso che quando dico proposta e risposta, parlando dello stile Pieno a Cori barocci, intendo per proposta tutte quante le parti di un Coro, e per risposta le quattro parti dell'altro Coro.

(d) Non sono troppi anni che si è divisa la Tripola nella tanto maniera che oggidì si vedono, e che ciò sia vero da questo esempio che è del secolo passato si può comprendere.

(e) Dall'istesse Figure delle Note si comprende subito qual sorte di Tripola sia un tempo segnato col solo tre, ma negli Antichi per lo più vi era questa regola, che nelle composizioni a Cappella la Tripola era quella da noi detta maggiore, e segnata $\frac{1}{2}$, e nel Tempo ordinario era quella da noi detta minore, e segnata $\frac{1}{4}$.

(f) Veramente a mio parere questo è un difetto che ritrovo nelle composizioni antiche, dove pare che troppo di frequente usassero le risposte all'Unifono, la qual cosa ai giorni nostri dai pochi Maestri valenti che abbiamo è molto corretta, ed in fatti la risposta all'Unifono è la più triviale dell'altre, comechè non produce varietà, anzi da alcuni non viene neppure ammessa se non che di raro per la noia, e tedio che reca. Se dunque nelle composizioni a quattro diciamo esser migliori le risposte alla quinta o alla quarta di quello siano le risposte all'Unifono, o all'ottava, l'istessa ragione milita per le composizioni a otto, con questo però che siccome alle volte secondo le occasioni anche a quattro le risposte all'Unifono, e all'ottava riescono assai bene, così anche a otto riuscirebbero, tanto più in alcuni casi di parole, dove il replicarle aggiunge forza, ed energia, come succede nell'Arte Oratoria, dove alle volte per dar forza all'orazione si ripete l'istessa parola, la quale di natura sua sarebbe superflua; sicchè quando condannano le risposte all'Unifono, non le condannano assolutamente, ma solo il troppo, e frequente uso di esse.

Cantilena con buona grazia al Tuono di *Alamirè* Terzà minore, che veramente è la seconda Corda del Tuono la quale modulazione a qualcheduno potrebbe parere fuor di proposito, ma oltre a fare un buonissimo effetto, si deve di più osservare che avendo sul principio toccato il *Ffaut* naturale, questo di sua natura lo porta alla quarta del Tuono, nella quale quando sia passato, niuno li potrà impedire di non andare alla festa della quarta, e così secondo diverse relazioni si usano, e si possono usare alcune modulazioni, che a prima vista pare che siano fuori di Tuono, le quale poi, esaminate in tutte le sue parti, non solo sono da tollerarsi, ma in oltre sono da lodarsi, perchè queste si cavano dall'ordinario, e producono un buon effetto, (g) come si verifica nella presente composizione, allorchè il secondo Coro al num. 6. ripete un Tuono più alto il passo antecedente ma per non scostarsi poi troppo dal Tuono principale, si offervi in qual modo conduce la Cantilena, la quale lo porti al Tuono Fondamentale, come in fatti si vede che succede. Al num. 7. si unisce il primo Coro al secondo, indi si ripiglia il primo tempo, e si fa cadenza nel Tuono principale. In queste cadenze a due Cori deve far lo studioso attenta osservazione alle parti, e vedere come son distribuite per potersi facilitare a comporre, perchè non è poi tanto facile il porre tutte le parti in una cadenza, nella quale sì l'uno che l'altro Coro devono avere l'istesse consonanze, ma colle osservazioni si superano molte difficoltà. (h)

Al

(g) Oltre l'autorità di molti buoni compositori, i quali hanno usato, ed usano tal sorta di modulazioni, vi è anche la ragione che le sostiene, perchè il Tuono di *Alamirè* nel caso del quale parliamo, non si considera come seconda del tuono, nemmeno come quinta della quinta, ma come terza della quarta, così avendo relazione una modulazione coll'altra, non puole offendere in modo alcuno l'oraschio dell'ascoltante, ogni qual volta sia condotta gradatamente. Ne mi si dica che valendo tal ragione si potrebbe passare in qualsivoglia Tuono col mezzo della gradazione di diverse relazioni, V. G. dal Tuono di *Gfolreut* passare in *Dlafolre*, poi in *Alamirè*, indi in *Elamè*, dopo in *Bmi*, indi in *Ffaut Dieis*, così discorrendo di quinta in quinta, ovvero al contrario usare la modulazione gradatamente di quarta in quarta, perchè risponde che la ragione da me addotta ha luogo solamente nei casi dove non si alterano Corde al Tuono essenziali, ed in fatti nel nostro caso non succede altra alterazione che nella settima, la quale di maggiore si fa minore, e così passa alla quarta del Tuono, da dove poi si passa senza alterazione alla sua Terza, e se trovasi necessario toccare il *Gfolreut Dieis*, questo si fa accidentalmente, e una Corda accidentale non distruggerà mai un Tuono o sia modo. Che se poi si passasse in una modulazione dove dovessero alterarsi molte Corde al Tuono sostanziali, come passando in *Ffaut Dieis*, allora sarebbe un altro caso il quale però benchè di raro in alcuni casi non vedo perchè non si potesse permettere, quando fosse fatto con gran giudizio, e solo in alcune occasioni. In oltre bisogna osservare i casi, e l'ordine delle composizioni, e specialmente la natura dei soggetti, e dell'espressione delle parole, ma tutte queste cose si vedono meglio nell'osservare le buone composizioni di Autori Classici, e che facciano Autorità, e perciò ivi rimetto lo studioso lettore.

(h) Il P. Penna nel suo libro degli *Alberi Musicali* pone molte Cadenze a otto, nelle quali secudo l'uso del suo tempo, da certuni poca esattezza delle buone regole del contrappunto vi si scopre; io non consiglio ad imitarlo, ma bensì ad osservare le composizioni di Autori Classici, e che hanno saputo unire all'osservanza esatta delle buone regole, la vaghezza, il buon gusto, e la giusta espressione delle parole.

Al num. 9. si trova altra proposta nel primo Coro, nella quale si può notare la diversità dalla prima proposta, mentre nella prima si usa l'Armonia corrispondente alla divisione Armonica, ed in questo luogo si usa l'Armonia corrispondente alla divisione Aritmetica, tutte osservazioni che giovano per produrre varietà. Il secondo Coro al num. 10. risponde al primo parimente in Unifono coll'istesso metodo e ordine tenuto da principio, e terminata dal secondo Coro la risposta il primo Coro al num. 11. seguita con altro passo, nel quale succede un bellissimo inganno perchè si tiene con un equivoco tale che è indifferente a passare in Tuono di *Fsaut*, ed ancora in Tuono di *Diasolre* Terza minore, l'Autore però non usa ne l'uno, ne l'altro, ma resta nella quinta di *Diasolre*, e così ha luogo di rispondere al num. 12. un Tuon più alto col secondo Coro, il quale però si pone all'ottava bassa, e si noti che la risposta è reale in tutto e per tutto, e così vi è luogo ancora di rispondere col primo Coro, come in fatti si scorge al num. 13., e la risposta vien ad essere alla quinta della quinta, ma però forma la sua vera cadenza nella quinta del Tuono, ed in tal forma si terminano i due primi Periodi di questo Mottetto. Si osservino le risposte da me notate, le quali come ho detto giovano assai per il giro della modulazione, ed in tal sorta di composizioni tutto lo sforzo consiste nella modulazione, e però la maggior attenzione dello studioso deve essere in questa parte. (i)

Terminata questa porzione di Mottetto di nuovo muta tempo, e prende un picciolo attacco di risposte reali, le quali tutte sono segnate col num. 14. La proposta di questo picciolo attacco e alla quinta del Tuono, e la sua risposta prima è all'ottava, alla quale si risponde alla sua quinta che vien ad essere quinta della quinta, e a questa risposta si risponde di nuovo all'ottava sotto, e si conduce in tal maniera che forma cadenza alla quinta della quinta, il tutto però con un modo assai equivoco, ne si può dire che formi mai vero Tuono, perchè continuamente si mantiene in giro la modulazione. Si noti che ancora da principio si toccò la Corda di *Alamirè* formando in essa cadenza, ma si toccò in maniera, che ritrovandosi allora in Terza minore, con tutta la facilità si poteva tornare immediatamente al Tuono principale; nel luogo poi presente, siccome la modulazione è stata sempre condotta per Terza maggiore, così per tornare in Tuono conviene servirsi di una strada un poco più lunga, e perciò terminato l'attacco sopradetto, e giunto alla quinta della quinta, entra subito col secondo Coro al num. 15., e forma un nuovo passo che lo conduce alla quinta del Tuono, a questo passo risponde realmente col primo Coro al num. 16., e così lo porta quasi inavvedutamente al Tuono Fondamentale, dove toccando prima l'Armonia della divisione Armonica, e poi quella della divisione Aritmetica, e nell'istesso tempo intrecciando, ed unen-

(i) Benchè più volte tanto nel primo quanto nel secondo Tomo abbia io parlato degli inganni che si usano nella Musica, e che producono tanti buoni effetti, nondimeno nel capo presente non posso esimermi dal non far qualche riflessione sopra l'inganni, ed avvisare il Lettore che se questi sono sempre buoni, nelle Composizioni poi a otto, e specialmente a Cori battenti, come nel caso del quale parliamo, servono a maraviglia, e fanno un bellissimo gioco, perchè oltre all'effetto che producono, parloriscono in oltre una certa facilità di condotta, che non si può abbastanza esprimere, ma colle osservazioni che si faranno dagli studiosi si vedrà meglio quanto dico.

do i due Cori, passa alla vera cadenza nel Tuono principale, nel quale si scopre che fin ora sono stati terminati tutti tre i Periodi di questo Motteto. (k)
 Al num. 17. Si vede l'ultima Nota della cadenza, e con questa si passa di nuovo al primo tempo. Queste mutazioni di tempo oltre all'espressione della parola, servono ancora per ben esprimere la quantità delle sillabe, perchè in tal forma con più facilità si esprimono le lunghe e le brevi ed in fatti le parole che formano da per se un Dattilo, benchè comodamente si possano esprimere in qualsivoglia tempo, nondimeno la Tripola pare più adattata per tale espressione, tanto più se la composizione è fatta con Figure più tosto grandi come è la presente. (l)

Abbiamo veduto che dopo l'unione dei due Cori per il passato ha sempre proposto il primo Coro, ora si fa che proponga il Coro secondo, e però al num. 18. si ritrova la proposta che coll'istesso canto esprime la parola, anzi perchè sia meglio espressa il primo Coro al num. 19. immediatamente si unisce col secondo, ed in Unifono parlando dei Bassi, per dar un rinforzo, e meglio esprimere la parola, e benchè a qualcuno possa parere che il passo non contenga alcun artificio, pure esaminandolo a fondo, e considerandolo in tutte le sue circostanze non è così, anzi si vedrà che è vero quanto io in questo luogo afferisco. (m) Si offervi ancora la desinenza che forma il secondo Coro, la quale essa pure esprime non poco il suono della Tromba. Nell'atto poi

(k) Da qui si vede quanto vasto sia il giro che può farsi collo Modulazioni, mentre si possono queste condurre in tante maniere, che è quasi impossibile il poterle accennar tutte, ma col vedere molte Composizioni di varj Autori, si vedranno diversissime strade per le quali si maneggiano le Modulazioni, che se in ogni genere di Composizioni sono da usarsi con diligenza, e maestria, sono però più utili, e necessarie nelle Composizioni a otto, e specialmente essendo queste a due Cori.

(l) A questo proposito si veda quel tanto abbiamo detto sul fine dell'Esempio 3. nel primo Tomo, alla pag. 109., e si veda ancora il Trattato di Musica del Tartini cap. 4. pag. 115., dove si parla delle sillabe brevi e lunghe, e si dimostra come si debba contenere ciascuno per bene esprimere colla Nota la quantità delle Sillabe.

(m) I passi fatti nella maniera che è questo del quale parlo in questo luogo servono a maraviglia per esprimere alcune parole, come sarebbe V. G. omnes, conquassabit, ruinas, e simili, le quali significano moltitudine, o rumore, ma siccome ai tempi nostri vi è più d'un Compositore, il quale correndo dietro agl'insegnamenti dati dall'Autore del Teatro alla Moda, che il Compositore cioè non sappia leggere, o almeno non capisca il sentimento delle parole, così questi tali nulla curando l'espressione della parola, usano i piani e i forti dove li porta il capriccio, l'allegro o l'adagio dove li salta l'astro, l'Armonia mesta, o allegra dove forse dovrebbe essere al contrario, senza niente e poi niente considerare se le parole lo comportano; se la connessione della Composizione l'ammette, in somma operano a caso senza alcuna riflessione, e perchè pur troppo succede che qualche principiante sentendo qualcuna di tal sorta di Musica, e credendo che il Compositore sia uomo valente, può cascare in questo errore, come più volte io medesimo ho toccato colla mani, perciò venendomi adesso in acconcio avviso lo studioso a star bene attento alle parole, e non esser corruo ad imitar tutto quello che sente, quando non abbia esaminato prima se sia consentaneo alla ragione, ed all'arte, ovvero che sappia di sicuro essere il Compositore che da lui si ascolta uomo valente, ma anche in tal caso deve considerare che ogni uomo è soggetto a errare, e perciò sempre, e poi sempre deve consultarsi la ragione.

poi che si termina il passo da noi in questo luogo accennato, si trova al num. 20. che il Basso del primo Coro prende altro passo che va a cascare nella quinta del Tuono, ed a questo passo istesso risponde il Coro secondo al num. 21. all'Unifono nell'istessa maniera che ha fatto per il passato, e finito questo prende di nuovo il passo fatto al num. 19.; ma come si vede al num. 22. questo passo si prende alla quinta del Tuono; e si conduce alla quinta della quinta, nel qual luogo il secondo Coro replica l'istesso passo al num. 23. in modo però che da comodo al primo Coro di poterlo anch'esso replicare un Tuono più alto di prima, come in fatti succede al num. 24. Questo passo è degno di osservazione, perchè con esso si forma un intreccio di due Cori, ed in oltre si mantiene, anzi si forma un buon giro di modulazione, la quale si fa essere sempre equivoca, (n) e l'equivoco maggiormente si scopre al num. 25. allorchè il secondo Coro seguitando con nuovo passo preso alla quinta della quinta, dove aveva fatta desinenza col primo Coro, si portò poi naturalmente, e senza alcuno sforzo alla sesta del Tuono con ivi formar vera cadenza. E' ben vero, che la Corda della sesta dovrebbe essere accompagnata con Terzaminore, ma volendo l'Autore mantenere l'equivoco l'accompagna con Terza maggiore, e la ragione si è perchè volendo col primo Coro al num. 26. replicar questo passo per Imitazione, e volendo ritornare alla quinta della quinta, ed ivi formare vera cadenza era necessario però accompagnare la sesta con Terza maggiore. Ne si opponga che non devesi far cadenza alla quinta della quinta, perchè essendo seconda del Tuono in essa non devesi formare Tuono, mentre per farlo conviene alterar la Corda del Tuono col Diesis, cosa col Tuono principale incomportabile, alla qual obbiezione si potrà rispondere che mai l'Autore è andato alla quinta della quinta, se prima non è passato per la quinta del Tuono, ed ivi ha formato vero Tuono, e questo si vede nel passo segnato al num. 20., e replicato al num. 21., dove si è fermata vera cadenza alla quinta del Tuono, ora la modulazione alla quinta della quinta viene ad esser formata non relativamente al Tuono principale, del quale l'Uditore devesi essere scordato in grazia delle due cadenze alla quinta, ma

F 2

fi

(n) Una riflessione mi convien fare in questo luogo ed è che anche nelle Composizioni a otto. fatte a Cori battenti sarà sempre cosa buona il porvi qualche intreccio dei due Cori di quando in quando, anzi si vede che moltissimi per non dir la maggior parte degli Autori di simili Composizioni usano sempre qualche intreccio di quando in quando, e questa sarà cosa molto buona, prima perchè la Composizione non sia affatto semplicissima, seconda perchè sentendosi prima un Coro, poi l'altro, darà un gran risalto sentirli tutti due uniti con qualche intreccio di Cantilena, o di Modulazione, e se questa sarà equivoca come è nel caso nel quale siamo in questa Composizione, sarà ancora migliore; quindi è che esaminando Composizioni di tal natura sono ad osservarsi assai spesso questi intrecci, e siccome nella Composizione a due Cori e Bassi sono le parti più sensibili, così in essi principalmente deve far maggior forza l'intreccio. Tutto ciò intendo quando la Composizione non sia di quelle che alle volte si usano semplicissime, o per comodo dei Cantori, o per maggior brevità, o per qualche altro fine che non porti seco alcun impegno. Del resto in qualsivoglia Composizione a otto di quando in quando è necessario un poco d'intreccio, nell'istessa maniera che è necessario di quando in quando unire assieme i due Cori, altrimenti la Composizione non sarebbe più a otto, ma semplicemente a quattro, che fossero distribuiti in due Cori, dove un poco cantasse uno, un poco l'altro.

44
si forma tal modulazione in grazia della quinta, la quale in questo fuoco accennato è diventata come Padrona. In oltre questo è stile con Organo che è più libero del vero e rigoroso stile a Cappella, come altrove abbiamo osservato. Posso dire di più aver io osservato che gl' Autori dei Secoli XV., e XVI. modulavano pochissimo, e quelli del Secolo XVII. modulavano assai più, e per ottener tal fine non erano così rigorosi riguardo alla Fondamentale, come si vede nelle loro composizioni, con questo però che volendo andare in Corda che distruggono il Tuono, tenevano sempre un tal ordine che la modulazione fosse regolata, cioè che andasse di quinta in quinta, ovvero di quarta in quarta, la qual cosa se dai più rigoristi e scrupolosi non è ammessa, la trovo però praticata anche da molti moderni. Il fatto si è, e coll'esperienza si può sentire, che allora quando le modulazioni sono bene ordinate in guisa specialmente che l' Uditore si scordi il Tuono principale, queste non fanno alcun cattivo sentire, anzi recano una certa novità, che io non so vedere come non debba ammetterli, non portando alcun pregiudizio, quando sia fatta colle debite forme, come è fatta nelle circostanze che in quest' esempio si scorgono. (o)

Osservisi adesso la strada che tiene l' Autore per ritornare al Tuono principale. Si esamini il passo posto nel secondo Coro al num. 27., e si veda come subito va a trovare la quinta del Tuono con doppia cadenza, e quivi giunto replica col primo Coro realmente questo passo, così necessariamente lo porta al Tuono, e perchè la cosa sia più sensibile, al num. 29. vi unisce il Coro secondo, il Basso del quale altro non fa che per ottave di movimenti contrari dire anch' esso quello che dice il primo, ed eccolo con una felicità somma, dopo che si ritrovava così lontano dal Tuono, in esso ritornato. (p)

Dopo:

(o) In questo caso del quale si parla osservo che vi sono due estremi. Alcuni sono così scrupolosi di mantenere il Tuono, che crederebbero commettere un error grandissimo se andassero anche accidentalmente a toccare in Cadenza qualche Corda che non avesse tutta la relazione col Tuono principale. Alcuni altri al contrario sono in tal genere liberalissimi, perchè allora quando si pongono in giro colla Modulazione si scordano totalmente del Tuono principale, e vanno colla Modulazione ovunque gli occorre senza pensarli alcuna del Tuono Fondamentale. Io non condanno ne gli uni ne gli altri, ma credo però che la strada di mezzo sia la più sicura, mentre in tutte le cose la virtù sta in mezzo, e negli estremi vi è il vizio. Certo che vi sono alcuni casi, nei quali è permesso qualche cosa di più che in altre occasioni, ma queste non possono assegnarsi senonchè al caso, sicchè conviene rimetterle al giudizio dello studioso. Per altro in una Composizione lunga non vedo il perchè non si possano permettere alcuna Modulazioni, che sarebbero viziose in una Composizione breve, e credo meno male scostarsi dal Tuono principale, purchè sia fatto colle debite maniere, che ripetere del continuo l' istesse Modulazioni, tanto più che ho osservato molti Autori Classici essersi contentati nella maniera che io qui accenno così vedo aver fatto Handel, così Benedetto Marcello, così molti Autori Toscheschi i quali per altro si vedono esatti in tutte le regole del Contrappunto. In somma quando la condotta è di tal natura che non offenda l' ascoltante, non credo sia mai da condannarsi. Non intendo però assegnar regole, ma solo dir la mia opinione, che se ad alcuno non piacesse, si regoli pure liberamente come più gli aggrada, purchè operi con giudizio, procurando di ottenere il fine dalla Musica proposto che è il dilettae.

(p) Conviene osservare il modo che deve usarsi, allora quando uno si ritrovi lontano dal Tuono principale, e che in breve giro voglia in esso ritornare; la strada è insieme:

città

- Dopo il giro che fin ora abbiamo osservato, l'Autore prende altro giro di modulazione, e perciò si vede al num. 30. la maniera colla quale accenna di passare alla quarta del Tuono, dove in fatti passa per qualche poco di tempo, ma qui non si ferma, mentre come si vede va a far cadenza in Tuono di *Alamirè*, la quale si considera come *Alamirè* Terza minore, ed è un accidente che sia accompagnata con Terza maggiore, perchè questo si fa in grazia di replicare il passo antecedente un Tuono più alto, come si fa dal secondo Coro al num. 31., e siccome questo passo porta seco subito un salto di quinta, così è necessario che accidentalmente l'*Alamirè* sia accompagnata con Terza maggiore, secondo la regola che dice doverli accompagnar con Terza maggiore tutti i salti di quinta discendente, o di quarta ascendente. (q)

Si offervi poi con qual buona maniera si conduce la Cantilena in questo luogo in modo tale che venga a cascare nella quarta del Tuono, formando in essa vera cadenza; ed ecco come si seguita l'ordine della modulazione con diverso giro dal passato. Fin da principio fu toccato il Tuono di *Alamirè* Terza minore, come sesta della quarta, ma ivi passando poi alla quinta si ritornò al Tuono, laddove in questo luogo si tocca il Tuono di *Alamirè* Terza minore, benchè accidentalmente con Terza maggiore per la ragione addotta, e poi si passa alla quarta, la quale come poi vedremo passa al Tuono. Al num. 32. prende altro passo alla quarta del Tuono, e questo viene imitato realmente al num. 33., ed in tanto succede che la Corda di *Gsolreut* fa due figure, una cioè di quinta della quarta, e l'altra di Corda Fondamentale, il che succede allora quando da questa Corda non si va più alla quarta, ma bensì alla quinta del Tuono, come vediamo succedere in questo luogo, nel quale però si torna poi a toccare la quarta del Tuono, perchè volendo terminare la composizione con cadenza Plagale, conviene prima disporla, come è successo al num. 31. e 32., e poi è cosa buona toccare la divisione Armonica, indi di nuovo passare alla divisione Aritmetica, ed ivi terminare la cadenza. (r) In questo mentre che si maneggia la modulazione nel modo accennato si vedono segnate varie Imitazioni al num. 34., 35., e 36., e queste pure servono di ornamento alla composizione per non terminare con un modo assai semplice; e per aver campo di poter far queste Imitazioni, si offervi che per qualche tempo si vanno tenendo ferme le due Corde, della quarta cioè, e del Tuono,

so-

facile e difficile, facile, perchè passando per Quinte se la Modulazione deve crescere, o per Quarte se la Modulazione deve calare, facilmente si ritorna al Tuono principale; e difficile poi, perchè il tutto si riduca in modo che non offenda, e che tal passaggio si renda meno sensibile che si possa e perciò per non errare si osservino attentamente i passaggi di tal natura fatti da buoni Compositori, si veda il maneggio della Modulazione, si rifletta alla parti che restino sempre nelle posizioni a loro proprie, si esaminino gl' antecedenti per poter parre con proprietà i conseguenti, e da tutte queste cose se ne avrà l'intento.

(q) Tutti quelli che fanno accompagnare fanno ancora come tutti i salti di Quinta discendenti, o salti di Quarta ascendenti devono essere accompagnati con Terza maggiore, e fra gl' altri che ciò insegnano si veda il Gasparini nell' *Armonico Pratico al Cembalo*.

(r) La presente Composizione batte più la divisione Armonica che l' Aritmetica, nondimeno abbiamo veduto che anche di questa seconda divisione si è servito il nostro Autore nel corpo di questa Composizione, intendo però; e vuole terminarla con Cadenza:

Bla-

sopra le quali da diverse parti si passeggia colle Imitazioni accennate, e così si da fine alla composizione. (f)

Eccovi adunque presentata una composizione, nella quale si trova un giro di modulazione non tanto ordinario, e dove fa di mestieri osservarne ancora il modo col quale sono distribuiti i due Cori, ed ancora devesi fare osservazione alle parti, ed esaminare il modo col quale sono sfuggiti gli Unisoni, e quando questi s'incontrano vedere come sono maneggiati, e da tutte queste osservazioni attentamente fatte vi farà da apprendere non poco, per chi veramente voglia approfittarsi, ed esercitarsi in tal sorta di studj, i quali ai giorni nostri pur troppo sono negletti, o che sia per la poca volontà di faticare, o sia per l'impoltura di quelli i quali vanno disseminando fare a otto essere l'istesso, che fare a quattro, ma mi creda il lettore che questo vien detto a da chi non ha cognizione di tal fatta di composizioni, ovvero da chi crede tutto il Mondo cieco, e crede d'imporre, ma da chi veramente fa il suo mestiere, e da chi non ricusa fatica mai farà ciò eredito, e così chi vorrà apprendere non potrà a meno di non aggradire queste mie osservazioni che tendono unicamente all'altrui profitto, e perchè questo possa esser maggiore passeremo a vedere altra composizione più moderna, lavorata bensì con stile più semplice, ed a Cori battenti, ma che anch'essa non solo darà lume per comporre a otto, ma di più farà vedere la maniera colla quale oggi giorno si contengono nello stile semplice a otto distribuito in due Cori.

Plagale, che seco necessariamente porta la divisione Arismetica, e perciò affinchè tutte le cose vadino col suo vero Ordine, dopo aver fatta sentire la Modulazione alla Quarta del Tuono, ha voluto di nuova introdurre la Quinta del Tuono, per far sentire in brevissimo giro, le due divisioni, delle quali si è servito nella Composizione, ma appena toccata la Quinta, che passa al Tuono, torna di nuovo alla Quarta, dove con Cadenza Plagale termina la Composizione. Ecco dunque come si rendono necessarie alcune osservazioni; le quali non solo danno un gran lume per ben comporre, ma tolgono in oltre molte difficoltà, che senza di esse potrebbonsi incontrare. Non sembrano pertanto superflue certe annotazioni, le quali giovano non poco a perfezionare la Composizione, e renderla in tutte le sue parti completa in modo che niente ad esse manchi.

(f) Quando la Composizione lo porti, e vi sia luogo di terminare con qualche artificio, non deesi questo trascurarsi, perchè se una Composizione è artificiosa nella sua struttura, tantopiù dove esserlo nella fine, acciò non resti languida, e non sembri che l'Autore si sia stancato nell'artificio, ed inoltre sempre il fine della Composizione si ha da procurare che abbia più forza del corpo di essa, e quanto dico si vede praticato da buoni Compositori.

SEGUE L' ESEMPIO TRIGESIMOSECONDO

LITANIE DEGLI AGONIZANTI A OTTO RIENE

DEL PADRE PORTA.

I.

I.

I.

I.

Kirie e le i fon Kiri e e lei fon

2.

2.

2.

2.

Kiri e e lei fon Kirie e le i-

43* 3* 6 43

Christe

48

3. 5. 7. 8.

3. 5. 7. 8.

3. 5. 7. 8.

3. 5. 7. 8.

Christe e lei fon Kyrie e lei fon Kyrie e lei fon Santa Ma-

4. 6. 7.

4. 6. 7.

4. 6. 7.

son Christe e lei fon Kyrie e lei fon Kyrie e lei fon

6 43 3 5 5 6

3 4

ria

The image shows a musical score for a piece titled "Sancte Omnes Sancti Angeli & Archangeli ora pro eis". The score is written on ten staves. The first four staves are vocal parts, and the last six staves are instrumental parts. The lyrics are: "ria o ra pro e is" and "Omnes Sancti Angeli & Archangeli o ra te pro e-". The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are also some markings like "9." and "3" on the instrumental staves.

Tomo III.

G

Sancte

IO.

IO.

IO.

IO.

Sante Abel o ra pro e is

II.

II.

II.

II.

Omnis chorus Iustorum orate o ra te pro e-

3♯ 3♯ 5 5 43♯3♯43♯ 3♯ 6 43♯

Sancto

12. 14.

14. 14.

12. 14.

12. 14.

Sancte Abrahamo ra pro eis Omnes

13.

13.

13.

is Sancte Ioannes Baptista o ra pro eis

5 76% 6 76% 3# 3#

The image shows a musical score for two parts: "Sancti Patriarchæ & Prophete" and "Omnes Sancti Patriarchæ & Prophete". The score is written on ten staves. The first four staves correspond to the first part, and the last six staves correspond to the second part. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first part is marked with "16." and "17." above the staves. The second part is marked with "15." and "17." above the staves. The text "Sancti Patriarchæ & Prophete" is written below the fourth staff, and "Omnes Sancti Patriarchæ & Prophete" is written below the sixth staff. The score is in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings like "66%" and "3%" at the bottom of the staves, which might be related to performance or recording instructions.

Sancti Patriarchæ & Prophete

Omnes Sancti Patriarchæ & Prophete

16.

16.

16.

16.

15.

o rate
17.

15.

17.

15.

17.

15.

17.

66%

66

3%

o rate

18. 20. 22.

18. 20. 22.

18. 20. 22.

18. 20. 22.

o ra te 19. Sancte 20. Petre 21. Sancte Paule 23.

19. 21. 23.

18. 21. 23.

19. 21. 23.

rate o ra te pro eis o ra proe is o-

43* 3* 3# 6 43 1 3* 5 6

Sanct

24. 26. 28.

24. 26. 28.

24. 26. 28.

24. 26. 28.

Sancte Andrea 25. Sancte Ioannes 27. Omnes Sancti A-

ra pro eis o ra pro eis o ra pro eis

43³ 3³ 5 43³ 3³ 6³ 3³ 6 43³

postoli.

postoli & Evangelistæ o ra te o ra te pro e-

Omnes Santi Apostoli & Evangelistæ o ra te o ra te pro e-

34 6 6 5 56 43

Musical notation for measures 35-36 across four staves. Each staff begins with a measure number '35.' and contains rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes with stems.

is Omnes Sancti Discipuli Domini orate pro eis

Musical notation for measures 36-37 across four staves. Each staff begins with a measure number '36.' and contains rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes with stems.

is Omnes Sancti Innocentes o-

Musical notation for measures 37-38 across one staff. The staff begins with a measure number '37.' and contains rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes with stems. Below the staff are the numbers '6 5 b 6' and '7 6'.

Sancte

37. 39. 41.

37. 39. 41.

37. 39. 41.

37. 39. 41.

Sancte Stephane Sancte Laurenti omnes Sancti

38. 40.

38. 40.

38. 40.

rate pro eis ora pro eis era pro eis

3/8 76 3/8 3/8 3/8 3/8

Musical score for a liturgical text, featuring ten staves of music. The lyrics are: "Martyres o ra te pro eis San cte Silvester o o rate pro eis o rate o ra te pro e is". Measure numbers 42, 43, 44, and 45 are indicated above the staves. The score includes a treble clef, a common time signature (C), and various musical notations such as notes, rests, and slurs. A large bracket on the left side groups the staves. At the bottom of the page, the number "5" and "43" are visible.

ra. pro

ra pro eis
46.

Sancte Augustine
47.

Sancte Grego ri ora pro e is
46.

76

H: a ora

Detailed description: This is a page of a musical score, page 39. It contains ten staves of music. The first four staves are vocal lines with lyrics. The fifth staff is an instrumental line with a treble clef and a key signature of one flat. The sixth and seventh staves are instrumental lines with a treble clef and a key signature of one flat. The eighth staff is a vocal line with lyrics. The ninth and tenth staves are instrumental lines with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are in Latin: 'ra pro eis', 'Sancte Augustine', 'Sancte Grego ri ora pro e is', and 'H: a ora'. There are measure numbers 46 and 47 above the staves, and 76 below the bottom two staves. There are also some asterisks and other markings on the staves.

ora pro e is

Omnes

76 3# 3#

PER seguitare il nostro solito costume dopo gl' Esempli Antichi ne proporremo uno Moderno, nel quale si potrà vedere lo stile semplice a due Cori, e questo lo vedremo nelle Litanie degli Agonizzanti composte dal Padre Porta Minor Conventuale fu Maestro di Cappella nella Patriarcale di Assisi, in San Francesco di Bologna, e in Venezia nella sua Chiesa detta volgarmente dei Frari. Prima di tutto ricordo al Lettore che nell' esaminare questa Composizione offervi bene come son poste le parti sopra il Basso, il che vuol dirsi riempire, perchè questa è una cosa molto necessaria, il fare cioè che le parti tutte cantino con naturalezza, e nelle posizioni proprie di ciascuna parte, scansare gl' Unisoni più che sia possibile, e quando questi necessariamente debbano incontrarsi procurare che siano in parti diverse, V. G. se uno è nel Soprano del primo Coro, l' altro sia nell' Alto del Secondo Coro. (a) Inoltre conviene osservare con tutta l' attenzione l' ordine della Modulazione, la quale non solo deve essere naturalissima, ma ancora deve sempre avere relazione col Tuono principale, e cogli antecedenti e conseguenti, cosa molto osservabile in tutte le Composizioni, ma specialmente in quelle della presente natura. Si deve ancora notare che la Pausa di un ottavo di Battuta, o sia la Pausa di una Croma nel tempo ordinario, suole benissimo salvare le due Quinte, o le due Ottave che alle volte s' incontrano, e ciò si permette in grazia della molteplicità delle parti, mentre quanto più queste crescono, tanto più scema il rigore di alcune regole. (b) Ciò prenotato passiamo ora ad esaminare la Composizione.

Al num. 1. si vedrà introdursi il primo Coro da se solo senza che canti il secondo, e nell' atto che si fa Cadenza entra al num. 2. il Coro secondo, rison-

(a) Questa osservazione oltre di che è molto necessaria acciò la Composizione sia in tutte le sue parti più perfetta che sia possibile, si trova ancora accennata, benchè non con tutta la chiarezza da D. Niccolò Vicentino cit. alla pag. 85. ma siccome molte volte, anzi per lo più convieno raddoppiare le Consonanze, V. G. la Terza, ovvero la Decima, così in tal caso non potendosi fuggire gl' Unisoni, si pongono questi in parte diversa perciò se per esempio il Soprano in un Coro farà la Duodecima, e che questa sia necessario per la nell' altro Coro, acciò le parti siano tutte nel luogo suo proprio conveniente, allora questa Duodecima si potrà porre nell' Alto, il che benchè non sia fuggire l' Unisono, nondimeno posto in parte diversa diversifica in qualche cosa la Composizione. I Bassi poi sarà più facile porli fra di loro in Ottava, e in Terza, in Sesta, mai però in Quinta come avverte dottamente il Tartino, a D. Niccolò cit., ma ciò solamente dovesi intendere quando i Bassi ambedue servino di Fondamento ai loro rispettivi Cori, perchè se il caso portasse dover fare una Imitazione coi Bassi, e che questi dovessero necessariamente fra di loro ritrovarsi in Quinta, allora si fa che uno dei Tenori faccia le voci del Basso, e che si ritrovi o in Ottava, o in Unisono col Basso che sostiene l' altro Coro, ed in tal guisa quel Basso che fa Quinta coll' altro vien a far le voci del Tenore, e per conseguenza vien ad esser parte di mezzo. Per altro osservando attentamente la Composizione dei buoni Autori tutte queste cose si vedranno con più chiarezza di quello possono esprimersi colle parole.

(b) Avverò però il Lettore che di queste permissioni conviensi servirsi con moderazione, e solamente nei casi di bisogno, perchè adoperando simili ripieghi senza necessità, sarebbe una negligenza poca scusabile in chi desidera scrivere con pulizia, la quale si desidera per un soprappiù all' altre regole del buon Contrappunto.

62.
rispondendo all'Unifono, e seguita l'istessa Cantiena del primo Coro, e nell'accostarsi poi alla Cadenza, con somma naturalezza, ed in una maniera bellissima va modulando alla Terza del Tuono, la quale nelle Composizioni fondate in Terza minore, suol' essere per lo più la Corda che prima di tutte si va a ritrovare, perchè questa accresce molta forza alla Composizione, come altrove abbiamo osservato.

Prima d' inoltrarsi maggiormente conviene notare che la presente Composizione è fatta sopra parole di piccoli Periodi, ognuno dei quali ha la sua propria desinenza, onde in ogni desinenza del Periodo si ricerca la Cadenza o propria o impropria, (e) acciò le parole siano bene espresse dalla Musica, perciò non faccia meraviglia se si ritrovano molte Cadenze, tanto più che nello Stile del quale parliamo sono quasi inevitabili volendo comporre in modo che un Coro risponda all'altro. (d) Nell'usare però queste Cadenze ricercasi un certo tal quale artificio, il quale si ottiene col mezzo della Modulazione, nel giro della quale il Compositore deve far spiccare il suo valore. Questa Modulazione ha da essere posta in modo che non rechi noia con fastidiose ripetizioni, ma che il suo giro sia vario, e non perda mai di mira il Tuono principale. (e)

Avendo dunque col secondo Coro toccata la Terza del Tuono, si vede al num. 3. che in essa Corda attacca col primo Coro, e siccome vi è luogo di poter intrecciare i Cori, così si vede al num. 4. che unisce il secondo Coro al primo, rispondendo alla Quarta sotto relativamente al Tuono nel quale si ritrova, (f) e siccome la risposta del secondo Coro è reale, così naturalmen-

te

(e) Quando dico Cadenza propria, e impropria, intendo dire per Cadenza propria quella che è vera Cadenza, e per Cadenza impropria voglio esprimere quella dicesi anche Cadenza sfuggita, ed intanto di ciò avverto il Lettore, perchè a me, come il farmi intendere o in un modo, o nell'altro, senza molto curarmi se è nomi, chò io do alle cose siano i veri dell'Arte, perchè a me sembra che non si debba pensare ai nomi, ma alla sostanza delle cose, ed all'effetto che queste producono, senza ricercar la ragione per la quale si ottiene quel tale effetto, non essendo questo lo scopo che mi sono proposto.

(d) Ed in fatti ogni qual volta un Coro deve cessare di cantare, per necessità deve aver qualche sorta di Cadenza, altrimenti lascierebbe di cantare fuor di proposito, ed in oltre si vede che tutti gl' Autori se sono contenuti in tal guisa, essendo cosa molto uniforme alla ragione.

(e) E' certo che se non si userà l'artificio della Modulazione, allora si farà in un Coro l'istessa Cadenza che si è fatta nell'altro, il che non dico che sia male: usario qualche volta, anzi gl' Antichi pare che in questa parte peccassero non poco, ma però non mi si potrà negare che usandolo con troppa frequenza non già per evitar noia e fastidio con tante ripetizioni, che potrebbero levarsi via usando un poco più d'artificio, e pur troppo in alcuni si senta questo difetto, onde sia bene avvertito lo Studioso, per non incorrere nella faccia di negligente, e poco esatto.

(f) Si possono fare anche le Composizioni a otto senza questi intrecci, specialmente volendo comporre Massa, e Salmi brevi, dove non pare a ragione delle parole vi sia troppo luogo per questi intrecci, nondimena dove senza stracchiarca possono usarsi, non sarà altro che cosa buona il servirsene, per far vedere che anche nelle Siste Piano e semplicissimo, anche senza obbligo di risposte, si sa usare un intreccio di Cori, benchè semplice semplicissimo.

te è senza alcuno sforzo lo porta alla Quarta del Tuono, dove al num. 5. si vede che il primo Coro seguita la sua strada. Al num. 6. si scorge come il secondo Coro risponde al primo coll'istesso ordine cominciato, e così seguendo a discendere di Quartasi ritrova nel Tuon principale senza avvedersene, ed ivi al num. 7. unisce i due Cori per andar a ritrovare la vera Cadenza, la quale termina, dirò così, la prima parte di questi piccoli Periodi. Si noti che se devesi aver ogni riguardo alle parole, acciò siano bene espresse dalle Figure Musicali, nelle Composizioni a otto più che più è necessaria questa attenzione, e ciò specialmente per mantener la chiarezza, la quale più che le parti crescono, più devesi cercare con tutti i mezzi possibili.

Terminata questa che io chiamo quasi prima parte, ovvero Introduzione con un bell'intreccio di Cori, e con breve, ma vago giro di Modulazione, introduce di nuovo il primo Coro da se solo, e ciò si trova eseguito al num. 8. dove dal Tuono principale si va di nuovo a ritrovare la Terza del Tuono, ma però in differente maniera da quella che si usò sul bel principio, mentre ivi si fece uso della vera Cadenza, e qui si sente, e vedesi fervire della Cadenza di grado, ed ecco in qual maniera si fugge la noiosa ripetizione da me accennata, la qual cosa conviene osservarla con attenzione, perchè reca un certo bello alla Musica, che si può accennare, ma non esprimere abbastanza.

Dopo che con questo artificio è andato l'Autore alla Terza del Tuono, seguita col secondo Coro al num. 9., ma in esso si cambia la Modulazione, e si va a trovare la Cadenza sospesa della Quinta del Tuono che succede nella Quinta della Quinta, (g) indi al num. 10. adattandosi alle parole, e perciò entrando immediatamente dopo che ha terminato il secondo Coro, (h) va poi a far

(g) Quando si trovano alcune Cadenze o siano fermate che a prima vista appariscono fuor di Tuono, si osservi poi quello che seguita, e nelle Composizioni ben fatte si vedrà che tali Cadenze o fermate hanno sempre relazione a qualche segue, e quello che segue ha sempre relazione al Tuono principale, onde non bisogna essere così facili a precipitare il giudizio con dire che la Composizione sia andata fuor di Tuono, altrimenti troppo si restringerebbero le Modulazioni, se non si tenesse questa strada; e qui è da osservarsi che altro è toccare qualche Corda aliena dal Tuono, e alla sfuggita, altro è formarvisi stabilmente; nel secondo modo è vizio, nel primo è lodevole. Tanto più che due cose principalmente rendono ingrato questo Stile, sbattimenti di Cori cioè, e Modulazione.

(h) Ho detto nell' Esempio antecedente che componendo a Cori spezzati un Coro deve entrare prima che l'altro termini, il che non si vede eseguito in questo luogo, ma si deve però avvertire che questa regola ha luogo ogni qualvolta le parole lo permettono, in caso diverso basta che non vi sia Pausa da un Coro all'altro, ma che immediatamente uno all'altro subentri, anzi alle volte dovendosi far qualche mutazione di parole non fare mal fatto il porre prima qualche Pausa che giova non poco per l'espresione della parola. In somma tutte le regole devono intendersi generalmente, e non applicarle a tutti i casi possibili, e se è vera la massima che ogni regola patisce la sua eccezione, in materia di Musica si verifica più che mai, massima necessaria a tutti quei Critici, che in esaminar le Composizioni altrui, vogliono tutto a rigore, e in esaminar le proprie cadono nel libertinaggio. Poche poche sono le regole del Contrappunto, ma in grandissimo numero le eccezioni, e chi non sa queste non sa la sua Arte nemmeno per una quarta parte.

a far vera Cadenza nella Quinta del Tuono; e coll' istess' ordine proseguisce poi il Coro secondo al num. 11. , il quale sul bel principio ritorna nella Corda del Tuono, ma poi subito con modi equivoci fa piccolissimo giro, indi va a cadere nella Quarta del Tuono, e questa pure è posta con modo equivoco, perchè si accompagna con Terza maggiore, e la ragione si è perchè l'Autore ha intenzione di seguitare un altro giro di Modulazione, come in fatti si vede che fa, allorchè al num. 12. col primo Coro va a ritrovare il Tuono di *Gsolreut*, il quale si può, e si deve considerare come Quinta della Terza del Tuono, ed alla proposta che ha fatto il primo Coro in questo luogo risponde il Secondo Coro al num. 13. , adattandosi però alle parole, ed andando a ritrovare la Quarta del Tuono, ma coll' istesso equivoco che usò poc' anzi, come abbiamo notato. Tanto nel passo presente, quanto nell' immediato antecedente si è servito della Cadenza sospesa per usare tutta la varietà possibile, e questa è una osservazione molto giovevole da farsi. (i) Al num. 14. poi per terminare l'Equivoco, e sempre più variare, due cose si fanno, la prima che si pone subito la Quarta del Tuono nella sua vera forma, cioè con Terza minore, la seconda che si va a ritrovare la Corda fondamentale senza la propria Cadenza, dove appena giunti si ripetono al num. 15. dal secondo Coro l'istesse parole nella Corda del Tuono, imitando realmente la Cantilena del primo Coro, indi si fa un piccolo intreccio dei due Cori, come si vede al num. 16., 17., 18., e 19. e si forma vera Cadenza nel Tuono principale. Qui si noti che sarà sempre cosa buona quando i due Cori avranno cantato separatamente l'uno dall'altro per qualche tempo, il fare che assieme si uniscino, e se i detti Cori avranno fatto qualche giro di Modulazione, sarà cosa buona quando si uniscono, il fare che vadino a cadere nella Corda principale del Tuono. (k)

Coll' esecuzione di tutto ciò che quì abbiamo accennato contenutosi l'Autore passa avanti colla Composizione, ed al num. 20. seguita, ma con nuova varietà e disposizione. In quanto alla Modulazione seguita il Metodo tenuto da principio di andare alla Terza del Tuono, ma cambia l'ordine delle parole, mentre avendo per il passato unite tutte le parole del piccolo Periodo in un solo Coro, adesso in un Coro pone la metà del Periodo, e nell'altro

Coro

(i) Se la varietà, la quale però non distrugga l'unità della Composizione, è tanto lodevole nella Musica, nelle Composizioni poi a otto, e a due Cori più che mai è necessaria, mentre con questa varietà si fuggono tante noiose ripetizioni, che senza di essa assolutamente si ritroverebbero, però si osservi bene come l'hanno posta in uso i buoni Compositori, perchè le regole son belle e buone, ma l'osservare come sianse contenuti i buoni Autori da più lume di qualsivoglia altra cosa, quindi si suol dire che l'esempio, e l'osservazione ha più forza della regola.

(k) La Corda principale del Tuono è la vera Padrona della Composizione, onde conviene basterla più dell'altre, perciò di quando in quando bisogna in essa ritornare, specialmente quando ci siamo alquanto scostati dalla medesima, in quella guisa appunto che per quanto un' Orazione vada vagando con Episodj, con descrizioni, e con altro, sempre però deve ritornare sull'argomento principale, e specialmente se la Composizione è alquanto lunga, nella quale faccia bisogno usare diversi giri di Modulazione, ma lo scopo di questi giri seminare, e poi sempre deve essere la diversa maniera di portarsi alla Corda fondamentale.

Coro l'altra metà, (1) ed in oltre intrecciando i Cori in tal maniera si contiene, che ogni Coro imita se stesso, cioè il primo Coro al num. 22., e 24. con diverse posizioni replica il passo posto al num. 20., ed il secondo Coro relativamente alle Modulazioni che si toccano del Coro primo va ponendo con Imitazioni di se stesso la seconda metà del Periodo, e ciò si scorge al num. 21., 23., e 25., ed allora il primo Coro al num. 26. con una Imitazione del passo antecedente, ma per Movimenti contrarj torna in Tuono al num. 27. col secondo Coro posto da se solo. In tal maniera operando si vede un nuovo intreccio di Cori, uno de quali con Pause proporzionate dà campo all'altro, e non si fa confusione alcuna, anzi distintamente si sentono i due Cori l'uno all'altro unito. Dopo questo breve intreccio non essendo altro che bene unire i due Cori, si uniscono, ma con buono artificio; comincia il primo Coro al num. 28., indi li si unisce il secondo Coro al num. 29., e se si vede il Basso secondo Unifono al primo, ciò si fa colla sua gran ragione, mentre quel tal Unifono dà un certo rinforzo che esprime a maraviglia le parole, perchè avendo prima posti i nomi di varj Apostoli separatamente, e qui invocandoli tutti, è cosa molto bene espressa colla maniera usata in questo luogo, (m) e che questa sia la mente dell'Autore si scopre chiaramente facendo riflessione che il Basso secondo si poteva con tutto il comodo porre all'Ottava bassa, il che se l'Autore non ha fatto è segno evidente che ha voluto esprimere quanto ho detto. Si noti però come in tempo che il Basso usa l'Unifono accennato, le altre parti si servono di diversa posizione da quella che fanno le parti del primo Coro, e così il tutto è fatto con ottimo artificio. Non manca però anche in questo luogo di far le sue Imitazioni come si vede, e poi le seguita coll' istess'ordine al num. 31., 32., e 33., colle quali Imitazioni va di nuovo a ritrovare la Corda del Tuono, ed ivi fa vera Cadenza.

In questo luogo però convien osservare nel primo Coro che succede un'altra varietà, ed è che il Basso fa la parte del Tenore ed il Tenore la parte del Basso, come si nota al num. 33., e 34. Oltre la ragione della varietà, motivo per il quale l'Autore opera in tal guisa, vi è ancora un'altra ragione, cioè che il Basso essendo più sensibile del Tenore, e la Cantilena che quivi si pone essendo molto graziosa, sarà più sentita posta nel Basso che nel Tenore, tantopiù che forma una specie di novità. (n) In oltre si puole osservare come in questo luogo le parti sbalzano alquanto specialmente il Tenore del secondo Coro, ma ciò addiviene perchè il Basso del Coro secondo procede molto per grado, ed allorchè il Basso va per grado necessariamente dovranno sbalzare le parti, mentre la necessità non ha legge, e simili passi devono osservarsi bene dallo Studiofo, perchè sono i più difficili da riempire

Tomo III.

I

che

(1) Anche con variar l'ordine delle parole si ottiene la varietà nella Musica, come si vede chiaramente nel luogo presente, perciò anche questa riflessione puol'esser giovevole al caso.

(m) Ed ecco come a due Cori qualche volta gl'Unifoni possono contribuire ad esprimere qualche parola.

(n) Certo che la parte del Basso è molto più sensibile che la parte del Tenore, perciò alcuni passi che facciano maggiormente spiccare la buona grazia della Cantilena, non sarà se non bene porli nelle parti più sensibili, come si fa in questo luogo.

che s'incontrino nelle Composizioni di questa sorte, e dall'altra parte il Compositore deve porli qualche volta per far vedere il proprio valore. (o) Si rifletta però in questo passo che le parti le quali sbalzano maggiormente sono le meno nobili, e per conseguenza meno sensibili, e queste di più si ritrovano nel secondo Coro meno sensibile, e meno nobile del primo, la qual riflessione deve offerarsi in simili casi.

Al num. 35. seguita il primo Coro, e in diversa maniera dell'antecedente si va di nuovo a ritrovare la Terza del Tuono, cioè si fa non ragione, perchè essendo questa Corda quella che nei Tuoni di Terza minore porta seco l'Armonia più vivace, (p) viene ad essere in una certa maniera la Corda principale dopo la Fondamentale, onde se questa più delle altre si batte, si fa per mantener viva e spiritosa la Composizione.

Al num. 36. il secondo Coro seguita dopo il primo, ed in questi due luoghi come pure altrove si pongono i due Cori uno separato dall'altro, perchè così risaltano meglio quegli intrecci che di quando in quando si vanno facendo coi due Cori uniti, (q) ed in fatti dopo che il secondo Coro ha fatta la sua parte, si pone il Coro primo al num. 37., ed immediatamente si comincia un intreccio differente però dai passati sì in quanto alla Cantilena come in quanto alla Modulazione, e questo si vede eseguito al num. 38., e 39., 40., e 41., e quivi pure ciascun Coro imita se stesso come chiaramente si vede; e perchè poi l'intreccio abbia più forza, e sia più artificioso degli intrecci passati, al

(o) E' vero che si suol comunemente dire: Fa saltare il Basso se vuoi che le parti cantino bene: ma siccome il valente Compositore deve fare un poco di tutto, così alle volte non deve tralasciare di far andare i Bassi per grado, il che serve ancora per variare; e poi fa vedere quanto sia franco nel porre la parti sopra qualsivoglia Basso.

(p) Si veda quello che altre volte si è detto, cioè che l'Armonia di Terza maggiore è più vivace dell'Armonia di Terza minore, anzi si può aggiungere che la prima Armonia che nasce è quella di Terza maggiore, perocchè nasce dalla Divisione Armonica, la quale si ha prima della Divisione Aritmetica, nella quale si ritrova l'Armonia della Terza minore che deriva dalla Divisione Armonica; onde essendo questa Composizione fondata nel Tuono, o Modo di Terza minore, ogni qual volta passerà ad una Corda che abbia la Terza, e che non alteri alcuna delle Corde della Scala, sarà sempre più spiritosa, e qui si rifletta che anche passando alla Sesta del Tuono si passa in una Corda che ha Terza maggiore, ma siccome in tal caso conviene alterare col b. molle la seconda Corda del Tuono, cioè di maggiore che deve essere farla minore, perciò in tal caso passare alla Sesta non sarà così vivace e spiritoso, come è quello alla Terza del Tuono, (intendasi sempre una Composizione fondata in Modo, o Tuono di Terza minore) quindi si può dedurre che nei Tuoni di Terza minore più frequentemente si userà la Terza che la Sesta del Tuono, il tutto però s'intenda secondo le occasioni o delle parole, o del giro della Modulazione, che deve prevalere a qualsivoglia riflessione. E qui deve riflettersi intorno alla Modulazione, e al passaggio che si fa a qualche Corda aliena dal Tuono, come Seconda, e Settima, perchè abbiano sempre Terza minore, il passarvi accidentalmente non vien proibito, ed i Maestri eccellenti osservano questa regola, che passando a Corda aliena vi si fermano un tempo uguale e misurato, ma breve, e ciò affine che nell'orecchio dell'Uditore non prendano un possesso tale, che si opponga al Tuono principale.

(q) Ecco il chiaro-scuro che più volte abbiamo nominato.

al num. 42. , 43. , e 44. si forma subito un nuovo intreccio , dove un Coro imita realmente l'altro , ed intanto si formano nuove Modulazioni , le quali essendo chiare da per se , le potrà il Lettore vedere senza altra spiegazione , solo aggiungerò che osservi bene la condotta delle Modulazioni , perchè è una cosa importantissima in tal genere di composizioni , nelle quali bisogna che le Modulazioni siano relative l'una all'altra , tanto negli antecedenti che ne' conseguenti , e tutto questo si vede messo in pratica con molta facilità e naturalezza dall' Autore presente , che coll' intreccio suddetto conduce la Composizione alla Terza del Tuono , dove si posa alquanto , come si scopre al num. 45. , nel qual luogo il primo Coro seguita a cantare portandosi con Cadenza sospesa alla Quinta della Terza , ed ivi al num. 46. il secondo Coro risponde all' istesso Motivo con diverse parole ; e così va alla Quinta di questa Quinta con Cadenza pure sospesa , che viene a passare alla Quarta del Tuono , ma in tal capo questa non si considera Quarta del Tuono , perchè non se li dà l'accompagnamento proprio di questa Corda , (r) il che succede in grazia della Modulazione antecedente , tanto più che come si scorge al num. 47. il primo Coro risponde di nuovo a questo Motivo in diversa Corda dalla prima proposta al num. 45. il tutto però è fatto con gran giudizio , mentre così insensibilmente si conduce la Composizione al Tuon principale , dove giunto muta tempo per variare di molto l'andamento .

Io però stimo bene il lasciare la Composizione in questo luogo per non essere troppo lungo , tanto più che il seguito di queste Litanie conviene all' incirca con quello che si è veduto , benchè con qualche altra varietà , ma basti sapere che dovendosi conservare l'unità della Composizione , poco più poco meno anche il restante deve avere connessione col passato , il fatto si è che seguita in tempo di Tripola fino all' *Intercadite pro nobis* , ed ivi ripiglia il tempo posto da principio , e lo seguita fino alla fine , dove dovendosi replicare le prime parole , cioè il *Kyrie* , e *Christe Eleison* , questi si replicano coll' istessi passi che furono usati sul principio .

Credo che le osservazioni fatte sopra questa Composizione potranno dar tanto lume che basti per istruirsi in tal sorta di Composizioni , onde senza più dilungarmi passeremo a vedere un'altra Composizione parimente a otto , la quale abbia della diversità dalla presente .

(r) Già è noto che la Quarta del Tuono ha Terza maggiore nei Tuoni di Terza maggiore , ed ha Terza minore nei Tuoni di Terza minore .



SEGUE L' ESEMPIO TRIGESIMOTERZO.

DI GIO: PAOLO COLONNA a 8.

2.

I. Qui an num-

Qui annunciat ver - bum suum

I. Qui annunciat ver - bum suum verbum suum ver-

Qui annunciat ver - bum an nunciat

Qui an-

Qui annun ci at ver-

Qui an nunci at annunciat.

Qui an nun ci at

6 5. b 5 4 3

sum.

ci at ver bum
 fuum Ia cob annunciat
 bum fu um annu-
 verbum fu um Ia cob annu-
 nun ci at ver-
 bum a nnu ciat verbum fu-
 ver bum fu um a nunci at verbum
 annunciat ver bum fu um

fu um Ia cob

ver bum suum Ia cob

nciat ver pum suum Ia cob

nciat verbum suum suum Ia cob

bum fu um Ia cob

um Ia cob jus ti ti as & ju- II.

suum Ia cob jus ti ti- II.

annunciat verbum suum Ia cob jus-

12. ju s ti ti as & ju-
 jus ti ti as & judi-
 jus ti ti as
 ju sti ti as & ju-
 ju sti ti as & ju di ci-
 dia fu a
 as & judi ci a judi cia
 ti ti as & ju di cia fu a
 6 1 6 5

di-

di ci a fu a

cia fu a & ju di cia

& ju di ci a ju dicia sua

dicia sua & ju dicia sua ju-

a fu a I fra el

jus ti ti as & ju dicia fu-

fu a I fra el & judi cia sua I fra el

ju ti tias & ju di ci a & judi cia

6 6 5 6

Ifra-

14. 17.

non Ifra el a ul sic ib ul 3 in o omni na-

non fu a Ifra ul el sic ib ul 3 in omni na-

non dicia fua Ifra el sic ib ul 3 in omni-

non dicia fua Ifra el non fe cit tali-

a vas ul inam non fe cit ta li ter

el dvas ul inam non fe cit ta li ter

15. 16.

fua a Ifra el non fe cit tali ter

6 5 4 5 6 4* 6 7 7 43

ti o ni & ju di cia fu a non

ti o ni & ju dia fu a non non

nati o ni & ju di cia fu a non non mani-
20.

nati o ni & ju di cia fu a non

ter & judi cia sua non manifes tavit e-

18. & ju dia fu a non mani fes tavit e-

& judi cia sua non non non mani fes tavit e-
19.

& ju di ci a non non mani fes tavit e-

6 98 4 3 6 43#

non

non mani festavit e is & spiri tui

mani festavit e is & spi-

festava vlt e is & spi-

non mani fes tavit e is & spi ri tui

is Gloria Patri Pa tri & Fi li o

is Gloria patri & Fi li o

is Gloria Patri & Fi li o

is Gloria Pa tri Patri & Fi li o

6. 43# 43# 56 5

ritui San & ...

ritui San ...

ritui San ...

ritui San ...

ritui San ...

Sicut erat in principio & nunc &

Sicut erat in principi

erat in principio & nunc

Sicut erat in principi

5 6 7 6/4 6 5 4 3 2 4* 5 9 8 4 3* 5 6

&

24.

& in sæ cula sæ culorum a men sæ cu-

& in sæ cula sæ culorum a men sæ cu-

in sæ cu la sæ culorum a men

& in sæ cula sæ cu lorum a men sæ cu-

25.

fem per & in sæ cula sæ cu lorum -

o & in sæ cula sæ cu lorum

& fem per & in sæ cula sæ cu lorum

o & in sæ cula sæ culorum

3 7 6 5 4 3 3

4 4 3

3 5 6 4 5 3 3

4 4 3 3

lorum

lorum a men

lorum a men

men

lorum a men

a men

a men

amen a men

amen a men

amen a men

3rd 43rd

Wedu-

Veduta una Composizione di Stile semplice, farà bene vederne una di stile misto, ed artificiale, e siccome la passata Composizione è distribuita in maniera che i Cori o cantano separatamente, ovvero cantando anche uniti le parti vanno quasi sempre di Nota contro Nota col Basso (del rispettivo Coro, così adesso vedremo una Composizione la quale procede per continue Imitazioni, con Legature di Dissonanza, e Legature semplici, ed ogni parte di ciaschedun Coro ha una Cantilena particolare, con questo di più che i Cori (almeno per un intero Versetto) cantano assieme uniti, e perciò da tutte queste condizioni che diciamo aver questa Composizione, ognun vede quanto sia più artificiosa dalle fin qui vedute, e si può dire un Contrappunto fiorito a otto Voci. (a)

Prima di tutto però conviene avvertire che il Salmo dal quale è cavato questo pezzo è fondato nel Secondo Tuono o Modo Ecclesiastico, ed infatti comincia colla semplice Intonazione del detto Tuono, e ritrovasi nell'Opera 11. di Gio: Paolo Colonna nella qual Opera tutti i Salmi sono fondati in uno degli otto Modi o Tuoni del Canto Fermo. (b) Essendo dunque questo Salmo nel Secondo Tuono, si vedrà come sempre sta in Modulazioni a questo Tuono corrispondenti, ma si avverta che è trasportato alla Quarta sopra, perchè il Secondo Tuono di sua natura è in *Diasolre*, e qui si trova in *Gsolreut*, per comodo dei Cantanti di Canto Fermo, tanto più che quando occorre accompagnare un Coro di Canto Fermo dove si canti il secondo Tuono, sempre si risponde coll' Organo in Tuono di *Gsolreut* Terza minore, e ciò perchè accompagnandolo in *Diasolre* Terza minore, riuscirebbe troppo Basso per quelli che devono cantare. (c)

Per prima osservazione noteremo come nel Versetto primo, dal quale comincia

(a) Si richiami alla memoria in questo luogo quel tanto che abbiamo detto nel principio di questo Terzo Tomo, dove abbiamo notate le maniere diverse di scrivere a verso, ed in tal guisa si potrà facilmente vedere la differenza che passa dalla Composizione presente a quelle che fin ora abbiamo osservate, intendendo però lo quì parlare delle Composizioni a detto, eppur dicansi a due Cori.

(b) Quest' Opera è più lavorata dell' altre Opere di Gio: Paolo Colonna, e perciò a questa mi sono attenuto, benchè anche nell' altre sue Opere in qua, e in là si ritrovino sparsi di buoni pezzi; è anche questa Opera 11. più adattata allo Stile Ecclesiastico, comecchè ritrovasi fondata sopra gl' otto Tuoni o Modi del Canto Fermo, ed in conseguenza si accosta più allo Stile artificioso, se si eccettui lo Stile Fugato, del quale però quest' Opera non ne è priva, mentre procedendo molto per Imitazioni s' accosta molto ancora allo Stile Fugato.

(c) Anche altrove si è parlato del trasporto che alle volte suole usarsi del Tuono nel quale è fondato il Canto Fermo; ed abbiamo ancora osservato che questo trasporto si suol fare per lo più o una Quarta sopra, o una Quarta sotto; se il Tuono riesce troppo basso si trasporta una Quarta sopra, se riesce troppo alto si trasporta una Quarta sotto, ma questa poi non è una regola costante, e solo si deve aver riguardo all' Intonazione del Corista, cioè al più, o meno alto degl' Organi indi regolarli per potersi adattare al comodo dei Cantori, che deve il Compositore sempre aver in vista, acciò la Composizione sia bene eseguita, e di questi trasporti di Tuono o sia Modo se ne trovano nel Palestrina, ed in altri Antichi dai quali i Moderni hanno preso norma.

mincia la Composizione presente che vi propongo per Esempio, i due Soprani fanno l'Intonazione, e la Cadenza del Secondo Tuono del Canto Fermo, il quale però si vede posto con diverse Figure secondo il bisogno della Composizione, (d) anzi il Canto Fermo che è posto nel Soprano del Secondo Coro in tutto non è reale, anzi nel terminare la metà del Versetto procede per semplice Imitazione, ma però con gran giudizio come vedremo a suo luogo, e dopo che questi due Soprani hanno terminato il Canto Fermo, tornano poi assieme colle altre parti a fare l'intreccio che del continuo si vede maneggiato in questa Composizione.

Esaminandola adesso un poco più attentamente, e a parte a parte, vedremo al num. 1. entrare il primo Coro, il quale sul bel principio comincia per via d'Imitazioni, e queste non solo non sono Imitazioni reali, ma di più sono alquanto imperfette, e frattanto al num. 2. il Soprano del suddetto primo Coro comincia il Canto Fermo, indi subito al num. 3. entra il secondo Coro anch'esso con Imitazioni imperfette in tempo che il primo Coro seguita a cantare, e qui si potrà notare come fino a tanto che dura il Canto Fermo, i due Cori sempre cantano uniti, e solo si vedono alcune Pause ora in una, ora nell'altra Parte, e queste o per dar respiro alle medesime, o per meglio far sentire le Imitazioni, o per non fare alcuna stracchiatura di Cantilena, stantechè ella è arte de Maestri consumati nell'arte il sapere a tempo e luogo dar respiro alle parti, come si può vedere nel Palestrina, Zarlino, Morales ed altri, purchè il respiro sia fatto con giudizio, tanto nel finire, che nel cominciare, osservando sopra tutto nel cominciare che si faccia con arte, cioè che la parte cominci con Imitazione omogenea all'altre parti. Introdotto che si è il secondo Coro, entra il Soprano secondo al num. 4. anch'esso col Canto Fermo, ed in questo mentre devono bene osservarsi le Cantilene di tutte le parti che si conducono con naturalezza grandissima, e nell'istesso tempo si mantiene una chiarezza somma, si sfuggono molti Unisoni, singolarmente in principio di Battuta, e quasi sempre si canta con tutte le otto Parti, ognuna delle quali ha una Cantilena diversa dall'altra, formando Imitazioni più e meno perfette, e che non è una Cantilena di semplice riempitura, in somma imitasse col fatto coloro i quali dicono essere l'istessa cosa il comporre a otto, e il comporre a quattro. Si osservi al num. 5. e 6. come sono distribuiti i due Bassi con Imitazione quasi reale. Si noti inoltre come benchè il secondo Tuono in questa Composizione sia fondato in *G sol reut* Terza minore, nondimeno perchè la prima Nota dell'Intonazione del secondo Modo Ecclesiastico comincia nella Corda di *F faut* naturale.

(d) Allorchè nel primo Tomo si sono fatte le riflessioni all'Antifona del Padre Costanzo Porta, in quale si coll'obbligo del Canto Fermo, si sono assegnate varie maniere di comporre con tal'obbligo, e fra le altre cose si è detto che in diversi modi si possono usare i Canti Fermi, o con uguaglianza cioè, o con inguaglianza di Figure, onde senza che io di nuovo ripeta il già detto, ivi potrà vedere il Lettore in quante maniere si possa comporre obbligandosi col Canto fermo. Affermarsi però che molti accreditati Maestri del passato secolo, come Orazio Bonavoli, Foggia Graziani, ed altri, ogni qual volta hanno introdotto il Canto Fermo parzialmente nelle parti del Soprano, e a più di quattro voci, sempre hanno praticato che i Soprani cantino all'Unisono, e ciò a fine di rinforzare tal Canto Fermo perchè più risalti.

rale, il quale parlando secondo il modo col quale presentemente da noi si suol comporre, dovrebbe essere segnata col Diesis, essendo la Settima del Tuono che in Canto Figurato è sempre maggiore, perciò per fuggire ogni dubbio si vede che l'Autore ha cominciato questo Versetto in Tuono di *Bfa* Terza del Tuono principale, dove ha luogo il *Ffaut* naturale, come Dominante del Tuono, nel quale attualmente si ritrova, ed eccovi una maniera facile, e nell'istesso tempo artificiosa di comporre coll'obbligo del Canto Fermo. Si può ancora osservare che stando ferma la parte del Soprano per qualche tempo nella Corda di *Bfa*, il Basso che vi è sotto va passeggiando per il Tuono e per la Quarta del medesimo, e di più si veda come passando col Basso del primo Coro per la Corda di *Gsolreut*, si trova essa Corda accompagnata con Quinta, benchè in questo caso sia Sesta del Tuono, la quale secondo la Scala ordinaria si suole accompagnare con Sesta minore. (e)

Per dare qualche respiro ai Bassi, e nell'istesso tempo per fare un poco di chiaroscuro, e di varietà ancora, si fa che i Bassi facciano Pausa; ed intanto il Tenore del secondo Coro al num. 7. fa esso le veci del Basso, e dopo di ciò si vede la risposta al num. 8. fatta dal Basso del primo Coro, ed al num. 9. forma nuova Imitazione, e con tal Cantilena va a ritrovare la Cadenza della prima metà del Versetto, nel formar la quale si osservi il modo col quale si contiene nel Soprano del secondo Coro al num. 10., col quale s'imita bensì il Canto Fermo, ma nell'istesso tempo si accompagna la Cadenza colla solita Legatura di Quarta e quinta, e così si scansano le due Otave che s'incontrerebbero se si volesse che anche in questa Parte il Canto Fermo stasse nelle sue vere Corde; conviene per tanto observar bene simili passi artificiosi, perchè giovano assai nelle occasioni, dove potrebbe nascere qualche non piccola difficoltà.

Una cosa devo aggiungere, ed è che sempre costante vi vede mantenere il Tuono di *Bfa*, e la ragione è evidente, per causa cioè della Corda di *Bfa* che sempre conviene sostenere nel Canto Fermo, il quale essendo posto nella parte superiore non ammette altro Basso che il *Bfa*, o l'*Elafu*, e qualche volta il *Gsolreut*, e perciò terminata la prima metà del Versetto con una vera Cadenza, seguita subito il secondo Coro al num. 11. con altre Imitazioni, sopra le quali dopo piccola Pausa ritorna il Canto Fermo seguitando la sua Cantilena e perchè il secondo Coro è il primo a seguirare dopo la Cadenza della prima metà del Versetto, così il Soprano di esso Coro comincia il Canto Fermo prima che lo introduca il Soprano del primo Coro, e ciò vien a fare ancora qualche varietà, avendo nel principio introdotto il Canto Fermo il Soprano del primo Coro.

E' ancora da osservarsi che l'Autore quando l'occasione glielo permette non lascia di far sentire il Tuono di *Gsolreut* benchè alla sfuggita, come in fatti si vede allorchè introduce il primo Coro al num. 12. con Imitazione de' passi usati avanti immediatamente nel secondo Coro, e con tali Imitazioni intro-

Tomo III.

L.

duce

(e) Dico nella Scala ordinaria, perchè nella medesima tre sole sono le Corde che formano la sua propria Armonia; cioè la Prima del Tuono, o dicasi la fondamentale; ovvero la Tonica, la Quarta del Tuono, o sia la Sottodominante, e la Quinta del Tuono, o sia la Dominante, e tutte le altre Corde si riducono ed hanno relazione

duce tutte le Parti del primo Coro , comè in una occhiata facilmente si vede . (f) Si offervi ancora come con Pause dà respiro or all' una ora all' altra Parte si d' un Coro che dell' altro , e con tale artificio si hanno due vantaggi , uno che si facilita la Composizione , e l' altra che si fanno meglio spiccare le Imitazioni, e si puole aggiungere ancora che queste Pause servono affaissimo per il comodo di chi canta , perchè senza respiro si straccano troppo i Cantori , e devesi aver riguardo ancora al comodo dei medesimi , perchè se non se li darà respiro non potranno eseguire con puntualità quanto dal Maestro si scrive . (g) Un altra cosa ancora si deve avvertire coll' occasione che par-

ve a queste tre , ed in fatti la Seconda del Tuono ha l' Armonia della Quinta accompagnata con Settima minore , la Terza del Tuono ha l' Armonia della Tonica , la Sesta del Tuono per l' ordinario ha l' Armonia della Sottodominante , e la Settima del Tuono ha l' Armonia della Dominante . Questa osservazione gioverà affaissimo non solo considerata in se stessa , ma ancora per la buona condotta delle Composizioni , mentre si osserverà l' ordine dell' Armonia successiva , cioè si osserverà la maniera di passare da una nell' altra Armonia , e si vedrà fra le altre cose che non produce buon effetto dall' Armonia della Quinta discendere immediatamente all' Armonia della Quarta , così dall' Armonia della Quarta salire immediatamente all' Armonia della Quinta , quindi è che si trova assegnata per regola generale che quando dalla Quarta si debba passare alla Quinta , che la Quarta si accompagni con Sesta e Quinta , e ciò a motivo di non aver due Armonie successivamente , una delle quali distrugga , e sia contraria totalmente all' altra , ed in fatti l' Armonia della Quarta è fondata nella Divisione Aritmetica , e l' Armonia della Quinta è fondata nella divisione Armonica , e perciò nelle Composizioni nelle quali si usa l' una , e l' altra divisione , non si usano mai immediatamente l' una dopo l' altra , ma fra questa e quella vi si frappone ordinariamente l' Armonia della Fondamentale , ovvero l' Armonia ad essa in altra Corda corrispondente . Questa dottrina è appoggiata alla ragione , ed al senso ; alla ragione , perchè passare da un' Armonia di una natura a quella di altra natura senza interposizione di altra Armonia che sia comune alle due Armonie accennate , è un passare da un contrario all' altro senza alcun mezzo , il che non può essere se non mal fatto : al senso poi , perchè coll' esperienza si sente , che il passaggio immediato dall' Armonia della Quinta a quella della Quarta , ovvero dall' Armonia di questa all' Armonia di quella , fa cattivo effetto , quando non vi si interponga l' Armonia della Fondamentale , onde non si dispreggi questa osservazione , nella quale pur troppo alcuni mancano . Si noti che stante l' Armonia della Quinta che porta seco la Seconda del Tuono , alcuni hanno introdotto l' uso di accompagnare la Seconda del Tuono con Terza , e Quarta , acciò vi sia la Base dell' Armonia propria a questa Corda .

(f) Da questo Luogo si puole osservare la maniera colla quale possono introdursi le Parti una dopo l' altra senza che la Composizione sia in Stil Fugato , nel qual Stile pare di conseguenza che una parte entri dopo l' altra , mentre ciò sul succedere mediante il Soggetto che si propone , al qual Soggetto le altre Parti ordinariamente una dopo l' altra devono rispondere ; ma nello Stile che non sia veramente Fugato , volendo che le parti entrino una dopo l' altra , questo facilmente può ottenersi col mezzo di qualche Imitazione , ancorchè non sia perfetta , come in fatti si vede che usa questo Autore non solo nel luogo che accenno , ma ancora in più luoghi della presente Composizione .

(g) Siccome senza la vera esecuzione una Composizione per bella e buona che sia non farà mai il suo effetto , e dipendendo l' esecuzione dai Cantori , perciò non si de-

parliamo delle Pause ; che queste cioè si vedono ora in una , ora nell' altra parte, ma non si vede pausare però un intiero Coro con tutte quattro le sue Parti nell' istesso tempo , e questa è una osservazione da farsi allorchè si vuole veramente scrivere a otto reali , e tal maniera si osserva nella presente composizione fin tanto che seguita questo Versetto coll' obbligo del Canto Fermo , altrimenti quando si fa Pausa colle quattro Parti di un Coro , allora si dice la Composizione a Cori Battenti , come terminato che sia questo Versetto si vedrà usare dal nostro Autore nei Versetti seguenti fino alla fine del Salmo .

Si deve poi notare come il Soprano del secondo Coro al num. 13. fa la Cadenza del Canto Fermo prima del Soprano del primo Coro , nel quale dopo breve Pausa si pone ancora la detta Cadenza del Canto Fermo al num. 14. , ed in tempo che questi due Soprani formano successivamente tali Cadenze , le altre Parti seguitano con Imitazioni ora meno , ora più perfette della metà ultima di questo Versetto , le quali Imitazioni potrà esaminarle più per minuto lo Studioso , bastando a me accennargliele , ma lo avverto soprattutto ad esaminare attentamente i due Bassi , perchè da questi dipende la condotta dei due Cori . Osservi come caminano per movimenti contrarij , e con Corde le quali ammettono l' istessa Armonia , secondo quel tanto abbiamo notato nel principio dell' Esempio primo di questo Terzo Tomo . In oltre in questo luogo si troveranno due Note segnate \sharp , quella nel Tenore del primo Coro fa vedere , come qui l' Autore non tiene l' opinione de primi Maestri del Secolo XVI. , i quali volevano che in ogni Coro vi fosse il suo fondamento ; l' altra segnata nel Basso del primo Coro fa vedere come l' Autore non ha evitato gl' Unisoni specialmente in principio di Battuta , e nell' istesso Coro avendo avuta più tosto premura di far cantar comode le Parti ,

Di più in questo luogo è necessaria un' altra riflessione , ed è la seguente ; siccome il secondo Tuono o Modo Ecclesiastico nella sua Cadenza tocca la Corda di *Fsaut* naturale , e poi va a finire in *Gsolreut* , così ne segue di necessità che nella Musica che usiamo a giorni nostri , non si può nel caso presente usare la vera Cadenza di *Gsolreut* , perchè in tal caso sarebbe necessario toccare il *Fsaut Diefis* necessariamente richiesto dalla Quinta del Tuono che vada a formar vera Cadenza in *Gsolreut* ; quindi è che volendo l' Autore star attaccato alle vere Corde del Canto Fermo , non puole usare la vera Cadenza di *Gsolreut* , e perciò la Cadenza del Canto Fermo posta nel Soprano del secondo Coro la fa in tempo che le altre Parti seguitano la sua strada , senza neppur ombra di Cadenza ; la Cadenza poi del Canto fermo posta nel Soprano del primo Coro la fa in tal maniera , che siano l' altre Parti disposte a for-

ve dal giudizioso Compositore trascurar cosa alcuna che conduca al fine principale della Musica che è il dilettae , quindi è che anch' le Pause , quando ad altro non servissero , devono usarsi per il fine antedetto , e perciò anche il comodo dei Cantanti non deve essere trascurato dal diligente Compositore ed in fatti si vede che anche nelle Composizioni a due e tre Voci si usano di quando in quando le Pause , non solo per far spiccare di più l' entrate dei Soggetti , ovvero per qualche altro fine ma ancora per dar comodo , e respiro ai Cantanti , dai quali dipende la buona esecuzione della Composizione . Nella Musica poi semplicemente istrumentale non ha luogo questa osservazione , come da per se è chiaro , e solo si usano le Pause per altri motivi .

mare vera Cadenza in Tuono di *Ffaut*, la qual cosa ben osservata nel caso presente, non solo non disdice, ma anzi si ritrova fatta con gran giudizio: non disdice, perchè avendo raggirato il Canto Fermo quasi sempre in Tuono di *Bfa*, nel quale attualmente si ritrova allorchè si avvicina alla Cadenza del Canto Fermo, si porta alla Quinta di *Bfa*, che viene ad essere alla Quinta della Terza del Tuono, la qual Modulazione è relativa all'intero della Composizione: si riporta poi l'Autore con molto giudizio, perchè operando in tal maniera, ha luogo di porre la Cadenza del Canto Fermo nella sua vera forma, come si vede in fatti posto in esecuzione al num. 15. Questa riflessione è molto necessaria per simili incontri, perciò il Lettore ne faccia buon uso alle occasioni. (b).

Terminato che ha il Versetto dove si era obbligato colla Cantilena del Canto Fermo, seguita il Salmo a Cori Bastenti, ma sempre, o quasi sempre con obbligo d'Imitazioni, o di Legature, di modo che non possa assolutamente dirsi in Stile semplice, e perciò noi pure seguendo le osservazioni vedremo come al num. 16. si introducono alcune risposte d'Imitazione alla proposta fatta dal Tenore del secondo Coro. nell'atto che si forma la Cadenza antedetta del Canto Fermo, e risposto che hanno tutte le Parti del secondo Coro, seguita il Coro primo al num. 17. con altre Imitazioni più imperfette però, ed al num. 18. il secondo Coro si unisce al primo, e fin qui sempre si mantiene il Tuono di *Ffaut*, ma poi si vede che passa in *Diasolre* Terza minore che è Sesta di *Ffaut*, e Quinta del Tuono principale, (i) e così si apre una strada facile e piana per tornare nel Tuono principale, e per ottenere questo suo intento, si osservi al num. 19. l'andamento che usa nel Bassof del secondo Coro, col quale va a cadere in *Diasolre* Terza minore, indi si veda la risposta che pone al num. 20. prima che il secondo Coro finisca. Si osservi questa risposta, la quale fuori della prima Nota imita realmente il passo antecedente, e dando Terza maggiore al *Diasolre*, con una naturalezza

(h) Ho detto nell'Esempio antecedente che alcuna Modulazione la quale non sia totalmente relativa al Tuono principale, e passeggiata usata con giudizio, o con buon ordine, non produrrà alcun cattivo effetto, ed ecco ciò verificato nel caso presente, dove con quanto giudizio abbia operato il nostro Autore non vi è chi non lo veda. Questi adunque sono di quei passi che si devono osservare con ogni maggior possibile attenzione, mentre sono passi che si cavano dall'ordinario, ed in altre ciò che a qualcuno, e sopra tutto principiante, e meno esperto potrebbe comparire errore, a chi intende per il suo vero dritto comparisce qual veramente si è una cosa molto giudiziosa, ed a tal fine propongo al Lettore osservare simili passi, acciò si arvezzi prima di condannare esaminare minutamente il tutto, e poi giudicare.

(i) Eccovi una maniera facile insieme ed elegante di modulare, usando cioè una Modulazione comune a due Tuoni, uno nel quale si ritrova, l'altro nel quale vuol passare, e nel nostro caso il *Diasolre* Terza minore è comune al Tuono di *Bfa* che è Terza del Tuono, (benchè per accidentale si trovi in *Ffaut* Quinta di *Bfa*) ed al Tuono di *Gsolreut* che è Fondamentale, e così operando senza alcuna difficoltà anzi con molta naturalezza si apre la strada per tornare in Tuono in tempo appunto nel quale appariva ritrovarsi assai lontana dal Tuono, mentre si ritrovava benchè accidentalmente in Tuono di *Ffaut* che totalmente pare opposto al Tuono di *Gsolreut*, essendo quella Settima di questa.

za quasi insensibile fere passa al Tuono principale , nel quale quasi necessariamente vien condotto dalla risposta che pone in questo luogo, ed eccovi una facilissima maniera di modulare, la quale si ottiene più ristretta a otto di quello potrebbe succedere a quattro. (K) Nell'atto che fa Cadenza col primo Coro nel Tuon principale introduce col secondo Coro al num. 21. altro Versetto, nel quale pure si vedono e Legature , ed una piccola Imitazione , e si conduce la metà del Versetto in guisa che vada in Tuono di *Bfa* Terza del Tuono , e vi si unisce in fine il primo Coro al num. 22. , il quale parimente con Legature , ed Imitazioni , seguita esso pure nel Tuono di *Bfa* , indi introduce di nuovo il secondo Coro al num. 23. , e qui si deve osservare la maniera colla quale ritorna al Tuono fondamentale , ed in oltre il modo col quale conduce le parti fino a tanto che ha luogo di porre il primo Coro al num. 24. E' poi ben da osservarsi la risposta del secondo Coro a num. 25. che si unisce col primo Coro. Si vedrà questa risposta nel suo principio reale , indi del Tuono , poi di nuovo reale, ma ciò non basta, si veda di più come nel tempo di questa risposta si fa cantare il primo Coro sempre con Corde coerenti al Coro secondo , cioè al Basso del secondo Coro, si veda poi la maniera colla quale si sfuggono gl' Unisoni , e finalmente si veda come si contiene nel formare l'ultima Cadenza.

Questa Composizione come ognun vede è assai diversa da quelle che finora abbiamo osservate , che perciò è degna d'esser esaminata con ogni attenzione , tanto più in riguardo del Canto Fermo che in essa si ritrova , e specialmente ritrovandosi il Canto Fermo distribuito nei due Soprani in guisa che il Soprano d'un Coro mai vanga a formare due Ottave, o due Unisoni col Soprano dell'altro Coro, cosa che attentamente deve osservarsi, potendo più d'una volta capitare l'occasione di doverlo imitare. Si scorge in questa Composizione poco giro di Modulazione fino a tanto che si ritrova coll'obbligo del Canto Fermo , ma appena esce da quest'obbligo , subito si mette in giro colla Modulazione , sempre però in quelle Corde che sono coerenti al Tuono principale , così in questa parte non si ritrova alcun dubbio , e neppure alcuna opposizione. Nel corpo di questa Composizione si ritrovano moltissime Imitazioni , alcune più , alcune meno perfette secondo l'occasione che li va capitando , tutte però poste con molta naturalezza , e senza stracchiatura alcuna , la qual cosa deve esser molto avere in considerazione . Se poi si osserveranno i due Bassi si vedrà la bella , e buona condotta che in essi ha tenuta l'Autore , si vedrà in essi la maggior forza dell'Imitazione, e si troveranno alcune risposte che servono a maraviglia per la Modulazione . (L) Si troverà la Composizione adorna di molte Legature , alcune Dissonanti , alcune no , sicchè

(K) Componendo a otto voci vi è il comodo d'introcchiare i Bassi , e fare che uno cominci prima che l'altro finisca , e nel tempo che un Basso imita l'altro vi sarà più facilità di modulare , prima perchè la molteplicità delle Parti può aiutare per ottenere l'intento , e poi si possono condurre in guisa i due Cori che uno sia in un Tuono, ed intanto l'altro si disponga a passare in altro Tuono , il che certamente non si ottiene a quattro , perchè volendo modulare col Basso , convien prima terminare un passo , e poi introdurre un altro, dove a otto i passi possono introcciarli , e specialmente nei due Bassi , i quali fanno la maggior forza nelle Composizioni a Cori Battenti.

(L) Nelle Composizioni a otto piene i maggiori artefici sogliono usarli nei due Bassi , e

sicchè per tutti i capi converrà dire esser questa una Composizione bella e buona, sia per la condotta, sia per la maniera di distribuir le parti, nella qual distribuzione inoltre si deve osservar il modo col quale alle volte si fa che una parte di un Coro entri da se sola prima delle altre, ma sempre però in tempo che canta l'altro Coro, e così non si vede alcun voto, ed in tal maniera pure si ha maggior campo di usare delle Imitazioni. Da tutto ciò ben considerato non poco profitto sarà per ricavarne, chi con tutta l'attenzione si impiegherà nell'osservare, ed imitare tal sorta di composizioni.

sendo questi più sensibili dell'altre Parti, ed in oltre sova quelli che sostentano tutta la Composizione, che però le Imitazioni più perfette, le Legature più sensibili, la sofferenza della Modulazione, si devono sempre porre nei due Bassi, ed in fatti nello scorrere la presente Composizione, si vede che l'Autore si è servito di quanto in questo luogo io accenno per maggior lume di chi ha voglia veramente efficace di approfittarsi, e perciò non si disprezzino alcuni acquisti che forse non parranno di troppo rimarco

SEGUE L' ESEMPIO TRIGESIMOQUARTO.

A M E N

D E I B A R O N I.

2. A

3. A - men a -

A I. men amen a -

A - men a -

5. A -

4. A -

2 6 6 6 5 6 4 3

men

men

men

A -

men

men

men

men

men

men a men a men

men a men amen

men amen

6 5 5 6 4 2 6 6

Detailed description: This is a musical score for the word 'amen'. It consists of ten staves of music. The first four staves are vocal parts, each with the word 'men' written below. The fifth staff is a vocal line with 'men' and 'a' lyrics. The sixth staff is a vocal line with 'men' and 'amen' lyrics. The seventh staff is a vocal line with 'men a men amen' lyrics. The eighth staff is a vocal line with 'men amen' lyrics. The ninth and tenth staves are piano accompaniment, with the word 'amen' written below. The piano part includes fingerings (6, 5, 5, 6, 4, 2, 6, 6) and chord symbols (6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6). There are also some decorative symbols like asterisks and crosses in the piano part.

A musical score for voice and piano. The score consists of ten staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'men a men a' written below it. The bottom staff is the piano accompaniment, with fingerings '6 5', '6', and '4 3' indicated below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some markings like 'A', 'II.', and 'IO.' on the staves.

Tomo III.

M

men

This musical score consists of ten staves. The first three staves are guitar accompaniment. The fourth staff is the vocal line, starting with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics 'men a men' are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Measure numbers 12 and 13 are indicated. The guitar part features a 6/5 chord sequence at the bottom.

a men

43 6# 5 3# 3# 43# 6

M s

a men

a. men a. men
 a. men a. men
 men
 18. a. men a. men
 men a.
 men a.
 17. men a.
 men amen a.
 20.

3 \times 6 6 \times 5 3 \times 5; 43 \times 6 5 3 \times 5 5 43 \times 6 5 3 \times

a. men

23. a men a men a -

a men a men

a - men a men

22. a men a men 26.

a men a men a -

men a men a -

men a men a -

25. men a -

24. a -

men a men a men a -

5 5 43 6 5 5 6 43 6 5 5 6 43

men

men a - - - men

a men a men a -

a men a

men a men a men a men a -

men a - - - men a - - -

men a men a men a - - - men

men a men a men a - - - men a -

men a men a men a men a -

43 43 5 5/2 43 43

amen

a - men a - men

5 6 5 3#
3# 4 4 3#

LE Composizioni a otto voci che finora da noi sono state esaminate ; più e meno artificiali le abbiamo vedute , ma però non ne abbiamo veduta alcuna che sia veramente in Stile Fugato , (a) quindi è che nulla volendo omettere di tutto ciò che può condurre lo Studioso ad una intiera e perfetta osservazione di quanto può ottenersi colla varietà delli Stili nella Facoltà Musicale , farà perciò cosa buona il porre in questo luogo una Composizione tessuta , in quello Stile che dicesi Fugato , d'Imitazione , o sia d'Attacco , (b) riserbandomi ad altra Composizione il far vedere lo Stile della Fuga rigorosa . Qual sia e come debba esser fatto lo Stile Fugato abbastanza lo abbiamo dichiarato altrove , che però senza replicare cosa alcuna delle già dette , evitando qualunque superfluità , entreremo immediatamente nell'esame della proposta Composizione .

Al num. 1. Si vedrà il Soggetto principale col quale è lavorata la Composizione , e quello che il Tenore a questo Soggetto sopra pone farà quello che suol dirsi Contrasoggetto , ed intanto appena proposto il motivo dal Basso il Soprano al num. 2. forma la risposta alla Quinta , indi l'Alto al num. 3. risponde all'Ottava . Si deve però notare che dopo le tre prime Note del Soggetto le parti non seguitano la Cantilena della proposta , (c) ma libere e sciolte accompagnano la Cantilena , o possiamo dire l'andamento del Basso , il quale andamento si conserva per tutta la Composizione , mutato solamente l'ordine delle Modulazioni , e allungato o abbreviato secondo l'occorrenza e l'occasione . Le Cantilene delle Parti sopra questo Basso sono piane , e naturali , e ciascuna adattata alla sua propria parte , e questo costantemente si vede fino alla fine della Composizione . Si esami ni attentamente questo primo pezzo della Composizione , mentre con questo diversamente posto si vede raggi-

(a) Dalla diversità dello Stile procede per lo più la varietà di una Composizione , che però chi vuol vedere la diversa maniera di comporre esservi Composizioni che siano lavorate in diversi Stili , e fra i molti Autori nei quali si può vedere questa diversità di Stile , nei Salmi di Benedetto Marcello vi è quanto si può desiderare per il fine del quale parlo , mentre in essi Salmi oltre agli Stili dei quali finora ne ho dati gl' Esempj , si potrà vedere di più lo Stile del Recitativo , lo Stile del Solo con Strumenti , e senza Strumenti , vedranno i Bassi sonanti adattati per il Violoncello , e si vedrà in somma tutto ciò che può formare un buon Compositore in tutti li Stili , con questo però che in essi Salmi non si oltrepassa il numero delle quattro Parti . Che se poi alcuno desiderasse vedere Sonate d'Intavolatura delle quali io non ho precisamente parlato in questa mia Opera , potrà vederle nel Frescobaldi , in Sebastian Bach , in Domenico Scarlatti , in Handel , nel Padre Martini , ed in altri . Per Sonate poi da Violino vi sono le bellissime Opere di Arcangelo Corelli , e di molti altri , delle quali cose tutte avviso il Lettore , acciò non resti ignaro di alcuna parte spettante alla Facoltà Musicale . Della diversità degli Stili ne ho parlato ancora nel Tomo Primo Esempio 2. pag. 23.

(b) Chiamasi Fuga d'attacco quella , il di cui Soggetto è breve , e la parti entrano o attaccano dove , e come possono , e come possono . Deve offerirsi in questa Fuga che tre parti cominciano col Soggetto di una Legatura , e la quarta parte fa un attacco di Cromo , che per lo più la risposta è d'Imitazione , o di solo figure , e perciò non può chiamarsi Fuga rigorosa ma più tosto d'Imitazione .

(c) Ed eccovi una delle proprietà dello Stile Fugato , d'Imitazione , o di Attacco ,

raggiata fino al termine della medesima ; (d) ed intanto nel formar che si fa la Cadenza coll'andamento accennato, s'introduce il secondo Coro, il quale risponde appunto a quanto fu proposto dal primo, se si eccettuino due sole Note del Tenore, il quale fa il Contraffoggetto, anzi se bene si esaminerà il tutto, si vedrà che anche nel principio poteva porsi il Tenore nell'istessa maniera, e coll'istesso incominciamento che si pone in questo luogo, ed intanto a mio parere l'Autore non lo ha fatto, per non entrar in ottava, e privar la Composizione d'Armonia, così pure per non entrare nell'istesso tempo col Contraffoggetto, e colla risposta al Motivo, come succede nel Secondo Coro, nel quale però non poteva far altrimenti per evitare gl'inconvenienti che sarebbero nati ponendo il Tenore nell'istessa guisa che si pone nel primo Coro.

Nella risposta che fa il secondo Coro al primo si osserva l'istesso ordine di risposte, e di Cantilene che si usarono nel primo Coro, e ciò si scorge al num. 4., 5., e 6. Nella Cadenza poi che si fa dal secondo Coro s'introduce di nuovo il Coro primo al num. 7. coll'istessa risposta al Soggetto parimente nel Tuono principale, ma però s'incomincia subito l'artificio col quale è lavorata tutta questa Composizione, e tal artificio consiste nel mettere le risposte in Corde diverse dalle antecedenti proposte e risposte, come in seguito anderemo vedendo. (e) Frattanto si osserverà al num. 8. come l'Alto non risponde all'Ottava della proposta del Basso, ma bensì risponde alla Settima, in modo però che questa risposta deve considerarsi come Quinta del Tuono nel quale vuole andare a cadere, e che ciò sia vero si scorge chiaramente allor-

Tomo III.

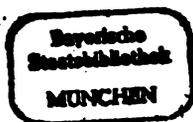
N

chè

il quale non ha obbligo alcuno di seguir le risposte per molte Note, ma basta che in un modo o nell'altro si senta di quando in quando qualche risposta, così pure nell'ordine delle risposte non conserva alcun rigore, ma risponde quando più li torna in acconcio, e ciò parimente vedesi verificato nella presente Composizione. Similmente in tal sorta di Fuga, o sia di Attacco non tutte le Parti sono tenute a rispondere, e ciò pure vedesi praticato in questa composizione, nella quale benchè si mantenga il primo Motivo sino al fine, con tutto ciò stante le addotte circostanze dir non si deve che questa Composizione sia Fuga rigorosa, ma solo che è fatta in Stile Fugato, d'Imitazione, e di Attacco, che è diverso dalla vera Fuga per tutte quelle cose che già abbiamo notate.

(d) Il formare la Composizione in modo tale che nel principio di essa vi sia in compendio tutto ciò che poi si ritrova nel corpo della medesima è una cosa molto benefatta, e siccome il Zarl. Instit. Harm. par. 4. cap. 32. pag. 344. asserisce la Rettorica essere utile per la Musica, ed assegna qualche Analogia fra l'una e l'altra così io dirò che formar le Composizioni nel modo accennato corrisponde benissimo all'Arte Oratoria, la quale nell'Esercizio propone tutto ciò che si vuol trattare nel corpo dell'Orazione.

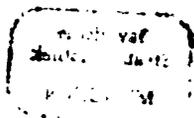
(e) Questa è un'altra proprietà dello Stile Fugato, o d'Imitazione, il passare cioè da una risposta posta in un Tuono ad altra risposta in altro Tuono formata, il che non così di frequente succede nelle Fughe nelle quali suol conservarsi l'ordine delle risposte relative al Tuono nel quale si ritrova, ovvero passando in altro Tuono in esso si formano le proposte, e risposte relative, ed in fatti nel principio specialmente di una Fuga non si risponderà mai alla Settima come si vede nel luogo del quale presentemente parliamo, benchè quella Settima non sia veramente tale, ma si riferisca ad altra Corda, la quale abbia relazione col Tuono dove si vuol passare.



chè al num. 9. si vede l'altra risposta del Soprano la quale si ritrova alla Terza del Tuono principale dove già è passato colla Cantilena del Basso, colla quale forma l'andamento che sul bel principio abbiamo assegnato. In questo luogo gioverà non poco osservare la insensibil maniera colla quale si passa alla Terza del Tuono, ed osservando il Tenore che in questo luogo ancora fa la parte del Contrafoggetto si vedrà in esso segnata col segno † una risposta, benchè non tanto sensibile all'Ottava sotto del Soprano. Si esaminai bene l'andamento del Basso, e si veda come imita l'andamento posto nel principio, ma però relativamente al Tuono nel quale è passato. (f)

Giunto che è alla Cadenza dell'andamento sopraddetto, si vede al num. 10. il Basso del secondo Coro, il quale propone nel Tuono dove è passato coll'antidetta Modulazione, e coll'istesso ordine sì di risposte come di Cantilene le quali sono in tutto compagne al primo Coro, fuori di qualche piccola Nota del Tenore, si conduce ad altra Cadenza nella Terza parimente del Tuono principale, e seguitando l'istesso ordine di già intrapreso di rispondere coll'altro Coro nel formar che fa la Cadenza, vedesi come al num. 13. il Basso del primo Coro di nuovo prende il Motivo alla Terza del Tuono, ed al num. 14. si osserva la risposta alla Quinta. Mi sia lecito però prima di avanzare le osservazioni far riflettere al Lettore l'ordine col quale si contiene l'Autore nei Bassi di questa Composizione, che sono le parti principali intorno alle proposte e risposte del Motivo. Abbiamo veduto che da principio propone il Basso del primo Coro nel Tuono principale, e ad esso risponde il Basso del secondo Coro nel Tuono pure principale, indi ritorna a proporre il Basso del secondo Coro nel Tuono principale, e così sarebbero due proposte, ed una risposta degl'intieri Cori nello stesso Tuono, ma se osserveremo come questa seconda proposta è fatta in maniera che subito passa alla Terza del Tuono, resteremo persuasi dell'artificiale che in se contiene questa seconda proposta. Così pure il Basso del secondo Coro al num. 10. è posto in modo che non è proposta, ma risposta a quanto fu fatto antecedentemente dal Basso del primo Coro, e per conseguenza il Basso del primo Coro al num. 13. è seconda proposta, o dicasi altra risposta alla Terza del Tuono, ma riflettendo poi all'Ordine che in questa seconda proposta si tiene, si scorgerà con quanto artificio siasi contenuto l'Autore, e che sia vero quanto asserisco si offervi la risposta del Soprano primo Coro al num. 15., e si veda intanto l'andamento del Basso come si va disponendo per passare alla Quinta del Tuono Fondamentale, ed eccovi accennato un ordine bellissimo per tal sorta di Composizioni. Si propone adunque al num. 1. in Tuono, si risponde al num. 4. al Tuono, al num. 7. dal

(f) Da tutto quello che andiamo dicendo si ricava che anche lo Stile Fugato deve mantenere l'unità della Composizione, e questa è una cosa da ben osservarsi, acciò la Composizione non riesca un pasticcio, e che tal cosa sia necessaria vedasi il Co: Giordano Riccati nel suo Saggio sopra le leggi del Contrappunto nel lib. 3. pag. 86. ; e 87. Questo avvertimento, e può dirsi anche precetto da non pochi non vien osservato, e col pretesto dello Stile Fugato fanno Composizioni che possono dirsi in Stile affogato, cioè senza ordine senza condotta, senza unità di Composizione, e quel che è peggio senza alcuna chiarezza, con passi strascichiati, il che mai e poi mai potrà produrre alcun buon effetto non solo, ma produrlo cattivo.



7. dal Tuono si passa alla Terza ; al num. 10. si risponde alla Terza , ed al num. 13. dalla Terza si passa alla Quinta . (g)

Coll'istesso ordine col quale ha sempre proposto e risposto nell'atto cioè di formar la Cadenza, anche in questo luogo cioè al num. 15. propone alla Quinta del Tuono , ed al num. 16. ; e 17. si vedono le risposte relative al Motivo , e perchè tutte le Parti siano ne suoi veri posti annicchiate , si osservi come il Contrafoggettò in questo luogo vien fatto dall'Alto, ed intanto il Basso seguita il suo andamento, sempre relativamente coll'istessa maniera che ha fatto per il passato , e secondo il solito nel formar la Cadenza, risponde al num. 18. alla Quinta pure col Basso del secondo Coro , ma qui restringe l'andamento , o per dir meglio si abbrevia , e frattanto non si usano le risposte che si posero nell'antecedente proposta, anzi si usa la risposta alla Terza della Quinta come si scopre al num. 19. , e stantechè si abbrevia l'andamento non vi è luogo di porre la terza risposta nell'istesso Coro , onde acciò delle quattro Parti non ve ne sia alcuna inoperosa , due di esse per Imitazione almeno formano il Contrafoggettò al Motivo principale. (b) La cagione poi vera per la quale si abbrevia l'andamento del Basso , e come si vedrà si mantiene più breve nel progresso della Composizione si è , perchè operando nella forma colla quale si era principiato , non potrebbonsi restringere i Cori , ma converrebbe mantenerli nell'istessa distanza l'uno dall'altro come si è veduto nel principio della Composizione , la qual cosa non farebbe tanto artificiosa come ella è , mentre coll'andar avanti della Composizione deve crescere l'artificio , e nelle Composizioni a otto uno degli artificij si è il porre i Cori sempre più ristretti , se dunque l'Autore voleva restringere i Cori , e non poteva

N 2

farlo

(g) In tal maniera un passo che potrebbe parere una replica o superflua del tutto , o almeno noiosa , viene a rendersi non solo sopportabile , ma di più commendabile , mentre contiene in se e artificio , e buon gusto , come chiaramente apparisce , che però il buon Compositore a guisa delle Api anche dalle spine cava il mele , e dove in qualche circostanza per qualcheduno sarebbe cosa viziosa per tre volte replicare il Motivo all'istesso Tuono , per qualchedun altro e in diversa circostanza a forza d'artificio si rende il passo degno di osservazione , e dove nel primo caso s'ha da fuggirsi una replica fastidiosa , nel caso secondo è degna da essere imitata una replica fatta con artificio , come è quella della quale parliam , e tutto ciò comprova abbastanza che nell'Arte Musica secondo le varie occasioni e circostanze , un passo che in un caso fa bene , nell'altro fa male , o almeno riesce meno artificioso , ed al contrario una cosa che in una circostanza riesce o poco buona , o assolutamente cattiva , può in altra circostanza diventare del tutto buona .

(h) Ecco come si deve contenere il buon Compositore in occasione di stringere i Soggetti , e d'intrecciar Cori senza che alcuna cosa venga stracchiata o senza che alcuna parte resti vuota , e che il tutto camini con buon ordine . Si può adunque lasciare qualche risposta di Soggetto , ed in sua vece radoppiare il Contrafoggettò , o realmente , o per Imitazione , come meglio può cadere in acconcio , e purchè il tutto sia posto con buona simetria , e che produca buon effetto non vi sarà cosa da dire in contrario . Che se poi si potesse avere l'intento ponendo il tutto col suo vero ordine , ciò sarebbe sempre meglio , ma torno a replicare che sarà sempre più ben fatto lasciar fuori qualche risposta di quello sia o perla stracchiata , ovvero che ponendola possa produrre confusione , essendo necessaria in tutto o per tutto la chiarezza per quanto sia possibile .

farlo senza abbreviare l'andamento del Basso, farà buon artificio quello che da esso in questo luogo si è ufato, tanto più che non solo usa l'artificio accennato, ma in oltre passa colla Modulazione dalla Quinta del Tuono alla Terza della Quinta, e ciò con vera Cadenza, così con tal ordine ci fa vedere la strada che può tenersi per passare colla Modulazione in alcune Corde che non sono assolutamente parlando relative al Tuono principale, ma siccome di queste Modulazioni più volte ne abbiamo vedute, basti qui l'accennario senza ulteriori riflessioni.

Al num. 20. si vede la risposta, o dicasi pur proposta alla Terza della Quinta, e mantenendosi dal Basso l'ordine dell'andamento secondo il passo immediato antecedente, non vi è altro luogo di risposta che all'Ottava, come vedesi in fatti al num. 21., ed intanto le altre due parti servono di Contrafoggetto come poc'anzi si è osservato. Al num. 22. si vede la risposta del primo Coro a quanto fu proposto dal secondo, ma si osservi in qual maniera si pone l'andamento del Basso, che come dissi fa tutto il gioco in questa Composizione. Si rifletta che ritrovasi l'Autore nella Terza della Quinta che viene ad essere la Settima del Tuono, onde comparisce che sia molto lontano dal Tuono principale, e tutto il bello deve consistere di ritornare al Tuono per una strada piana e facile, la quale insensibilmente ad esso Tuono principale lo conduca; osservando adunque ora il passo che vi ho accennato al num. 22. si vede, come ritrovandosi in *Gsolreut* passa immediatamente alla sua Quarta, ed in fatti in essa pone la risposta al Motivo, come si nota al num. 23., passando per tanto alla Quarta di *Gsolreut*, passa alla Terza del Tuono principale, e passando poi alla Terza del Tuono farà cosa facile in esso ritornare: ecco dunque come col passaggio di una sola Modulazione si ritorna nella strada facile e piana da una Corda dal Tuono lontana dove attualmente si ritrovava. (i)

Colla Modulazione adunque ufata in questo luogo si torna alla Terza del Tuono ed in tal maniera vi è luogo per il Basso secondo Coro al num. 24. di prendere il Motivo, e seguitare il suo andamento, e per avere qualche variazione si ritrova in Contrafoggetto nel Soprano, ed intanto il Tenore al num. 25. risponde all'Unifono, ma perchè la Composizione si va accostando verso il suo fine, conviene restringere le parti, e unire assieme i Cori, che perciò si osservi attentamente la maniera ufata dall'Autore in questo luogo. Primieramente al num. 26. introduce il Basso del primo Coro in tempo che il

se.

(i) E' molto necessario specialmente per i Principianti il fare serietà ed attenta riflessione a certa sorte di Modulazioni che si cavano dall'ordinario, come è la presente, perchè questo giovane assaiissimo per fare alcuni giri che non si sentono troppo di frequente, e nei Duetti dell'Abbate Stefani si ritrovano di queste Modulazioni non ordinarie, così nei Salmi di Benedetto Marcello, nello Smetto del Padre Martini, ed in altri buoni Compositori, e si accerti lo Studioso che la Modulazione è una delle cose che fa distinguere il Compositore, e in tante occasioni mi avanzo a dire che dicetta più chi ascolta di quello non faccia l'istessa Idea, e sagacità dello Stile, e specialmente nelle Composizioni a Otto, che però mai abbastanza potrà inculcare la serietà riflessione alla Modulazione, cosa tanto essenziale nella Musica, e cosa tanto trascurata da molti, e da molti altri passa con pessimo ordine, sentendo alle volte delle Modulazioni, che come suol dirsi fanno stringere i denti, cosa invero molto biasimevole, perciò non risparmi fatica chi non vuole incorrere in simili eccessi.

secondo Coro seguita a cantare; al Motivo del Basso del secondo Coro si unisce il Contrafoggetto al Soprano, indi col Tenore, ed appena il Basso del primo Coro ha fatto il Motivo salta su il Basso del secondo Coro anch'esso col Motivo al num. 27. accompagnato pure dal suo Soprano col Contrafoggetto, e rispondendo ad esso Basso il suo Tenore al segno ♯, nel qual tempo con Nota ferma cantano pure i due Alti, si fa un bellissimo intreccio, e tutto nella Terza del Tuono. (k)

Formata poi la Cadenza dell'ultima proposta nel Basso del secondo Coro, passa con Modulazione istantanea al Tuono Fondamentale, (l) e ciò vedesi eseguito al num. 28., e poi al num. 29., e 30. vedonsi le sue risposte, le quali si pongono nei soli Bassi, perchè le altre parti sono impegnate, i Soprani cioè con Nota Ferma, i Tenori col Contrafoggetto, e gl'Alti con Cantilena, la quale abbia luogo con tutti questi intrecci, e tutte queste parti sono distribuite con tal ordine, che una risponda all'altra, la qual cosa deve bene avvertirsi dallo studioso per assuefarsi a porre le parti con buon ordine. (m) Perchè poi nel corpo della Composizione vi sono state più Cadenze, così è necessario che la Cadenza ultima sia più sensibile, e perciò si osservi come questa si pone con modo più largo, ed in tal guisa si rende più sensibile, ed ecco come si scopre che i buoni Compositori non omettono cosa alcuna che conduca alla perfezione della Composizione, e molte cose che a prima vista non sembreranno di troppo rimarco, esaminare poi, ed osservare attentamente, si scopre ad evidenza che non sono in alcuna maniera superflue.

Nella Composizione presente tutto vedesi a pennello; l'andamento del Basso che è la pietra di paragone per cui scopresi la qualità delle Composizioni, e si vede detto andamento coll'istesso ordine mantenuto dal principio al fine, l'ordine delle proposte, e delle risposte adattato allo Stile nel quale è la Composizione, la Modulazione buonissima condotta in oltre per Strade non ordinarie e con modi equivoci, ed insensibilmente con maniera facilissima da Corde lontane ridotta al Tuono, le Cantilene delle Parti non possono desiderarsi migliori, l'intreccio dei Cori fatto con una chiarezza che sorprende, lo Stile sempre costante, tutto in somma con buon ordine, con ottimo artificio, eseguito con tutta la pulizia, sicchè per ogni parte è degna questa Composizione essere attentamente dagli Studiosi esaminata, ed osservata, perchè ne ca-

(k) Se a qualcuno parresse che l'Autore si fermasse troppo nella Terza del Tuono, si ricordi di quanto abbiamo detto altrove, che nei Tuoni cioè di Terza minore la Terza del Tuono riesca più viva, e per tal fine si vede che l'Autore in questa Composizione la batte più delle altre Modulazioni, ed in essa pure forma l'intreccio che accenniamo in questo luogo, perchè così rendendo più viva la Composizione, rende per conseguenza più sensibile l'artificioso intreccio che usa, e così non solo la Composizione, ma ancora l'artificio fa più risalto.

(l) Ho detto altrove che alle volte si usa la Modulazione istantanea, ed eccovela in questa Composizione. Questa Modulazione quando è usata con giudizio e a tempo produce un ottimo effetto, ma non deve poi usarsi assolutamente senza alcuna ragione, e quando si usa devesi osservare di porla col suo perchè, e queste son cose che solo nell'occasione si possono accennare, ma non si può fissare sopra di essa regola alcuna determinata.

(m) Miglior modo di porre le Parti comodo, e naturale nelle Composizioni a due Co-

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of ten staves. The top staff is a vocal line with lyrics "In gloria Dei Patris a" and is marked with "1." and "2.". The second staff is another vocal line with lyrics "In gloria Dei Pa-". The third staff is a piano accompaniment line. The remaining staves (4-9) are piano accompaniment lines. The bottom staff is a vocal line with lyrics "men" and is marked with "3.". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

men a tris a men in gloria
 In gloria Dei Patris a In gloria

4 5 6 7

6 76 34

The musical score consists of ten staves. The first staff is the vocal line with lyrics: "De i Pa tris a men a". The second staff is the guitar accompaniment. The third staff continues the vocal line with lyrics: "men a -". The fourth staff continues the guitar accompaniment. The fifth staff is the vocal line with lyrics: "Dei Pa tris a" and "men a -". The sixth staff is the guitar accompaniment. The seventh staff is the vocal line with lyrics: "In gloria". The eighth and ninth staves are empty guitar accompaniment staves. The tenth staff is the vocal line with lyrics: "men a -".

6 76# 6-5 b 9 6 6 4 2 6 6 9 3 6 men

men
men a men
men a men
men a men
IO. men a men
Dei pa tris a II. men I2.
In gloria Dei Patris a -

3# 6 6 3# 6 5

13.

in gloria Dei Pa tris a'

14.

In gloria Dei Pa tris a'

15.

men a'

16.

In gloria Dei

6 76* 6 men'

men a men

men a

men a

men a

18.

17.

Patris a

76*

4 6

6 4 6

Detailed description: This is a page of a musical score, numbered 108. It features ten staves of music. The first four staves are mostly empty, with only a few notes in the first measure. The fifth staff begins with a treble clef and a common time signature (C). It contains a vocal line with lyrics 'men a men' and a piano accompaniment. The sixth staff continues the vocal line with 'men a' and the piano accompaniment. The seventh staff continues with 'men a' and the piano accompaniment. The eighth staff continues with 'men a' and the piano accompaniment. The ninth staff begins with a new section, marked '17.', with the lyrics 'Patris a' and the piano accompaniment. The tenth staff continues this section. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'a' (accendo). At the bottom, there are some numbers: '76*', '4 6', and '6 4 6'. A small number '32' is visible in the bottom right corner.

19. in gloria Dei Pa tris 27.

in gloria Dei Pa tris 26. a - men

in gloria Dei Pa tris 23. a - men in gloria Dei Pa -

25. in gloria Dei Pa -

22. a - men

24. a - men

20. a - men

21. a - men

men a - men

6 4 2 1 6 7 6 4

tris
 tris a 28. men
 in 29. glo ria De
 30. men
 31. in gloria Dei Pa tris a 33.
 6 7.6%

35. 111
 in 37. glo
 36. 38.
 men in gloria Dei
 39.
 in gloria
 Pa tris
 34.
 men
 men men
 men
 men
 6 3 6 4 3 6
 ria

Detailed description of the musical score: The score consists of ten staves. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second staff begins with the lyrics 'in glo' and features a melodic line with a slur. The third staff continues the melody with lyrics 'men in gloria Dei'. The fourth staff has a common time signature and lyrics 'in gloria'. The fifth staff has a treble clef and lyrics 'Pa tris'. The sixth staff has lyrics 'men'. The seventh staff has lyrics 'men men'. The eighth staff has lyrics 'men'. The ninth staff has lyrics 'men'. The tenth staff contains a complex rhythmic pattern with notes marked with numbers 6, 3, 6, 4, 3, 6, and a final note marked with a 6. The lyrics 'ria' are positioned at the bottom right of the page.

ria Dei Pa tris
men men
Pa tris a men
Dei Pa tris a men
in glo -

40. 42. 41. 43. 45. 46. 44.

6 76 6 3 6 5 3 6

a men

54
a men a men
53
men a men
a tris men
men a men
men a men a men
men a men a men
men a men a men

3# 6 5 6
4 3# 4 3#

L' or-

L'Ordine da noi finora tenuto richiede adesso che dopo le Composizioni, le quali a due Cori abbiamo vedute, una se ne moltri che sia lavorata in ragione di vera Fuga, perchè necessario si rende il far vedere come a due Cori debbano formarsi le Fughe. E qui mi conviene ripetere quel tanto fu detto nell'Esempio primo del Tomo secondo, essere cioè tante le maniere di far le Fughe, che chi volesse darne una intiera idea, oltredichè sarebbe molto difficile il riuscirvi, formerebbe di più con queste sole un intiero grosso Volume, e però rimettendomi a quanto in quel luogo si è detto intorno alle Fughe, una adesso ve ne propongo, la quale come vedremo non è delle più ordinarie, e dall'altra parte essendo lavorata con vero Metodo di Fuga, ed essendo a otto così a me sembra che possa essere sufficiente per dar tanto lume che basti intorno a simil sorta di Composizioni, che però senza più stancheggiare il Lettore passiamo subito a farne l'esame.

Primieramente al num. 1. si vede il Soggetto, il quale si deve notare come è diviso in due particelle, (a) e la particella seconda al num. 2. serve ancora di Contrasoggetto come si scorge, e questo Contrasoggetto di più è Contrappunto doppio, benchè per ordinario in questa Composizione si ritrovi quasi sempre al di sopra del Soggetto, ma esaminandolo attentamente si vedrà esser vero Contrappunto doppio. Siccome poi la proposta del Soggetto è alla Corda Fondamentale, così la risposta del num. 3. è alla Quinta del Tuono, e qui pure si vede il Soggetto diviso in due particelle, come scopresi al num. 4. dove desidero che lo Studioso esamini l'accompagnamento che ivi si sovrappone, essendo questo con bellissima Cantilena, ed intanto dopo Pausa eguale dalla Proposta alla Risposta vedesi al num. 5. l'altra risposta al Tuono, e si usa qui pure l'intiero Soggetto diviso al num. 6. in due particelle secondo la Cantilena che si trova nella prima proposta, e così dopo l'istessa Pausa rispondesi alla Quinta al num. 7., e coll'istess'ordine si vede al num. 8. il Soggetto, il quale però nell'avvicinarsi alla sua Cadenza si prolunga alquanto, prima acciò dalla Quinta possa ritornare al Tuono principale, e poi per far spiccare di più l'entrate de' Soggetti che devono porsi nel secondo Coro, nel quale si propone, e si risponde al Soggetto in tempo che il Coro

P 2

primo

(2) Anche nel Tomo primo all'Esempio Sesto pag. 111. abbiamo veduto come il Soggetto che ivi si propone è diviso in due particelle, e quando queste sono distribuite in maniera tale che una particella sia in un Tuono, e l'altra, o che sia o che si porti nel suo Tuono corrispondente, vale a dire dal Tuono alla Quinta, ovvero da questa a quello, è certo che allora si rende più facile la condotta di una fuga, mentre proponendosi V. S. al Tuono, coll'istesso Soggetto si va a ritrovare la Quinta, nella quale dovesi porre la risposta, e da questa seguitando il Soggetto si ritorna al Tuono, nel quale poi deve essere l'altra risposta. È vero che non è così facile ritrovare simili Soggetti, ma quando riesca ritrovarne è cosa molto buona per aver questi una facilissima condotta, e si ricordi il Lettore di ciò che tante volte ho detto, cioè che col vedere e sentirsi Composizioni di valenti Autori, si renderà sempre più idoneo per imitarli, formerà buon gusto, ma quel buon gusto che sia assieme col vero comporre artificiosamente, e facendo le vere regole del buon Contrappunto, e non il buon gusto che da alcuni

primo seguita a cantare con tutte le quattro Parti, ne si fa cessare fintanto che non sia per entrare la terza Parte del secondo Coro, così da questo luogo si puole apprendere come debba introdursi il Soggetto col secondo Coro. (b)

La proposta che vedesi nel secondo Coro al num. 9. viene ancora a fare il rivolto della Fuga, mentre si vede che è nella Quinta del Tuono, e si seguita col metodo già introdotto nel Soggetto, come scopresi al num. 10. indi al num. 11. si vede la risposta al Tuono, e così mantiene il rivolto, ed arrivato al num. 12. colla seconda particella del Soggetto, si vede come trovando luogo di porre una Imitazione del Soggetto non trasfascia di farlo, ed allora viene il suo luogo per la risposta nel Tenore, e così al num. 14. questa si ritrova corrispondente alla proposta del Soprano secondo Coro, cioè essa pure alla Quinta del Tuono, e qui parimente si scorgono l'istessi accompagnamenti che furono usati per il passato, e chiaramente, si vedono al num. 15. Si avverta che dopo di aver cessato di cantare col primo Coro, introducendo il secondo Coro nella maniera che si vede in questo luogo, si viene ancora a fare un di quei chiaroscuri, che più volte ho notati in altre Composizioni. (c) Viene poi il tempo di entrare col Basso dopo le solite eguali Pause; ed in fatti al num. 16. anch'esso fa il Soggetto nel Tuono, ed arrivando alla seconda particella del Motivo che è al num. 17. il Soprano cessa di cantare, e ciò per fare che resti più chiara la Composizione.

Una cosa conviene avvertire prima di maggiormente inoltrarsi, ed è che le due particelle del Soggetto non sono poste così a caso, o per semplice Contrafog-

ni si chiama quello che serve per un semplice grattacassò, senza nulla o poi nulla curarsi di Contrappunti doppj, di Modulazioni buone, di buona Cantilena, di buona condotta, e di molte altre cose necessarie per ottenere il vero buon gusto unito colla verità, e colla buona regola, dalle quali questa varietà ne risulta. Si veda ancora il Tom. 2. Esemp. 20. pag. 109. e 110.

(b) Ho detto che ordinariamente nelle Composizioni a due Cori si deve procurare che un Coro non termini prima che entri l'altro, anzi si deve avvertire che l'entrata di un Coro sia prima che finisca l'altro, e ciò per non lasciar alcun voto nella Composizione, ma questo avvertimento si rende maggiormente necessario nelle Fughe, perchè se s'introducessero le proposte, o risposte del secondo Coro dopo che il primo avesse del tutto terminato di cantare, si renderebbe la Composizione snerzata, e poi non vi sarebbe l'intreccio dei Cori, cosa molto necessaria, nella maniera istessa che facendo una Fuga a due sarebbe cosa molto cattiva il fare che una parte tacesse dopo che avesse proposto, ed intanto l'altra parte rispondesse, che però si noti con diligenza questo avvertimento il quale è molto necessario per la buona condotta di una Fuga a otto.

(c) E qui si avverta come potrebbe dirsi da alcuno che proponendo col secondo Coro in tempo che tacesse il Coro primo, dopo però aver fatte le sue proposte e risposte, si verrebbe a fare il chiaroscuro che io accenna in questo luogo; dico che se alcuno dicesse così direbbe il vero per una parte, ma però non si potrà negare che usandolo nella maniera colla quale se ne serve l'Autore, cioè di introdurre il secondo Coro, in tempo che seguiti a cantare il primo, ciò non sia assai meglio, ed in fatti in tal maniera è più artificioso, e non è fatto per scansare la difficoltà come potrebbe dire che succedesse nel primo caso. Il tutto adunque sia fatto con avvertenza da chi non vuol incorrere nella taccia di trascurato, come potrebbe succedere facendo diversamente.

trasoggetto, ma si usano con grandissima ragione, e se con attenzione si esaminerà il Soggetto intiero, si vedrà che la prima particella comincia, e finisce nel Tuono se è nella proposta, e comincia e finisce nella Quinta se è nella risposta, dove poi la seconda particella del Soggetto allorchè comincia nel Duono va poi a ritrovare la Quinta, oppure se comincia nella Quinta va poi a ritrovare il Tuono, e da ciò se ne ritrae il gran vantaggio che l'istesso soggetto fa strada alle rispettive risposte, e di più ne avviene che la prima particella del Soggetto è reale, e la seconda è del Tuono, (d) e così nell'istesso Soggetto vi sono tutte quelle particolarità che possono renderlo maneggevole, e per conseguenza facile da condursi. ed in oltre contenendo in se una somma chiarezza, deve necessariamente produrre un buonissimo effetto, tanto più che ammette non pochi artifizj di qualche considerazione, come vedremo nel progresso di questa Fuga. (e).

Seguitando adesso l'esame si osservi al num. 18. come si unisce il Soprano colle altre parti affine di terminare col secondo Coro, e si veda in qual maniera facile dalla Quinta del Tuono dove si ritrovava ritorna al Tuono principale e nell'atto che termina il secondo Coro, si pone il Coro primo al num. 19. in modo però che il Soprano come parte più nobile formi il Soggetto preso solo nella prima particella, ma si noti che è posto una Terza sopra al Tuono, benchè si mantenga il Tuono Fondamentale, e le altre parti in questo mentre due imitano il Soggetto in parte, ma per movimenti contrari, ed il Basso fa una Imitazione di parte del Contrasoggetto, ed avanti che il primo Coro termini questo piccolo lavoro che serve come una specie di piccolo Divertimento formato col Soggetto e colla imitazione di esso, e benchè ciò a prima vista non sembri cosa di molto rimarco, pure se l'osservazione di questo

(d) Quando il Soggetto sia diviso in due particelle una delle quali sia reale e l'altra del Tuono, necessariamente dovrà ammettere le due divisioni dell'Ottava, l'Armonica cioè, e l'Aritmetica, la prima quando dal Tuono passa alla Quinta, la seconda quando dalla Quinta passa al Tuono, benchè rigorosamente parlando vi sia la sola divisione Armonica perchè la sola Dominante si fa sentire dopo la Tonica, nondimeno dalla Quinta all'Ottava della Fondamentale vi è la distanza di una Quarta, onde dalla Quinta all'Ottava vi è la divisione Aritmetica. Vi sarà poi un altro vantaggio in un Soggetto di simil natura, che così potrà modularsi alla Quarta del Tuono senza alcuna difficoltà, mentre colla realtà di quella particella che dalla Quinta torna al Tuono, si passerà dal Tuono alla Quarta, cosa in vero molto comoda, e che è da rimarcarsi, perchè nasce dalla qualità del Soggetto, ma già più volte ho detto che si attenda alla natura de' Soggetti, perchè molte volte da questi dipende la diversa condotta di una fuga dall'altra, e siccome è molto da desiderarsi la varietà, così è cosa buona scoprire la sorgente di questa varietà, e scoperta poi che si sia non riuscirà tanto scabrosa l'esecuzione della medesima, la quale oltre il buon artificio che in se contiene, produce in oltre un ottimo effetto.

(e) Il buon effetto di una Composizione dipende da molte cose, alcune delle quali sono accennate da me in questo luogo, onde non trascuri cosa alcuna lo Studioso, la quale possa condurlo alla perfezione di una Composizione che per quanto artificio in se contenga, non sarà da rimarsi per cosa alcuna, quando poi non produca buon effetto.

questo passo si unirà a quanto segue nel secondo Coro, e se attentamente si esaminerà tutto l'intreccio che poi si vien a fare, allora non si potrà negare che non sia fatto con molto giudizio tutto quello che in questo luogo si nota. (f)

Posta adunque nel primo Coro la prima particella del Soggetto nel modo notato, viene con questa, e colle accennate Imitazioni a passare nella Terza del Tuono, ed ivi prima che termini del tutto il primo Coro, introduce col secondo Coro la seconda particella del Soggetto preso alla Terza del Tuono, prima dal Tenore al num. 20., poi all'Ottava sotto dal Basso al num. 21., indi alla Quinta sopra dal Soprano al num. 22., e così si viene a fare un breve, ma bellissimo, intreccio nel primo Coro della prima particella del Soggetto, e della seconda particella nel Coro secondo, ed in oltre con questo intreccio, si fa un piccolo giro di Modulazione, perchè ponendo nel Tenore primo Coro, una Imitazione della prima particella del Soggetto assieme coll'intreccio sopraddetto, della seconda particella, questo tale intreccio lo viene a portare infensibilmente alla Quarta del Tuono, dove giunto pone subito nel Basso del primo Coro il Soggetto al num. 25., e lo pone tutto per disteso come si vede, e frattanto al num. 24. si vede una piccola Imitazione del Contrafoggetto, ma per movimenti contrari, e vi si unisce al num. 26. altra Imitazione della seconda particella del Soggetto per i suoi veri moti, cessando per piccolo spazio di cantare il secondo Coro, il Soprano del primo Coro fa al num. 27. altra Imitazione del Contrafoggetto, e con questo determina il Tuono della Quarta nella quale è passato, ma poi subito conduce il primo Coro di nuovo al Tuono principale, come chiaramente si vede. (g)

Da

(f) Si è detto altrove che il divertimento non è necessario in una Fuga, ma il farla è cosa buona, e allorchè si voglia fare, deve procurarsi che sia cavato dal Soggetto, ovvero che con esso abbia relazione, sicchè dunque l'Autore non poteva contenersi meglio di quello si è contenuto nel luogo presente, mentre si è servito per Divertimento dello stesso Soggetto, del quale se ne serve in due maniere come abbiamo accennato stante le due particelle del Soggetto, e questo modo di lavorar le Fughe è molto bello, e però non si trascuri una attenta osservazione a quanto si avvisa su questo proposito, tanto più se coll'intreccio che si accenna si ostenga ancora l'altro intento che suol averssi nei Divertimenti, il quale è di Modulare, perchè in tal maniera si uniscono molti artifici nello stesso tempo, d'intreccio cioè, e di Modulazione, e l'intreccio si rende più bello allorchè si unisca una cosa coll'altra, come succede nel passo, del quale in questo luogo si parla.

(g) Quando qualche Fuga si vuole lavorar coll'artificio col quale è tessuta la Composizione presente, non vi può esser troppo campo di usar vario Modulazioni, quando specialmente la Composizione non voglia tirarsi troppo a lungo, ed allora in tal caso basterà accennare qualche Modulazione coerente al Tuono principale, e poi si potrà subito tornare al Tuono, senza che nel Tuono nel quale si era passati si ponghino tutte le risposte che alla proposta converrebbero, stante il primo modo col quale da principio si era distribuita la Fuga, e tanto più sarà facile a succedere di tornare in Tuono, se la Modulazione sarà alla Quarta di esso, e che alla detta Quarta si faccia la proposta, perchè volendo rispondere alla sua Quinta come naturalmente ha da succedere, si ritorna nel Tuono principale senza avvedersene, essendo questo Quinta della Quar-

ta,

De quanto finora abbiamo osservato, si è notata un ottima maniera d'intreccio, la quale in oltre serve per fare un bellissimo Divertimento, ma tutto Partificio che abbiamo osservato fin ora è un niente a paragone di quanto adesso faremo per vedere. Si noti dunque attentamente al num. 28., e si veda in qual maniera si pone il Soggetto nel Soprano del secondo Coro. Ho detto altrove che alle volte invece di stringere il Soggetto si suole slargare, cioè accrescere il valore delle Figure, che i nostri Maestri Antichi dicevano *ad Duplum, Triplum, ad Quadruplum*; e che in oggi dicefi a simiglianza di Canto Fermo. Tanto in questo luogo si scorge eseguito, ma con una disposizione bellissima, mentre sotto al Soggetto posto in tal guisa, si vede un ottimo lavoro, che serve non solo per spezzare le Note grosse che trovansi nel Soggetto posto nella forma notata, ma di più formano col suo intreccio un ottimo artificio, ed esaminando il tutto si vede al num. 29. nell'Alto la seconda particella del Soggetto, la quale subito s'intreccia col Tenore al num. 30., indi al num. 31. si pone il Soggetto nella sua prima particella nel Basso, e di nuovo poi s'intreccia la seconda particella come si vede al num. 32., alla quale immediatamente il Basso risponde all'Unisono, e tutto questo intreccio succede sempre nella Corda del Tuono, dove è posto il Soggetto del Soprano slargato, ma prima che questo termini si vede di nuovo la seconda particella del Soggetto, posto però alla Quinta del Tuono al num. 34., alla quale risponde il Tenore all'Ottava sotto, ed intanto si va accostando alla Cadenza nel Tuono principale. (b)

Giunto alla Cadenza osservasi come al num. 35. il Soprano del primo Coro prende il Soggetto nella stessa maniera che ha fatto il Soprano del secondo Coro al num. 28., ma però con diverso artificio, mentre lo prende alla Quinta del Tuono, in tempo che si fa la Cadenza nel Tuono coll'altro Coro, ma preso che lo ha poi alla Quinta va colla Modulazione del suo Coro a terminare alla medesima Quinta, per altro sul principio si vede maneggiato il Tuono principale colla seconda particella del Soggetto al num. 36. dal Tenore, e subito poi al num. 37. risponde a questa seconda particella coll'Alto alla Quinta però del Tuono, indi si veda il lavoro del Tenore, il quale appena terminata la sua particella di Soggetto, subito al num. 38. prende il Soggetto per Imitazione, indi immediatamente il Basso al num. 39. prende il Soggetto nella sua vera forma alla Quinta del Tuono, e nella Cadenza che essa fa della prima particella si vede al num. 40. una Imitazione del Contrafog-
getto

to, così senza vederlo si ritrova al Tuono, ed ecco come anche questa osservazione rende necessaria per alcune Fughe le quali vogliono lavorarsi nella maniera che l'Autore presente ha lavorata questa che vi ho proposta per esemplare.

(h) Che il Soggetto alcune volte in vece di stringerlo si possa slargare, l'ho detto ancora nel Tom. 2. all'Esamp. 20. pag. 114. all'annot. (b), ed ivi parimente ho assegnato quando e come si debba usare, ed in questa Composizione si vede verificato il tutto nel luogo che qui si accenna; dove di più si potrà avvertire che se in una parte si slarga il Soggetto, nelle altre parti nel tempo stesso si restringe, e se non in tutto realmente, almeno nella seconda sua particella, e così ne risulta un bellissimo lavoro, il quale si rende degno di ogni più minuta osservazione, ed è uno di quei passi che
nella

getto nell'Alto, alla quale poi terminando il suo Soggetto risponde all'Ottava sotto il Basso, dopo di ciò si vede altra risposta alla Quinta della Quinta nel Tenore al num. 42., ma il tutto però va a cadere alla Quinta del Tuono. (i) Ecco dunque maneggiate ambedue le particelle del Soggetto in tutte le maniere possibili, e benchè diversamente, pure son maneggiate colla istessa proporzione fra il secondo Coro, e il primo, e maneggiate di più in tempo che i due Soprani a vicenda hanno fatto il Soggetto a guisa di Canto Fermo con Note grosse, e credo che tutto questo bellissimo intreccio fatto con tanto artificio darà sommo piacere a chi l'osserverà con attenzione, e servirà di un lume grandissimo per maneggiar Soggetti di simil natura, specialmente nelle Composizioni a otto, nelle quali vi è maggior campo di formare tal sorta d'intrecci usati con artifizj di tal natura. (k)

Tutti gl'artifizj però che finora abbiamo veduti si sono usati nei Cori posti separatamente l'uno dall'altro, adesso però che si va accostando verso il fine della Composizione è cosa necessaria unire i due Cori, e dopo che separati sono stati posti con tanto artificio, sarà cosa molto conveniente che posti uniti, o mantenghino, o accreschino l'artificio. Esaminiamo dunque attentamente quest'ultimo pezzo, e prima di tutto si noti come nell'atto che termina il primo Coro l'intreccio di già veduto, s'introduce il Coro secondo tutto con Imitazioni; al num. 43. un Imitazione del Contrafgetto per movimenti contrarj, al num. 44. alla Quinta del Tuono il Basso prende la seconda particella del Soggetto, e questa viene accompagnata per terza dall'Alto al num. 45., e nell'istesso tempo si vede al num. 46. una Imitazione della

nella Musica non si sente troppo di frequente, perchè non tutti i Motivi lo ammettono, e se pure alcuni lo comportano, non è poi così facile eseguirlo bene in tutte le sue parti. Non vi è poi regola alcuna di quanto si possa slargare il Soggetto, cioè se to quali Figure di Note si possa porre, ma però sarà buona regola l'osservare che tutto il Soggetto in se stesso sia proporzionato al modo col quale è stato proposto, come si vede che è questo del quale parliamo, e non si scialasci di osservarlo attentamente in tutte le sue parti, perchè a mio parere servirà di un gran lume per i veri Studiosi, i quali saranno per riporciarne non poco profitto, ed impareranno la maniera di servirsi a luogo e tempo di un artificio non tanto dozzinale e comune, il quale in oltre produce un ottimo effetto.

(i) *L'artificio che si usa in questo secondo luogo è l'istesso di quello che si è usato antecedentemente, ma però si nota la diversità nell'istesso tempo che si fa quanto di sopra fu fatto, il che fa vedere quante belle varietà possono usarsi da chi non è spoglio e di cognizione e di artificio, e si l'una, come l'altro si acquista a forza di studio, e con osservare colla possibile diligenza le Composizioni che veramente siano di buoni Autori.*

(k) *Non vi è dubbio che a due Cori vi è più campo di formare intrecci, perchè le parti di un Coro possono intracciarsi tra di loro, e così le parti dell'altro Coro con questo di più che nel medesimo tempo che le parti s'intrecciano fra di loro, un Coro può intracciarsi a vicenda coll'altro Coro, così si possono usare molti intrecci ad un tempo istesso, ed in tal caso con più facilità una o due parti potranno star ferme, ovvero usare Note di maggior valore in tempo che le altre parti non solo s'intrecciano fra di loro, ma ancora un Coro s'intreccia coll'altro, il che certamente non si può fare nel-*

della prima particella del Soggetto, benchè questa Imitazione non sia del tutto perfetta.

Introdotta che ha l'Autore il secondo Coro nella maniera che abbiamo osservata, vedesi come a questo unisce il Coro primo. Al num. 47. il Basso prende la prima particella del Soggetto nell' istessa maniera che fu fatto da i due Soprani, benchè però nel principio sia più breve di una sola Battuta, ma però sempre è vero che è posto in modo di Canto Fermo; nell' istesso tempo che entra nel modo sopradetto il Basso, entra ancora al num. 48. il Tenore colla seconda particella del Soggetto, e siccome coll' unire il secondo Coro al primo è tornato nel Tuono principale, così in esso si usano gl' artificj accennati. (1) Ciò eseguito vedasi l'Alto del primo Coro al num. 49. introdurre il Soggetto nella sua vera forma, ed intanto il Soprano del primo Coro tien ferma l'ultima Nota del Soggetto da lui antecedentemente fatto, ed in questo mentre il secondo Coro seguita a Cantare, ed assieme col primo formano alcune piccole Imitazioni fra di loro, parte delle quali per movimenti contrarij, e queste ordinariamente cavate dalla seconda particella del Soggetto, ma più chiaramente si vede poi questa seconda particella del Soggetto al num. 50. nel Tuono, al num. 51. nella Quinta del Tuono, alla quale si risponde al num. 52., ed al num. 53. si vede altra risposta meno perfetta, migliore poi si scorge al num. 54. Si offervi il Soprano del secondo Coro, il quale per imitare in parte il Soprano primo fa anch'esso per qualche tempo la Nota ferma, e ciò nell'occasioni che le altre parti fanno quanto di sopra abbiamo notato. (m)

La Cadenza pure finale di questa Fuga merita anch'essa qualche riflessione, mentre osservandola si vedrà con qual maniera facile e naturale si forma nella Quarta del Tuono, e così si fa Cadenza Plagale, la quale è introdotta con bellissimo inganno, mentre riesce inaspettata, ma si noti che volendo col Basso del primo Coro tener ferma l'ultima Nota del Soggetto, era necessaria in tal caso la Cadenza in questo luogo usata, mentre la vera Cadenza

Tomo III.

Q

nel

le Composizioni a quattro, dove non si può fare altro intreccio che quello delle parti fra di loro, e questo tanto che dico serve ancora per gettare a terra l'opinione di quelli che dicono essere l'istesso comporre a quattro, e comporre a otto, e lascio che il giudizioso Lettore, considerato bene il tutto, pronunzi: esso la sentenza, e dica se a quattro, o anche a cinque possa farsi tutto il bellissimo intreccio che si vede in questo pezzo di Fuga, cominciando specialmente dal num. 43. sino al fine della Composizione dove lavorano ambedue i Cori assieme uniti.

(1) Sarà ancora più rimarcabile l'artificio se si vorrà considerare che il Basso del primo Coro fa il Soggetto con Note di maggior valore in quella guisa che poe' anzi lo fecero i Soprani, e nel tempo che il Basso opera nella forma suddetta le altre parti ad esso corrispondenti nel suo Coro seguitano a fare l'intrecci usati di sopra, e di più colla naturalezza e chiarezza che vedesi in questo luogo; e che ciò sia più da stimarsi è manifesto, mentre quando il Basso sta fermo, ovvero muove poco, non vi è troppo campo di maneggiarsi colle altre parti, secondo quello che altrove abbiamo detto, cioè che affine che le parti cantino bene, è necessario che il Basso vada saltando, onde se ciò non ostante si unisce un buon maneggio di parti col Basso che sia fermo, sempre sarà l'artificio di maggior rimarco, come in fatti lo è nel luogo presente.

(m) Parrà a qualcuno che io sia stato troppo minute osservatore di questo pezzo di Com.

nel caso nel quale siamo non vi ha luogo, come ciascuno facilmente potrà vedere. (n)

Dall'esame attento sopra questa Composizione apprenderà molto chi vorrà con esattezza osservarla, e rimarcherà che di tal fatta di Fughe ai giorni nostri se ne sentono poche, e quelle poche da pochi Compositori, e questo non perchè tal sorta di Composizioni non sian a portata di molti, ma perchè molti non vogliono darar fatica, e questi inoltre con disprezzare simili lavori sono poi la cagione che a'tri non pochi trascurano uno studio che potrebbe condurli almeno ad intraprendere simili Composizioni, ma già so che per quanto io possa dire, pure non ricaverò alcun frutto, perchè da non pochi la verità non si vuol sentire, e da altri benchè si ascolti viene trascurata, anzi con gran scorno e vitupero, per coprire la loro ignoranza certi Maestri, o Cacomusici studiano di mettere in discredito tali studj appresso le persone che non sono capaci di distinguere il vero dal falso, con insinuarli che tali artifizj sono inutili, e da bandirsi dalla Musica, perchè in essi non vi è ciò che essi chiamano *buon Gusto*, il quale se sono ricercati di descrivere, e definire, restano senza parola, non sapendo essi con che rispondere. Io però dal canto mio non devo mancare di avvisare lo Studioso intorno a tutte queste cose, perchè da me si desidera ardentemente il suo vero profitto, che se qualcuno non vorrà approfittarsene tal sia di lui, e se io invogliassi qualcuno anche in poco numero di attendere seriamente a questi studj, avrei motivo di esser contento di questa qualsiasi mia fatica.

Composizioni, ed io non lo nego, ma mi è parso bene il farlo, prima per risparmiar non poca di fatica al Lettore, e poi perchè mi faria parso mal fatto trascurare un di quei pezzi che meritano tutta la riflessione, perchè sono di quei casi che fanno distinguere il valore di un Compositore, così trovandolo il Lettore da me molto esaltato, può esser che s'invogli di simil sorta di Composizioni, che forse in caso diverso non per mala o poca volontà, ma per semplice inavvertenza potrebbe non averlo curato.

(n) Benchè in questa Composizione non sia mai stata accennata la Cadenza Plagal, che si usa in fine di essa, pure questa casca così naturalmente, che sembra sia stata fatta accidentalmente, non a bella posta. Ecco come tutto deve esser fatto con tal naturalezza, che non comparisca in modo alcuno l'artificio, tanto più bello quanto più ascoso; che se l'artificio rende troppo sensibile, ordinariamente succede, perchè in qualche maniera sarà stracchiato, e se così è, per quanto mai possa esser bello, sempre perde in parte il suo merito, onde faccia ogni sforzo lo Studioso per acquistare tutta la possibile naturalezza unica a tutto ciò che può farle acquistare credito, e riputazione non appresso il cieco Volgo, ma appresso gl'Uomini dotti ed eruditi, de' quali deve aver tutta la stima, e verso di loro deve usarsi tutto il rispetto, tanto più che non poche volte succede che essi rilevano tanti difetti, incongruenze, espressioni prese al rovescio, e molti altri mancamenti nei Compositori anche di primo grido, per difendere i quali non sono a portata di far altro che far la parte muta ed arrossirsi.

SEGUE L' ESEMPIO TRIGESIMOSESTO.

AGNUS DEI 28

D I P A O L O A G O S T I N I .

Primus Canon
ad Diapente.

Resolutio Tertij
Canonis ad Semiditonum.

Resolutio Secundi
Canonis ad Diapente.

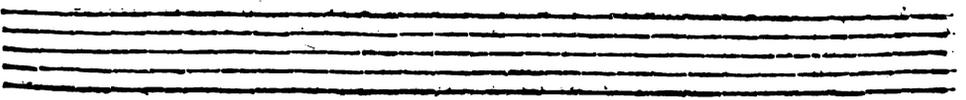
Secundus Canon ad
Diapente, & Unifonum.

Resolutio Tertij
Canonis ad Eptacordum.

Resolutio Primi
Canonis ad Diapente.

Tertius Canon ad
Semiditonum, & Eptacordum.

Resolutio Secundi
Canonis ad Unifonum.



De

A gnus De i -

i A gnus

A gnus De -

gnus De i A gnus

A gnus De

A gnus De

A gnus De i

I2.

i qui tol -

A gnus De

De. i IO. qui tol lis pec ca ta mundi qui

ii qui tollis pec ca ta mundi qui tol -

De: i qui tol -

i qui tol lis

II. i qui tol lis

A gnus De i qui tol -

lis, pecca ta mun --

i qui tol lis, pec --

tollis, pecca ta, mundi;

tollis, pec ca ta, mundi;

lis, qui tollis, pecca --

qui tol lis, pecca ta, mun --

lis pec ca ta, mundi; qui: tol: lis: pecca.

20.

di dona no bis

ca ta pecca ta mun di

17. qui tol lis pecca ta mun -

19.

qui tol lis pecca ta mun di

ta mun di dona no bis pa cem

pec ca ta mun di

18.

di dona no bis pacem dona

21.

ta mundi pecca ta

do na no bis pa cem do -

dona na bis pacem dona no bis pa -

di do na nobis pa -

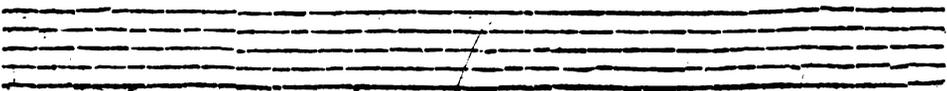
do na no bis pa cem

dona no bis pa cem dona no bis pa -

do na no bis do na no -

no bis pacem dona no bis pa cem do -

pecca ta mun di do -



na no bis pa cem 31.

cem dona nobis pa cem 13.

cem 28. do na no bis 30. pacem

dona nobis pa cem 31.

cem do na nobis pa cem 31.

bis pa cem

na nobis pa cem pa cem 31.

na no bis pa cem

Prima di cominciare l'esame della presente Composizione, farà bene che il Lettore si ritorni in memoria quel tanto altrove abbiamo detto intorno ai Canoni, ed intorno al Canto Fermo, (a) e ciò fatto osservar poi attentamente la qui posta Composizione. Il di lei Autore è Paolo Agostini da Vallerano, il quale fu Maestro di Cappella della Sacra Basilica di San Pietro in Vaticano di Roma. Questo *Agnus Dei* che propongo è lavorato sopra le sillabe della Scala discendente *la, Sol, fa, mi, re, ut* e ritrovasi nella Messa di questo Autore a 5. fatta sopra la Scala ascendente, e discendente, che porta per titolo *Ut, re, mi, fa, sol, la*. Si noti primieramente come con tre Canoni di diversa natura, e di genere diverso si forma una Composizione a due Cori, (b) ed eccone il modo.

Il primo Canone, il quale è quello che dà la denominazione alla Composizione, è alla Quinta sotto, onde col di lui Antecedente, e Conseguente si formano due Parti; il Canone secondo è alla Quinta sopra, e di più all' Unifono, colla Guida dunque, e colle due risposte di questo Canone si costruiscono altre tre Parti; il terzo Canone finalmente è alla Settima superiore, ed alla Terza minore di sopra, talchè colla proposta, e le due risposte di questo Canone si lavorano altre tre Parti. Scrivendo adunque questa Composizione con sole tre Parti si viene a formare una vera Composizione a otto, con questo però che si scrivano le rispettive Code, e dal modo poi di risolvere questi tre Canoni si forma la Composizione a due Cori. Il primo Canone si esprime col segnarlo *ad Diapente*, e benchè non siavi il *sub*, o *super*, lo Studioso può comprendere dal modo e condotta della Composizione che deve essere alla Quinta sotto. (c) Il Canone secondo si esprime segnando

(a) Vedasi quel tanto si ritrova notato all' Esempio 8. del primo Tomo pag. 159. , e seguenti, così pure all' Esempio 21. nel Tomo secondo pag. 127. , e seguenti, e parimente all' Esempio 13. nel primo Tomo pag. 230. , intorno ad alcune cose spettanti ai Canoni.

(b) Da quel tanto si dice in questo luogo si può ricavare, che con più Canoni può formarsi una Composizione a molte Voci, perchè se ciò può accadere con un sol Canone, molto più potrà avvenire con più Canoni. La difficoltà però della presente Composizione non solo consiste nella pluralità dei Canoni, ma molto più sopra la qualità dei medesimi, essendo l' uno di genere, e di natura diverso dall' altro, perchè se fossero tutti Canoni all' Unifono, o all' Ottava, o alla Decimaquinta, la difficoltà non sarebbe così grande. Delle Composizioni a più Voci con più Canoni se ne ritrovano in non pochi Autori, ma specialmente nelle Composizioni del Palestrina, di Costanzo Porta, del Vibbaert, e di altri molti, e fra i Moderni di Benedetto Marcello, e vari se ne possono vedere nel primo Tomo dell' istoria del Padre Martini, dove si ritrovano de' Canoni di diverso carattere, dal che si deduce che la scienza de' Canoni era solo nota agli Antichi, ma anche i Moderni la conoscono, e la pongono in pratica, questa però dai meno periti vien dispregiata, ma a torto, e solo per caprina la propria ignoranza.

(c) In fatti chi volesse risolvere il Canone predetto alla Quinta sopra, non troverebbe il modo di farlo, perchè primieramente verrebbe troppo alto, ed in secondo luogo sarebbe tutto fuor di Tuono, dovendo in tal caso cominciare alla Settima del

Tuono ad Diapente 1^a Unisonum, e qui pure dalla attenta osservazione rilevasi essere alla Quinta sopra. (d) Il terzo Canone poi si segna *ad Semidistonium*, o *Epta cordum*, e non ostante che sia accennata prima la Terza minore, e poi la Settima, pure colla dovuta attenzione si rileva doverfi prima usare la risposta alla Settima, e poi quella alla Terza minore. (e) Potrebbe a qualcuna nascer dubbio se la Settima debbe essere maggiore, o minore, ma quando si dice Canone alla settima, s' intende sempre che sia quella Corda che è al Tuono naturale, onde per questa parte non resta alcun dubbio; (f) il dubbio potrebbe nascere se nel motto del Canone si dicesse semplicemente alla Terza senza dire maggiore, o minore, perchè potrebbe forse il Canone essere alla Terza sotto, ma dicendosi alla Terza minore, si toglie via ogni equivoco, e s'intende subito alla Terza sopra. (g) Queste a mio parere sono quelle osservazioni che possono farsi sopra questa Composizione presa in generale, aggiugnendovi solo, che nelle tre Guide de Canoni vi si trova il segno delle loro risposte, il che maggiormente rischiarerà la risoluzione da farsi dei detti Canoni.

Esaminando adesso ciascun Canone separatamente, che poi esamineremo tutta la Composizione unita, si vedrà come si è detto che questo *Agnus Dei* è sopra le Sillabe della Scala discendente *la, sol, fa, mi, re, ut*, ed ecco che il primo Canone, il quale come dissi poc' anzi dà la denominazione alla

R. 2

Com-

Tuono, dove in oltre non conservarebbe le Sillabe, mentre non potrebbe dirsi la, sol, fa, mi, re, ut, condizione necessaria nei Canoni alla Quinta, ed alla Quarta, e quando si volesse che conservasse le Sillabe, converrebbe porre il Diesis nella Quarta Corda, e così si distruggerebbero gl' altri Canoni, che concorrono a formare la presente Composizione, e poi terminerebbe fuor di Tuono.

(d) Così pure in questo luogo chi volesse la risoluzione del Canone secondo alla Quinta sotto non potrebbe unirsi col primo Canone, come facilmente può vedere ciascuno che ne faccia la prova.

(e) Anche qui la difficoltà che possa nascere si scioglie da per se stessa perchè dalla condotta della Composizione risulta non doverfi fare altrimenti di quanto si accenna ed in fatti si nomina prima la Terza minore, e poi la Settima, perchè è solito alle volte esser nominato prima l' intervallo più piccolo, e poi il più grande, benchè ora l' uno ora l' altro debba entrar prima, e ciò può vedersi in molti Autori, i quali hanno composti Canoni di varie nature. In oltre dicendosi ad *Epta cordum*, è facile ad intendersi che deve essere la Settima minore, Corda propria del Tuono, come da per se è chiaro.

(f) Il terzo Canone posto in questo luogo comincia in Bmi, che viene ad essere la Terza maggiore del Tuono principale, ora la Settima maggiore di tal Corda sarebbe l' Alamire Diesis, che di sua natura al certo non può aver luogo in una Composizione, che sia fondata in Tuono di Gfoltreut Terza maggiore, perchè la Corda di Alamire Diesis sarebbe seconda maggiore superflua, e la Seconda maggiore superflua di sua natura non ha luogo in qualsiasi Scala naturale, come altrove abbiamo notato, assegnando i gradi della Scala. Vedi il Tomo primo Esempio 6. annor. (a) pag. 121. Si veda il P. Martini *Istov. Mus.* Tomo primo Difett. prima pag. 133. e pag. 88., e 89.

(g) Se questo Canone fosse alla Terza sotto sarebbe alla Terza sotto, ma perchè

Composizione, null'altro dice che le proposte Sillabe, e per ben tre volte le ripete, come facilmente può vedersi scorrendo tutto il Soprano del primo Coro, e l'Alto del Coro secondo. (b) Alla terza Casella del primo Soprano si ritrova il segno della ripresa, ed ivi appunto comincia il secondo Alto, e dando principio il Soprano primo colla Corda decima del Tuono, che viene a ridursi alla Terza, dovrà necessariamente il secondo Alto dar principio alla Corda sesta del Tuono, e qui per verità non par che ci sia troppa difficoltà, perchè sì l'una che l'altra parte usano Corde proprie del Tuono, ed essendo questo Canone a due sole Voci, non reca tanto imbarazzo quanto i Canonici seguenti, i quali sono a tre Voci, ed in oltre ciascuno ha le sue risposte in Corde differenti. Il secondo Canone in fatti come si è detto risponde alla Quinta, ed all'Unifono, cresce dunque la difficoltà, e tanto più che alla Quinta risponde dopo mezza Battuta, come dimostrano i segni delle riprese, e chi vuol rilevare la difficoltà di tali Canonici, conviene si ponga alla prova, perchè a vederli non dimostrano la difficoltà, che feco portano nel farli. In oltre tutte queste parti devono concorrere a far una sola Composizione, ne un Canone deve star senza l'altro, il che se apporta qualche vantaggio al Compositore, alle volte però lo pone in non piccole angustie. (i) Nel terzo Canone poi si accresce più che più la difficoltà, perchè oltre all'essere a tre è di più in Corde del tutto disparate fra loro non solo, ma anche rispettivamente al Tuono principale. Esso comincia alla Terza del Tuono, la di lui Settima vien ad essere la Seconda del Tuono, e chi non vede quanta difficoltà feco portino e la Settima relativamente alla sua Guida, e la Seconda.

chè se fosse alla Terza sotto non sarebbe in Corda estranea al Tuono, anzi sarebbe nella Corda Tonica, così col dire ad Semiditonus si toglie via ogni difficoltà, e si spiega chiaramente dove debba risolversi questo Canone. Si avverta di più che cominciando questo Canone alla Terza del Tuono, la sua risoluzione cade nella Quinta del Tuono, onde colla Guida, e colla risoluzione s'introduce la Triada Armonica, il che è da notarsi.

(h) Un osservazione è da farsi intorno ai Canonici, si mai lo studioso non l'avesse fatta, ed è la seguente. Nei Canonici all'Unifono, all'Ottava, alla Quintadecima, alla Quinta, alla Duodecima, alla Quarta, ed all'Undecima, debboni necessariamente conservare l'istessi Intervalli, ed ancora l'istesse Sillabe, il che non è necessario, nè si può per causa del Tuono, nei Canonici alla Seconda, alla Terza, alla Sesta, alla Settima, alla Nona, alla Decima, alla Decimaterza, ed alla Decimaquarta, intendo però che in questi Canonici l'Intervalli non siano l'istessi in rigore, cioè se la Guida fa un salto di Terza maggiore, il Conseguente possa far un salto di Terza minore, così parimente se la Guida ascende, e discende per l'Intervallo di un Tuono, il Conseguente possa ascendere, o discendere per l'Intervallo di un Semituono, onde in questi tali Canonici non si potrà neppure osservare l'istesso ordine delle Sillabe, perchè quando non sono simili gl'Intervalli, nemmeno le Sillabe possono essere simili; basta adunque che si conservino gl'Intervalli di grado, o di salto, senza aver riguardo al maggiore, o minore, e tutto ciò rilevasi dal Giosequinio, dal Palestrina, e da molti e molti, che lungo sarebbe il nominare, ma che potranno osservarsi, ricercando le loro Composizioni.

(i) Dico che alle volte può servir di vantaggio il comporre con più Canonici, special-

da rispetto al Tuono; e di più poi deve in oltre rispondere alla Terza minore, il che più che mai cresce e la difficoltà, e l'artificio. Anche in questo Canone vi sono i segni delle riprese nei proprj luoghi. Cresce inoltre la difficoltà dovendosi adoperare in guisa, che unito il tutto con tutto, non solo stia bene, e a dovere, ma in oltre tutte le parti abbiano buona Cantilena, naturale, e facile, ciascheduno dei Bassi sostenti il proprio Coro, la condotta della Composizione sia fatta con felicità, tutto in somma sia unito con un artificio sorprendente, ed insieme l'artificio stia nascosto sotto un'indicibile naturalezza, ed una piana condotta. (k) Necessaria adunque rendesi una più che attenta osservazione da chi desidera cavarne vero profitto, ne siavi alcuno che si sgomenti, e perda di coraggio, perchè quello che fa un uomo, ordinariamente lo può far un altro, benchè chi con più, chi con meno fatica.

In ciascheduna parte sul principio trovasi notato l'Ufficio che tiene in questa Composizione, così il Soprano del primo Coro propone il Canone primo, l'Alto del primo Coro risolve il terzo Canone rispondendo alla Terza sopra, il Tenore primo Coro risolve il Canone secondo col rispondere alla Quinta, il Basso del primo Coro è Guida del secondo Canone. Il Soprano del Coro secondo risolve il terzo Canone, e risponde alla Settima, l'Alto secondo Coro risolve il primo Canone rispondendo alla Quinta sotto, il Tenore del Coro secondo fa la Guida del terzo Canone, e finalmente il Basso secondo Coro, risolve il Canone Secondo al quale risponde all'Unisono, e tutto ciò viene espresso dai rispettivi motti che ritrovansi nel principio di ciascuna parte. Da quanto in questo luogo si nota, può rilevarsi l'intreccio che si fa colle parti, cioè coll'una in altra parte di uno dell'altro Coro. (l)

Fatte

mente se fossero tutti all'Unisono, perchè V. G. composte due parti, ognuna delle quali sia in Canone, o serva di Guida ad un'altra, e che poi unite queste due parti che sono due Canoni, stiano bene insieme, ne risulta una Composizione a quattro; così pure composte quattro parti, ciascuna delle quali serva di Guida, e sia Antecedente di un'altra parte che li risponda in Canone, e sia sua Conseguente; quando il tutto assieme stia bene, ne risulta una Composizione a otto, benchè ancor quì vi sia la sua gran difficoltà; questa però di molto si accresce, ogni qual volta i Canoni che vogliono adoperare siano di genere, e natura diversa, come succede nella Composizione presente.

(k) Tutte le condizioni quì accennate richiedonsi perchè una Composizione possa dirsi assolutamente buona secondo l'assioma *bonum ex integra causa, malum ex quocumque defectu*. Di tutte queste condizioni ne abbiamo parlato in più luoghi secondo le occasioni, che però il Lettore si rammenti di tutto quello che in quà, e in là s'è detto, e si assicuri che se usrà tutte le accennate condizioni, le sue Composizioni riusciranno eleganti, e si acquisterà nome di buon Compositore.

(l) Tutti i titoli che si ritrovano in ciascuna delle otto parti di questa Composizione, servono per metterlo in chiaro le risoluzioni, e spiegano l'ufficio di ciascuna parte, ma quando ancora nelle parti, nelle quali si fanno le risoluzioni niente fosse notato, nondimeno dal semplice titolo dei Canoni, e dai segni in essi apposti sarebbe facilissimo rilevare tutte le risoluzioni, e da quanto in questo luogo, ed altrove si è detto parlando dei Canoni, ne viene che la presente Composizione, come dissi da prin-

cipe

Fatte tutte queste osservazioni utili non solo, ma necessarie, vedremo adesso la Composizione nel suo intero, o dicasi nel suo complesso, e cominciando dal num. 1. ivi si scorge come il Basso, ed il Soprano del primo Coro cominciano uniti, e propongono ciascuno il suo Canone, ed appena ciò fatto il Tenore del primo Coro al num. 2. risponde al Canone secondo, indi immediatamente il Tenore del Coro secondo propone il terzo Canone, come vedesi al num. 3., e così nella prima Casella si ha la proposta di tutti e tre i Canoni, ed anche la risposta di uno di essi. (m) Potrebbe qui qualcuno trovare una piccola difficoltà, la quale sarebbe, aver l'Autore male espressa la parola *Agnus*, mentre cadendo la sua seconda sillaba nel batter della Battuta, si viene ad esprimere come lunga, quando deve essere espressa come breve, e ciò secondo quello abbiamo detto altrove, (n) ma si perdonerà tal piccolo difetto in riguardo dell'obbligo così laborioso che si è proposto questo Autore, ed in fatti si vede in seguito della Composizione che non era ignota l'espressione della parola, mentre dovendo dopo le proposte e risposte replicare la parola *Agnus*, come vedesi, pone la detta parola in maniera che la seconda sillaba cada nel levare della Battuta, nel qual luogo come si è detto si esprime la breve. Per altro anche nel proporre del terzo Canone usata Cantilena, che non rende troppo sensibile questo difetto, onde è del tutto scusabile, ed intanto io avverto di ciò il Lettore, perchè nel comporre si guardi anche da tutti i piccoli difetti. (o)

Al num. 4. vi è la risposta alla Settima del Terzo Canone, ed al num. 5. si vede la risposta del Canone primo, la quale introdotta, subito entra il Basso secondo Coro al num. 6.; ma si osservi qui che nel suo principio vien sosten-

alpio potrebbe scriversi con tre sole parti, cioè Soprano, Tenore, e Basso, e qualsiasi mediocre Studiofo con poca fatica, rilevarebbe le risoluzioni, e le potrebbe a otto parti come què si può, tanto più che questi non sono Canoni enigmatici, e difficili.

(m) Essendo questa Composizione a otto, e non essendo Fuga sciolta, più presto che entrano varie parti meglio è, per non cominciare con una, o due parti sole, tanto più che nella prima Casella ritrovasi subito la Triade Armonica, e questa osservazione è degna di riflesso, per poterla mettere in pratica in simili congiunture, e sfuggire che la Composizione cominci snerzata, e priva della sue vere Consonanze, il che può non ha sempre luogo nelle Fughe sciolte, dove si rende necessario il far sentire il Soggetto con tutta la sua chiarezza.

(n) Si veda quanto, si è detto a questo proposito nel Tomo primo: Esempio 5. alla pag. 109., ed all'anno. (d) dell'istessa pag.

(o) Molte cose, le quali avviso il Lettore a fuggire, o a non usarle che in caso di necessità, non sono poi condannabili nei casi in cui si ritrovano nelle Composizioni, che io propongo per Esempj, oppure si sono difettose in parte vengono scusate dagli imperj, che si sono proposti: gl' Autori in simili Composizioni: io però sono tenuto avvertirne gl' Studiofi, perchè si guardino poi da certe cose, che in casi diversi dai què proposti sarebbero del tutto condannabili, ed inoltre gl' avviso, perchè per quanto sia possibile si ottenga la perfezione delle Composizioni, e questa si ottiene coll' esecuzione di tutto quello che è buono, e col fuggire tutto quello che in qualche maniera è cattivo, essendo difficile che qualcuno si guardi da ciò che non sa, o non crede errore, e dall'altra parte pur troppo è vero che: non sunt despicienda quasi parva sine quibus magna consistere non possunt.

sostenuto dal primo Basso, acciò non entri colla Corda del Tuono, ed abbia l'Armonia della Quarta, come succederebbe se non vi fosse l'altro Basso. E' vero che starebbe ancor bene coll'accompagnamento di Quarta, e Sesta, ma sarebbe contro la regola che dice doverfi cominciare con Consonanza perfetta, (p) e poi non sarebbe bene piantar un Tuono, e non darli la sua propria Armonia. (q) Occorrendo dunque simili casi obbligati, ecco come si fa che un Basso sostenti l'altro, ed in fatti se dovesse accompagnarsi coll'Organo questa Composizione, dovendo l'Organo andar sempre colla parte Fondamentale, e la più bassa, in questo luogo suonerebbe il *Csolfaur*, e non il *Gsolreut*; torno a dire però che non si può assolutamente affermare, che il secondo Coro da per sè considerato stia male, perchè ognun sa esser lecito l'accompagnamento di Quarta, e Sesta.

Al

(p) Si veda quello che altrove si è detto, e si rifletta in oltre che il principio del Basso ordinariamente si ferma nella Corda Tonica, come succede in questo luogo, e si deve sempre accompagnare con Terza, e Quinta; alle volte però si comincia nella Quinta del Tuono, ma allora pure si accompagna con Terza, e Quinta, e mai si vedrà una buona Composizione che cominci con accompagnamento di Quarta, e Sesta, tanto più che nel rovescio di Quarta, e Sesta la nota più grave è quella che sarebbe la più acuta nell'accompagnamento retto, sicchè mai sarà il vero accompagnamento da porre in principio della Composizione, e per tal suo ho creduto bene far la presente osservazione.

(q) Si è detto nel principio di questo terzo Tomo all'Esempio trigesimo, parlando della Composizione a due Cori, che ciascun Coro preso separatamente deve star bene da per sè senza l'aiuto dell'altro Coro, e nell'Esempio presente pure dico che i due Cori da per sè stanno bene onde qualcuno potrebbe dirmi, che io in questo luogo allorchè dico il secondo Basso nel suo entrare essere sostenuto dall'altro Basso del primo Coro, do a dividere che i due Cori non stanno bene da per sè, ma uno ha di bisogno dell'altro. A chi così dicesse risponderai primieramente essere universalmente noto, che una Nota di Basso la quale sia accompagnata con Quarta, e Sesta, sta benissimo, e niuno può negarmelo; in secondo luogo potrei dire che già sono introdotte le altre tre parti superiori del Coro secondo prima che entri il Basso, onde trattandosi di una Composizione così obbligata come è questa, non sarebbe cosa da biasimarsi, se il Basso del secondo Coro non avesse nella sua prima Nota la vera propria Armonia, ancorchè questo Coro si considerasse da se solo. In terzo luogo si è detto bensì che ogni Coro deve star bene da per sè, ma si è poi soggiunto che i due Cori uniti devono fra di loro accordare, e ciò succeda nell'una, o nell'altra maniera poco importa, purchè il tutto vada bene. Se si guarderà pure tutto il Coro secondo nella Casella dove è segnato il num. 36, si troverà ivi pure che il Basso secondo è sostenuto dal Basso primo, ma neppure in tal luogo si potrà dire che il secondo Coro stia male, perchè si vedrà che questo secondo Basso ha sopra di sè una Quarta nuda, la quale però è preparata, e risolve nella sua Terza. Anche il Basso primo in più luoghi di questa Composizione è sostenuto dal Basso secondo, se vogliafi aver riguardo alla vera, e propria Armonia, ma se si pondererà la proposizione, come deve prendersi in largo modo, e non rigorosamente, si vedrà esser vera e l'una, e l'altra delle mie proposizioni. Il musichio però deve considerarsi nell'intero della Composizione, mentre Cantando i due Cori uniti, l'Uditore non sente i Cori separati riguardo all'Armonia, ma sente una sola

Al num. 7. poi entra l'Alto primo rispondendo al terzo Canone; e cost' avanti che passi la quarta Casella si vedono tutte le proposte con tutte le sue risposte, e per conseguenza, si vedono introdotte tutte le parti. (r) Un'altra cosa ancora è degna di osservazione, ed è che il secondo e terzo Canone hanno tra di loro qualche sorta d'imitazione, ed usano per lo più Motivi, i quali vanno per moti contrarij alla Cantilena del primo Canone, e tutto ciò aumenta non poco l'artificio. In oltre si offervi la Cantilena del secondo Canone, la quale nel suo progresso (preso però da se sola) cresce di Modulazione, ed alza un Tuono parte della propria sua Cantilena, ciò oltre a render vaghezza accresce sempre l'artificio.

Al num. 8. si vede un altro Motivo nel terzo Canone che va per Imitazione del primo Motivo, ma con moti contrarij, non è però Imitazione semplice, perchè nelle Composizioni di tal natura non si può fare tutto quello si vuole, ma convien fare solo quello che si può, avvertendo però che si mantenga sempre l'ordine intrapreso. E' superfluo che noti tutte le risposte ai nuovi Motivi che s'introducono nel progresso della Composizione, perchè fissate che si sieno le parti, le quali rispondono ai rispettivi Canoni, ne segue per necessità, che introdotto un Motivo nelle Guide, si veda l'istesso nelle risposte, onde mi contenterò accennare i Motivi lasciando considerare le risposte allo studioso.

Al num. 9. il Basso primo Coro, che è Guida del secondo Canone, propone nuovo Motivo con piccola Imitazione al Motivo già proposto nel terzo Canone al num. 8. Devonsi poi osservare le Pause con quanto giudizio poste, e per dar luogo alle scambievoli risposte, e per lasciar chiaro il Contrappunto, ma si offervi però che sono distribuite in tal maniera, che almeno cinque parti sempre si trovino insieme Cantando, benchè per lo più si vedino cantare unite sei, e sette parti. (s) Si deve dunque aver riguardo nel pausare di non lasciar la Composizione troppo vota, come facevasi da Compositori che fiorirono prima dell'incomparabile Palestrina, ma nell'istesso tempo si deve dar luogo alle parti, perchè produchino quella chiarezza, che tan-

sola Armonia contemporanea, la quale sia distribuita come si voglia, produrrà sempre buon effetto, quando sia fatta conforme le buone regole. Finalmente la regola, che i due Cori s'iano bene da per sè l'uno senza l'altro, non è da prendersi così rigorosamente, che in qualche caso, e specialmente nelle Composizioni assai obbligate, non possa alle volte patir qualche piccola eccezione, e ciò pure secondo il proverbio: che ogni regola patisce la sua eccezione.

(r) Ecco come in poco spazio di tempo si uniscono tutte le otto parti, benchè qualcuna sia segnata con Pausa, e questo pure è un artificio degno di riflessione.

(s) Con tale osservazione intendo avvertire lo Studioso, che le Pause devono usarsi parcamente, e con giudizio, e devesi specialmente aver riguardo alla molteplicità delle parti colle quali si fa una Composizione, perchè se componendo a otto non è vizioso pausare con due, o tre parti nell'istesso tempo, sarebbe cosa cattiva però il farlo nelle Composizioni a cinque, e a quattro, quando così non richiedesse la natura di qualche impegno, il quale per altro non può succeder troppo di frequente fuori della prima entrata de' Soggetti.

tanto si desidera nelle Composizioni, specialmente a sei, sette, otto, e più Voci.

Al num. 10. il Basso primo Coro per andar avanti colle parole, usa un altro Motivo sempre però coerente ai primi Motivi proposti, e l'istesso pure fa il Tenore secondo Coro, Guida del terzo Canone al num. 11., e 13., anzi di più al num. 13. imita realmente parte del Motivo posto nel Basso al num. 10., con questo di più che lo imita alla Nona sopra, il qual passo replicato poi dal Soprano al num. 15. risponde all'Ottava del Basso, ed ecco con poche Note usato un altro artificio di non piccolo rimarco. (1) Intanto che le parti fanno quanto si accenna, si osservi al num. 12. che terminata la Scala discendente dal primo Canone, si ripiglia di nuovo, ma dopo una Pausa, e mezza, e ciò per renderla più sensibile, ed in oltre si variano le Figure che furono adoperate la prima volta, il che oltre al rendere varietà fa sì che il tutto si adatti all'intero della Composizione. Il difficile però consiste in questo che si adatti al tutto, conservando però sempre l'obbligo della Scala. (u)

Al num. 14. il Basso primo Coro prende un altro Motivo un poco più spezzato con Figure di minor valore, e ciò per ravvivare la Composizione, e ad imitazione di questo Basso, il Tenore secondo Coro anch'esso prende altro Motivo al num. 16. Al num. 17. pure si vede un Motivo quasi confederabile agli antecedenti, così parimente al num. 19., ed intanto il Tenore secondo al num. 18. seguita con altro Motivo, nel quale è da osservarsi la piccola Pausa fraposta per fuggire le cattive relazioni, che senza di essa potrebbero incontrarsi. (x) Siccome poi i Motivi accennati al num. 14. 16. e 17. devono essere replicati dalle altre parti, così ne viene che essendo questi di piccole Figure, e per conseguenza di maggior moto, si rende in tal guisa più viva, e più grata la Composizione; che in altra maniera resterebbe languida per cagione del primo Canone, il quale è di Figure più tosto grandi. (y)

Il Soprano primo Coro in questo lavoro di parti di già da noi osservato,
Tomo III. S ter.

(1) Sembrano alcune cose avale di piccolo rilievo a chi non le considera nel suo vero aspetto, ma esaminato poi con maturatezza si rileva che sono da stimarsi; e dall'osservar certe cose che sembrano piccole si vanno acquistando dei lumi, i quali molto aiutano per condurre all'acquisto delle cose grandi.

(u) L'obbligo della Scala discendente di sua natura non è tanto indifferente, come ciascuno ne può far l'esperienza, ma unito a tutti gli altri obblighi che si è prefisso questo Autore nella presente Composizione, cresce tanto di strettezza; ed insieme di pregio, che senza io mi affatichi in persuaderlo, ognuno che abbia buon discernimento da per se abbastanza può vederlo, e molto più chi è esercitato nei Canoni.

(x) Alle volte si stovano alcune circostanze, nella quali è quasi impossibile l'andare avanti, allora dunque si deve procurare di servirsi di qualche aiuto, e ciò può ottenersi con qualche Pausa che non disdica, e che serve per comodo avvertendo però che ciò non deve farsi troppo di frequente, nemmeno si deve fare a caso, onde conviene servirsi di simili ajuti con gran giudizio, e quando siamo costretti dalla necessità, e sopra tutto devonsi conoscere bene il tempo opportuno per potersene lodevolmente servire.

(y) Questo tanto è a norma di quello che altrove abbiamo detto parlando delle Composizioni col Canto Fermo, ed in fatti anche questa Composizione è col Canto Fermo,

termina per la seconda volta la Scala discendente, quindi è che dopo la Pausa di nuovo la ripiglia al num. 20., e frattanto il Tenore secondo al num. 21. usa altro Motivo, così il Basso primo al num. 22. e poi l'istesso Tenore al num. 23., e nel terminar quest'ultimo Motivo termina pure la Guida dell'Alto primo, e però si segna con corona la Nota al num. 24.

Per l'istessa ragione è segnata con corona la Nota del primo Soprano al num. 25. perchè termina la Guida dell'Alto secondo, così parimente si segna con corona la Nota del primo Basso al num. 26., perchè termina di esser Guida del Basso secondo. (12) Si avverta che dopo il num. 25. il primo Soprano fa la Coda per unirsi colle altre parti, e con esse arrivare al termine, l'istesso fa il primo Basso dopo il num. 26., ed il secondo Tenore dopo il num. 29., (aa) ed ecco il perchè prima di giungere alla Cadenza, essendo questo Canone finito, le altre parti fanno quello fecero le loro Guide dopo la corona, fintanto che hanno luogo di farlo, ed in fatti il passo che vedesi al num. 27. nel Tenore secondo, ed al num. 28. nel Basso primo, si vede replicato nel Soprano secondo, e nel Tenore primo, e la Corona che trovasi nel secondo Tenore al num. 29. denota che ivi deve terminare il secondo Soprano, così pure la Corona posta nel Basso primo al num. 30. denota che ivi termina il primo Tenore, e perchè ciò meglio si scorga, devono osservarsi le ultime Note segnate col num. 31., e si vedrà come quella dell'Alto primo è termine della prima Corona posta nel secondo Tenore al num. 24., l'ultima Nota del primo Tenore è il termine della seconda Corona posta nel Basso primo al num. 30., l'ultima Nota dell'Alto secondo è il terminare del primo Canone segnato con Corona nel primo Soprano al num. 25. e finalmente l'ultima Nota del secondo Basso è il termine accennato dalla prima Corona posta nel Basso primo al num. 26. (bb).

Da quanto fin qui si è detto, rilevasi non solo il modo di condurre una Composizione con varietà di Canoni, e con obbligo di Canto Fermo nell'istesso tempo, ma in oltre vedesi la maniera di chiudere questi Canoni, che forse è il più difficile incontro che si abbia in tal genere di Composizione artificiosa. (cc) A tal fine non devo tralasciare di far osservare allo Studiofo,

S. 2.

che

Il quale viene ad eseguirsi col primo Canone, onde oltre agli altri artifizj che in se contiene questa Composizione, vi si aggiunge anche questo, con un di più che l'istesso Canto Fermo ritrovasi in Canone alla Quinta, e già se ben si ricorda il Lettore si disse all'Esempio 22. del secondo Tomo non esser sempre necessario che il Canto Barba sia con uguaglianza di Figure, ma questo possono essere o più grandi, e più piccolo secondo richiede la condotta della Composizione, e come infatti si è osservato negli Esempj 22., 25., e 26. del secondo Tomo, ai quali Esempj rimetta il Lettore, per non ripetere quello si è già detto.

(12) Si veda l'Esempio ottavo nel primo Tomo all'anua. (c) pag. 162.

(aa) Veda si il sopradetto. Esempio ottavo Tomo primo pag. 162. anno. (d)

(bb) Ecco posto in esecuzione tutto ciò che riguarda i Canoni finiti, e tutto quello si disse all'Esempio ottavo cit. alle pag. 161., e 162. del primo Tomo.

(cc) Anche nel citato Esempio ottavo verso il fine fu detto, esser cosa alquanto dispiace il chiudere bene i Canoni finiti, onde se lo Studiofo vuole esercitarsi in tali Studi a giorni nostri divenuti rari, è necessario che faccia attenta osservazione al come sonati regolati i buoni Autori, perchè val più una esatta osservazione, di quello sia il saper semplicemente la regola, mentre dalla Teorica alla Pratica vi è una gran differenza.

che l'Autore si è servito della Cadenza Plagale, perchè questa era più a proposito per chiudere ciascun Canone con tutte le parti, il che o non avrebbe potuto ottenere colla vera Cadenza Autentica, o almeno avrebbe dovuto farlo con maggior difficoltà e forse con minor naturalezza, (dd) e da ciò ricavar si deve quanto alle volte sia più a proposito una che l'altra Cadenza, ed ancora si deve riflettere che non deve usarsi a caso la Cadenza Plagale, ma dovendola, o volendola usare, vi devono essere le sue ragioni per farlo.

Stimo superfluo il ricordare che si esamini attentamente la continua maniera equivoca colla quale conducefi la presente Composizione, mentre altrove di ciò ho avvisato il Lettore, e per non tornare a dire il già detto, mi riporto a quanto ho avvisato lo Studiose nei propri luoghi.

Sembrerà a qualcuno, che non sia tanto esperto nel comporre, impossibile, o almeno difficilissimo di poter giungere a fare una Composizione di tal natura, ma primieramente si ricordi del trito assioma: *nil difficile volenti*: in secondo luogo non bisogna risparmiar fatica, nè lasciarsi sopraffare dalla noja, e dal fastidio, conviene non si perdere di coraggio, esaminare con attenzione Composizioni di simil genere, procurare di far tutti li sforzi per arrivarci, e sopra tutto non si devono disprezzare, anzi devono ammirarsi tali studj di profondo artificio, e non spacciarli del tutto inutili, oppure ripetere quel che dicono alcuni, che a giorni nostri sono studj gettati, perchè può venire l'occasione più di una volta di dover mostrare il proprio valore, e chi non si è seriamente esercitato in artificiose Composizioni, o che non riesce alla prova, o almeno si dimostra poco esperto: e va a rischio di acquistarsi la taccia d'ignorante.

Oltre di che non voglio mancare di avvertire in questo luogo, che tre sono i mezzi, li quali conducono il Compositore ad un possesso grandissimo dell'Arte del Contrappunto. L'uno si è l'esercizio de Contrappunti doppj, l'altro l'esercizio de Canoni, il terzo l'esercizio di comporre a cinque, sei, sette, otto, dodici, e sedici Voci. Quei Compositori che sono esercitati in tali Contrappunti, conoscono il vantaggio straordinario, acquistando essi tal quantità di artifizj, che possono prendere qualunque impegno sicuri di riuscirvi. Al contrario quelli che non si sono in tali studj esercitati sono così sproveduti d'artifizj, che sono sforzati abbandonare tante idee, tanti pensieri somministratili dalla mente, per non aver modo di condurli, onde per coprire questi la loro mancanza, dispregiano tali studj, e li screditano a tutta forza.

(dd) Vi sono molte ragioni per far vedere il perchè questo Autore dovesse servirsi della Cadenza seconda, giusta la divisione Arithmetica dell'Ottava, che perciò vien detta Plagale; ma si offerri quanto abbiamo detto nell'Esempio ottavo alle pag. 172., e 173. del primo Tomo, ed ivi si ritroveranno le vere ragioni, le quali devono servirsene per norma in tutti i Canoni che rispondono alla Quinta superiore, e per non replicare il già accennato, basterà osservare quanto ivi sta scritto.

SEGUE L' ESEMPIO TRIGESIMOSETTIMO.

MOTETTO a 9.

DI GIUSEPPE CORSO DETTO IL CELANO PERCHE DA CELANO.

1. Heu heu nos mi fe ros heu do len -

2. Heu heu nos mi fer os heu do -

3. Heu heu nos mi fe ros heu do len tes do

4. Heu nos mi fe ros heu do len

Heu nos mi fe ros heu heu do -

Heu heu nos mi fe ros heu do len -

Heu heu nos mi fe ros heu do len -

Heu nos mi fe ros heu do len -

Heu nos mi fe ros heu do len -

I. 2. 3.

6/4 9/8 7/8 6/4 6/2

5. 6. 7. 8.

tes pœ na rum

len tes pœ na rum

len tes pœ na rum

tes pœ na rum

len tes pœ na rum

tes

tes

tes

tes

4. 5. 6. 7. 6. 6. 5.

6/4 5/3# 3# 3# 7 6 7 6 6/4 5/3#

142
9.

10.

11.

12.

exundant

exundant

exundant

exundant

exundant

plaga rum exundant inun

6. 7. 8.

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

13

14

15

16

143

a ma ri a ma
 dant a ma ri a ma

76

3#

7^b_{5^b}

43#

3#

7^b_{5^b}

24

17. ri torren tes

18. ri torren tes tor ren tes

19. ri torren tes

ri ama ri torren tes

ri torren tes

ri torren tes

ri torren tes

11. ri torren tes 12.

9 8 6 7 7 5 3 3
4 3 4 6 6 4 3# 4 4 3#

20. 30.

heu do len tes

heu dolen tes

tes heu do len tes dolen tes

heu do len tes

heu do len tes

heu do len tes

tes heu dolen tes

heu dolen tes

heu dolen tes

heu dolen tes

76 6 8 6 4 6 4 6 5 3 3

7 2 2 4 4 T. 2j 3 3

GF

G L' Esempj che abbiamo fatti vedere finora in questo terzo Tomo; sono a mio parere sufficienti per dar tanta notizia che basti intorno allo scrivere a due Cori, onde volendo io far vedere ancora qualche cosa di più, prendo una Composizione a nove, la quale è distribuita pure in due Cori, con questo però che nel primo Coro si lavora a cinque, e ciò si fa con raddoppiare il Soprano, così questo modo di comporre riesce più difficile di quello sia il comporre a otto, come ognuno può chiaramente comprendere. (a) Benchè poi la Composizione presente sia a Pieno, pure la credo bastante per far vedere il modo di comporre a nove, tanto più che non so, se possa ritrovarsi una Composizione, la quale nel suo genere sia così ben fatta come questa. La sua aggiustatezza nelle parti, lo sfuggire che si fa degli Unisoni, oltre alla condotta intiera, ha un non so che di particolare, che esaminata con vera diligenza non si cessa mai di ammirarla, e soprattutto in ciascheduna parte si vede una naturalezza sorprendente, ed osservandola poi per intiero, si nota una chiarezza indicibile, ed ecco dove consiste la gran difficoltà delle Composizioni a molte voci, cioè che le parti, presa ognuna da se sola, siano naturali con buona cantilena sua propria, e poi che tutte unite non generino confusione, ma lascino chiara la Composizione. (b)

Un

(a) Siccome il comporre a cinque riesce più difficile che il comporre a quattro, così per necessaria illazione ne viene, che sia più difficile comporre a nove, di quello sia comporre semplicemente a otto, anzi cresce la difficoltà, perchè a nove vi sono tre parti eguali, mentre o l'una, o l'altra che si raddoppi, o nell'uno, o nell'altra Coro: sempre vi sarà una parte che si potrà triplicata, il che al certo porta seco non poca difficoltà, dovendosi specialmente fuggire gli Unisoni, che sono poi tanto facili ad incontrarsi in tre Soprani, o tre Alti, o tre Tenori che possono farsi, e tanto più resta difficile una Composizione di tal natura, se voglia si aver riguardo al suo complesso, il quale sembra che non possa avere altre parti che quella, le quali formano i due Cori, ed ogni Coro pare che debba costare di sole quattro parti, perchè con quattro parti si forma tutto il complesso dell'Armonia, sicchè sembra che una quinta parte resti superflua, ma a questo proposito si può vedere quel tanto si disse nel principio dell' Esempio 22. Tomo 2. pag. 137., e 138., ed osservare anche le annotazioni che ivi si trovano.

(b) La chiarezza nella Composizione è uno de' principali pregi di essa, ma questa molto poco si trova in alcuni odierni Compositori allora quando vogliono internarsi in qualche pezzo artificioso, che però è molto desiderabile che i Maestri insistano co' suoi Scolari, perchè si avvezzino alla chiarezza, ed osservino con attenzione Composizioni di buoni Autori, fra i quali il Bernabei, D. Pacchioni, ed il Pertì sono molto pregiati in questa parte, onde non si trascuri un tanto importante avvertimento da chi vuol acquistiar qualche stima, e che brama le sue Composizioni abbiano felice incontro, ed in fatti come potrà incontrare una Composizione, se priva di chiarezza resta poco intelligibile? L' Orecchio che deve essere il giudice della Musica è una potenza così limitata, che non puole avere grand'attenzione, e ciò è noto, come dunque potrà giudicare se non intende con chiarezza quello che sente? All' udire una Composizione diftusa in tal genere non la intenderà, oppure la intenderà confusa, e così o la giudicherà cattiva (benchè la Composizione alle volte possa esser buona riguardo ad altre parti) ovvero non darà alcun giudizio, e così non potrà riscuotere applauso ch' non farà studio grande sulla chiarezza per esser ben inteso, tanto più che l'esperienza fa conoscere che i Cantanti cantano con maggior forza, e per conseguenza fanno maggior parte risaltare la Composizione..

Un'altra cosa è da notarsi, prima che ci inoltriamo nell'esame [particolare, ed è che tolgono poche pause ne' due Cori, quasi sempre poi cantano tutti e due uniti con tutte le nove parti, il che al certo cresce di pregio, mentre non vuole l'Autore in modo alcuno scansare la difficoltà, anzi in essa vuole internarsi. Tengo per certo che osservata attentamente questa Composizione da quelli che dicono non poterli scrivere a più di quattro voci, muteranno opinione, quando non vogliano negare il fatto, e star ostinati in una falsità patente, la quale porta in oltre un pregiudizio grandissimo alla Gioventù, che imbevuta della massima de' pigri Maestri, i quali non vogliono possa comporsi a più di quattro voci, tengono ancora lontani li Scolari ad inoltrarsi in tali studj. Lo studioso adunque a cui giungesse nuova questa maniera di comporre, l'ammiri, ma per ammirarla a dovere, l'offervi con ogni diligenza, e mi persuado che non farà poco il profitto che ne potrà cavare.

Essendo dunque questa Composizione piena, non resta da esaminare che la sua condotta, e la distribuzione delle parti: esaminiamo prima la condotta, e poi esaminaremo la distribuzione delle parti, con osservarla a Casella per Casella. (c)

Volendone esaminar la condotta si potrà fare coll'osservare la parte dell'Organo, e qualche piccola spezzatura che si incontra de due Cori, onde segneremo prima la parte dell'Organo, e diremo come al n. 1. s' incontra subito una legatura di Dissonanza nel Basso, la qual cosa se non è di gran rimarcabile nelle Composizioni ordinarie a quattro, riesce però di non poca difficoltà essendo a otto, e molto più a nove, perchè devono replicarsi le Corde che suonano col Basso, e si deve fare in modo che non vi siano Unisoni viziosi; (d) anzi l'istesso obbligo di fuggire le due Quinte, e le due Ottave, riesce di non poca difficoltà, come può farne l'esperienza ciascuno, che si ponga alla prova, e poi è una regola quasi generale, che a molte voci, quando i Bassi vanno di grado, come succede in questo luogo, è difficile assai il porvi le parti con buona grazia; è dunque da stimarsi non poco, quando si trova qualche passo di legatura Dissonante nei Bassi delle Composizioni a più Cori. (e)

Al

(c) Più cose dunque si ricercano perchè una Composizione sia veramente buona, e tra queste la condotta sia tra le principali, e dopo la condotta, la quale porta seco la Modulazione, ne viene la distribuzione delle parti, le quali devono esser poste con ogni studio, acciò si ottenga l'effetto desiderato.

(d) Intanto dico Unisoni viziosi, inquanto succede alle volte che non si possono questi fuggire se non se con strappar le parti, nel qual caso è meglio usare qualche Unisono più tosto che perdere la buona condotta delle parti, mentre è più essenziale questa che il fuggire gl'Unisoni, perchè la mala condotta delle parti rende assolutamente la Composizione cattiva, dove che gli Unisoni si devono fuggire per non render vuota l'Armonia; ma una Composizione, che alle volte incontrisi in una Armonia un poco scarsa, non potrà per questo dirsi assolutamente cattiva, quando non sia mancante nell'altre condizioni.

(e) Siccome la Dissonanza dove discender di grado; così il Basso obbligandosi a tal distesa rende più scabrosa la riempitura, perchè converrà in tal caso che le parti saltino, ed in tal maniera si viene in certa guisa ad invertire l'ordine naturale, il quale è che i Bassi saltino, e le parti vadino di grado più che sia possibile, e per questo dico, che allora quando i Bassi vanno di grado, e le parti sono disposte con buona simetria, il passo è molto da stimarsi.

Al n. 2. Si trova una *Dissonanza di Nona*, la quale pure è da rimarcarsi, perchè primieramente anche questa riesce difficile nelle *Composizioni a molte voci*, e poi perchè con ottimo garbo si vede raddoppiata in due parti, ma a suo tempo la noteremo meglio. (f)

Al n. 3. si osservi un gruppo di *Dissonanze*, ma si noti che tutte son distribuite con vero ordine, e niente vi si vede che non sia appunto secondo le vere regole, e con questa bella maniera fa la prima *Cadenza nel Tuono Fondamentale*, perchè termina l'esclamazione che indicano le parole, e questa *Cadenza* indicata viene dal n. 4. Vedasi poi come si introduce al n. 5. un passo artificioso, e se ne osservi il suo accompagnamento; questo passo che vien fatto dal solo primo Coro, si termina nella *Quinta del Tuono* come in *Cadenza sospesa*, indi al n. 6. si ripiglia in maniera che vada alla *Dominante della Tonica*, si pone nel secondo Coro, e si fa qui pure come una *Cadenza sospesa* nella *Quinta della Quinta*, ma subito poi entra il primo Coro relativamente al Tuono nel quale è passato, e ciò si accenna al n. 7., e subito si replica dal secondo Coro la parola istessa, ma conviene notare, e ben attentamente la *Modulazione* che si usa in questo luogo, e la maniera colla quale si modula, il che diligentemente notato, si vedrà che con insensibile maniera si passa alla *sottodominante*. Questa è una di quelle *Modulazioni* che non si trovano troppo di frequente, perchè senza che alcuno in certa maniera se ne avveda dalla *Quinta del Tuono* si passa alla *Quarta*, la qual cosa quando non sia usata con vera maestria, non solo non farà bene fatta, ma assolutamente riuscirà cattiva, perlochè osservi bene lo studioso il modo col quale si contiene questo Autore, perchè poi possa nell'occasione servirsiene. (g) E' da osservarsi ancora la maniera equivoca che si usa dall'

Autore

(f) La *Dissonanza di Nona a molte voci* porta della difficoltà, non pota, perchè o che si unisce colla *Terza*, ovvero colla *Quarta*, se si unisce colla *Terza* non si può porre la *Decimaquinta*, la quale verrebbe ad essere una *settima a rovescio* colla *Nona*, ed eccoci subito privi di una *Consonanza necessaria da usarsi*, trattandosi di *Composizioni a molte voci*, e ciò porta al certo non poca difficoltà. Se si pone colla *Decima*, non sarà troppo buono unirvi l'*Ottava*, perchè si avrebbero tre *Corde unite*, cioè *Ottava, Nona, e Decima*, e per questo nel passo notato si ritrova colla *Decima* senza però che vi sia l'*Ottava* e di più corre l'istessa difficoltà di sopra, di non poter cioè usare la *Decimaquinta*. Se poi la *Nona* si unisce colla *Quarta*, allora siamo privi della *Terza*, e della *Decima*, e così in ogni maniera la *Nona* priva di qualche *Consonanza*, o almeno non lascia libero l'uso di qualsivoglia *Consonanza*, il che rende difficoltà per altro con tutto questo non si deve tralasciare di usarla, perchè nelle circostanze è una *Dissonanza* che fa molto buono, onde per usarla, ed usarla bene, conviene esaminare attentamente il modo col quale l'hanno usata i buoni Autori.

(g) Il passare dalla *Quinta del Tuono* alla *Quarta*, è di natura sua così cattivo, che viene ordinariamente del tutto proibito, e più volte credo aver avvisata questa cosa, ma quando però la *Modulazione* venga usata nella maniera che què si vede, non solo non è cattiva cosa, anzi è molto lodevole, e produce buonissimo effetto, mentre si uniscono assieme, o per meglio dire si usano immediatamente una dopo l'altra due *Corde*, che di loro natura fra se stesse sono opposte. L'artificio però in questo luogo consiste nel dar *Terza maggiore* alla *Quarta del Tuono*, perchè se li dà la *Terza minore* sarebbe insoffribile stante gl' antecedenti accompagnamenti, e da ciò si può ricavare quanto se debba usare di attenzione negli antecedenti, e conseguenti, eccid.

Autore in questo luogo. Pare a prima vista che si vada in Tuono di *Diafolre* Terza maggiore ed in fatti vi si va, ma poi vedasi immediatamente al n. 9. che si adopera la 3. min., e ciò per due motivi, uno per non allontanarsi dal Tuono Fondamentale, come si farebbe se si seguitasse colla terza maggiore al *Diafolre*, in secondo luogo si fa la terza minore per poter usare l'accompagnamento che si fa in questo passo molto ben adattato per esprimere la parola *amari*, la quale si fa terminare nella Tonica, ma che fa figura, come in verità è in questo luogo, di Quinta della Quarta. Si noti la Pausa comune usata in questo luogo, che oltre al dar riposo alle parti, denota di più un certo tal qual rammarico, che seco portano le parole antecedenti, indi al n. 10. ripreso il Tuono primo, si replica il passo fatto al n. 9., ma in modo che con varie Dissonanze le quali si vedono al n. 11. vada poi con vera Cadenza alla Quinta del Tuono, il che finora non aveva fatto, ovve-
ro

fa di loro abbiano buona, e naturale connessione, mentre può darsi che un passo di sua natura ottimo diventi pessimo per cagione del passo antecedente, o del passo conseguente; a tutto dunque devesi aver riguardo per condurre le Composizioni alla loro maggiore possibile perfezione. Un'altra cosa deve avvertirsi ed è, che questo passo ritrovasi dalla Quinta alla Quarta del Tuono, ma la Quinta in questo luogo fa figura di Tonica, e non di Dominante, il che produce che il passo riesca buono, invece di esser cattivo, perchè in questo caso non si fanno due Armonie vicine dello stesso genere, essendo primieramente una con Terza minore, l'altra con Terza maggiore, e poi la prima Nota si suppone che dopo l'accompagnamento di Quinta abbia la Sesta maggiore, benchè questa non vi si veda, e tutti quelli che fanno accompagnare, fanno ancora che nella Scala, discendendo da una Corda, la quale abbia l'Armonia di Terza, e Quinta, ad altra prossima Corda di simile Armonia, nella prima Corda, dopo la Quinta se li dà la Sesta maggiore, e così si muta l'Armonia, e la ragione si è, che dando Sesta alla Nota antecedente prima di ascendere alla prossima, quella tal Nota con Sesta costituisce una Nota armonica al di sotto di una Quinta, per la qual cosa non è più ascendere, di grado, ma è ascendere di Quarta, che è la Modulazione solita a praticarsi. Esempio



Equivalente alla Terza sotto. Così pure nel discendere di grado se la prima Nota sarà Sesta costituirà una Nota armonica al di sotto di una Quinta, Modulazione pure solita a praticarsi. Esempio



Nota con Sesta Equivalente alla Quinta sotto accompagnata ancora colla Sottima, come si fa nelle Cadenze ordinarie.

ro se aveva accennata la Quinta del Tuono, in essa però solo equivocamente era passato. (b)

Giunto l'Autore fin qui, con altra Pausa comune denota quanto poch' anzi si disse, e poi immediatamente passa alla Terza del Tuono, come si segna col n. 13. Questa Modulazione, oltre all'esser molto bella, serve mirabilmente per l'espressione della parola, come potrà notare chi vorrà farci seria riflessione. (i) Deve osservarsi di più che questo passo si usa nell' istessa maniera, e coll'istesse legature che si usò sul principio al n. 1. , e 2. , ed eccovi che un lavoro, breve sì, ma bello, fatto prima sentire in Terza minore, ora si fa sentire in Terza maggiore, tutte osservazioni giovevoli per comporre con giudizio. (k) Nuova Pausa comune ritrovasi molto ben a proposito, secondo il già detto, e poi al n. 14. un Tuono più ako si replica l'istesso passo colle medesime legature, il che oltre all'essere artificioso, perchè dalla Terza del Tuono si passa alla Quarta, e dall' accompagnamento di Terza maggiore a quello di Terza minore, quanto bene esprima l'Esclamazione indicata dalle parole, è superfluo il dirlo, potendolo, e dovendolo osservare ciascuno che abbia buon sentimento. (l)

Si deve poi attentamente osservare quel tanto si fa al n. 15. , e nelle seguenti Caselle, dove si vede un continuo passaggio dall' una all' altra Disonanza con le proprie risoluzioni, ma ciò non basta conviene in questo luogo esaminare diligentemente ogni cosa, ne io lo fo, perchè lo studioso da per se con facilità lo può fare, solo li rammento che al n. 16. si replica quel tanto li fu fatto al n. 2., cioè dopo di esso fino al n. 4., e con tal bella maniera

ra

(b) Tutte le cose che si accennano in questo luogo sono condizioni necessarie per produrre un buon effetto, e nello scorrere gl' Autori che insegnano il modo di comporre si ritrovano sparse in quà, e in là in chi l'una, in chi l'altra, ma sopra tutto nelle Composizioni degl' Eccellenti Compositori, instruandoci più la pratica, massime in certe cose singolari, che la teorica. Sono dunque tutte cose degne di rimarco, e conducanti tutte al vero fine.

(i) Il modo col quale in questo luogo da un Tuono si passa in un altro, dicesi Modulazione istantanea, la quale non si deve usare troppo di frequente, ma però usata con giudizio, e richiedendo qualche espressione di parola, fa molto bel sentire, come succede in questo luogo. Di simili Modulazioni se ne fece menzione nel primo Tomo all' Esempio 9. pag. 190., e da quello ivi si disse si può ricavare, che la Modulazione istantanea non è cosa nuova.

(k) Far sentire in Terza maggiore quello che si udì in Terza minore, o viceversa in Tuono di Terza minore quello che si udì in Terza maggiore, in alcune circostanze è tanto bello che mai più, ma per ciò fare conviene soprattutto che lo comporti, o l'espressione delle parole, o la qualità della Composizione, così nulla si trova fatto a caso, e senza motivo fuor di ragione, e tutto collima per perfezionare le Composizioni, quando tutto cada in acconcio, specialmente nei Tuoni subordinati al principale.

(l) Quel tanto che quì si nota rinforza non poco la Composizione, e così s'imita il Rettorico col far che la Composizione crescat eundo, e siccome altrove si disse col Zarlino, che il Musico deve in certa maniera essere ancora Rettorico, come si vede nella 4. par. dello Instit. Armon. cap. 35., così in questo luogo si vede benissimo come, quando allora si disse, sia vero! Che poi questo passo rinforzi la Composizione è tanto chiaro, che sarebbe far torto al Lettore, se si volesse dimostrare con altre ragioni.

ra dopo una così graziosa condotta da fine alla Composizione. Se qualcuno vorrà prendersi la briga di sonare la parte dell'organo con tutti i suoi accompagnamenti, vedrà esser vero quanto fin qui gli ho detto, onde senza più dilungarci nell'esame della condotta di questa Composizione, passeremo ad esaminare le parti, perchè da questo secondo esame si ricaverà il vantaggio d'imparare a riempire le Composizioni a due Cori, ed anche a più voci.

Nella prima Casella dunque al n. 1. si offervi la distribuzione delle parti del primo Coro, nelle quali non si vede alcuno Unifono, e si noti che in esse manca la Terza, la quale però si vede raddoppiata nel Coro secondo, ma con questo che neppur ivi si pone in Unifono, bensì per Ottava, ed il Tenore secondo Coro che comincia in Unifono coll'Alto del primo Coro, subito passa a scavalcare il Basso del secondo Coro, così fa due effetti, uno cioè di sfuggire l'Unifono, e l'altro di dare la sua propria Armonia al suo Coro; indi si veda con qual buona grazia di Cantilena questo istesso Tenore scanza le due Ottave che potrebbe facilmente trovare col primo Soprano del primo Coro, tutte osservazioni necessarie per ben imparare a riempire con agguiatezza, e buona simetria. (m)

Al n. 2. poi, oltre la buona, e naturale distribuzione delle parti, si deve notare la raddoppiatura che si trova della Nona, nel secondo Soprano cioè del primo Coro, e nel Basso del Coro secondo, con vedere in qual modo si diminuisca tal Dissonanza nel Basso, in tempo che si tien ferma dal secondo Soprano del primo Coro. (n) Si guardi sempre con attenzione la cantilena di ciascuna parte, e si paragonino poi tutte insieme; così si faccia al n. 3. dove in oltre nel fine della Casella il secondo Tenore comincia a far da Basso, e seguita fino alla prima Cadenza, ed intanto il Basso secondo Coro al n. 4., e 5. fa le voci del Tenore, e nel caso presente fa molto buono, perchè siccome in questo passo si fanno varie Dissonanze, così si rende più sensibile di quello sarebbe se lo facesse il Tenore, e poi è un buon artificio nelle Composizioni specialmente a due Cori, il fare che qualche volta uno de' Bassi faccia le voci del Tenore, ed il Tenore le voci del Basso, e ciò particolarmente in qualche passo che sia di qualche riguardo. (o) In oltre al n. 5. si deve no-

Tomo III.

V

tare

(m) Dalla mia propria esperienza ho veduto che per riempire specialmente la roba a due Cori, giova più una lunga osservazione sopra Composizioni di valenti Autori, di quello siano tutte le regole che si possono assegnare, nondimeno non potrà far buona osservazione chi non sa le regole, onde queste servono, e per essere posto in pratica, e molto più poi per potere osservare con profitto. La Composizione presente la giudico certo degna per servirsi di vero esemplare, e quanto dico poi in questo luogo, sono tutte regole poste in pratica dall'Autore della presente Composizione.

(n) Il raddoppiare le Dissonanze, quando sia fatto con bella maniera, come in questo luogo, è una cosa molto buona, ed inoltre facilita non poco il modo di riempire, e però sarà ben fatto che il Lettore rifletta seriamente a quanto si accenna in poche parole, ma che molto giova. E qui si vuole osservare che tutte le Composizioni a più di otto voci, come in appresso dimostreremo, è necessario usare un tal artificio, affinchè si senta in ogni Coro l'effetto della legatura delle Dissonanze.

(o) Si è detto altrove che le parti più sensibili sono l'estreme; è manifesto che una bella Cantilena deve esser posta dove possa meglio sentirsi, dunque nel caso presente si doveva fare come ha fatto l'Autore, che altrimenti sarebbe stata quasi inutile la

più

154
tare in qual maniera si raddoppia la Quarta, e Sesta; si osservi bene, perchè non è così facile come qualcun si crede, usar questo passo in tempo che cantino otto, o più voci. (p)

Fatta la prima Cadenza si vede al n. 6. che canta il primo Coro solo, ma si usa un passo assai grazioso, e che esprime molto bene la parola, indi si osservi al n. 7., e 8. con quali accompagnamenti si faccia questo passo, e si noti bene come ciascuna parte canta di buona maniera, e soprattutto si osservino le Dissonanze poste nel secondo Soprano, e veduto attentamente questo passo si vede poi al n. 9., e 10. che tacendo il primo Coro, il Coro secondo ripete alla Quinta il passo già osservato, dove si deve osservare che tutte le parti fanno quello che fecero già immediatamente avanti nel primo Coro, trasportate però queste secondo il bisogno del Tuono nel quale si ritrova, e sappia lo Studioso che replicare i passi in diverso Tuono cogli istessi accompagnamenti, anzi colle istesse Cantilene, fa vedere il valore del Compositore, ed inoltre produce un buonissimo effetto. (q)

Al n. 11. si vede il primo Coro che mantiene il Tuono introdotto, ma al n. 12. il secondo Coro risponde per sola Imitazione, e viene a fare la bellissima Modulazione di sopra accennata, la quale al n. 13. va a formare Cadenza di grado nella Quarta del Tuono, ma con modo assai equivoco, mentre sembra che sia in Terza maggiore, che al certo non farebbe troppo coerente al Tuono principale, ma il fatto si è che questa Cadenza si usa in tal guisa, per far la Cadenza con Terza maggiore, ed in fatti al n. 14. ove proseguiscono ambidue i Cori si vede subito la Quarta colla Terza minore, e di più in questo luogo oltre la posizione delle parti, si osservi come bene si esprime la parola, e si noti poi al n. 15. che la Nota Tonica dopo la Dissonanza è accompagnata colla Terza maggiore per lasciarla poi in modo equivoco, (r) e nella replica poi di questo passo che si fa al n. 16., si trova la detta Nota Tonica nella sua vera forma, accompagnata cioè con Terza minore-

bella Cantilena: devono però eccettuarli i Soggetti nelle Fughe e nelle Imitazioni. Di più il variar le parti nel loro officio è anche questo un artificioso contegno, onde tal maniera a tempo, e luogo sarà bene che venga usata.

(p) *Se nel passo presente non si raddoppiassero la Quarta, e la Sesta, la riempitura sarebbe del tutto vota, mentre non ci resterebbe altro luogo che per l'Ottava. In oltre fa così bel sentire questa diminuzione di Figure che necessariamente deve accadere nel raddoppio delle legature, che oltre alla necessità di farle vi è ancora il vantaggio dell'aleganza che arrecano alla Composizione.*

(q) *Anche nelle Composizioni a pieno si introducono giudiziosamente de' passi artificiosi insieme e graziosi; ed il passo presente fa molto buono per la sua propria Cantilena, e per l'artificioso accompagnamento che seco conduce, onde un passo grazioso che sia del carattere di tale Composizione, (avendo ogni carattere i suoi propri) non è male il replicarlo, specialmente in diverso Tuono, coerente però al Fondamentale, tanto più se si replica cogli stessi accompagnamenti, come succede nel luogo què accennato, il quale in oltre potrebbe dirsi che imitasse la figura Rettorica di Ripetizione, la quale siccome alle volte è molto interessante in una Composizione, l'istesso varrebbe per i passi replicati nelle Composizioni Musicali.*

(r) *Della Nota Tonica non solo, ma anche della Sottodominante accompagnate con Terza maggiore, si veda quel tanto che poc' anzi abbiamo detto all'annot. (9), e più sotto ne discuteremo meglio.*

nore. (s) Quello che si deve avvertire sì al n. 14. come al n. 15. , 16. , e 17. è, che le parti sono distribuite in maniera che una non s'incontra coll' altra, non solo in Unifono, ma neppure nell' andamento, e nell' istesso tempo tutte conservano e buona Cantilena, e propria di ciascuna parte ; che se a qualcuno facesse caso l' essere il primo Soprano più tosto alto, si ricordi che ciò si fa per non incontrarsi in Unifoni , i quali ha avuta l' Autore tutta l' attenzione di fuggire per quanto li sia stato possibile in questa Composizione, e non averebbe potuto ottenere l' intento, se con tutte le parti fosse stato dentro le righe, ed ecco come tutte le regole devono prenderfi con moderazione, e con giudizio; ma al caso, quando l' occorrenza porti, per salvar le regole più essenziali , si usa qualche epicheja nelle regole di minor considerazione. (t)

Al n. 18. , e 19. si deve osservare, ma con attenzione, la maniera colla quale ciascuna parte va disponendo la vera Cadenza reale, che trovasi in questo luogo, il modo di fuggire le Ottave che facilmente s' incontrerebbero, notare che quelle parti, le quali per necessità devono usare varj salti, sono le meno nobili, e coperte dalle parti più sensibili, e che ciascuna usa buona Cantilena molto bene adattata, osservare i moti di ciascuna parte, e vedere con quanta chiarezza ciascuna adempia il proprio dovere ; far riflessione ancora alle varie Dissonanze che trovansi, come ben disposte, e come ben replicata la Quarta al n. 19. colla sua diminuzione per salvar le due Ottave, le quali

V. 2

quali

(s) Tante volte abbiamo detto che gl' Equivoci nella Musica producono un ottimo effetto, ma questo però deve intendersi con moderazione, val a dire, deve usarsi l' Equivoco, ma poi non deve tanto mantenersi, che si perda di mira del tutto il Tuono principale; anzi dopo aver usato qualche Equivoco per vario spazio di tempo è necessario far sentire il vero Tuono nel quale allora ritrovasi il Compositore. E' ben vero che alle volte da un Equivoco si passa in un altro, il che quando sia fatto con giudizio, è una cosa ottima; ma nel caso del quale io parlo non vale questa eccezione; deve dunque conoscersi il tempo, e l' occasione a proposito. Dunque sempre sarà vero il dire che le regole sono necessarie, ma forse più necessaria l' osservazione, e il buon discernimento, e sapere a tempo, e a luogo opportuno far uso dell' eccezioni. A questo proposito si può vedere quello si è detto nel Tomo secondo all' Esempio 20. pag. 111.

(t) La buona Cantilena è essenziale in una Composizione per averne un buon effetto; lo star dentro le righe dall' altra banda è cosa accidentale, ed intanto si dà questa qualsiasi regola, perchè l' Armonia stia unita, ma quando poi siamo a molte voci, siccome abbiamo campo di poter dilatare l' Armonia, e nello stesso tempo mantenerla unita assieme col legame delle parti, così non è più tanto necessario star dentro le righe, perchè rimosso l' effetto si può rimovere ancora la causa; ed in fatti si offervi l' Armonia del passo del quale parliamo, e si vedrà come è benissimo unita, benchè il Soprano sia così alto. Certo che non loderei chi senza ragione alcuna ponesse le parti così alte, ma all' occasione poi non si ha da avere scrupolo di farlo; tanto più che nel tempo nel quale fiorì l' Autore, che fu dopo la metà del passato secolo, usarono, massime in Roma, in cui gl' Organi, e altri Strumenti stabili sono, e erano accordati bassi una voce rispettivamente al Corista di Toscana, e Bologna, e due voci più bassi del Corista Lombardo, e di Venezia, usarono di più di tenere i Soprani molto verso l' acuto, tanto più che i Soprani di quel tempo, per ragione del modo di cantare, mantenevano

sino

quali in Composizioni a molte voci si salvano in varj artificiosi modi, come si vede praticato da Maestri di quest' Arte, e specialmente da Orazio Benivoli, che si è reso superiore a tutti. (u)

Al num. 20. si ha da notare che se non vi fosse la Pausa comune, s' incontrerebbero due Ottave tra il Soprano, ed il Basso del primo Coro, così pure due Quinte tra il Tenore secondo Coro, ed il Basso primo Coro, (*) e di più osservar si deve che tra il Tenore primo, ed il Basso secondo vi sono apparentemente varie Quinte per moto contrario, ed in tanto fo questa riflessione, perchè vi sono alcuni, i quali non vogliono tali riempiture, ma con buona pace loro, riguardo al primo caso qualsiasi Pausa, purchè non sia delle minori Figure Cromata, e Semicroma nel tempo Ordinario, e nel tempo a Cappella di Semiminima, salva due Quinte, e due Ottave nelle Composizioni specialmente a molte voci, tanto più che nel presente caso la Pausa è di una Battuta. Nel caso poi secondo, chi vorrà fuggire tutte le Quinte, e tutte le Ottave per moto contrario, non potrà a meno in qualche caso di rendere le Cantilene stracchiate, oppure di dover usare varj Unisoni, o almeno, almeno non potere usare Cantilene che farebbero migliori senza questo scrupolo. (y) Per altro questo secondo passo da me notato non forma vere Quinte rigorose per moti contrarj, mentre il *Diosfiro* del primo Tenore sta sotto il *Gsolreus* del secondo Basso, ma intanto ho detto esser Quinte per moti contrarj, inquanto riguardo all' Armonia potrebbero dalli scrupolosi considerarsi tali. Al num. 21. poi si ha da considerare la disposizione delle parti nell' atto di far Cadenza sospesa, e notare come si usa la Nona raddoppiata. (z)

Al

sono alla decrepita età la voce, non distruggendola come fanno i Cantori de' giorni nostri prima d'entrare nella Vecchiaja.

(u) Per questa osservazione ne viene che la Pausa, o la Nota del valore di un quarto di Battuta, o anche di mezzo quarto in alcuni casi particolari, come andamenti di Crome, e Semicroma, che a due, a tre, a quattro non salverebbero da due Ottave, o da due Quinte, se la Composizione sarà a sei, sette, otto, o nove voci, salverà, e quante più saranno le parti di una Composizione, tanto più facilmente si salverà con poco, quello che non potrebbe salvarsi anche con più in Composizioni a poche voci. Vedasi il *Zarl. cit. par. 3. Cap. 66.*

(x) Secondo alcuni anche questo passo starebbe male, perchè pud farsi diversamente, ne è necessario che il primo Soprano, ed il Secondo Tenore operino nella guisa che fanno, ma subito ammesso, come deve ammettersi che la Pausa salvi due Quinte, e due Ottave, svanirà questa difficoltà.

(y) Si veda quel tanto abbiamo detto in questo Tomo all' Esempio 30. annot. (5), e què si pud aggiungere che si proibiscono due Quinte, e due Ottave ascendenti, e discendenti, e come nota il *Zarl. cit. par. 3. cap. 29.* Vieterano gl' Antichi Compositori due Consonanze perfette dello stesso genere, o specie contenute ne' loro estremi da una proporzione istessa, l' una dopo l' altra. Ognun sa la Quinta essere in proporzione 3. 2., e la Duodecima essere in proporzione 3. 1., l' Ottava è in proporzione 2. 1., e la Quintadecima è in proporzione 4. 1.; dunque nè la Quinta è nell' stessi termini di proporzione colla Duodecima, nè l' Ottava colla Decimaquinta, anzi di più la Quinta è diversa ancora di genere dalla Duodecima, mentre questa è del primo genere che è il Moltiplice, e quella del secondo genere che è il Superparticolare.

(z) Vedasi quel tanto abbiamo detto di sopra all' annot. (n).

Al num. 22. si noti come si regolano le parti nell' alzar che si fa di Tuono il passo antecedente, e si vedrà che alcune alzano di Tuono la sua antecedente Cantilena, altre se la cambiano a vicenda, ed altre si servono in parte della Cantilena antecedente, e parte ne cambiano secondo il bisogno, ed al n. 23. si vede di nuovo la Cadenza sospesa nell' istessa forma che fu fatta al num. 21., con questo però che, come si scorge, al num. 24. si usa colla Terza maggiore, (aa) ed in questo luogo necessariamente, perchè la Cadenza sospesa si fa di presente alla Quinta del Tuono nel quale si trova, onde qui l' *Alamire* non può considerarsi Corda Tonica, ma bensì Dominante della Quarta.

Nell' istessa Casella poi del num. 24. si vede il secondo *Alamire* con Terza minore, perchè intende l' Autore voler tornare in Tuono, e così rende equivoca una Corda nella stessa Battuta; (bb) e questo modo di operare è molto elegante mentre si torna in Tuono con maniera quasi insensibile.

Desidero poi che attentamente si osservino le parti al n. 25., 26., 27., e 28., dove si vedono usate varie Consonanze, e varie Dissonanze sopra istessa Corda, e si vede una incrocatura di parti in tempo che non tutte le Dissonanze sono usate nella sua vera forma, ma però tutte vanno a cascare con buon ordine, e tutte le parti son poste con buona simetria; si esaminino bene questo passo; dal quale vi è molto da imparare; e farà più il vantaggio che ne ricaverà chi attentamente, e con riflessione l' offerverà, di quello possa io esprimere colla penna. (cc) Finalmente al num. 29., e 30. si vede replicato quel tanto fu fatto al num. 3., 4., e 5., e siccome tutte le parti replicano appuntino quel tanto che ivi si fece così ancor qui vagliono l' istesse riflessioni che ivi si fecero.

Da quanto si è detto in riguardo alla condotta di questa Composizione, ed alla

(aa) Ne Tuoni di Terza minore la Cadenza sospesa si fa restare per lo più nella Quinta del Tuono, la quale incontrastabilmente, ogni qualvolta che sia Dominante-Tonica, deve essere accompagnata con Terza maggiore, e però in questo luogo si dice quel tanto è conveniente a tal riflessione; perchè nella Cadenza sospesa la Quinta è Dominante-Tonica, che dopo di sé suppone seguiti la Tonica, ed è un accidente che questa non vi sia; anzi giusto per questo si dice Cadenza sospesa.

(bb) Dice che rende equivoca una istessa Corda nella medesima Casella, perchè nel primo luogo la fa servire per Quinta della Quarta, e nel secondo luogo la fa essere Fondamentale; onde nel primo luogo fa figura di Dominante, e nel luogo secondo di semplice Tonica così come Dominante della Quarta, necessariamente deve essere accompagnata con Terza maggiore, e come semplice Tonica è necessario che sia colla Terza minore.

(cc) In varj Autori Moderni specialmente nelle Fughe si trovano di queste Note ferme nel Basso; la qual Nota suol dirsi Pedale, e sopra di essa vi si lavorano varj passi che fra di loro sono Consonanti, benchè alle volte dissonino col Pedale, e se sono Dissonanti fra di loro senza aver riguardo al Pedale, vengono per lo più usate colle debite forme delle Dissonanze, ma sempre senza riguardare il Pedale, e di questi passi molti se ne possono vedere nelle Sonate specialmente di Sebastiano Bach, di Handel, di Monsieur Rameau, del Padre Martini, nelle Composizioni del Peri, nei Salmi di Benedetto Marcello, ed in altri Autori ancora più Moderni, e se siano fatti con tutte le dovute circostanze, fanno molto buono effetto.

Ma maniera della sua riempitura , rilevar si deve la sua bellezza; ed io intendendo presentarla al Lettore per una cosa rara , e singolare , e nello stesso tempo mi lusingo che molti innamorati di così bel lavoro , procureranno applicarvici con ogni sforzo per farne dei simili , o almeno per non biasimare in altri studj di tal natura , i quali quanto siano degni di lode non vi farà chi nol veda , se vorrà confessare il vero , e se non vorrà essere nel numero di coloro , dei quali si può dire che sono : *Gente a cui si fa notte innanzi sera* .



SEGUE L' ESEMPIO TRIGESIMOOTTAVO.

MOTETTO a 10.

D I A N D R E A K O T A .

1. Re spi ce in me & misere 6.

1. Respi ce in me &

1. Respi ce in me & misere re re &

1. Respi ce in me & misere 4

1. Respi ce in me & misere 5.

Respi ce in me & misere -

The score consists of a vocal line and six accompaniment staves. The vocal line features five systems of music with lyrics. The first system includes first, second, and third endings. The second system includes a first ending. The third system includes a first ending and a second ending. The fourth system includes a first ending and a fourth ending. The fifth system includes a first ending and a fifth ending. The sixth system is a single line of music. The accompaniment staves are empty, with only a few notes visible in the first system.

re me i respi -

mi fere re me i respi -

mi fere re me i respi -

re re me i respi -

re re me i respi -

Respi ce in

14.

& mise rere me i quia

& mise rere me i

& mi fere re me i qui a uni -

& mise rere me i quia uni cus

& mise rere me i &

i & mise rere me i

i & mise re re me i

& mi fe re re me i

i & mise re re me i

i & mise re re me i uni -

15.

uni cus & pau per sum e go

pau per sum e go

cus & pauper sum e go

& pauper sum e go

pauper sum e go

16. qui a uni cus & pau-

quia unicus & pauper

qui a uni cus &

& pau per sum e-

& pau per sum e-

X 2

Tri

17.

Tri bu lationes, cordis me
 Tri bu lati ones, cor dis me
 Tri bu la ti o nes, cor dis me
 Tri bu la ti o nes cor dis me
 Tri bu la ti ones cor dis me
 per sum e go
 sum e go
 pauper sum ego
 go

19.

multi pli -

multipli

multiplica -

multi -

multipli.

18.

20.

Tri bu lati ones cor dis me i mul -

Tri bu lati ones cor dis me i mul -

Tri bu la ti o nes cor dis me i mul -

Tri bu la ti o nes cor dis me i

Tri bu la tio nes cor dis me i mul -

cate

21. 22. 23.

catæ sunt multipli catæ sunt mul ti pli ca -
 catæ sunt multi pli ca tæ sunt mul ti pli -
 tæ sunt multipli ca tæ sunt multi pli ca -
 pli catæ sunt multi plicatæ sunt multi plica -
 catæ sunt multi pli catæ sunt multi pli ca -
 22. ti plicatæ sunt multi pli catæ sunt multi pli ca -
 tiplicatæ sunt multi pli catæ sunt multi pli ca -
 tiplicatæ sunt multiplica tæ sunt multipli ca -
 multiplica tæ sunt mul ti plica tæ sunt multipli ca te mul -
 tipli catæ sunt multi pli catæ sunt multi pli ca -

is
e ru e me
bus me is eru e me
me is e ru e me
is e ru e me
is e ru e me 27.
vi de
vi de
vi de
vi de
vi de
vi de

&

28.

& la bo rem meum

& laborem meum

& la borem meum

& la borm meum

& la borem me um

29.
humi li tatem me am & la borem

humi li ta tem me am & la borem

humi li tatem me am & la borem

humi li ta tem me am & la bo-

humi li tatem me am & la borem

30.

& di mitte u ni verfa de li. Ga.

& di mi rte u ni verfa de li. Ga.

& di mit te u ni verfa de li. Ga.

& di mi rte uni ver fa de li. Ga.

& di mi tte uni verfa de li. Ga.

meum.

meum.

meum.

remmeum.

remmeum.

MEUM.

MEUM.

32.

me a u ni verfa de li cta

me a u ni verfa de li cta

mea u ni ver fa de-

me a u ni ver fa de li cta

31.

& di mitte u ni verfa de li cta

& di mitte u ni verfa de li cta me a de-

& di mitte u ni verfa de li

& di mitte u ni verfa deli cta me

& di mitte u ni ver fa de-

Essendo che il comporre a nove voci o niente di diversità importi di quello sia lo scrivere a otto, mentre altro non si fa che in uno de due Cori raddoppiare una delle quattro parti, così vedutasi che sia per esempio a nove, questo è più che sufficiente per dar norma del modo di comporre a nove in diversi stili, (a) tanto più se si averà riflesso al modo di comporre a cinque, del qual modo varj esempj si son proposti in riguardo alla diversità degli stili, sicchè senza farne altre parole, penso di proporre un esempio a dieci, il quale in ciascuno de due Cori raddoppi una delle parti, ed in questo che vi propongo si raddoppiano i Tenori tanto nel primo, quanto nel secondo Coro, cosa praticata da Compositori del Secolo XVI., nel quale non essendovi tanta abbondanza di voci acute, massime de Soprani, che in quel Secolo erano tutti naturali, perciò più tosto moltiplicavano i Tenori che i Soprani. La Composizione presente è un Mottetto di Andrea Rota su Maestro di Cappella nella Collegiata insigne di San Petronio di Bologna.

Prima però che io m'avanzi nell'Esame di questa Composizione, conviene avvertire il Lettore, che se darà un'occhiata all'intero della Composizione ritroverà che le parti sono basse nelle loro posizioni, e potrebbe parerli non troppo ben fatta, quando non facesse riflessione, che nei tempi, ne quali viveva questo Autore, non vi erano altre voci che le naturali (b) non essendosi introdotto l'uso de castrati, altro che nel Secolo XVII. già avanzato; sicchè non potevano i Compositori servirsi di corde molto alte, perchè non vi sarebbero state voci che le avessero potute eseguire. Nascerebbe però una difficoltà dal fin qui detto, e sarebbe, che in Autori più antichi di questo si vedono Composizioni dove le parti sono più alte, (c) ma primieramente si de-

ve

(a) Nell'istessa maniera che potranno usarsi diversi stili nello scrivere a otto, potranno usarsi ancora nello scrivere a nove, dove devono osservarsi l'istesse condizioni che ricercano le Composizioni a due Cori; che se poi qualcuno volesse vedere ancora altri stili in Composizioni a nove, potrà vederle in varj Autori del Secolo XVI., i quali certo mettevano in esecuzione quanto poteva dare l'Arte di quei tempi, ne tralasciavano fatica per arrivare a quella perfezione che loro era possibile nelle circostanze adattate a suoi tempi. Anche ne più recenti Autori del Secolo passato, ed anche nel principio del presente si troveranno buone Composizioni a nove, e fra le altre vedansi le Opere del Foggia, specialmente in tre libri di Messe a tre, quattro, cinque, otto, e nove voci.

(b) E' più che noto come una Voce naturale non puole avere tale estensione di Corde, che giunga a combinare l'acutezza dell'Armonia che a nostri giorni si ottiene col mezzo delle Voci acute, ondè gli Autori che di questo erano privi, erano ancora costretti a tenere le loro Composizioni in Corde tali, le quali non riuscissero incomode, anzi con facilità potessero eseguirsi, e però non è da maravigliarsi se di rado si vedevano uscir fuor delle righe; perciò se alla volta trovano Armonie che oggidì farebbero troppo basse, non deve recare stupore. La verità però si è che gl' Autori Antichi stavano sempre unisi coll'Armonia, persuasi che ciò fosse meglio, e lo era in fatti, tanto più non usavano l'accompagnamento dell'Organo.

(c) Le Composizioni fatte colle Chiavi trasportate, le quali non sono in piccol numero, se si dovessero cantare ai giorni nostri che usiamo accompagnare coll'Organo, non si potrebbero eseguire da nostri Cantori, quando non ci servissimo di altro trasporto, ed a proposito di ciò, nella Compilata di Gio: Paolo Colonna stampata nella sua

Opera

ve sapere che queste Composizioni si cantavano sempre senz'Organo; e senza altro Strumento, e per conseguenza era in libertà de' Cantori di prenderle coll'Intonazione bassa quanto volevano, onde a misura che le parti andavano meno o più alte, meno o più alta prendevasi l'Intonazione, nella maniera appunto che si usa anche a di nostri ne' Cori, dove si canta il Canto-Fermo, che a misura della Cantilena di esso si prende l'Intonazione. Si introdusse poi che l'Organo rispondesse ai Cantori vicendevolmente, cioè che coll'Organo si framezzasse ora l'uno, ora l'altro versetto, ed allora dovendosi stare al Corista dell'Organo, era necessario che i Compositori si adattassero ai Coristi degli Organi, fra i quali il Corista Romano era, ed è anche in oggi più basso non poco del Corista Lombardo, (d) onde se il Corista era basso, le Composizioni potevano farsi più alte, e se il Corista era alto, si rendeva necessario tener più basso le Composizioni. Il Corista Bolognese si accosta al Corista Lombardo, ed ecco un'altra ragione perchè si vede questa Composizione più tosto bassa, essendo in tempo che non vi erano voci naturali, e l'Organo rispondeva ai Cantori.

Dopo questa necessaria riflessione, devo ripetere quello si disse nell' antecedente Esempio, cioè che si scorra la Composizione presente, e si osservi con qual maestria si scansiono gl' Unisoni, e se qualche volta se ne incontrano, si noti con qual giusta causa si fanno, perchè chi si prenderà la briga di osservare le Cantilene di ciascuna parte separatamente, le ritroverà così naturali,

Opera Ottava vi è il quarto Salmo scritto in Chiavi trasportate, che da noi sogliono dirsi chiovette, quando si canta questa Compieta, conviene che l' Organista trasporti una Quarta più bassa, ovvero anche una Quinta (secondo il Corista dell' Organo) questo quarto Salmo per renderlo comodo ai nostri Cantanti, quali abusivamente chiamansi Musici, perchè il Musico è quello che sa la Musica, cioè il modo di comporre, e le ragioni perchè nel tale, e nel tal modo si comporre, mentre il solo Compositore che poi non sappia render ragione, deve dirsi semplicemente Compositore, e non Musico; ma il semplice Cantante altro non fa che cantare, senza poi sapere nè il modo, nè le ragioni per comporre, cosa che appartiene al vero Musico propriamente detto, onde siccome non può dirsi vero Poeta quello che semplicemente recita la Poesia, se non ha la cognizione della regola, e se non è capace a far Composizioni Poetiche, così non sarà vero Musico il semplice Cantante. Si veda quello che dice il Zarlino citato nella prima parte cap. 21. sopra questo proposito, che qui però si pone per semplice notizia e non per fine alcuno.

(d) Il Corista più alto che abbiamo in Italia è il Lombardo, e cresce dal Corista Romano che è il più basso di tutti intorno a una Terza, cioè fa il Cantante in Lombardia prende una voce che sia V. G. un Diadole, l' istessa voce in circa sarebbe un Esaut in Roma. Fra l' uno e l' altro Corista poi vi sono i Coristi di mezzo. Il Corista Veneto era l' istesso che quello di Lombardia, ed in alcuni pochi Organi si conserva ancora, ma Don Pietro Nacchini già celebre fabbricatore di Organi è stato il primo che ha abbassati gl' Organi in quei Paesi mezza voce incirca, ed i suoi allievi seguono il metodo del loro Maestro, anzi alcuni Organi sono abbassati anche più di mezzo Tuono, e tutti gli Organi che ivi si vanno fabbricando si fanno con tale abbassamento dall' Organo Lombardo, e così riescono più comodi per i Cantanti. Per il Compositore giova non poco il sapere in qual Corista debba comporre per poterli regolare nella sue Composizioni, nell' istessa guisa che giova molto per i Compositari de' Teatri sapere l' estensione della Corda di quei Cantori per i quali devono comporre le Arie.

rali, che servirà di ammirazione insieme, e di istruzione, e tanto più cre-
 scerà l'ammirazione, se dando una occhiata, ma giudiziosa all' intero della
 Composizione si farà riflessione come siano ben concatenate le parti in ristret-
 ta estensione d' Armonia, perchè riesce più facile il porre molte voci se l'Ar-
 monia si dilata, mentre in tal forma si possono fuggire gl' Unisoni con più
 facilità, e si possono in oltre porre buone Cantilene con più franchezza, ma
 in ristrettezza d' Armonia riesce ancora più difficile l' adempimento di tali co-
 se, onde se in qualche Composizione di tal natura come la presente, non
 ostante la ristrettezza si ritroveranno tutte le condizioni, perchè la Composi-
 zione possa dirsi buona, sarà veramente degna di ammirazione, e servirà di
 gran pregio al suo Autore, e però esaminiam attentamente l' Esempio che li
 propongo, chi di proposito desidera far vero profitto, massime in Composizio-
 ni difficili come questa. (e)

Entrando adesso nell' esame particolare di questa Composizione vedasi al n. 1.
 la disposizione delle parti, dove non solo non s'incontrano Unisoni, ma inol-
 tre formano buona Cantilena con moti contrarj, e sono fra di loro a maravi-
 glia concatenate; ritrovandosi quì l' Armonia unita in modo, che più stretta
 non si potrebbe porre. (f) Si osservi poi come la Quinta del Tuono è accom-
 pagnata

(e) Le condizioni che si ricercano perchè una Composizione sia veramente buona so-
 no sparse in quà, e in là per quest' Opera, sarebbe superfluo rammentarle, ma chi
 non avesse fatta riflessione sopra di ciò, scorra il Libro, e a tempo e luogo noti il bi-
 sogno.

(f) Se la presente Composizione dovesse essere scritta al giorno d' oggi la prima Bas-
 sassa si scriverebbe così:

Overo.

a di mano in mano si eseguirebbe coll' stesso ordine, onde si vede che più bassa di quella
 che è scritta dall' Autore non si potrebbe porre, quando non si volessero mettere le para-
 ti totalmente fuor di luogo nella seguente maniera,

pagnata con Terza minore, e così in certo modo passa in Tuono di *Stami*; ed infatti si porta subito alla sua Quinta, ma perchè come vedremo nel progresso si è prefisso l'Autore del continuo modulare, così prende un breve attacco al n. 2., li risponde al n. 3., poi al n. 4., e queste risposte sono reali, ma al n. 5. poi risponde d'Imitazione, e per moti contrarij, alla qual' Imitazione del Basso risponde l'Alto al n. 6. In questo attacco si offervi l'ordine della Modulazione che è sempre di Quinta in Quinta, intanto che giunga alla Terza del Tuono, dove però non si ferma, ma seguita in modo che con vera Cadenza reale si porta al Tuono Fondamentale, e nell'atto della Cadenza introduce il secondo Coro al n. 7., con rispondere a quanto propose il primo Coro. Questa risposta come ognun vede è all'Unifono, onde non sono da biasimarsi tali risposte. (g) Non vuol però l'Autore aspettar più per intro.



ma ognun vede che per quanta necessità vi fosse, sarebbero le parti troppo basse, ne si potrebbe scusare a mio parere chi volesse contenersi in tal maniera. La strada tenuta dall'Autore è la via di mezzo fra quest'ultima ascennata, e quella che si è detto farebbesi ai giorni nostri, la strada di mezzo non è condannabile, quando dall'altro canto vi sia qualche ragione in favore, ed è quella che nel principio abbiamo assegnata.

(g) Vi sono alcuni, i quali specialmente nelle Composizioni a due Cori non sono persuasi delle risposte dei Bassi all'Unifono, ed io pure son di parere che la troppa frequenza di tali risposte possa esser viziosa, ma dall'altra parte non posso del tutto escludere le risposte all'Unifono mentre oltre l'autorità di molti, e molti buoni Compositori non solo Antichi, ma anche Moderni, i quali non solo rispondono all'Unifono coi Bassi nelle Composizioni a due Cori, ma ancora qualche volta nell'istesse Fughe a quattro rispondono all'Unifono; se dunque può esser la risposta all'Unifono nelle Fughe, molto più si potrà fare nei Bassi dei due Cori. Vedo poi coll'esperienza che queste risposte all'Unifono in alcune occasioni fanno buonissimo effetto, sì che tutte le ragioni
 (g)

troddurre l'artificio, e però si veda al n. 3. come al secondo Coro li unisce il primo, in modo però che le parti non facciano Unisoni se si eccetui il secondo Tenore del primo Coro, il quale è in Unifono col Tenore primo del Coro secondo, ma rifletta bene il Lettore che la necessità non ha legge, ne in questo luogo si vede la maniera di poter far diversamente da quello ha fatto l'Autore, e quello che dico in questo luogo su tal proposito, deve essere ancora aver per detto se nel progresso s'incontreranno altri Unisoni, i quali come chiaramente si scorge farebbero sfuggiti, se la Composizione fosse a otto, o a nove, ma essendo a dieci, e dovendo star ristretta coll'Armonia, non si può assolutamente contenersi in altra maniera. Non si giudichi dunque di questo ciò che è pura necessità. (h)

Si consideri con quanta maestria si ponga il piccolo attacco usato di sopra, mentre ivi si pose in modo che potesse rivoltarsi in qualsiasi maniera, e di fatto qui si trova rivoltato in qualche parte, benchè la sostanza dell' attacco sia l'istessa che fu di sopra e ciò ben si vedrà esaminando il n. 9., 10., 11., 12., e 13., si varia però nell'ordine della Cadenza, perchè di sopra si fece la Cadenza al Tuono principale, e qui si fa alla Quinta con ottime Cantilene, e bellissima disposizione delle parti. Si noti però che all' arrivo che si fa alla Quinta del Tuono, s'introduce ancora il primo Coro al num. 14., e per usare l'artificio nel migliore suo aspetto, subito si ritorna in Tuono, in modo però che il Tuono diventi Quinta della Quarta qui introdotta, e poi che vada a far Cadenza sospesa, la quale può succedere ancora nella Quinta del Tuono. Ecco dunque che in poche Battute si è veduto un artificio non tanto indifferente con obbligo di dieci parti, e con ristrettezza d'Armonia. (i)

Tomo III.

Z

Non

son belle e buone, ma in ragione di Musica l'effetto deve tenere il luogo principale, e più tosto vorrei trasgredire qualche regola, che privarmi di un passo, il quale sapessi di certo dover produrre buon effetto. Di più osservo che si fanno moltissimi Canoni all' Unifono; i Canoni son Fughe, ma Fughe legate, e più rigorose delle Fughe sciolte, perchè dunque non si potranno avere risposte all' Unifono in Composizioni sciolte del tutto? La ragione non proibisce queste risposte, le regole neppure le proibiscono, li Professori più celebri le han sempre praticate, sicchè, quando non siano viziose, non devono togliersi via del tutto. Ciò però sia detto con tutto il rispetto di chi volesse opporsi a questa opinione, abbracciata però universalmente, e l' opinione particolare non può e non deve dar legge all' Universale.

(h) Si dà per regola che devono fuggirsi gli Unisoni, specialmente in principio di Battuta; vi è altra regola la quale dice, che le parti abbiano buona Cantilena. La prima regola serve perchè la Composizione non sia priva d'Armonia e la seconda regola serve perchè le rispettive Melodie delle parti siano aggiustate, e ciò perchè colle Cantilene si ottiene un ottimo effetto nel complesso della Composizione; dunque più tosto trasgredir la prima regola che la seconda, mentre essendo questa più essenziale di quella, il minore deve cedere al maggiore, in caso specialmente di qualche inconveniente nel maggiore. Qui pure mi occorre di dire, che chi sa le Regole o positive, o negative, e non sa l'eccezioni, come nel presente caso di cui discorriamo, non si può dire giustamente che sappia l'Arte di comporre di Musica.

(i) L'artificio consiste prima nel numero delle parti, poi nell'unione dell'Armonia, indi nella qualità degli Attacchi, nel giro della Modulazione, nell'unione de due Cori, nelle risposte dei Cori medesimi, nella distribuzione non solo delle parti, ma ancora dei Cori, ed ecco sopra quanto cose deve riflettere lo Studioso.

Non si stanca l'Autore di usar sempre artificio nel proseguire la Composizione, come si scorge nel gruppo che si segna in principio col n. 15., dove esaminando le cinque parti del primo Coro si vede con qual bella simetria una dopo l'altra immediatamente s'introducono con Imitazione tale, che riconduca sempre al Tuono principale, ma in modo che la sua Quinta anch'essa faccia non poca figura in questa Composizione, e ciò ricavava facilmente dal vedere come spesso se ne va l'Autore toccando la Quinta della Quinta (k) che pure in questo luogo si scorge; ma si noti però che tanto la Quinta del Tuono, quanto il Tuono istesso in più luoghi si usa sempre equivocamente, di maniera che sia indifferente ad essere e Tuono, e Quinta l'istessa Corda, e ciò perchè si vuol girar molto colla Modulazione, benchè il giro all'uso degli Antichi sia sempre al Tuono, alla Quinta, ed alla Quarta. (l)

Il gruppo che si è veduto al n. 15. quasi simile si vede al n. 16. fatto dal secondo Coro, se non che non vi è nè toccata, nè accennata la Quinta della Quinta, che qui non si vuole usare per ottenere più facilmente la varietà, la quale molto risalta nel Basso secondo, che imita bensì il primo Basso, ma dove il primo andò di grado per trovare la Quinta della Quinta, il secondo va di salto per trovare la Quinta del Tuono, e si noti bene questo passo, perchè può servire a meraviglia per le risposte che si usano nel fare a due Cori, e possono essere ancora molto giovevoli simili passi per fare varj inganni, secondo le varie circostanze, nelle quali può ritrovarsi più di una volta il Compositore. (m)

Quando i due Cori cantano l'uno dall'altro separati, sono però disposti in guisa che uno cominci prima che termini l'altro, secondo quel tanto si disse nell'Esempio 30. primo di questo Tomo, e ciò come ivi si notò per non lasciare

(k) Ho avvisato già un'altra volta, che quando uno si metta in giro di Modulazione, può facilmente scorrere per varie Cords, ed in esse ritornare, ma qui voglio aggiungere che in tal giro vi sia una qualche proporzione di misura, onde se V. G. si fanno due o tre Modulazioni di una, o di mezza Battuta, non s'incanti poi, ne si fermi più tempo, o minor tempo la Composizione in una stessa Modulazione per quattro, o cinque Battute. Così ancora non sarà ben fatto allorchè uno si ponga in giro usare una Modulazione V. G. di mezza Battuta, un'altra di una Battuta, indi un'altra di un quarto di Battuta, passare ad un'altra di una Battuta, e poi tornare in altra di mezza Battuta. Tutte queste osservazioni si richiedono per la buona condotta di una Composizione, ne io devo trascurarne l'occasione di avvertirne il Lettore allorchè mi capita la congiuntura di farlo.

(l) Abbiamo notato altrove che gl'Antichi non avevano un gran giro di Modulazione, pur tuttavia questo Autore, benchè se ne stia in tutta la Composizione per lo più nelle Cords principali, cioè Tuono, Quinta, e Quarta, non trasalascia però di andare ancora a toccare le altre Cords che sono al Tuono coerenti, cioè la Terza, e la Sesta, ma quello che più è da stimarsi, poco si ferma in un Tuono, ed il giro che usa è artificioso, perchè ora prende l'una ora l'altra Modulazione, e procura sempre usar quella varietà che li permette lo stile intrapreso, e secondo la maniera usata dagli Antichi, onde è da pregiarsi questa Composizione presa nel suo genere, e nello stile di quei tempi.

(m) Vedasi quel tanto si è detto all'Esemp. 29. ultimo del 2. Tom. al n. 19. di detto esempio, che molto cade in acconcio ancora per il passo presente.

fiare vota la Composizione, sicchè nel terminare del Coro secondo, s'introduce nel Tuono il primo Coro al n. 17., e nel terminare di questo si vede al n. 18. introdotto il Coro secondo, e qui specialmente si deve notare l'andamento del Basso. Nel primo Coro prende il Tuono, ma come Quinta della Quarta, (n) poi se ne va alla Quinta della Quinta, (o) tocca di passaggio la Terza del Tuono colla sua Quinta, indi subito al Tuono ritorna, dove però fa Cadenza sospesa alla Quinta. (p) Ciò notato si osservi ora la risposta del Basso secondo Coro. S'introduce questo alla Quinta del Tuono, fa uso del Tuono, e della Quinta, indi di passaggio tocca la Sesta del Tuono colla sua Quinta; poi va alla Quarta con Cadenza sospesa nel Tuono. (q) Ecco dunque come con una buona risposta d'imitazione si viene a formare un buon artificio, si toccano solo per dire tutte le Modulazioni coerenti al Tuono principale, e tutto questo nello spazio di poche Battute. Si faccia dunque seria riflessione a tali passi, perchè molto instruiscono, ne si lasci nello stesso tempo di osservare la disposizione delle parti, che con chiarezza, e felicità accompagnano il rispettivo Basso, acciò si possa perspicacemente rilevare che tutto è a seconda delle vere e buone regole ed insieme sta unito ad un bell'artificio.

Avendo per qualche tempo fatti cantare i Cori separati, è cosa molto conveniente che questi poi si uniscano, tanto più che le parole *multiplicate sunt* lo ricercano in certa maniera, quindi è che al n. 19. si vede posto un piccolo-Motivo nel Basso primo Coro, al quale si risponde dal Basso del secondo Coro, ma intrecciando la risposta colla proposta, ed in tale intreccio vi è la Quinta del Tuono, poi la sua Terza, poi di nuovo la Quinta che torna al Tuono, e perciò la prima volta che in questo piccolo Motivo si pone la Quinta, si accompagna con Terza minore, e la seconda volta con Terza maggiore. Si vedono tutte le parti a dovere, e che mantengono sempre l'Armonia unita, benchè ristretta secondo quello si è prefisso l'Autore in questa Composizione, come abbiamo detto nel bel principio. Al n. 21. si replica il passo del n. 19., così al n. 22. si replica il passo del n. 20., e si vedono replicate tutte le parti, con questo solo che i Tenori del secondo Coro si cambiano vicendevolmente. (r)

Z 2

Nel

(h) Che da Francesi direbbesi Dominante della Sottodominante.

(o) I Francesi direbbero Dominante della Dominante.

(p) Questa Quinta da Francesi si chiama Dominante-Tonica, perchè accenna dove di essa dover seguirne il Tuono, o sia la Corda Tonica, e Secondo il mio giudizio sono molto bene espresse queste cose con tali nomi.

(q) Questa Cadenza sospesa nella Corda del Tuono si dice da Francesi Cadenza alla Dominante Tonica della Sottodominante, e con ragione, mentre se dopo questa Nota dovesse seguirne altra Corda, questa dovrebbe essere la Quarta del Tuono, ed intanto in questo luogo non seguita la Quarta del Tuono, perchè l'Autore non ha inteso di far vera Cadenza, e se si vuol considerare per Cadenza, deve considerarsi rispetto alla Corda antecedente, come si considerò tale nel primo Coro immediatamente avanti, e le relazioni degli accordi non si devono considerare solamente fra i conseguenti, ma si devono ancora considerare fra gli antecedenti, e però si dice che si abbia sempre riguardo agli antecedenti e conseguenti, stantochè in Musica non è infusa che un composto di relazioni, e un rapporto che fa l'anima per mezzo dell'Udito fra le parti, o termini.

(r) In alcuni casi non è già cosa mal fatta il replicare qualche passo, tanto più se que-

Nel passo qui accennato i Cori si sono bensì uniti, ma con scambievoli risposte, e con qualche picciola Pausa, onde acciò poi del tutto possino assieme unirsi vedasi come l'Autore si contiene dal num. 23., dove si scorge che con una facile Modulazione ha campo di porre i due Bassi in Ottava, o in Unifono, così con poco giro può andare a far Cadenza nella Terza del Tuono, come veramente fa in questo luogo, nel quale si deve osservare il maneggio delle parti, come scambievolmente si sfuggono alcune di esse per non incontrarsi negli Unifoni, mentre altre stanno ferme, e così con varietà di moti si ottiene che dieci parti, o non s'incontrino in Unifoni, oppure se vi si incontrano sia sempre in sfuggirli, la qual cosa a vederla posta in esecuzione par facile, ma a farla poi non è come apparisce, e qui è dove spicca maggiormente l'artificio di questa Composizione, e che deve ben considerare lo Studioso Lettore per ritraerne profitto.

Osservisi poi come è distribuita l'ultima Battuta nella Cadenza del primo Coro, che vuol l'Autore seguiti a cantare, e far tacere il Coro secondo, che a tal oggetto termina intieramente la sua Cadenza con tutte le sue parti. Il Soprano, il primo Tenore, ed il Basso pausano, ma l'Alto seguita a cantare, e tien la Nota anche nell'entrata del passo seguente, ed il Tenore secondo comincia il Motivo che qui si vuole introdurre, segnato al num. 24., indi al num. 25. si vede come il Basso risponde con Imitazione, ed intanto il Soprano usa con Cantilena che sembra libera, ma se attentamente si offeriva si vede, che è una Imitazione del Basso per movimenti contrarij, onde non vi è alcuna benchè piccola cosa, che sia posta a caso, ma il tutto col suo gran giudizio, e così pure si vede al num. 26. il Tenore primo, che imita esso pure quelchè fece il Tenore Secondo, e solo usa il Diesis per passare alla Quinta del Tuono, (s) dove si fa Cadenza vera, ma che passa poi subito al Tuono, e fa altra Cadenza sospesa alla Quinta del medesimo. Si noti come nelle accennate Imitazioni ha fatto tacere l'Alto, per renderle più sensibili, e più chiare, lo ha poi introdotto allorchè ritrovandosi nel Tuono ha voluto fare l'accennata Cadenza sospesa. (t)

At

questo porti seco qualche bello intreccio, come di fatti lo porta in questo luogo, ed al caso che i Bassi replichino un passo, potranno anche le parti replicare gli accompagnamenti, come ha fatto l'Autore in questo luogo.

(s) *Ecco con qual facilità si usano le Modulazioni, ed in certa maniera si rendono quasi insensibili, il che si deve procurare di eseguire ogni volta che si vuol modulare, o come dicevano gli Antichi passare da un Tuono all' altro.*

(t) *Siccome in questa Composizione allorchè canta un sol Coro questo è a cinque, così vi è il modo di far tacere una parte senza snervar l' Armonia in parte alcuna, e questa deve essere una osservazione da farsi, allorchè si vogliono porre in uso le Pausa, perchè o non siano poste a caso, o almeno non rendano priva l' Armonia delle necessarie Consonanze. E qui non sarà inutile il dire quanto hanno praticato i primi Maestri di Contrappunto. Ogni qual volta le loro Composizioni sono a quattro, a cinque, e più voci, per poco tempo fanno cantare tutte le Parti assieme, ma spesso tace, e fa Pausa una, due, a più parti secondo l' occorrenza, il che può riscontrarsi nelle Composizioni dei due più celebri Maestri il Palestrina, e il Zarlino, e da ciò devono apprendere alcuni Compositori, che il volere sempre far cantar tutte le parti assieme, ed empire per forza rende la Composizione ingrata, e displicevole con molto incomodo de Cantanti, i quali non possono in tal caso prender fiato con comodo.*

Al num. 27. poi è da notarsi che ai Moderni può arrecare un poco di fastidio la maniera usata dall'Autore, che dalla Quinta del Tuono accompagnata con Terza maggiore passi alla Quinta della Quinta, la qual cosa noi non usaremmo, se prima non avessimo fatta sentire la Quinta del Tuono con Terza minore, (u) il che certo per noi che abbiamo l'orecchio più delicato in questo genere di questo avessero gli Antichi, sarebbe meglio fatto; ma gli Antichi non badavano più che tanto a certe cose, e non avevano certe minute osservazioni che sono nate coll'andar del tempo, contentandosi di un grand'artificio solamente, senza poi tanto pensare alla natura delle cose, ma più sotto discorreremo un poco più sopra questo particolare. Il fatto sta che in questo passo l'Autore nel far la Cadenza del primo Coro, siccome si parte dal Tuono, e va alla Quinta, così considera l'Elami come Quinta del Tuono, ma quando poi lo pone nel Secondo Coro, e di lì passa alla sua Quinta, allora lo considera Tuono che passi alla Quinta. Tanto più che come si vede in questa Composizione, l'Autore è esattissimo in dar Terza maggiore a tutti i salti di Quarta, e di Quinta, ed ancora si deve riflettere che le Cadenze sospese devono veramente terminare con Terza maggiore, che però tutti questi riflessi hanno fatto operare l'Autore nel modo che si vede usato in questo luogo. (x)

Seguita col Secondo Coro fintanto lo richiedono le parole, indi introduce il pri-

(u) Nel caso del quale parliamo essendo la Composizione in Terza minore, ogniqual volta troviamo la sua Quinta con Terza maggiore, supponiamo che questa vada a cacciarsi nella Corda del Tuono, ed è il vero caso nel quale da Francesi chiamasi Dominante-Tonica, cioè che accenna voler andare al Tuono, sicchè volendo passare alla Quinta della Quinta, per farlo con buona grazia, conviene spogliar la Quinta del Tuono dell'esser di Dominante, e ridurla Tonica, per poi passare alla sua Quinta. Volendo ridurre all'esser di Tonica è necessario che sia accompagnata con Terza minore, perchè le Modulazioni de Modi, o Tuoni sono di tal natura, che la Quinta, e la Quarta seguono l'ordine della Fondamentale, e la Terza, e la Sesta sono al contrario; onde ne Tuoni di Terza maggiore la Quinta, e la Quarta hanno la Scala di Terza maggiore, la Terza poi, e la Sesta l'hanno di Terza minore; ne Tuoni di Terza minore la Quinta, e la Quarta devono avere la Scala di Terza minore, e la Terza, e la Sesta di Terza maggiore; quindi è che suol assegnarsi per regola, esser migliore ne Tuoni di Terza maggiore incontrare la prima Modulazione alla Quinta, e ne Tuoni di Terza minore incontrarla alla Terza, come che queste due Modulazioni ravvivano, e rinforzano i rispettivi suoi Tuoni, o Modi. Vedasi un'altra ragione addotta dal Conte Giordano Riccati nel suo Saggio sopra le leggi del Contrappunto lib. v. pag. 13. Tornando dunque al nostro proposito volendo passare dalla Quinta del Tuono alla Quinta della Quinta, sarà sempre meglio porre la Quinta colla Terza minore, (se la Composizione sarà in Tuono di Terza minore) perchè sarà come Corda del Tuono, ed avrà campo di passare alla sua Quinta, dove colla Terza maggiore sarà Dominante-Tonica, e questa di sua natura richiede passare al Tuono.

(x) La Cadenza sospesa, specialmente quella che volgarmente dicesi Plagale è quasi simile alla vera Cadenza, ora se la vera Cadenza ne Tuoni di Terza minore deve concludersi con Terza maggiore, come altrove si è dimostrato colla ragione, e colla autorità, molto più dovrà concludersi con Terza maggiore la Cadenza Plagale, la quale come di sopra si è detto fa figura di Quinta. Questa Cadenza poi della quale parliamo, e senza dubbio Dominante Tonica si veda in oltre quel tanto si è detto Tomo primo Esempio 9. pag. 188., ed all'annot. ivi (t).

primo Coro al num. 28), al quale risponde, il Coro Secondo al num. 29. con Imitazione reale del Basso, e si noti che qui le parti si ritrovano più alte, e così dovendo fare qualche fatica nel cantare in tal maniera intende esprimere la parola, e siccome usa una specie di Cadenza sospesa nel primo Coro, così gl'accade ancora nel Coro Secondo, ma in questo luogo non li dà Terza maggiore, e ciò a mio parere è fatto per variare e per seguire l'andamento dei salti di Quinta in giù, e Quarta in su. (y).

Al num. 30. poi si vede come coll'istesso ordine antecedente seguita col primo Coro, e sempre colle solite Modulazioni, cioè di Quinta, di Quinta della Quinta, del Tuono, e di Quarta, ma quando si giunge alla Quarta si ritrova la Nota segnata con †, e si vede che dopo la Quarta accompagnata con Terza maggiore, passa immediatamente alla Terza del Tuono, la qual cosa nella nostra Musica odierna non solo non si permette, ma assolutamente si proibisce come cosa cattiva, e che produce pessimo effetto. (z) Gli Antichi avevano le sue Composizioni senza l'Organo, pensavano solamente all'artificio, e non avevano troppo riguardo per le leggi della natura, alle quali forse facilmente non avevano fatta osservazione; coll'andar del tempo s'introdusse l'uso dell'Organo, il quale più facilmente scopre i difetti, come che non.

(y) Non tutti i salti di Quinta in su, o Quarta in giù vogliono essere accompagnati con Terza maggiore, ma si deve stare alla natura del Tuono, ed accompagnar con Terza maggiore quelle Cords che lo richiedono, e con Terza minore quelle che ricercano tale accompagnamento nella loro costituzione; ora la Quinta dovrebbe accompagnarsi con Terza maggiore, ma quando poi faccia figura di Tonica, allora noi siamo quasi sempre soliti accompagnarla con Terza minore, come ho detto di sopra poc' anzi all'annot. (u).

(z) Nel caso del quale parliamo in questo luogo è un passare colla Modulazione dalla Quinta del Tuono alla Quarta immediatamente senza frapporti Intervallo alcuno di mezzo, la qual cosa primieramente ripugna in natura, perchè non si può usare la Divisione Armonica, e poi l'Aritmetica senza prima toccare il mezzo di queste due divisioni, ed il mezzo è la Tonica, come si disse; all' Esempio settimo del primo Tomo pag. 153. annot. (c) la ragione della ripugnanza di questo passo si è che tanto nell'ascendere, quanto nel discendere non si deve andar di grado coll'Armonia perfetta di Terza, e Quinta, perchè per buona regola si avverte che nell'accordo susseguente resti sempre ferma qualche Corda dell'accordo antecedente, il che non può succedere ogni qual volta si passi di grado sì all'insù, come all'ingiù con Armonia perfetta di Terza, e Quinta. I Francesi, i quali oltre al Basso continuo mostrano ancora il Basso Fondamentale, nell'assegnare le regole di questo, danno per regola generale, prima che nella Tonica, o Dominante-Tonica vi sia nel suo accordo una Nota almeno dell'accordo precedente, e l'istesso dicono della Sottodominante. L'altra regola è che tutte le Dominanti semplici, o Dominante-Toniche debbano discendere di Quinta. Monsieur d'Alembert Elem. de Musiq. Teoriq. & Pratiq. suivant les principes de Monsieur Rameau lior. second. Chap. 9. pag. 173. assegna le seguenti regole: **Primiera Regle:** Dans tout accord de tonique ou de dominante tonique il faut qu'au moins une des notes qui forment l'accord se trouve dans l'accord precedent. **III. Regle:** Dans tout accord de sous-dominante il faut qu'au moins une des consonances de l'accord se trouve dans l'accord precedent. **IV. Regle:** Toute dominante simple ou tonique doit descendre de quinte. Dunque: posto l'accordo della Quinta nel Basso questo deve passare all'accordo della Tonica, o a un suo corrispondente,

non solo ha maggior forza di qualsivoglia voce, ma il oltre raddoppiandosi gli accompagnamenti, oltre all' avere l'Organo molti raddoppj naturali stante la pluralità de registri, più sensibile rende qualsivoglia difetto che possa incontrarsi. Tutte le Scienze coll'andar del tempo si sono raffinate, e parlando della Musica, a poco a poco si è scoperto dipendere il buon effetto di questa da alcune leggi indite dalla natura, e queste cose tutte o erano ignote agli Antichi, o da essi trascurate, perchè si lasciavano trasportare dall' artificioso, di tal maniera che a null'altro abbadavano. (aa) Il passar di grado da un' Armonia di Terza e Quinta ad altra simile Armonia, è una cosa che ripugna in natura, mentre ciò per lo più succede fra la Quarta, e la Quinta del Tuono. Ognun sa, e più d' una volta l' ho detto che la Quinta è divisione Armonica dell' Ottava, e la Quarta è divisione Aritmetica, che queste due Divisioni non si possono immediatamente usare una dopo l' altra, perchè fra di loro ripugnanti, come chiaramente si scorge mettendole al confronto, ed ecco perchè oggi giorno da chi non è del tutto spoglio di cognizione mai si useranno tali passi. Da qui ha avuto origine l' accompagnamento che si dà alla Quarta Corda della Scala, ogni qual volta dopo di essa succeda la Quinta, in tal caso dunque si accompagna la Quarta con Terza, Quinta, e Sesta, e questa maniera di accompagnare la Quarta dai Francesi dicesi *accordo di gran Sesta*. (bb) Vi sono ancora altri passi che noi non li usiamo, benchè li troviamo negli Antichi, perchè non sono conformi alle leggi della natura, la quale deve essere così ciecamente seguitata che contro di essa nulla vale l' autorità. (cc) Non solo però l' Autore presente usa il passo del quale qui parlo, ma il Palestrina pure lo ha molte volte nelle sue Composizioni, ed anche nell' Antifona *sub tuum presidium* a otto posta nel principio di questo Tomo, si vede un passo simile nella terza Battuta sul fine, e si replica poi dal Secondo Coro in diverso Tuono, ma nell' istessa maniera. Oltre il Palestrina tutti gli Antichi, e i quali ad altro non attendevano se non che a far Composizio.

dente, e mai all' accordo della Quarta. (aa) Io però son di opinione che gli Antichi ignorassero del tutto alcune regole, che coll' andar del tempo si sono stabilite per perfezionar la nostra Musica. L' artificio che solo studiavano, ed al quale erano rivolte tutte le loro mire, come si vede chiaramente dalle loro Composizioni, non li dava adito ad altre ricerche, e quando ottenevano il loro intento null' altro curavano. Che se dovessero aver notizia di tal inconveniente, non è presumibile che vi fossero incorsi, quando nel restante li vediamo tanto esatti. Dirà taluno: ma non sentivano il cattivo effetto? convien dire che non lo sentissero al certo, perchè io son persuaso che l' effetto della Musica dipenda in parte da una certa abitudine, la quale però sia coerente alla natura; anzi se qualunco V. G. volesse assuefare l' orecchio a qualche cattiva Musical relazione, senza voler ascoltar la ragione che la proibisce, basterebbero molti reiterati atti per assuefarvisi in modo di non sentir più la cattiva relazione, e ciò secondo l' assioma: *ex frequentatis actibus fit habitus*; ora gli Antichi erano assuefatti a certi passi, e per conseguenza non potevano sentire alcuni effetti cattivi, e se non li sentivano non li credevano tali, e però non potevano guardarvene.

(bb) Si veda il cit. *Mem. d' Alembert* dove sopra Chap. 4. pag. 130. Un accord composé de tierce, quinte, & sixte, comme fa la ut re: (Faut, Alamire, Cofolant, Oufolro) se nomme accord de grand sixte.

(cc) Può servire per esempio di quanto qui dico il passo che usa questo Autore segnato al num. 27.

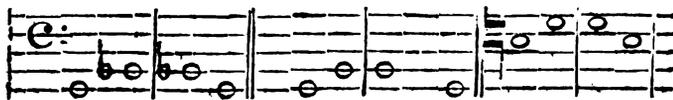
fizioni artificiose, non avevano riguardo alcuno a certe imperfezioni, che poi a noi si sono rese infossibili, ma replico, o essi le ignoravano, o non le consideravano quali veramente sono.

Un'altra ragione ancora perchè sia cattivo il passaggio immediato dalla Quarta alla Quinta si è, perchè necessariamente conviene incontrarsi nella relazione del Tritono, (dd) e se gli Antichi non ammettevano il Tritono nel suo vero

(dd) Un'altra ragione cade in acconcio per dimostrare che un accordo di Terza e Quinta non può passar di grado ad altro accordo simile, specialmente se il primo è con Terza maggiore come nel caso della presente Composizione. Con questo passo adunque si forma una cattiva relazione di Tritono, la quale si trova fra la Terza dell' accordo precedente della Quinta, e la Fondamentale dell' accordo susseguente della Quarta. Queste relazioni debbono fuggirsi, e lo accenna ancora il Zarlino *cit. par. 3. cap. 30.* allorchè spiegando quali siano le relazioni armoniche, esclude fra le altre da queste il Tritono, allorchè dice: tanto è dire che le Parti della Cantilena non abbiano tra loro cattiva relazione Harmonica nelle loro voci, quanto a dire che tra due Consonanze vicine l'una all' altra, che fanno cantando insieme due parti ascendendo, o discendendo, ovvero insieme ascendendo, e discendendo: si venga a udire la Diapason superflua, o la Semidiapente, ovvero il Tritono. Il che si trova fatto nell' incrocciamento della prima Figura, o Nota della parte acuta, con la seconda Figura, o Nota di una parte grave; ovvero tra la prima della parte grave, e la seconda della parte acuta. *Esemplifica poi queste relazioni come segue*



Diapason superflua semi diapason semidiapente



Tritono



Dove si vede che ne' tre esempj segnati † cade appunto il passo del quale noi parliamo. Seguita poi il Zarlino: Onde acciocchè le nostre composizioni siano purgate d' ogni errore, e siano corrette, cerchiamo di fuggire tali relazioni quanto più potremo. Si possono ancora vedere gli Autori citati su questo proposito dal P. Martini *Istor. Musc. Tomo primo Dissert. 1. pag. 102.* dove parla della ripugnanza del Tritono, e della sua relazione, e vedasi ivi l'annot. 27.

vero essere; ciò lo facevano semplicemente in riguardo della Melodia, e nelle Composizioni pure a due voci sfuggivano la di lui relazione; ma poi nelle Composizioni a molte voci non osservavano poi tanto per minuto le relazioni cattive che potevano incontrare, ne è presumibile che Autori, i quali poi erano così esatti in tante altre cose, come nel mantenere il Tuono, nella realtà delle risposte, negli andamenti delle parti, o sia nelle Cantilene, nella Imitazione, nei salti, e sopra tutto nell' artificiale della Composizione, fossero poi così trascurati in una cosa per noi tanto essenziale, dopo che abbiamo ascoltata la natura un poco di più che non fecero, o non ebbero occasione di far essi.

Che poi il passaggio ufato dall' Autore presente nel luogo accennato sia dalla Quinta alla Quarta sarà chiaro allorchè si rifletta, che il *Diafolre* accompagnato con Terza maggiore, in un andamento specialmente di Quarte e di Quinte, porta necessariamente in *Gsolreut*, di cui *Golfaut* è Quarta, passando dunque dal *Diafolre* con Terza maggiore al *Cfolfaut*, si passa dalla Quinta alla Quarta immediatamente.

Non ho fatto menzione prima d' ora del doverci fuggire simil passo, perchè premevami far osservare al Lettore l' artificiale delle Composizioni, ora che m' accosto verso il fine non posso, e non devo tralasciare di avvisare una cosa, nella quale potrebbe incorrere chi non fosse avvisato. Devesi dunque dallo studioso imitare il buono, e tralasciare, anzi fuggire quello che non fa a proposito. Ne giovi dire: lo hanno fatto gli Antichi che ne sapevano più di noi; primieramente gl' Antichi erano Uomini come noi, per conseguenza sottoposti ad errore; in secondo luogo ne sapevano più di noi riguardo all' artificioso, ma non riguardo alle leggi della natura, molte delle quale sono state scoperte mediante l' uso dell' Organo, e molte si sono rilevate con osservazioni, e riflessioni. (ee)

L' Autore presente però intanto ha fatto il passo che ho accennato, inquant' ha inteso di voler abbandonare i salti di Quarta, e di Quinta, e ripigliarli poi in maniera che potesse far sentire la Sesta, indi la Terza del Tuono, nel quale voleva tornare, e così con un artificio mantiene l' equivoco, (ff)

Tomo III.

A a

che

(ee) Un certo tal qual dovuto rispetto per l' Antichità fa dire ad alcuni che gli Antichi ne sapevano più di noi, ma questa proposizione è vera in parte, ed in parte no. Gli Antichi non hanno avute tante scorte, e tanti Maestri quanti ne abbiamo avuti noi; ma gli Antichi non hanno scoperto quello che abbiamo scoperto noi. Si venerano e sono da venerarsi gli Antichi per l' obbligo che abbiamo a loro d' esserci stati di guida, e sono poi scusabili se non hanno veduto tutto quello vediamo, e andiamo vedendo noi, perchè tutte le cose si rischiarano, si affottrigliano, e si vanno perfezionando coll' andar del tempo; gli Antichi avevano Essi pure i suoi limiti, e tutte le altre imperfezioni della pur troppa inferna, e misera natura umana. Dobbiamo in oltre riflettere che col decorso del tempo le invenzioni, le idee si sono accresciute, e col di lor crescere i Maestri hanno dovuto aggiunger regole, avvertimenti, ed eccezioni, e perciò non hanno avuta occasione gli Antichi Maestri di dar regole se non se per lo stile che ora in uso appresso di loro, e conseguentemente non hanno potuto parlare di quanto si è accresciuta la Musica.

(ff) Se considerasi questo passo senza il difetto accennato, o per dir meglio se potesse spogliarsi di tal difetto, sarebbe, ed è in tal caso molto artificioso, per la Modulazione istantanea, ed inaspettata che seco porta; onde questo passo è da ammirarsi, ma non da seguirarsi.

che quasi del continuo ha ufato in questa per altro bellissima Composizione ; nella quale se ritrovafi l' accennato difetto , non deroga questo alla bellezza della medesima , perchè nel tempo nel quale fu formata non era difetto , o almeno non era conosciuto , o riputato per tale secondo quello che abbiamo detto .

Col giro delle Modulazioni accennate arriva fino al num. 31. , dove introduce il Secondo Coro, ed al n. 32. vi unisce il Coro primo, il Basso del quale adopera Unisoni, ed Ottave col Basso del Coro Secondo, come è solito praticarsi nelle Composizioni a due Cori, acciò ognun de due Bassi tocchi la Corda Fondamentale, e serva di fondamento al proprio Coro, e in tal modo conduce la Composizione al suo fine, terminandola con vera Cadenza Plagale. Osservi bene il Lettore tutte le parti, mentre le vedrà distribuite con ottimo ordine, osserverà quelle che sostentano la Nota, e quelle che girano con gran bella maniera, (gg) vedrà il modo col quale sfuggonfi gl' Unisoni, insomma troverà tutto quello che può desiderarsi per una buona disposizione di parti. Rifletti alla molteplicità di esse, noti che vi sono quattro Tenori, e se nol sapesse, intenda esser molto difficile lo scrivere con più voci eguali, e scrivere poi in guisa che ciascuna parte abbia buona Cantilena, che non s'incontri mai, o quasi mai in Unisoni, e quando vi si incontri con buona grazia li vada scanfando, è cosa molto da stimarsi quando riesca bene. La Modulazione di questo Mottetto è continua, ma è secondo l' ordine antico, nel suo genere però è molto esatta, ed eseguita con molta eleganza.

Non pongo altri esempi a nove, e a dieci, perchè dai due qui assegnati si può rilevare quanto basta, mentre tanto lo scrivere a nove, quanto lo scrivere a dieci sta sempre dentro i limiti dei due Cori, e veduta da una banda la varietà dello stile a due Cori, dall' altra veduto il modo di distribuire le parti a nove, e a dieci, credo che tanto possa bastare. Potrebbe si scrivere anche a undici, cioè sei parti in un Coro, e cinque nell' altro, ma questo pure sarebbe dentro i limiti dei due Cori, ed io non voglio tediare più del dovere, e perciò tralascio di darne l' esempio, essendo sufficiente anche per questo quanto nel presente Tomo si è detto, e perciò passeremo a vedere una Composizione a tre Cori con dodici parti.

Vo-

(gg) E' difficile a dieci il far che tutte le parti passaggino in una Cadenza, onde conviene fermarne alcune, ed altre farle passeggiare, e per potere eseguir ciò con pulizia, e con buon ordine conviene osservare come si sono contenuti i buoni Maestri, fra i quali al certo deve essere considerato l' Autore, del quale abbiamo qui posta la presente Composizione.



SEGUE L' ESEMPIO TRIGESIMONONO.

KYRIE a 12.

DI ORAZIO BENEVOLI.

Volendo adesso presentare allo Studioso una Composizione a dodici distribuita in tre Cori, conviene prima di tutto che io replichi quel tanto disse nel principio dell'osservazioni all'Esempio 22. del Tom 2., cioè che vi sono alcuni i quali dicono non poterli comporre a più di quattro voci, ivi dunque primieramente si veda cosa a questi si è risposto, indi foggjngasi col P. Martini, (a) che la sostanza, e la perfezione del concerto consiste nelle relazioni

A a 2

ni

(a) *Istor. Musc. Dissert. 2. pag. 321. così dice* : Che una tale e tanta varietà renda perfetti i nostri Concerti, non solo la cotidiana sperienza bastevolmente lo mostra, ma l'autorevol consenso de' più classici Autori pienamente ce ne assicura; e fra questi molti con maggior precisione Zarlino, Cerone, Keplero, e Merfennio: indi riferisce l'autorità di ciascuno di questi Autori, e poi soggiunge a pag. 322. il che vien confermato dal P. Merfennio nell'avvertirne: *Le Composizioni Armoniche sono tanto più eleganti, quanto le sue parti da maggiore, e più frequente opposizione di Voci vengon composte*. Nella quale opposizione, siccome riluce la più gran frequenza di Relazioni Armoniche, così in questa risplende la varietà, singolar vanto dell'odierno Concerto.... consistente come sappiamo nelle quattro famose Parti, Soprano, Contralto, Tenore e Basso, fra le quali devono sempre sussistere Relazioni Armoniche.

Queste Relazioni Armoniche si riferiscono alla parte più grave, come a lor *fondamento*, ma s'hanno ancora a riferire tra loro, sicchè i vicendevoli Accordi convengono col Principale.

In queste Relazioni consiste la sostanza, e la perfezione del Concerto, che siam lecito chiamare il meno artificioso, mentre siccome noi possiamo accrescere le Parti, e col loro accrescimento moltiplicar le Relazioni, il cui moltiplicamento aggiunge difficoltà da non superarsi, se non se con maggior artificio, così ne viene che alla giunta di più Parti, esso pure divenga più artificioso; se quali potendo ascendere fino a ventiquattro, che colla sola *Fondamentale* comprendono ventitre Relazioni Armoniche, questo in fine, perchè di massima fatica, giunga perciò al massimo pregio del maggior artificio.

Dal che si ricava che non solo a dodici, o sia tre Cori, ma ancora a quattro, ed anche a sei Cori possono averli Composizioni, e benchè vi sia chi dice ritrovarsi un Mottetto a trentasei Parti, e varj Canoni a maggior numero di Voci, pure come ben riflette il cit. P. Martini alla pag. 323. annot. 300. in riguardo ai Canoni questi sono ristretti a leggi particolari, e stanno tra le angustie di poca estensione, ed il celebre Mottetto dell'Okenheim, e Okekem per quanto è noto tutt'ora si desidera. Sicchè è falso che non si possa comporre a più di quattro Voci, potendosi arrivare fino al numero di ventiquattro, come ha fatto Orazio Benevoli Autore della presente Composizione che pongo per Esempio, e dall'altra parte non è a nostra notizia che alcuno abbia superate le ventiquattro voci in Componimenti di Contrappunto sciolto.

Un'altra ragione evidentissima milita ancora contro quelli che dicono non poterli comporre a più di quattro voci. Essi intanto ciò asseriscono, in quanto s'appoggiano alla ragione, che in una Armonica Composizione altro non vi può essere che *Fondamento*, *Terza*, *Quinta*, o *Ottava*, ma così è che questa proposizione è falsa, dunque sarà nulla ancora la loro asserzio. Ed in fatti o che questi tali distinguono l'Ottava dall'Unifono, o no; se non la distinguono, dunque fuori di sette Corde non si darà maggior estensione di Sistema, rispetto al Grave ed all'Acuto, perchè dopo la Settima vien l'Ottava, che in tal supposizione sarà unisona col *Fondamento*, e quanto ciò sia falso si rileva dal riflettere che l'Ottava da tutti è riconosciuta nel numero della *Consonanza*, benchè nel suo vero nome debba dirsi *Equisonanza*, mai però Unifono; altrimenti

ni Armoniche . Queste relazioni non solo si devono considerare relativamente alla parte grave , o sia Basso , ma inoltre devonfi considerare le relazioni Armoniche che le parti formano fra di loro , onde quanto maggior numero di relazioni averemo , tanto maggiore farà la perfezione del concerto , il quale a tre Cori porta seco tante relazioni , sì riguardo al Fondamento , come alle parti fra di loro , che viene ad essere un numero assai grande , come potrà comprendere chi vorrà specularvi sopra . Dunque non dalle semplici Consonanze , ma dalla loro varia distribuzione , ed opposizione vicendevole nasce la maggior eleganza , e perfezione del Concerto . ed ecco provata del tutto falsa l'opinione di chi dice non poterfi comporre a più di quattro parti . In fatti la Nota del Basso in molti casi porta nove accompagnamenti per lo meno , e questi sono la Terza , Quinta , Ottava , Decima , Duodecima , Decimaquinta , Decimasettima , Decimanona , e Vigesimaseconda , i quali abbenchè sostanzialmente si riduchino a tre , cioè Terza , Quinta . e Ottava , ciò non ostante si moltiplicano a forza di repliche , le quali hanno sempre la diversità del Grave ed Acuto , V. G. la Terza ha la Decima , e la Decimasettima ; la Quinta ha la Duodecima , e la Decimanona ; e l'Ottava ha la Decimaquinta , e la Vigesimaseconda , le quali tutte variano l'Armonia . Altri accompagnamenti poi si rilevano col paragonare assieme le Voci , V. G. la Sesta minore tra la Terza e l'Ottava , la Sesta maggiore tra la Quinta e la Decima , la Quarta tra la Quinta , e l'Ottava , la Terza tra la Terza , e la Quinta . Aggiungansi tutte le loro repliche , e si vedrà il numero grande di Relazioni , ed opposizioni che si producono .

Quelli poi che componendo a due Cori , o per dir meglio imposturando di comporre a due Cori , quando la Composizione è solamente a quattro , se sono restati svergognati e da quanto si è detto fin ora in questo Tomo , e da quanto si è fatto lor vedere , tanto più adesso avranno motivo di arrossirsi , nel rimirare non solo Composizioni a due Cori , ed anche a dieci voci , ma in oltre nel vedere che a tre Cori ancora con dodici parti si ritrovano esattamente Composizioni , che con tutta la chiarezza desiderabile ritengono tutte le condizioni che si ricercano in una buona Composizione . Si vergognino dunque gl'impostori , e presuntuosi inesperti , e s'incoraggiscino li Studiosi ,
i qua-

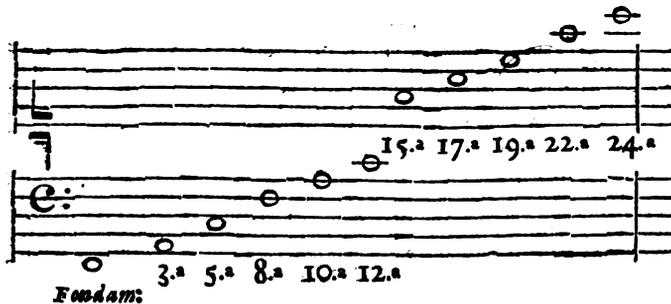
menti se non fossa distinta dall' Unifono , non si potrebbe neppur comporre a quattro in sentenza di questi tali , perchè in Armonica Composizione altro non si potrebbe avere che Fondamento , Terza , e Quinta ; convien dunque dire che l'Ottava sia intervallo diverso dall' Unifono , il che se così è io ragiono in tal maniera . Se nell' odierno Concerto si puole avere Terza Quinta , e Ottava , dunque si potranno avere ancora le loro replicate , si potrà dunque oltre alle tre accennate Consonanze usare la Decima che è Ottava della Terza ; la Duodecima che è Ottava della Quinta , e Quinta dell' Ottava ; la Decimaquinta che è doppia Ottava della Fondamentale , e Ottava dell' Ottava ; la Decimasettima , che è Ottava della Decima , e Terza della Decimaquinta ; la Decimanona che è doppia Ottava della Quinta , Ottava della Duodecima , e Quinta della Decimaquinta ; la Vigesimaseconda che è Ottava triplicata della Fondamentale , doppia Ottava dell' Ottava , e Ottava della Decimaquinta ; finalmente in qualche caso si potrà usare anche la Vigesimaquarta , che è l' Ottava triplicata della Terza doppia Ottava della Decima , Ottava della Decimasettima , e Terza della Vigesimaseconda , onde in questo caso comprendo la Fondamentale colle Consonanze semplici ;

i quali se averanno la sofferenza di esaminare con attenzione quanto fin ora loro ho proposto, e quanto sono ancora per proporli, vedranno col fatto quanto sia vero che colla fatica si acquista l'artificio, e con questo unito a quella si arriva ad ottenere quel tanto che a prima vista pare, o del tutto impossibile, o almeno assai difficile. Non nego che non costi gran fatica l'esercizio in tal genere di Composizioni, ma quello che io mi prefiggo si è di deludere l'impostura, che pur troppo si è assai avanzata ai nostri giorni, specialmente nella nostra Italia, onde ci siamo acquistati il nome di negligenti, e con ragione, perchè certo nel nostro mestiere della Musica, eccettuati pochi eccellenti Autori, la maggior parte di noi si è resa dispregievole, per le Composizioni o di poco artificio che si producono, o perchè non essendo a portata di Composizioni artificiose, le biasimiamo poi in quei pochi che le usano ancora, ovvero vogliamo imposturare di farle ancor noi, ma poi messe al confronto si trovano mancanti non solo delle condizioni che accrescono il merito della Composizione, ma di quelle eziandio, senza le quali o che la Composizione riesca un pafficcio, o che è una solenne impostura. Si ravvedino dunque i nostri Italiani, e procurino sostentare quel decoro che per il passato ha sempre avuto l'Italia, e mi perdonino questo sfogo tutti gli amanti del vero; perchè proviene in me, e dal vivo desiderio di vedere rifiorire la buona Musica e dall'amore che la Natura impartisce a tutti per la propria Nazione.

Le

plici; e colle loro replicate si potranno avere undici Corde, dieci delle quali saranno Consonanti colla Fondamentale, e sempre con diversa Relazione Armonica.

Eccone la prova



E queste Consonanze tutte al certo sono differenti l'una dall'altra, dunque se non variano il nome delle Consonanze riducendole alle Consonanze semplici, dicendo V. G. che la Decima è come fosse Terza, e così delle altre; variano però in quanto al suo essere, perchè la Decima non è assolutamente Terza, ma bensì Terza dell'Ottava, e a proporzione dicasi lo stesso dell'altre. Variano dunque in quanto al Grave e all'Acuto, ed ecco che si puole usare una serie di dieci Corde Consonanti, oltre la Fondamentale, che in tutto possono formare undici Voci diverse; ed aggiunta questa forte ragione all'altra delle Relazioni Armoniche, pare a me che debba convincere chi

non

Le regole per comporre a tre Cori sono l'istesse che si assegnano per com-
por-

non vuole assolutamente restare nell'oscurità. Pongo l'esempio come possono distribuirsi a tre Cori le predette Consonanze per maggior chiarezza.

The image displays a vertical musical score with 15 systems of staves. Each system consists of three staves, representing three different choirs. The systems are labeled with intervals: 24^a, 19^a, 15^a, 8^a, 22^a, 17^a, 12^a, 3^a, 15^a, 10^a, and 5^a. At the top and bottom of the system are two additional staves, each with a circle containing a cross symbol. The notation includes various note heads, stems, and beams, illustrating the distribution of consonances across the three choirs for each interval.

Fondamentale

Dove

porre a due Cori, (b) e siccome a due Cori possono usarsi tutti li stili, così possono usarsi ancora tutti a tre Cori. Io tralasciati tutti gli altri stili, prendo una Composizione in stile Fugato, comechè con questa si vedono e l'entrate del soggetto, e le risposte d'Imitazione, ed il lavoro dei Cori battenti e finalmente anche il Pieno; sicchè ho procurato con una sola Composizione a tre Cori dar tutti quei lumi che sono necessarj per Composizioni di tal genere. L'autore di questa Composizione è uno dei più benemeriti che abbiamo nelle Composizioni a più Cori, e può fervire anzi serve di scorta infallibile a chi vuole esercitarsi in questi Studj, ne quali chi vi porrà le mani, e s'industriera per riuscirvi, ne proverà non solo vantaggio, ma ancora diletto, e compiacenza.

L'Esame di questa Composizione si deve fare soprattutto nella distribuzione dei tre Cori, ed osservare con esattezza le risposte dei Bassi, mentre gli attacchi che fanno le parti ognuno potrà facilmente vederli, senza che io minutamente li accenni, contentandomi solo di mostrar gli attacchi principali. Esaminate queste tali cose, convien poi che il Lettore esamini minutamente ciascuna parte di ciaschedun Coro, e la confronti colle altre parti non solo del proprio Coro, ma ancora degli altri. Deve dunque osservare nelle parti la maniera colla quale si sfuggono gli Unisoni, e se la necessità, che alle volte è indispensabile, porta che se ne incontrino, deve osservare come questi sono posti in Cori diversi, cioè che la parte d'un Coro s'incontri in Unisono colla parte di altro Coro, cun questo di più che se in un Coro V. G. è il Tenore, nell'altro sia l'Alto, oppure se in un Coro è l'Alto, nell'altro sia il Soprano, poichè allora gl'Unisoni non fanno tanto male, e la ragione è chiara, mentre colla mutazione di una in altra voce si viene in certa maniera a diversificare l'istessa Nota col darle maggior rinforzo, e questa of-

fer-

Dove si vede che s'incontra un solo Unisono colla Decimaquinta del Soprano terzo Coro, e con quella del Tenore primo Coro. In oltre il primo Coro ha la sua perfetta Armonia, il secondo Coro ha l'Armonia di Terza, Sesta, e Ottava, la qual Armonia come ognun sa, e altrove si è detto si riduce a Terza, Quinta, e Ottava della Fondamentale, ed il terzo Coro pure ha la sua Armonia perfetta di Terza, Quinta, e Ottava.

(b) Giacchè mi cade in acconcio produrre una sentenza particolare del Zarlino, che potrebbe oppormisi dai pigri, e trascurati in loro difesa, non voglio ammettere di accennarla, per maggiormente rischiarare ciò che appartiene al comporre con più Cori. Dice dunque il Zarlino nelle sue *Instit. Harm. par. 3. cap. 66.* nella seguente maniera: Loderei però, ne avrei per inconveniente quello, che molte fiate ho fatto ancor io; che quando si passasse il numero de due Cori, ed anco nell'istessi due Cori, che i Bassi di un Coro cantasse anco la parte dell'altro; perciocchè ne seguitarebbe, che 'l Canto tutto e l'Armonia tutta, avrebbe una base; ed un fondamento dirò così, che la sustentarebbe di maniera, che la farebbe comparere altra tanto; essendo che quella parte che è raddoppiata si viene più a udire, che se la cantasse semplicemente da una voce.... Ne però alcuno si deve conturbar di questo; perciocchè se 'l bisognasse aere cotal rispetto; per dire che canteranno quest'istesso l'una parte che canteranno le altre parti; non bisognerebbe anco che nelle capelle, ne i Cori non vi fosse altro che una voce per parte nel cantar le composizioni che ivi si cantano. Questa sentenza primieramente accorda all'Unisono i soli Bassi, ma non le altre parti; e noi ordinariamente dall'inesperti Compositori le sentiamo poste tutte all'Unisono, o al più all'Ottava, il fine del Zarlino

servazione è di non poca conseguenza anche nelle Composizioni a due Cori. Deve osservar in oltre la disposizione delle parti medesime, specialmente allorchè cantano tutti tre i Cori uniti, e vedere come ognuna di esse sta nei proprj limiti, come usa buone Cantilene tutte con Salti regolati, come se alcune tengono ferma Nota di valore, alcune altre intanto si vanno movendo. Deve osservare di più la Modulazione come è ben condotta, ma questa la vedremo a suo luogo. Deve notare finalmente come in tutta la Composizione non trova cosa alcuna benchè minima che possa offendere, ma tutto si vede con buon ordine, con vera esattezza, che un Coro è indipendente dall'altro, e da se si sostiene con tutte le sue rispettive parti, (c) che se alle volte in un Coro manca qualche Consonanza, questa si vede in un altro Coro in modo sensibile, (d) ed intanto mancherà in un Coro, inquanto
Q non

lino si è dar vigore alle Composizioni col raddoppiare i Bassi, ma noi possiamo procurar questo rinforzo cogli Strumenti uniti ai Cantanti. Questa sentenza poi è particolare di questo Autore, e non si vede abbracciata da alcuno de buoni Maestri, anzi da tutti vedesi col fatto rigettata, e specialmente dall'Autore della presente Composizione, il quale ne meno a sei Cori si è mai prevalso di questa licenza; anzi neppure gli Antecessori, ed i coetanei del Zarlino l'hanno posta in uso, come si vede dall'opere del Palestrina, di Orlando Lasso, di Costanzo Porta, e di più nemmeno i Moderni l'hanno abbracciata, come si scorge in Gio: Paolo Colonna, nel P. Passerini, ed in molti altri che lungo sarebbe riferire. Non portino dunque i negligenti in loro difesa l'autorità particolare del Zarlino che nulla loro può giovare.

(c) Quando dico che un Coro sta bene da per se con tutte le sue rispettive parti, intendo dire che il Coro abbia il suo Basso Fondamentale, il quale sia accompagnato con tutta la sua corrispondente Armonia, e quello dicesi di un Coro, deve dirsi anche se i Cori sono due, se tre, se quattro, ed anche sei. Ogni Coro dunque deve essere sostenuto dal proprio Basso, il quale deve avere sopra di se, per quanto sia possibile, tutta l'Armonia nel suo complesso, di modo che si possa verificare riguardo a ciascun Coro quel tanto dice il Zarl. cit. par. 3, cap. 59. è da avvertire che quella Composizione si può chiamare Perfetta, nella quale in ogni mutazione di Corda, tanto verso il grave, quanto verso l'Acuto, sempre si vedono tutte quelle Consonanze che fanno varietà di suono nei loro estremi. E quella è veramente Armonia perfetta, ch' in essa si ode tal consonanze.

Dalla mancanza di questa condizione saranno imperfette quelle Composizioni a due, o più Cori, che ne saranno prive. Si noti con tutta l'attenzione questo avvertimento, e mi si perdoni se più volte lo replico, perchè è troppo necessario, e da non pochi è del tutto trascurato.

(d) Anche nell'Esamp. 37. abbiamo veduto come alla prima Casella nel primo Coro manca la Terza, e questa poi è posta duplicata, cioè Terza, e Decima nel secondo Coro rispettivamente al suo Basso, mentre riguardo al Basso del primo Coro viene ad essere Decima, e Decimasettima. Dal che si ricava che alle volte in un Coro non vi è luogo di porvi una delle tre Consonanze, e ciò a motivo o di distribuzione di parti, o di qualche attacco, o di altra; nel qual caso, che non sia però di frequente, e come si suppone fatto con qualche ragione, non si deve poi giudicare difettosa la Composizione, con questo però che la Consonanza, la quale manca in un Coro, sia poi nell'altro in forma sensibile, perchè è vero che ogni Coro deve star bene da per se, e deve avere tutta la sua Armonia, ma è vero altresì che il tutto deve considerarsi unito e nell'unione del tutto principalmente consiste il buon complesso dell'Armonia, e da quanto si dice in questo luogo, si rileva come nella Musica specialmente si verifici, che ogni regola patisce la sua eccezione, Si ricordi però lo Studioso di non star
Zarl.

o non farà compossibile colle risposte che vogliono farsi , o vi farà altro impegno che impedisca il porvi quella Consonanza che manca . Veduti i Cori separatamente, osservi poi come questi fra di loro s'intrecciano senza che uno dia fastidio all' altro , e senza che si perda la chiarezza , di modo che ogni Coro si senta benissimo anche nel tempo che cantano gli altri. (e) Esaminate che avrà per minuto , e con attenzione tutte queste cose , mi dica poi se io ho ragione di dire che questo Autore può , anzi deve servire di scorta per Composizioni di tal genere. (f) Credo che chi si prenderà la briga di osservare tutto quello gli ho accennato , mi saprà debito per averli io proposta una Composizione che per quanto possa lodarsi , non si dirà mai tanto che basti , onde non mi estenderò di più , ma farò qualche osservazione particolare sopra di essa .

Primieramente adunque si deve osservare che questa Composizione è fatta coll' Organo , il quale seguita sempre uno dei Bassi , quello però che è più grave degli altri , onde non seguita sempre un Basso , ma camina ora con uno , ora coll' altro secondo ora l' uno , ora l' altro canta nelle Corde più gravi , (g) sicchè esaminando la parte dell' Organo si vede come in una occhiata tutta la condotta della Modulazione, la quale come si vedrà , è molto proporzionata , e subordinata per lo più al Tuono principale , come deve essere ogni qual volta voglia farsi una buona Composizione . In essa parte dell' Organo si vede tutta la numerazione , che indica per lo più le Dissonanze sparse in qua , e in là , sicchè colla sola parte dell' Organo si scorge la sostanza di tutta questa bellissima Composizione , per vederla però meglio , conviene esaminarla un poco più a minuto . Ma prima d' inoltrarmi non posso mancare di avvertire che la parte fondamentale dell' Organo , è come la pietra di paragone dalla quale , osservata , e sonata da un perito Organista con singolarissima attenzione , si rileva quanto di buono , e di cattivo trovasi in tutto il complesso della Composizione , singolarmente per ciò che spetta all' effetto ,

Tomo III.

B b

fa

garsi tanto con queste eccezioni ; perchè , siccome io condannerei un troppo scrupoloso , così non potrei a meno di non trovar degno di biasimo un troppo libertino . Ogni estremo è vizioso , e l' istessa virtù diventa vizio se va agli estremi , dunque lo star nel mezzo con giudizio sarà quello che porterà alla perfezione .

(e) Ecco una riflessione che deve avere nelle Composizioni a più Cori , cioè che un Coro non serva d' impedimento all' altro , ma che tutti restino chiari in modo che anche nella loro unione possono distinguersi da chi ascolta , altrimenti la molteplicità de' Cori non servirebbe ad altro che a partorir confusione , onde invece di accrescersi l' artificio nella Composizione , si verrebbe non poco a scemare di pregio . Chiarezza dunque vi vuole , e questa si ottiene con una buona distribuzione di parti , le quali se avranno Cantilene naturali , proprie ciascuna delle sue parti , colle dovute distanze , e con giusto riguardo al proprio Coro , allora si che partoriranno l' effetto per il quale sono state adoperate .

(f) Vedasi l' elogio che fa il P. Martini cit. a quest' Autore nella Dissert. 2. pag. 324. , chiamandolo prototipo forse unico della vera Armonia a più Cori , dopo che alla pag. 323. lo aveva dichiarato luminoso esemplare . Vedasi annot. 300. ivi

(g) Quando si accompagna una Composizione coll' Organo , questo fa sempre la parte fondamentale , onde essendo fondamentale dell' Armonia la Corda più grave , questa sempre dovrà ritrovarsi nella parte dell' Organo , sia qual parte si voglia ; che però nella

fia in riguardo alla condotta , all' ordine , alla Modulazione , alla Melodia in universale di tutto il complesso della Composizione , in somma il Basso continuo è quello che pone sotto le orecchie , e gli occhi dell' istesso Compositore tutte le buone , e cattive parti della sua Composizione , e però consiglio i Compositori prima di esporre le proprie Composizioni di esaminarle posatamente col suonare da per se la parte dell' Organo .

Si veda ora al num. 1. il Motivo che serve per il primo attacco , e si offerino le sue risposte , quella del num. 2. all' Unifono , e quella del num. 3. all' Ottava sotto , come pure quella al num. 4. che viene ad essere all' Unifono del Tenore . Questo Motivo è di tal natura che vien sempre sostenuto da una Corda stabile , e nell' istesso tempo accompagna con tutte le sue Consonanze l' entrate che si vanno facendo successivamente , onde è un di quei Motivi che riescono molto maneggevoli , devono per conseguenza essere molto ben considerati . (b) Vede poi al num. 5. che questo istesso Motivo ammette la risposta alla Quinta , ed avvertasi che la risposta è reale , onde si conosce da ciò che l' Autore a bella posta ha voluto rispondere all' Unifono , ed all' Ottava , non perchè il Motivo di sua natura portasse queste risposte . Si uoti bene il maneggio delle parti , indi vedasi al num. 6. il modo col quale s' introduce il secondo Coro , Si prende l' istesso Motivo alla Quinta della Quinta , che poi va alla semplice Quinta , ma si veda che questo Motivo è preso per movimenti contrati al Motivo primo , con questo però che la risposta è reale . Al num. 7. si vede la sua risposta all' Ottava del Tenore , ma al num. 8. si risponde alla Quinta , e così cominciasi ad aver varietà nell' ordine della condotta . Si rifletta che il primo Coro seguita a cantare fintanto che non venga il tempo di entrare colla quarta parte del secondo Coro , ed ecco come questo secondo Coro non resta vuoto in alcuna sua parte , mentre allorchè cessa di cantare il primo , esso si sente con tutte le sue quattro parti . Al num. 9. per tanto entra l' Alto rispondendo per Ottava al suo Basso , ma qui si comincia subito ad usare l' artificio , mentre il secondo Coro entrò dopo che il primo fu un poco avanzato , il terzo Coro però non fa così , ma entra subito che il secondo Coro ha risposto con tutte le sue parti , che però si vede al num. 10. che il Soprano del terzo Coro propone di nuovo il primo Motivo nelli stessi Intervalli ne' quali fu proposto da principio , e coll' istesso ordine di prima risponde al num. 11. , ed al num. 11. , ma però con questo che dove al num. 3. rispose all' Ottava , qui al num. 12. risponde alla Quinta , e così parimente fa al num. 13. , e di più col Basso risponde all' Ottava del Tenore . Qui m' occorre d' avvertire che questa varietà , o per meglio dire libertà , e scioltezza di operare è da lodarsi , per non cadere nel vizio della servilità , e noiosa , rigorosa osservanza d' ordine , la quale praticata da alcuni , i quali pensano d' essere commendati per un certo esatto ordine che

ten-

le Composizioni ancora a quattro , se il Tenore fosse mai in alcune Corde più grave del Basso , l' Organo per quella Corda che il Tenore facesse sotto il Basso deve camminare con quelle , come che allora il Tenore , e non il Basso è il fondamento , e ciò secondo la vera Scuola Romana , e Bolognese .

(b) Siccome quest' Autore è uno fra i principali della Scuola Romana , così fa molta autorità ; vedendo dunque come esso in un attacco si serve di risposte all' Unifono , ed all' Ottava , non si dovranno queste per conseguenza escludere dalle risposte che si posse-

no

temgono che le parti si corrispondano appunto, non si accorgono che si rendono tediosi, e stucchevoli agli Uditori, pretendendo essi di osservare nelle loro Composizioni l'esattezza matematica. Egli è lodevole alcuna volta non curare un certo ordine esatto, ma con giudizio saperlo non curare, e trasgredirlo. Ogni facoltà ha i suoi arbitrii che usati a tempo e luogo producono ottimo effetto. Dopo tal osservazione si noti che col primo Coro cessò di cantare allorchè venne il tempo di entrare colla quarta parte del secondo Coro, ma qui seguita col secondo Coro anche dopo che sono entrate tutte le quattro parti del Coro terzo, anzi seguita ancora finchè il Soprano del terzo Coro al num. 14. non abbia ripreso il Motivo alla Quinta della Quinta, ad imitazione di quello fece il Soprano del primo Coro al num. 5., e siccome ivi le risposte furono all'Unifono ed all'Ottava, il Soprano perciò ripeté il Motivo alla Quinta del Tuono; così quivi essendo le ultime risposte alla Quinta del Tuono, il Soprano si trova al caso di rispondere alla Quinta della Quinta, ed il Tenore di più ha luogo di rispondere anch'esso al Soprano una Ottava sotto al num. 15., e così si ha un'altra risposta alla Quinta della Quinta, il che è molto artificioso, e per meglio conoscere quest'artificio si dica così. Nel primo Coro vi è il Motivo all'Unifono, ed all'Ottava in quattro parti, ed il solo Soprano risponde alla Quinta: nel secondo Coro vi sono proposta e risposta alla Quinta della Quinta, e proposta, e risposta alla semplice Quinta, ma per movimenti contrarj in tutte le quattro parti, e ciò fa crescere l'artificio: nel terzo Coro vi è proposta, e risposta all'Unifono nella Corda del Tuono secondo i primi Intervalli posti nel primo Coro, vi è proposta, e risposta alla Quinta, e di più vi è proposta, e risposta alla Quinta della Quinta. Il primo Coro canta finchè giunga il tempo di entrar colla quarta parte del secondo Coro, ma questo canta fino a tanto che non solo siano fatte le proposte e risposte al Motivo, ma ancora finchè non venga il tempo di rispondere col Tenore del terzo Coro alla proposta del Soprano. Questo terzo Coro poi canta fino a tanto che con Corda stabile abbia dato campo alla proposta del Soprano, ed alla risposta del Tenore, e di più abbia dato luogo ad una ben preparata Cadenza reale che fa alla Quinta del Tuono. Da quanto fin qui si è detto si rileva dunque che cresce gradatamente nell'

B b. 2.

arti-

no fare ai Soggetti. Il Zarlino cit. pure che è stato uno fra i primi della Scuola Veneziana nelle sue Instit. Arm. par. 3. cap. 54. dove parla delle Conseguenze, o reddite da noi dette Fughe, così dice: nelle quali (conseguenze) s'averà da osservare... Che siano poste l'una coll'altra in Conseguenza all'Unifono, ovvero alla Quarta, o veramente alla Quinta, oppure all'Ottava: E replica lo stesso nel seguente cap. 55. dicendo: Si come la conseguenza si può fare all'Unifono, alla Quarta, alla Quinta, all'Ottava, ovvero ad altri Intervalli: dunque anche la Scuola Veneziana ha ammesse queste risposte. Se si vedranno gli Autori della Scuola Bolognese, si vedrà anch'essi averle ammesse: ora io dico così. Se in una Fuga possano averse le risposte all'Unifono, molto più queste si potranno avere nelle Composizioni sciolte a più Cori, non sarà dunque necessario che le risposte dei Cori escludano quelle all'Unifono. Più volte veramente ho detto quello replico in quello luogo intorno alle risposte delle Fughe, ma qui lo ripeto non a cagione dalle Fughe, ma bensì riguardo ai Cori, intendendo io di provare dal maggiore al minore, che se dove cioè richiedesi maggior rigore come nelle Fughe possono usarsi le risposte all'Unifono, molto più si potranno usare dove non siano

artificio, (i) e che introduce i Cori con una bellissima maestria. Che se poi di più si esaminerà il modo di cantare delle parti, si scoprirà sempre più quanto questo Autore fosse franco nel maneggio di esse, il che soprattutto deve considerarsi in Composizioni di questo genere, e da chi ne vuol ritrar vantaggio, deve esser attentamente, e con ogni diligenza notare.

Fatto questo artificioso lavoro, nell'atto che termina il terzo Coro s'introduce di nuovo il Coro primo al num. 16. con una specie di Vieno il quale comincia alla Quinta del Tuono dove finisce il Coro terzo, e poi con Cadenza di grado va a portarsi alla Quinta della Quinta, dove giunto, col secondo Coro al num. 17. risponde al Coro primo, ma si avverta che la risposta consiste solamente nel Basso, il che ordinariamente succede, allorchè i Cori cantano in Ripieno. (k) Una cosa deve notarsi, ed è l'osservare, come nell'entrare tanto del primo, quanto del secondo Coro in questo luogo, si vede in qual maniera si scansano gli Unisoni, la qual riflessione farà molto utile, allorchè sia attentamente osservata.

La necessità però fa che nell'entrare del primo Coro l'Altro cominci in Unisono coll'Alto del Coro terzo: ma come ognun vede tal Unisono era inevitabile se voleva dar tutte le sue Consonanze al Basso del medesimo Coro, il che quando sia possibile si deve sempre fare, e per tal fine anche quando entra il terzo Coro al num. 18. si vede il Soprano in Unisono con quello del secondo Coro, il quale rispondendo realmente al Coro primo, va a far la sua Cadenza di grado nella Quinta di *Elami*, e da qui si può ricavare che quando la Modulazione si è posta in giro, purchè vada colle debite forme, si può soffrire che qualche volta si ritrovi in una Corda, la quale non sembri del tutto subordinata al Tuono principale, come succede in questo caso. Intanto però si usa tal Modulazione dall'Autore, per accrescer forza alla Modulazione istessa, che è sempre di Quinta in Quinta, e siccome gradatamente, e con facilità è passato alla Quinta della Quinta, così ancora si trova quasi in necessità (volendo risponder realmente) di passare all'altra Quinta, tanto più che ciò si fa con Cadenza di grado, la quale non è tanto sensibile quanto la vera cadenza. (l)

Avver-

scotoposti a tanto rigore, come sono in ragion di risposte le Composizioni a più Cori. Si veda a tal fine quello si disse all' Esamp. 31. annot. (f)

(i) Dico che l'artificio cresce gradatamente, perchè se tutto in un tempo volesse l'Autore far pompa di tutto l'artificio, non li resterebbe poi cosa più fare, quando non ritornasse al semplice, il quale dopo un grand'artificio casca assaiissimo; sicchè anche nell'usare gli artificj vi vuol giudizio, e conviene usarli in maniera che la Composizione si senta gradatamente crescere di artificio, e così oltre al far maggior comparsa, fa ancora vedere la bravura del Compositore, e lascia sempre campo aperto ad artificio maggiore, il quale serve come un continuo rinforzo. Quanto qui si accenna si vede praticato con tutto il buon ordine in questa Composizione da questo valente Autore.

(k) Con quanto si dice in questo luogo si viene a dimostrare che anche l'istesso artificio deve avere la sua varietà, perchè se si volesse mansuovere sempre l'artificio istesso senza variazione alcuna, l'Uditore in vece di riceverne compiacimento, resterebbe annojato a più potere; onde osservi, e noti lo Studioso quante cose si ricercano per produrre una Composizione che in tutte le sue parti produca un buon effetto, e sia inoltre lodevole, ne abbia cosa da esser disapprovata.

(l) Mi trovo al caso di fare in questo luogo una riflessione che non ho più fatta, ed è che

Avvertito tutto ciò si offervi ora come col terzo Coro si profeguisce, facendo come una nuova proposta, alla quale al num. 19. risponde realmente il Coro primo, ed essendo la Cantilena del Coro terzo di tal natura che conduce la Composizione alla Quinta della Quinta, ne segue per conseguenza che il primo Coro discendendo vada alla Quinta del Tuono, e così si disponga per tornare al Tuono fondamentale.

Fino a questo termine della Composizione i Cori si sono risposti scambievolmente, e più di due Cori per volta non si sono uniti, le proposte, e risposte di un Coro sono state dall'altro separate per qualche spazio di tempo, onde l'Autore per andar crescendo coll'artificio comincia un bell'intreccio non solo con i tre Cori, ma ancora colle parti di ciaschedun Coro, onde anche lo Studioso deve rinforzare l'attenzione per osservare quanto segue. Al num. 20. si veda il secondo Coro, il quale col Basso viene a fare una nuova proposta, ma si veda come viene imitato realmente dal Soprano alla Quinta, e dall'Alto all'Ottava mentre il Tenore lo imita come puole per movimenti contrarj. Si noti di più come entra il Soprano per poter fare la sua Imitazione reale, e questa osservazione minuta, la quale deve farsi nella proposta di questo Coro, è necessaria ancora nelle risposte che seguono, ma accenna da

me

è che i Maestri del Secolo XV. e XVI. come più volte s'è veduto nelle loro Composizioni non avevano troppe Modulazioni; non così però gli Autori del secolo passato, specialmente avanzato, i quali non solo modulavano assai di più ma in oltre si erano così slargati per la Modulazione, che non avevano riguardo, allorchè si erano posti in giro, di andare in Corde, non solo lontane dal Tuono principale, ma non poche volte anche del tutto contrarie, con questo però che lo facevano con molta naturalezza, e ordinariamente crescevano di Quinta in Quinta, come si vede che fa questo Autore nella presente Composizione. I buoni Compositori de' nostri tempi vanno un poco più riguardati su questo particolare; adoprano bensì la Modulazione assai più degli Antichi, ma l'adoprano in maniera che mai esce dalla Corda subordinata al Tuono principale, eccetto alcuni pochi casi d'espressione, o di qualche altra circostanza. Secondo il mio parere credo che la maniera de' nostri buoni Compositori odierni sia la migliore, mentre mai potrà dirsi che si scosti dal Tuono, e molto meno che vada fuor di Tuono chi sia sempre nei limiti delle Corde ad esso subordinate, e coerenti. Quando la Modulazione va alla Quinta della Quinta, allora conviene alterare la Corda Tonica con Diesis, la qual cosa per verità non so quanto sia confacente al Tuono, il quale con tale alterazione viene a distruggersi so benissimo che si può andar lodevolmente alla Corda seconda del Tuono, e la Quinta della Quinta non è altro che la seconda del Tuono, ma so ancora che quando si usa la Modulazione alla seconda del Tuono se li dà Terza minore, perchè questa Terza minore è Corda naturale nella Scala del Tuono, essendo Quarta di esso. Ma se si andrà alla Quinta della Quinta come tale, converrà a quest'ultima Quinta dare la Terza maggiore, ed ecco che si va fuori dell'ordine della Scala, ed in oltre conviene alterare la Corda istessa del Tuono, la quale nella Quinta della Quinta resta Settima, che nel caso conviene sia maggiore, e così oltre l'alterazione della Scala si altera anche la Corda Fondamentale. No giova què dire che anche quando si passa alla semplice Quinta si esce dall'ordine della Scala naturale, perchè si altera con Diesis la Quarta del Tuono, perchè in quel caso si altera una sola Corda della Scala, ed in ogni Modulazione che voglia usarsi fuori della Corda del Tuono, benchè a questo sia coerente conviene alterar qualche Corda della Scala, se si eccettui la Modulazione alla Sesta che solo accidentalmente altera qual-

me in questo luogo, resta poi raccomandata alla diligenza dello Studio, senza di nuovo replicarla. Al num. 21. il terzo Coro risponde realmente, ed all'Unifono al Coro secondo, ma in modo che un Coro resti concatenato coll'altro, e l'istesso succede col Coro primo al num. 22. col solo divario della Cadenza, perchè tanto il secondo, quanto il terzo Coro la fecero nel Tuono, ed il primo Coro fa alla Quinta. Si osservi qui come per mantenere la concatenazione de' Cori, secondo Coro al num. 23. propone con diverso Movimento, e se ne passa alla Quinta della Quinta, a questo secondo Coro risponde alla Quinta il Coro terzo, volendo pure adoperare la risposta reale si trova in necessità di passare all'Altra Quinta con vera Cadenza e così più in ristretto si tiene l'istesso ordine di Modulazione, che fu tenuto, ed osservato di sopra. Qui però bisogna notare il bell'artificio che ricava per ritrovarsi quasi fuor di Tuono, ed è un intreccio che introduce con tutti tre i Cori, mentre al num. 25. ripigliando col primo Coro il Motivo che pose al num. 20., e ritrovandosi in Tuono di *Bmi*, come *Dominante-Tonica* però di *Etami* ha luogo di usare il sopraddetto Motivo realmente; indi li cade molto in acconcio intrecciare nell'istesso Motivo il secondo Coro, come fa al num. 26., e qui pure rispondendo realmente entra subito nella Quinta del Tuono, dove pure ha campo di porvi il terzo Coro coll'istesso Motivo reale al num. 27., colla qual cosa ottiene due effetti, uno che introduce i tre Cori nel solo spazio di due mezza Battute riguardo ai tre Bassi, e meno ancora riguardo alle altre parti, così unisce i Cori in modo che tutti cantino nell'istesso tempo; l'altro effetto si è che con tali risposte reali si conduce al Tuono con una natura

qualche Corda della Scala. In ogni Modulazione però al Tuono subordinato si segue questa regola, che mai si altera la Corda del Tuono, o la sua Quinta, e se si altera la Corda del Tuono come succede passando alla seconda, si altera però solo accidentalmente, e non nel vero ordine della Scala, perchè la Modulazione alla seconda seguirà ordinariamente nei Tuoni di Terza maggiore, e modulando in tal forma si farà che la seconda usi la Scala di Terza minore, dove sola accidentalmente si altera la Corda del Tuono, perchè essendo questa Settima della Seconda, la Settima nella Scala di Terza minore di sua natura è minore, ed accidentalmente si fa maggiore alterandola col Diesis, e tutto ciò come ognun veda non porta fuor di Tuono. Non così però succede alla Quinta della Quinta, la quale si usa coll'istess'ordine del Tuono principale, cioè questa porta seco la Scala di Terza maggiore, se il Tuono principale porta tale Scala, al contrario se il Tuono principale sia di Terza minore, anche la Quinta della Quinta avrà la Scala per Terza minore. Se il Tuono sarà di Terza maggiore, la Quinta della Quinta altererà la Quarta Corda del Tuono, e l'istessa Corda Tonica; se il Tuono sarà di Terza minore, la Quinta della Quinta altererà la Terza del Tuono, e la Sesta, onde sì nell'uno che nell'altro caso questa Modulazione altera due Corde della Scala naturale, e perciò può dirsi che vada fuor di Tuono. Più che più poi sarà inconveniente la Modulazione dell'altra Quinta sopra alla quinta della quinta, perchè allora nei Tuoni di Terza maggiore altera la quarta la quinta, e la Tonica; e nei Tuoni di Terza minore altera la Terza, la Sesta, e la Settima. Uno che senza questa Armonia senza aver sentiti gli antecedenti, mai sopporterà che la Composizione sia nel Tuono che veramente è. Sicchè dunque volendo usare l'esattezza delle Scale, non si deve tanto da esse slontanarsi, che non si possano più riconoscere. Io però con tutto questo non intendo condannare i nostri Antecessori Maestri, ma solo intendo di mostrare le leggi più naturali, e siccome son persuaso che l'atten-

turalizza tale , che ammesse le risposte usate in questi luoghi , non si può far a meno di non cader nel Tuono. (m)

E qui mi sia permesso osservare come , quando prendesi qualche Motivo , devesi avere in considerazione la Modulazione che il medesimo puol portare , perchè certo sarà migliore quel Motivo , il quale ritrovandosi lontano dal Tuono , colle sue risposte poi obliherà ritornarsene dove si era partito , chi è che non veda in caso tale l'artificio esser così naturale che vien quasi condotto a forza dove per sua natura deve portarsi ? Questa è una riflessione a mio parere che lo Studiofo devesi ben imprimere nella mente , perchè siccome ho detto altrove che l'artificio tanto è più bello quanto è più nascosto , così se in certo modo vi sarà la necessità di tornare al Tuono essendone lontani , e ciò per la qualità del Motivo ; allora certamente l'artificio sarà così nascosto , che non potrà in niun conto comparire , e la sola natura si farà sentire , così renderà non solo un ottimo effetto , ma sarà di gran pregio in una Composizione . (n) Non farà inutile nel presente caso che io dia qualche esempio per maggior lume del principiante Compositore . V. G. se il soggetto va per
le

si al naturale nella Musica sia la strada più sicura , così ho accennate le Modulazioni che pare eschino dal naturale , per poterle sfuggire , ed attenersi alle naturali ; quando però non fosse giovevole qualche Modulazione straniera , purchè non sia violenta , e precipitata , per produrre qualche effetto inaspettato , o per espressione di qualche sentimento che ciò richiedesse , o specialmente in certe Composizioni lunghe per causa della parole , come sono i salmi In exitu , Memento , Domine probasti me , e simili , ne quali per non renderle sgradevoli agli Uditori non sarà disdicevole inoltrarsi in Corde lontane dalla Tonica , in tal caso però sarebbe un'eccezione , e queste son tante nella Musica , che erode sia quasi impossibile l'accennarle tutte . Si veda in altre all' Esemp. 32. l'annot. (g)

(m) Se attentamente si osservarà il gruppo del quale parliamo si vedrà una facile maniera di disporre i Bassi a più Cori ; disposti i Bassi si è fatto il più in queste Composizioni , sicchè conviene riflettere non poco alla buona disposizione de' medesimi , e notare che se uno sarà al Tuono , e l'altro alla sua Terza , sarà come ambidue fossero al Tuono , così se uno sarà nella quarta Corda del Tuono , e l'altro nella Sesta del Tuono medesimo , come Terza però della Quarta , sarà l'istesso che essere alla Quarta del Tuono , e finalmente se un Basso sarà alla Quinta , e l'altro alla Settima del Tuono , come Terza però della Quinta , sarà l'istesso che essere alla Quinta del Tuono , e questo è appoggiato a quanto si è detto all' Esemp. 33. annot. (e)

Si può vedere ancora a questo proposito quel che dice Monsieur d'Alembert cit. 2. chap. 8. dove dimostra che l'accordo perfetto si può rivoltare in accordo di Terza , Sesta , e Ottava , ed ancora si può rivoltare in Quarta , Sesta , e Ottava , vedasi alla pag. 149. al num. 205. Dunque coll'ordine antedetto si possono avere due Bassi differenti , ognuno de' quali nel suo Coro potrà avere la propria Armonia , uno l'Armonia perfetta di Terza , Quinta , e Ottava , e l'altro ordinariamente l'accordo di Terza , Sesta , e Ottava detto dal cit. d'Alembert accordo di Sesta . Che se poi si porrà un'altro Basso all'Ottava dell'uno , o dell'altro dei due già detti , ecco che con molta facilità si avranno tre Bassi per tre Cori , e questo terzo Basso pure averà l'accordo perfetto , se sarà in Ottava col Basso che sia nella Tonica , ovvero averà l'accordo di Sesta se sarà in Ottava coll'altro Basso . Dall' esaminare però il passo qui accennato si rileverà assai meglio quanto qui da me si è detto .

(n) Anche la scelta de' soggetti , o Motivi può servir non poco per l'ordine della Mo-
du-

te alla Quinta , o Dominante del Tuono ; ognun vede che tal soggetto porta alla Modulazione ascendente di Quinta in Quinta . Se poi il soggetto va per se alla Quarta , ognun vede che il Soggetto porta alla Modulazione discendente di Quarta in Quarta . In oltre se il Soggetto comincia alla Fondamentale o Tonica , o alla Quinta o Dominante , potrássi con quell' ingauno farlo cominciare alla Terza o Sesta del Tuono , e così l'istesso Soggetto in più modi servirà per modulare , e renderà varietà e sorpresa agli uditori .

Usato l'artificio sopraddetto , seguiva l'Autore a tenere uniti i tre Cori , e e per non scostarsi tanto dal Tuono , essendo che vuol accostarsi verso la fine della Composizione , si offervi il modo col quale pone il Motivo nel primo Coro al num. 28. , dove non lo pone reale , ma del Tuono , ed in tal guisa vi è luogo per la risposta del secondo Coro al num. 29. , col qual secondo Coro rispondendo realmente al primo , ha maniera di porre nuovo il Motivo al num. 30. , con risposta reale del Motivo usato al num. 20. , con questo di più che non essendosi questo Motivo sentito alla Quinta della Quinta , acciò nulla manchi si fa sentire in questo luogo , in maniera però che passando per la Quinta del Tuono , in esso subito facciasi ritorno . (o)

Ecco un intreccio di Cori fatto con somma maestria , e dove oltre il maneggio del Motivo si vedono le parti in tal maniera , che non solo in esse non ritrovansi Unisoni , o almeno Unisoni viziosi , ma in oltre che ciascuna di esse forma uno stile di attacchi col proprio rispettivo Coro , ed ancora coll'intero complesso della Composizione , onde son costretto di replicare al Lettore , che offervi per minuto le parti di ciaschedun Coro , lo paragoni prima col suo rispettivo Coro , e poi l'una coll'altra scambievolmente dei diversi Cori , e ciò tanto più volentieri deve fare , quanto più ha premura d'istruirsi in artificiose Composizioni . (p)

Col giro , e col maneggio accennato si arriva fin dove trovasi il num. 31. dove giunti osservar deve lo Studioso la maniera che usa l'Autore per terminare la sua Composizione . Vegga come con Note di qualche valore usate ora nell'uno , ora nell'altro dei tre Cori , dà campo alle parti di potersi condurre con buona grazia alla Cadenza , ed in oltre con queste Note tenute si stabilisce il Tuono nella sua vera forma , usando ambedue le divisioni dell'Ottava nella sua propria e vera maniera di usarle , e ciò ancora per rendere più

dulazione , come si vede che succede in questo luogo , onde non si deve ordinariamente fissare di voler andar V. G. nella tale , o sal'altra Modulazione , ma deve osservarsi dove il Motivo porta più naturalmente , e se dopo usata una Modulazione resti luogo poi per tornare in Tuono con buona maniera .

(o) Quando l'occasione porti che si debbano usare Modulazioni , le quali non siano del tutto coerenti al Tuono Fondamentale , si deve far in modo (come poc' anzi ho detto) che in esso sia facile il ritorno . Il passo accennato in questo luogo può molto giovare , e per questa , e per l'antecedente riflessione , e però è degno d'essere esaminato con ogni possibile attenzione , acciò possa servir di lume a quanto si dice .

(p) Più volte si è detto che l'Imitazione è uno de più buoni artificii che possono usarsi nella Musica , ma inoltre serve di un gran comodo per le Composizioni a molte voci , perchè essendo l'Imitazione più libera nelle sue risposte , come con l'Angleria abbiamo notato all' Esempio 6. Tom. primo pag. 123. annot (n) dove si è portata ancora l'autorità del P. Tero , che dice essere più libere le risposte dell'Imitazione , di quello sin-

più aperta la strada di formare una ben sensibile Cadenza: (q) Si deve osservare come in quà e in là vedonsi alcune parti diminuite nelle Figure delle Note, e ciò a fine che la Composizione non resti incantata dopo l'antecedente moto che ha avuto. (r) Notar si deve in questo luogo più che altrove la disposizione delle parti, vedere come in ciaschedun Coro separato ritrovafi il suo vero Basso, che serve di fondamento al proprio suo Coro, condizione necessaria perchè le composizioni a più di un Coro siano, e possino veramente dirsi a più Cori, e senza la quale la Composizione sarebbe assolutamente difettosa, quando non si volesse far la Composizione solo a più voci, senza distribuirli in più Cori; osservar si deve come ogni Coro indipendentemente dall'altro ha la sua vera Armonia, e questa pure è una condizione necessaria per render perfetta la Composizione a più Cori, eccettuati alcuni pochi casi, nei quali è lecito trasgredir questo precetto, e con tutte queste condizioni che si trovano nel luogo, del quale si parla, e con tutto che cantino sempre tutte le dodici parti, non si ritrovano Unisoni, o se qualcuno per necessità se ne trova, e posto in modo però, che per lo più uno in una, l'altro nell'altra parte si veda. Raccomando però soprattutto osservare i tre Bassi, come fra di loro si sfuggono negli Unisoni, come son disposti, acciò ognuno serva di fondamento al suo Coro, e sia sempre ciascun di essi in Corde tali da poter ricevere l'Armonia sua propria nel Coro del quale è fondamento, e nello stesso tempo possa unire con tutta l'Armonia dell'istesso complesso. (s) Tutta la sostanza delle Composizioni a più Cori consiste nei Bassi, onde questi sopra ogn'altra cosa devono esaminarsi con ogni attenzione, perchè chi non arriverà a saper ben distribuire i Bassi, non potrà mai giungere a formare buone Composizioni a più Cori. Finalmente ho segnata la Cadenza col num. 32., perchè si noti come questa si prende larga, ed il fine si è perchè si renda sensibile, ne resti come affogata dalla molteplicità delle parti. In oltre essendo la Cadenza una delle cose più difficili nelle Composizioni a molte Voci, ho segnata acciò lo Studioso vi rifletta bene, se non vuole poi trovarsi intrigato allorchè sia al caso di adoperarla. Non bisogna dunque tralasciare al-

Tomo III.

Cc

cuna

no quelle delle Fughe, vi sarà più campo di introdurla potendo usare le risposte in qualunque Intervallo, e dall'altra banda renderà la Composizione più vaga di quello sarebbe se tutte le parti si ponessero a modo di semplice Pieno. Per quanto si possa dire intorno all'ordine, ed all'uso di queste Imitazioni, mai si renderà chiaro, ed intelligibile tanto, quanto si vede con porre gl'esempj sotto gl'occhi per l'esecuzione, che però essendo in questa unione di Cori usata l'imitazione con vera maestria, si renderà necessaria una attenta osservazione con buon ordine, ed eleganza.

(q) La Cadenza nelle Composizioni a molte voci si vede alquanto difficile, se non si prende la vera strada, si osservi dunque la presente strada tenuta da questo Autore con tutta la buona maniera possibile, per preparare una Cadenza che sia posta con tutta la perfezione, per quanto però lo permette la quantità delle Voci.

(r) Ancor questa è una riflessione da non disprezzarsi, perchè se dopo essersi messi in moto colle parti della Composizione, s'incantassero poi queste tutte assieme, resterebbe la Composizione assai languida, in un tempo specialmente nel quale, accostandosi alla Cadenza deve esser più viva per non far sentire come una specie di stanchezza. Si noti dunque tal cosa, per non omettere circostanza alcuna, che serva di requisito, e che condur possa al ben comporre.

(s) Di tutte le condizioni che quì si accennano, e si dichiarano necessarie, acciò
la

cuna benchè min; ma osservazione, per giungere a quella perfezione che possa esser permessa all'umana debolezza, e poter dire che dal canto suo si è fatto tutto quello era possibile con ogni maggior diligenza.

Ma qui dirà taluno, a che serve a giorni nostri il comporre a più Cori, quando che non abbiamo il numero de Cantanti necessario, e in tante Chiese non vi sono le Cantorie disposte in maniera di far risaltare la diversità dei Cori? In primo luogo rispondo che un Compositore Professore di Musica, che porta seco il nome di Maestro di Cappella non si potrà dir tale, ne meriterà questo nome, quando non sia per se versato, ed abbia possesso di tutti i modi di Comporre, e di tutti gli artificj che vanno uniti a tal Professione, e fra questi artificj uno dei principali è quello di comporre a più Cori. In secondo luogo ogni qual volta un Compositore siasi esercitato nel comporre a più Cori, acquista un possesso tale nella sua arte, massime di disporre, e ben ordinar le parti, che ogni qualvolta egli voglia comporre a tre, e a quattro, ha acquistata una facilità tale che non può esprimersi se non da chi lo sperimenta praticamente.

Se ..

le Composizioni possono veramente essere, e dirsi a più Cori, ne abbiamo già di sopra in questo Tomo data tanta notizia, che basta, ma qui solo si replicano per far vedere come senza di esse la Composizione non sarebbe perfetta nel suo genere, di essere cioè a più Cori. Si ripetono ancora, acciò meglio restino impresso nell'animo del Lettore che fosse in parte pregiudicato dalle imposture di tanti, che vorrebbero comparire Giganti, quando non sono che miserabili, dispregievoli Pigmei.

SE trovansi pochi Autori , i quali abbiano fatta menzione dello scrivere a otto , e quei pochi che ne hanno parlato lo hanno fatto con poche parole , meno che meno si trova poi chi abbia non solo insegnato , ma neppure dirò fognato di discorrere della maniera di comporre a quattro Cori , onde io che intendo di condurre il Lettore come a mano fin dove giunge l'artificio del Contrappunto , non tralascierò per questo di farli vedere qualche Composizione a sedici. Orazio Benevoli si è detto che è fra migliori Compositori in questo Genere , onde non è bene partirsi da lui , ma conviene seguirlo la sua scorta ; che però eccovi un Esempio a quattro Cori , il quale esaminato colla dovuta attenzione oh quanto darà lume , e rischiarerà la mente di chi vorrà veramente applicare. (a)

Avanti però che s' incominci l' esame bisogna ritornare alla memoria quel tanto che abbiamo notato nel prossimo antecedente Esempio , dove se restarono convinti quelli , cui la sola pigrizia fa dire non poterli comporre a più di quattro , tanto più adesso devono restar confusi nel vedere col fatto che anche a sedici io presento Composizioni molto eleganti , e siccome si provò ivi essere le varie relazioni che partoriscono la varietà del Concerto , crescendo le medesime in maggior numero nel caso presente , si accresce di molto questa varietà , perchè col solo Basso Fondamentale si vendono quindici Relazioni Armoniche , senza poi numerare quelle che si hanno tra le parti , che sono in assai maggior numero , e perchè più che sono le relazioni , più cresce la difficoltà , deve per conseguenza inferirsi che siano di maggior artificio questa sorta di Composizioni , dove giunti , pare che non si possa andare più avanti. (b)

Anche nelle Composizioni a sedici perchè siano ben fatte , conviene che ciaschedun Coro preso separatamente stia bene da per se senza l'ajuto dell'altro , e poi considerati i quattro Cori uniti , non si trovi cosa che disugli , e che offenda le principali Regole. (c) Consiste l'artificio di queste Composizioni

C c 2

ni

(a) Vedasi quel tanto si è detto di quest' Autore nell' antecedente Esemp. all' annot. (f) Non ti rechi ammirazione se io preferisco Orazio Benevoli a tanti altri Autori , de' quali abbiamo le Composizioni a tre , e quattro Cori , perchè ogni qual volta tu li confronterai col lodato Autore , conoscerai chiaramente da te stesso , che pochi lo hanno uguagliato , e niuno superato. La vivacità , l'ottima condotta , l'abbondanza degli artificj , la naturalezza , l'esatta osservanza delle Regole principali lo rende singolare sopra tutti , ed in esso non si vedono quelle licenze sregolate che da altri si sono usate , e soprattutto dal P. Penna , il quale colle sue licenze , e suo pessimo Esempio nel genere di tali Composizioni può portare un grandissimo pregiudizio ai Studiosi.

(b) Vedasi parimente nell' antecedente Esemp. sul principio , ed ancora all' annot. (a)

(c) Tutte quelle regole che si sono assegnate necessarie per le Composizioni a otto , tutte parimente devono porsi in esecuzione anche nelle Composizioni a sedici , con questo però che què qual stia Pausa , ed anche qualsiasi Nota benchè di piccolo valore salva dalle due Quinte , e dalle due Ottave , perchè crescendo sempre più l'impegno de' l'artificio , si diminuisce il rigore intorno a questo precetto , e la ragione si è , perchè dalla molteplicità delle parti nascendo un numero così grande di relazioni , subito che s' interrompe in qualsiasi maniera la relazione immediata di due Quinte , o di due Ottave le altre relazioni fanno sì che l'Uditore non senta la vicinanza delle Quinte , e del-

le

ni principalmente nel formare i quattro Bassi, i quali siano tutti reali, siano fondamento del proprio Coro, usino tali Corde che ammettino sempre l'istessa sostanza di Armonia, siano posti in maniera che alle volte incontrandosi in Unifono, siano poi disposti a passare con grazia, ed eleganza di buona Cantilena, o all' Ottava, ovvero ad altra Corda, la quale se di sua natura non sia atta ad avere la sostanza dell' Armonia degli altri Bassi, sia in tal caso sostenuta dal Tenore, o da altra parte di quel tal Coro; non siano i Bassi di Cantilene improprie, ma che vadino per la sua buona strada, e quello che è più difficile uno dia luogo all' altro, le quali cose tutte ben ponderate, non vi è chi non veda quanta difficoltà debba incontrarsi nel costruire i soli quattro Bassi. (d) Che se tanto costa il fare quattro sole parti, quanto costerà poi nel farne sedici? e che siano fatte non in qualsivoglia maniera, ma in guisa che ogni Coro abbia la sua conveniente Armonia, ed una parte non serva d'impedimento all' altra, e sfugga gli Unifoni per quanto permesso venga dalla

le Ottave, le quali però se vi fossero realmente senza alcuno interruzione medio, un buon orecchio potrebbe sentirle, ed oltre a questo si trasgredirebbe una delle primarie Regole del Contrappunto, ne la Composizione potrebbe più dirsi esatta. Conviene dunque non essere scrupoloso, ma nemmeno troppo corrivo, e però sempre ne viene che la via di mezzo è la migliore, comechè in essa sta riposta la virtù.

(d) *Le condizioni che qui abbiamo accennate intorno al costruire i Bassi sono ricavate tutte dalle Composizioni che abbiamo di buoni Autori, i quali a sedici le hanno usate tutte, come da me sono espresse. Ma quando anche non vi fosse l' Autorità, l' istessa ragione le persuaderebbe, mentre se nel comporre a due Cori devono osservarsi tutte queste condizioni, e parimente a tre Cori devono esser mantenute, anche a quattro Cori pure dovranno osservarsi, acciò la Composizione sia nel suo vero lume, e non resti un pasticcio di confusione, come resterebbe se non si osservassero tutte le accennate condizioni. La parola istessa a più Cori denota le sopra espresse condizioni, mentre Coro nella nostra odierna Musica null' altro importa che Soprano, Alto, Tenore, e Basso, dunque più Cori importeranno più unioni di queste quattro parti, ma però che quattro formino un Coro, ed altre quattro un altro Coro, e da qui viene poi, che alcuni per distinguere le Composizioni che veramente sono a più Cori, da quelle che l' impostori chiamano a più Cori, benchè veramente non siano altro che a quattro, le quali quattro parti ora siano distribuite in uno, ora nell' altro Coro, e nell' unione poi siano vicendevolmente o all' Unifono, o all' Ottava, per distinguere dico quelle da queste, hanno aggiunto il nome di reale, e dicono a due Cori reali, così dicasi a tre, a quattro Cori reali, dove la parola reale, che per il passato era ignota nel caso del quale parliamo, oggi giorno si è aggiunta da alcuni per spiegare che non usano l' impostura di chiamare a più Cori quelchè non è, ma che veramente le loro Composizioni sono a otto, o a dodici, o a sedici, distribuite le parti a quattro per quattro in ciaschedun Coro, così vedendo il Lettore qualche Composizione che dica a otto reali, saprà adesso cosa si deve intendere. Per altro ogni qual volta si dica a otto, a dodici, a sedici, anche senza l'aggiunta della parola reali, dovrebbe assolutamente intendersi come si esprime, che sia cioè la Composizione veramente a otto, o a dodici, o a sedici, e non che visia impostura, la qual impostura però ai giorni nostri alcuni si forzano d' introdurre con loro scorno, attribuendo alle loro Composizioni a più di quattro Voci il vocabolo di reali, quando che appena arrivano ad essere di sole quattro Voci, cercando essi di abbagliare quelli, ai quali danno ad intendere di fare a più Cori reali, indizio di quanto presentemente cresce l' impostura, e l' ignoranza.*

la moltitudine delle parti, le quali se in Unifoni s'incontreranno, questi poi andranno sempre ad incontrarsi in posizioni diverse, e con tutte queste rilevanti difficoltà si mantenghino sempre le Cantilene con buona grazia, e se per necessità debbano usarsi de' salti nelle parti, questi siano posti ordinariamente nelle parti meno nobili, e per conseguenza meno sensibili. Tutte queste condizioni adunque si ricercano perchè possa dirsi ben fatta una Composizione a sedici, e tutte si ritrovano nella Composizione che presento per Esempio, la quale in oltre cresce in difficoltà, perchè essendo questa un semplice pieno, cantano sempre tutti i Cori uniti, e solo verso il fine si vedranno poche pause ne rispettivi Cori. (e)

L'esame principale dunque, che deve fare lo Studiofo in questa Composizione, deve essere prima riguardo ai quattro Bassi, e poi riguardo al modo di riempire; ma prima di cominciare questo esame dia una guardata alla parte dell'Organo, per vedere la sostanza della Composizione riguardo alla Modulazione, che troverà molto bene eseguita con somma naturalezza. (f) Consideri prima di tutto che questo è un Grave, il quale comincia in un Tuono, e termina in un altro, ma ciò non deve rendere ammirazione, perchè oltre all'essere un pezzo che sta in mezzo all'intero del Credo, si fa inoltre che l'Incarnatus anche noi ordinariamente lo principiamo in un Tuono, e lo terminiamo in un altro. (g) Vedrà dunque esaminando la parte dell'Organo con qual buona maniera passa dal Tuono di *Diasolre* Terza maggiore a quello di *Alamira* Terza minore, indi in *Csolfaut* come Terza di *Alamira*, e finalmente vedrà un piccolo giro di passi di Quinta in giù, e Quarta in su, che poi vanno a cadere nella vera Cadenza di *Alamira*. Osserverà che in tutti i luoghi dove ritrova il segno della Corona usa l'Autore la Cadenza sospesa, la quale nei Gravi specialmente riesce assai maestosa; ma perchè in questo pezzo benchè corto nulla manchi, nel fine poi usa la vera Cadenza. Questo è quanto si può considerare intorno alla sostanza della Composizione, che in una occhiata si rileva dalla parte dell'Organo, dove si deve aggiungere un'altra osservazione, cioè che per due volte usa la Pausa comune a tutti quattro i Cori, e questa serve e per riposo de' Cantanti, ed ancora per accrescere Maestà alla Composizione, la quale con tali Pause resta ancora più divota, e così si trattano parole così sante con una Musica veramente adattata, e si fa che la Musica serva alle parole, e non le parole alla Musica, riflessione che deve sempre averfi nelle Composizioni di Musica vocale, e che oggigiorno si fen-

(e) Nell'istessa maniera che sono state ricavate le condizioni necessarie per la formazione de' Bassi nelle Composizioni a più Cori, si sono ancora ricavate quelle spettanti alle altre parti, e l'esperienza maestra di ogni cosa ha fatto vedere che allora quando una Composizione a più Cori sia mancante delle accennate condizioni, non produce più il suo buon effetto, che produce poi dove tutte le predette condizioni siano poste in opera con giudizio.

(f) Condizione principalissima in qualsiasi sorta di Composizione, mentre questa deve essere come la base, ed il fondamento della fabbrica.

(g) E ciò vedesi ancora praticato da tutti i buoni Compositori anche dai giorni nostri, e succede nel corpo della Composizione, ma non deve per mai usare in un verso del tutto staccato, e che sta da per se solo.

fente, e si vede non poco trascurata, anzi da non pochi si fa tutto al contrario, perchè si fanno servire le parole alla Musica, e non la Musica alle parole; così non solo si sovverte il buon ordine, ma di più non si ottiene mai l'effetto per cui si adopera la Musica vocale. (h)

Veduta la sostanza di questa Composizione coll' esame della parte dell' Organo, introducasi ora lo studioso ad esaminare la distribuzione de Cori, e delle parti, e per farlo con più buon ordine che sia possibile, l' esaminasi partitamente da una all'altra Corona. Veda dunque nella prima Casella al num. 1. come siano disposti i Bassi, quello del primo Coro si pone in modo, che dopo la metà della Battuta faccia le voci del Tenore, e da questo venga sostenuto, il Basso del secondo Coro si pone in guisa che vada a trovare la Terza della Fondamentale, e gli altri due Bassi si pongono nella Corda del Tuono così coi soli quattro Bassi nella Casella accennata si fa l' Armonia di Terza, e Quinta, e siccome il primo Basso che fa la Quinta non potrebbe avere la sua Armonia propria degl'altri Bassi, così il Tenore primo Coro fa esse le voci del Basso, ed ecco la vera ragione di tal scavalatura. (i) Le parti in questa Casella sono poste nella sua vera forma, ritrovandosi in tutti i Cori Terza, Quinta, e Ottava, ma questa Armonia si vede distribuita diversamente in un Coro dall'altro, (k) che se alcune parti si vedono poste in Unifono, si avverta che non si poteva far a meno, ogniquilvolta si voleva che ciascun Coro avesse la sua Armonia ben concatenata; perchè se avesse voluto scansar qualche Unifono, lo averebbe benissimo potuto fare, ma in uno, o nell'

(h) La Musica vocale è quella colla quale si esprimono le parole, a differenza della Musica strumentale, colla quale si forma concerto di varj strumenti senza che vi sia alcuna parte Cantante. Nella Musica strumentale si permettono alcune cose, che non si concedono nella Musica vocale, come per esempio nella Musica strumentale si usano salti di qualsivasi sorte, che nella vocale assolutamente sono proibiti; in quella il Compositore può esprimere qualsivasi idea che li passi per la mente, in questa poi deve adattarsi al sentimento delle parole, ne deve esprimere parole meste con Musica vivace, ne parole vivaci con Musica mesta. Nella Musica strumentale non vi è bisogno di aver alcuni riguardi che devono averse nella vocale, come V. G. espressione di sillabe lunghe e brevi, aver riguardo al comodo del Cantante, sì rispetto alle Pause, come rispetto al Grave ed all' Acuto. In somma la Musica strumentale è assai più libera della vocale, e di questa, non di quella io ho inteso sempre parlare in questo mio libro, e per la quale ho procurato dare tutti quei lumi che ho creduto a proposito secondo le occasioni che mi si sono presentate.

(i) Da ciò si può ricavare che le parti non devono scavalcarsi a capriccio, ma som qualche ragione, e nelle Composizioni a più Cori specialmente può occorrere questa scavalatura, perchè un Basso venga sostenuto da un'altra parte che faccia le sue voci, e ciò a fine che ogni Coro stia bene, ed abbia il suo vero Fondamento, come pratica il presente Autore, e in queste, ed in altri luoghi della què esposta Composizione.

(k) Intendo dire che se in un Coro V. G. il Tenore fa l'Ottava, l'Alto la Terza, ed il Soprano la Quinta, in un altro Coro il Tenore faccia V. G. la Quinta, l'Alto l'Ottava, ed il Soprano la Terza, o Decima, e così discorrendo, la quale avvertenza oltre all'essere assai utile, gioverà ancora non poco per fuggire gli Unisoni, e incombrandoli per necessità, andarli poi scansando, mentre anche nell'istessa Battuta può diversamente distribuirsi l'istessa Armonia, come in fatti si vede che fa l'Autore in questa Composizione in varj luoghi.

6 nell'altro Corò conveniva porre l'Armonia o troppo alta ; o troppo bassa ; se la poneva troppo alta , l' Armonia veniva ad essere fuori del suo proprio luogo , e dirò così , dislegata ; se la poneva troppo bassa sarebbe stata troppo unita , ed il troppo o per un verso , o per l' altro è sempre difettoso , tanto più trattandosi della prima Battuta della Composizione ; sicchè non vi era altra strada che quella tenuta dall' Autore. (l) Nella Casella seconda dove niuno de Bassi s'incontra in Unifono , anche alcune delle parti sfuggonfi di essere assieme in Unifono , benchè non tutte per la medesima ragione addotta . Si osservi bene come i Bassi passano dalla prima Battuta alla seconda , e dalla seconda alla Terza , dove neppure si ritrovano in Unifono , anzi nella seconda Casella i Bassi fra di loro formano Terza , e Quinta , e nella terza Casella formano Terza , Quinta , e Ottava , e perchè ciò succeda con tutto il buon ordine , anche qui il Basso del primo Coro è sostenuto dal suo Tenore , e così tutti i Cori si sostentano da per se senza l' ajuto uno dell' altro . Alla quarta Casella poi si osservi con qual buona maniera si usa la Legatura di Nona dal Basso primo Coro. Questo è un passo sopra il quale si deve fare molta riflessione , e specialmente osservare i Bassi , tanto più se lo studioso si ricorderà di quel tanto si disse nell' esaminare il Mottetto del Celano , resterà certo sorpreso poi nel veder maneggiata a sedici la Nona con tal bravura , e questa Nona pure si ritrova nel Tenore secondo Coro , ma diminuita con maniera assai galante. (m) Per formare il passo che accenniamo , si osservi come il Basso primo Coro fu già disposto col farlo sempre andar di grado , cosa in se assai difficile , (n) ed ancora il Basso del quarto Coro esso pure in questo

(l) Da quanto faccio osservare allo studioso in questo luogo può rilevarsi quando vi sia necessità di usare gli Unisoni , benchè non si trovi il Compositore in necessità di attaccarli . Ecco dunque come ogni regola deve sempre intendersi con moderazione , ed il giudizio di chi compone deve vedere le occasioni , nelle quali sia meglio trasgredir qualche regola , più tosto che stroppiarla la Composizione nell' uno , o nell' altro verso , e fra le altre cose deve al certo aver riguardo al complesso dell' Armonia di ciaschedun Coro , o non formarla o troppo unita , o troppo disunita , o troppo alta , o troppo bassa , ma si procuri che il tutto sia colle debite distanze , ed ogni cosa sia a suo luogo .

(m) Si sono accennate nel Mottetto a nove del Celano le difficoltà che porta seco la Nona , specialmente nelle molteplicità delle parti , onde si torni ad esaminare quel tanto ivi si disse , che si vedrà quanto cresca di pregio , usata poi a sedici , e nella maniera specialmente colla quale vien usata da questo Autore , e ciò si noterà meglio esaminando come sono disposte le altre parti nel tempo che si usa questa Dissonanza .

(n) Abbiamo notato nelle Composizioni a otto , che allora quando i Bassi vanno di grado è difficile non poco a costruirvi sopra le parti di riempitura , acciò cantino bene ; ora di quanto cresce la difficoltà a sedici ? Eppure scorge si un andamento di parti così naturale , ed aggiustato , che ha del sorprendente . So che a veder questo passo eseguito par facile , perchè si trova eseguito con tanta naturalezza , che le parti debbano cantar da per se appunto dove si trovano situate , ma so ancora e per prova , che allora appunto quando apparisce più facile , è più difficile , e chi non mi volesse credere si ponga all' esperimento , e vedrà allora se dico il vero , o no . Non s' inganni però nel porre le parti , che una vada per un verso , l' altra per l' altro senza ordine , con salti irregolari , ma che tutte debbano essere poste con quelle felicità che qui giustamente si ammira .

sto luogo va di grado, ed intanto il Basso secondo Coro per rendere più sensibile il frizzo della Disonanza salta sopra al primo Basso, e le parti poi sono tutte distribuite in maniera, che con maggior chiarezza sfido chi che sia a porvele. Fatta tutta la dovuta riflessione a questo passo, e notata la risoluzione della Disonanza, la quale è fatta con ottima grazia di Cantilena, si osserverà poi la quinta Casella, dove si vedrà che il Basso primo Coro seguita sempre di grado, nel tempo che gli altri Bassi con strada ognuno diversa, vanno tutti a trovarsi in Unifono, perchè dalla quarta alla quinta Casella si forma Cadenza sospesa. Nell'osservare però che si fa la disposizione de Bassi non si trascuri la riflessione a tutte le altre parti, e si noti come ciascuna mantiene sempre buona Cantilena, si veda come i soprani che sono le parti più nobili cantano, non solo con pochi salti, ma quei pochi che vi sono, vengono ordinati con buona simetria. Gli Alti come quelli che legano l'Armonia si offervi come ben distribuiti, con aver sempre riguardo al Basso del proprio Coro. I Tenori come parti meno nobili saltano a tempo, e luogo più delle altre parti, ma però mai usano salti che non siano naturali. Il Tenore primo Coro più volte ferve di Basso al suo rispettivo Coro, il che non hanno occasione di fare gli altri Tenori, se si eccettui una sola volta, e per poco tempo il Tenore secondo Coro, il quale tocca una Corda più bassa del suo Basso, e questo non perchè ne abbia bisogno, ma più per fuggire gli Unifoni, e non incontrarsi in Quinte, ed Ottave, ed intanto gli altri Tenori non hanno motivo di sostenere i Bassi de loro rispettivi Cori, in quanto i Bassi medesimi sono posti in modo che non ne hanno bisogno. (o)

Al num. 2. si deve notare il modo col quale i Bassi passano da questa alla sua vicina Casella. Il Basso primo va a ritrovarsi in Ottava col Basso quarto, ed il Basso secondo per andar a ritrovare in Unifono il primo Basso passa prima per la Terza del Tuono; il Basso terzo però discende solamente di grado per andar poi a ritrovare in Unifono il Basso quarto, ed ecco come uno dei Bassi scansa l'altro, e quello che singolarmente è da notarsi, procede ognuno de Bassi con tal naturalezza come se fosse un solo Basso in questa Composizione, e ognuno conserva il vero carattere di Basso, che come ognuno deve sapere, è diverso dal carattere delle altre parti. Il veder tuttociò eseguito non par gran cosa, ma il mettersi poi alla prova si capisce allora quanto sia difficile, perchè a buon conto la discesa di grado dello terzo Basso rende affai difficile la riempitura, e però devesi attentamente esaminare l'ordine tenuto colle parti in questo luogo, dove fra le altre cose si vedrà come le parti le quali s'incontrerebbero in Unifono, sono poste in guisa che siano in scampare l'una dall'altra, ed ancora è degna di riflesso la Pausa posta nel primo Tenore, la quale giova affai per ajutare la riempitura. (p) Dalla seconda Casella
alla

(o) In tal forma si vede una diversità la quale può dirsi uniforme, in quanto cioè diversificano le cantilene, ma nell'istesso tempo si mantengono co' consentaneo al tutto, che dall'istessa diversità viene a formarsi una intiera unità di Composizione, e così vedesi l'unità dovuta necessariamente nella Composizione, e parimente vedesi questa unità prodotta dalla diversità delle Cantilene, tendenti però tutte allo stesso fine.

(p) Ecco come alle volte per necessità conviene servirsi di qualche Pausa, senza la quale

alla terza di questo secondo pèzzetto con due Bassi si procede di grado per moti contrarj, col primo ascendendo, e col quarto discendendo, l'istesso pure succede dalla terza alla quarta Casella, nella quale però i detti due Bassi procedono di grado per moto retto, cresce nondimeno la difficoltà in questo luogo, perchè in questo mentre il Basso secondo dopo averla preparata usa una Legatura di Nona nel modo medesimo che antecedentemente l'usò il Basso primo, benchè una Corda più bassa, sicchè in questo luogo si vedono tre Bassi procedere di grado, e nell'istesso tempo averfi una Dissonanza, e con tutto ciò le parti nulla si scompongono, ma con pochi salti, e le più precedenti di grado, accompagnano, e i proprj Cori colle loro proprie Consonanze, e fra di loro si sfuggono in modo che la maggior parte di esse mai ritrovansi in Unifono, e di più costituiscono Armonia ne' suoi rispettivi Cori. (q) Siccome dunque da quanto quì si dice rilevasi che questo passo contiene quanto di artificio si puole avere in tal genere, conviene perciò che lo Studioso vi si fermi, e ne esami ni minutamente, e con tutta la possibile attenzione ogni sua parte che forma poi un sì bel complesso, se veramente vuole addestrarfi a comporre con vera eleganza. Devesi ancora aver riflesso alla somma chiarezza colla quale si usa un passo dei più difficili che possano incontrarsi, perchè oltre all'effetto che essendo così chiaro riesce ottimo, si può in oltre imparare la maniera che si deve tenere in simili congiunture. (r) Usata tutta la diligenza nell'osservazione di questo passo, si passi poi a vedere la Cadenza sospesa che di nuovo si usa un Tuono più alto però della prima già usata, e si veda la diversa distribuzione delle parti, e l'ordine ottimo che si

Tomo III.

Dd

tie.

quale nel caso presente; o non poteva assolutamente l'Autore porre le Cantilene inriere di seguito, o se puro assolutamente voleva farlo, li sarebbe convenuto stroppiarne qualcheduna, e tutto ciò per il Basso terzo, il quale discende di grado; onde non vi era altro ripiego che quello usato in questo luogo. Vedasi ciò che di sopra si è dimostrato intorno alle Pause all'Esemp. 38. annot. (r), e altrove.

(q) *Tutte queste osservazioni fanno sì, che debba rinnovarsi l'attenzione dello Studioso, perchè questi sono di quei passi che fanno un grand' onore al Compositore che sappia unire tante difficoltà insieme, e da tutte liberarsi con tanta felicità. Cresce di più il pregio, perchè tanto in questo, quanto nell'altro passo dove ritrovasi la Dissonanza di Nona, poteva sfuggirsi tal difficoltà con tralasciare di usare la detta Dissonanza, come benissimo poteva farsi senza interrompere il buon ordine della Composizione, la quale però quanto resti più piena, e più artificiosamente elegante con tal legatura di Nona, ognun che abbia buon discernimento può abbastanza rilevarlo.*

(r) *La chiarezza che ricercasi in ogni genere di Composizione fa però maggior risalto, allorchè si ritrova in circostanze assai scabrose come questa, e quì rilevasi posto in pratica quel famoso assioma, render facile il difficile. il che da pochi si vede osservato, e ai soli più celebri Compositori è riuscito l'eseguirlo. Possono nelle composizioni usarsi vari artifizj nello stesso tempo, ma il più difficile s'è usarli con tutta la chiarezza, senza la quale perdono non poco di pregio. Nel passo accennato non s'è cosa possa desiderarsi di più chiaro; sia dunque attentamente notato in tutte le sue parti da chi ne vuol ricavare vero vantaggio, che come più volte s'è detto, ritraesi più dall'esame delle buone Composizioni, di quello sia dallo studio, ed applicazione delle Regole, le quali come varie volte s'è osservato patiscono non poche eccezioni, ed il come ed il quando queste eccezioni debbano porsi in opera, non si può imparare altro che da una attenta osservazione.*

tiene non solo nei Bassi; i quali da Corde diverse vanno tutti a trovarsi in Unifono, ma ancora dalle altre parti. Dopo di ciò, notato prima che anche in questo pezzetto il primo Tenore una volta fa da Basso, si trova una Pausa comune per le ragioni da me addotte, alle quali si può anche aggiungere che si pone la Pausa per fuggire le due Ottave, o per meglio dire i due Unifoni che s'incontrerebbero, volendo proseguire nella maniera che usa l'Autore. (f)

Al num. 2. si osservò che i Bassi cominciavano tutti in Unifono, e ciò perchè questa Composizione costa di varj pezzetti, uno de' quali vien dall' altro separato col mezzo della Corona; onde per l'istessa ragione anche al num. 3. si vedono i Bassi posti in Unifono, dove per solo motivo di qualche piccola varietà, e per non incontrarsi il secondo Coro in Unifono con tutte le sue parti con quelle del quarto Coro in principio di battuta, il detto secondo Coro usa una piccola Pausa, ed in questo terzo pezzetto occorrono l'istesse osservazioni che abbiamo fatte al num. 1., ed al num. 2., e solo e da rimarcarsi di più, che la Legatura di Nona, la quale qui pure si vuole usare, ritrovasi nel terzo Coro, onde la prima volta fu usata dal Coro primo, la seconda volta dal Coro secondo, e la terza volta si usa dal Coro terzo, e sempre vien usata dal Basso; che così è più difficile che se fosse usata da una delle parti superiori. (t) La disposizione in oltre degli altri Bassi nell'occasione della Diffonanza è diversa da quella che si usò l'altre volte, ma non è però meno elegante, onde conviene anche in questo luogo rinovare l'osservazione, perchè anche quivi è posta con tutta la bravura, ed insieme chiarezza desiderabile. Anche in questo luogo si usa la Cadenza sospesa, ma con ordine diverso dagli antecedenti. La prima volta si principiò in Tuono, e nel Tuono pure si fece la Cadenza sospesa. La seconda volta si principiò in Tuono, si passò alla Quinta, ma con Terza minore, e si fece Cadenza sospesa alla

(f) Siccome le tre ultime Battute di questo secondo pezzetto sono simili alle tre ultime del pezzetto primo riguardo al Basso fondamentale dell'Organo, se si considererà che in questo secondo luogo sono più Alte di un Tuono, così l'Autore per risparmiare fatica avrebbe potuto porre tutte le parti un Tuono più alte nella maniera istessa che le pose nel primo luogo, perchè se ivi stanno bene, sarebbero state bene anche qui; ma un Autore di tal natura come questo non risparmia fatica, anzi vuol far vedere come l'istesso passo può maneggiarsi in diverse maniere, anche in una gran molteplicità di parti, e ciò pure ridonda in sua lode. Anche nel terzo pezzetto vi pone la Legatura di Nona, la quale cade nell'istessa Corda dove fu posta nel secondo pezzetto, eppure con tuttociò anche ivi si vede un maneggio di parti del tutto diverso da quello fu fatto nel secondo luogo; così sempre più s'ammira la franchezza che aveva quest'Autore di maneggiar le parti a modo suo, tanto che assolutamente si mostra padrone di qualsivoglia artificio maneggiato in qualsiasi maniera, ingolfandosi egli coraggiosamente nelle cose più disastrose, e piene difficoltà, e cal ruscirvi, e ridurle a tutta perfezione, il che quanto gli accresca di pregio è superfluo il dirlo, essendo tanto evidente.

(t) Usando la legatura in uno de Bassi intanto si rende la Composizione più difficile, inquanto si obbliga quel Basso che fa la Diffonanza a dover discendere di grado, e siccome ogni qualvolta il Basso di un Coro va di grado, rende difficoltosa la riempitura, quindi è che obbligandosi un Basso alla risoluzione di una Diffonanza non solo si obbliga ad andar di grado, ma di più che necessariamente debba di grado discendere, così cresce la difficoltà non poco, come potrà provare chi si porrà all'impresa.

alla Quinta della Quinta . In questo terzo luogo si comincia alla terza della Quinta , si ritorna di nuovo alla Quinta , e si fa Cadenza sospesa all' altra Quinta , giacchè si è resa padrona del Tuono la Quinta della Corda nella quale si principia . Ecco dunque che essendo la Composizione costrutta con varj pezzetti, ciascuno di questi tiene condotta diversa , con questo di più che si osserva una esatta misura fra di loro , mentre ogni pezzetto contiene cinque Battute. (u) Che se dopo la prima Cadenza sospesa segnata con Corona non si vede la Pausa che trovasi negli'altri luoghi , ciò succede a motivo di non spezzare tanto le parole, che non concludono il sentimento , come si conchiude dalle poche parole seguenti, tutte riflessioni che giovano assai per condurre qualsivoglia Composizione. (x)

Si veda ora al num. 4. come i Cori si staccano, ma però s'incantenanò vincendevolmente, come si scorge al num. 5., 6., e 7. Devesi in questo luogo osservare la maniera colla quale facilmente s' introducono i Cori uno immediatamente dopo l'altro con una facile Modulazione , ma quelchè preme più al nostro proposito si è l'osservare la disposizione delle parti , ed il modo col quale sono distribuiti i Cori in guisa che uno dà luogo all' altro , e ciascuno mantiene la nuova misura introdotta di tre Battute, in modo però che mai la Composizione resti debilitata dalla poca quantità delle parti , perchè dopo la

Dd 2

pri-

(u) Quando la misura ha luogo in qualche Composizione è una cosa molto buona , e per mancanza di questa condizione alle volte perde di pregio ; non dico che sia sempre necessaria, specialmente nello stile di Ripieno , e dove le parole non la permettono ; ma in alcuni andamenti si rende la misura così sensibile, che la di lei mancanza produce difetto, e non son poche le Composizioni specialmente nello stile concertato, le quali son prive di questa condizione, che non di rado rendesi necessaria in guisa che pare alla di lei mancanza sentire una certa stroppiatura che offende . Facciasi dunque riflesso a quanto qui accenno , perchè è una cosa molto da osservarsi, ed in certa maniera corrisponde al metro della Poesia, della quale la Musica è sorella . Se nella Poesia V. G. si usa il metro di sette sillabe , come succede nelle Canzoni dette Anacreontiche, quando vi siano tre versi di sette sillabe , ed uno poi ve ne sia di otto , assolutamente la Poesia sta male riguardo al metro ; l' istesso succede nella Musica Concertata specialmente dove, se si prenderà V. G. un andamento che abbia una specie d'intercalare ogni due Battute , come succede nel Minuetto, se poi in mezzo a questi tali intercalari si ritroverà qualche passo che seco porti tre Battute , allora starà male in genere di misura , e nel Minuetto la mancanza d' intercalare ogni due Battute è così sensibile, che rende il Minuetto del tutto imperfetto . Da quanto dico del Minuetto per sola cagion di esempio , potrà rilevare lo Studioso quello che io intendo dire della misura negli altri generi di Composizioni . Anche nell' istesso stile del Pieno può aver luogo questa misura, specialmente negli'Inni , dove è cosa molto buona seguirar colla Musica il metro della Poesia . E da tutto ciò ricavasi che anche nel Pieno quando vi è luogo è migliore la Musica misurata, che quella, la quale non serve misura . Avvertasi a questo proposito che nei tempi di Tripola si rende ancora più sensibile questa misura, e questo sia detto a solo lume dello studioso .

(x) Così si averà sempre riguardo alle parole che devono esser vestite colla Musica ; onde siccome la veste deve adattarsi alla corporatura di chi deve portarla ; così la Musica deve adattarsi alle parole , e con quest' Esempio si spiega anche meglio quel tanto abbiamo detto di sopra ; cioè che la Musica deve servire alle parole , e non le parole alla Musica .

prima Casella al num. 4., dove come per proposta canta un sol Coro colle sue quattro parti, entra subito il secondo Coro, seguitando intanto il primo, anzi anche il terzo Coro nella seguente Casella viene introdotto in tempo che ancora canta il primo Coro, così vi sono tre Cori che assieme si uniscono, e quando cessa il Coro primo, entra il Coro quarto, seguitando però il secondo, ed il terzo Coro, e per una sola Battuta poi si vedono il terzo, ed il quarto Coro soli, (y) perchè subito poi al num. 8. entra di nuovo il primo Coro per unirsi cogli altri a formar la Cadenza, la quale deve essere attentamente osservata, come questa è così ben disposta, e fra le altre cose si osservino i Bassi del primo e secondo Coro, i quali fanno la Legatura di Quarta, e Quinta, ritrovandosi la Quarta nel Basso secondo, e la Quinta nel Basso primo, con questo che per aver i Cori i quali da se si sostentino, tanto il primo, quanto il secondo Tenore fervono di Basso a suoi proprj Cori, e così si rende più sensibile la Diffonanza di Quarta, e Quinta, essendo posta nei Bassi, ed oltre a ciò fa comprendere la franchezza che ha quest' Autore nel maneggio dei Bassi, nel qual maneggio consiste principalmente la bravura di far a sedici. (z) Esaminati i Bassi in questa vera Cadenza, si rifletta alle altre parti, e si noti come vicendevolmente si danno luogo, e come tutte terminano in modo che ogni Coro abbia tutte le sue Consonanze. Si veda come regolasi il Basso terzo per non incontrarsi in Unisono nè col Basso quarto, nè col Tenore secondo, così pure come nell'ultima Battuta si conducono le altre parti, acciò non si abbiano nè Ottave, nè Quinte. Se la Cadenza nelle Composizioni a soli due Cori riesce difficile, molto più sarà scabrosa a quattro Cori, onde per agevolarcela, non vi è altro che osservare, ed osservare con ogni studio come si sono contenuti i buoni Autori; fra i quali torno a replicare che Orazio Benevoli porta il vanto nel genere specialmente di comporre a quattro Cori.

Abbiamo dunque veduto in qual maniera si conduce una Composizione, dove si osserva la realtà de Bassi, che ognuno sia fondamento al suo Coro, che

(y) Anche questa è una riflessione da non trascurare, che in una Composizione a molte Voci, non si lasci mai parte così vota, e con poco numero di parti, che renda troppo piccolo Concerto. Ciò però deve intendersi assolutamente parlando, mentre alle volte a motiv di chiaro scuro si può introdurre o un solo Coro, o anche due o tre parti, ma ciò però si farà nella sola occasione di esprimer qualche parola, o qualche sentimento che ciò richiegga. Del resto in via ordinaria si osserverà sempre quanto da me si avvisa.

(z) Le Diffonanze poste colla sua debita forma Fanno sempre buon effetto, ma quando si usano a molte voci rendono non poca difficoltà. Non solo quest' Autore usa la Diffonanza di Nona, ma ancora di Quarta, e Quinta, ed in altre sue Composizioni particolarmente a sedici vi si trova usata la Settima, e la Quarta, e Sesta, e questa benchè così adoperata non sia Diffonanza, nondimeno apporta non piccola difficoltà. Dal felice maneggio adunque che ha quest' Autore e delle Diffonanze tutte, e di tutte le maniere di rivolti delle Consonanze (parlo di quei rivolti che l' orecchio purgato soffre) cioè rivolti dell' Armonia perfetta, si deduce quanto giustamente venga riputato uno de principali Maestri di questo genere di comporre, e con quanta attenzione debbonsi riguardare i suoi Componimenti da chi non si contenta della sola Musical superficie, ma desidera internarsi nella vera Arte di comporre.

che l'uno scampi l'altro per non incontrarsi in due Ottave , ne in due Unioni seguenti , come con i Bassi si ufano i passi più eleganti che occorrono nella Composizione , come con i medesimi si ufano Legature , che di sua natura son proprie delle parti superiori . Si è notato che ordinariamente nel passaggio dall'una a l'altra Casella vi è sempre qualche Basso il quale va di grado , e più volte s'incontra che due Bassi nello stesso tempo procedono gradatamente , e tutte queste cose sono di tanto pregio che è inesplicabile , che però non si dirà mai tanto che basti , e mai si offerverà tanto che non si scopra sempre qualche nuova bellezza .



P Erchè niuno si dia a credere che a quattro Cori non possano farsi tutti li stili de quali abbiamo veduti gli Esempj a meno voci, dopo aver io proposto un pieno a sedici Voci, stimo bene far vedere anche una fuga, nella quale si usino tutti gli artifizj possibili in tal genere, e così diremo di aver in qualche modo esaurita la vasta maniera che può tenersi nel comporre, specialmente in un genere, che se a giorni nostri non è del tutto perduto, almeno è vicino a perdersi, parte perchè come dissi di sopra non vi è troppo comodo di farlo eseguir, e parte perchè da alcuni è stimato superfluo. Quei pochi poi che ne fanno il dovuto conto, o che non vogliono affaticare (costando questo modo di comporre non poca fatica) o che non si fanno risolvere a comporre cose, delle quali credono non potersi mai servire. Per quelli che lo stimano superfluo del tutto, posso dire che per quanto cercassi io di insinuar loro l'utile che ricavasi da tal fatta di studj, getterei le parole, perchè questi tali avuta che hanno una tintura generale delle regole del contrappunto, si stimano già Maestri, e senza curarsi di acquistare nozione degli studj artificiosi, anzi disprezzandoli del tutto, e biasimandoli in chi li adopra, loro basta saper dire che compongono di buon gusto. Così nelle loro Composizioni producono tutto quello di più sfacciato possa avere il Teatro, e che loro detta la fantasia cieca, e fregolata (a) Di più questo stesso improprio modo di comporre si sente da non pochi così strapazzato, che non si rileva qual razza di Musica sia, ed in vece di poterla dire una Composizione Musicale, si potrebbe chiamar con giustizia una accidentale combinazione di Note fatta più a caso, che con regola alcuna. Quelli poi che stimano quanto merita una tal sorta di Composizioni, e che poi non fanno risolverli a porla in esercizio, intanto nol fanno, inquanto non vedono qual sorgente di artifizj sia la Composizione a molte Voci, e specialmente a quattro Cori. A questi dunque, e non ai primi io propongo questi Esempj, perchè restino illuminati, e si risolvino una volta a far rifiorire il buon metodo nelle Composizioni e far vedere all'altre Nazioni le quali in materia di Musica oggidì sopravanzano noi Italiani, che l'Italia fa conservare il suo decoro, mantenendosi il concetto avuto per varj secoli di essere la Maestra di Musica, e non fa disonore a quei tanti eccellenti Maestri che in essa ne secoli scorsi sono fioriti.

Anche

(a) Se solamente questi tali de quali parlo in questo luogo seguitassero l'impeto della fantasia, ma che fosse non del tutto improprio, anche anche la vorrei passare, benchè molto vi potrebbe esser da dire, ma il peggio si è che costoro non hanno riguardo alcuno (parlo de Compositori da Chiesa) alla santità delle parole sagre, introducendo pur troppo in esse la Musica più sfacciata, che si usa oggi giorno nelle parole buffe. Non hanno alcun riguardo al pregiudizio grande che recano alla stessa Musica, privandola di quella varietà di stili che ne tempi andati aveva la Musica, cioè da Chiesa, da Camera, e da Teatro, ognuno de quali, come dimostra il Canonico Berardi ne suoi Ragionamenti Musicali pag. 133. si dividevano in tante specie, sicchè gli Uditori avevano il piacere di ascoltare tante varietà di stili, dal che ne veniva stima assai grande, e pregio non solo alla Musical Facoltà, ma ai Compositori medesimi in premio del maggiore studio che impiegavano ne loro Componimenti per renderli varj, e adattati allo stile che avevano per le mani.

Anchè la Fuga presente è di Orazio Benevoli, (b) dal quale non posso dipartirmi, e per le ragioni addotte di sopra, e perchè esempio più perfetto non ho saputo trovare. Avanti però di cominciare l'esame di questa Fuga mi conviene prenotare varie cose.

Primieramente non avendo io per lo avanti in niuno de tre Tomi parlato espressamente della natura delle Fughe, delle proposte e delle Risposte, o se ne ho parlato ciò è stato superficialmente, e di passaggio; ne avendo fatta espressa menzione della condotta ne in universale, ne in particolare delle Fughe mi sono riserbato di farlo nella Fuga presente, come che questa porger mi deve occasione di parlare, se non precisamente delle condizioni tutte di una buona Fuga, almeno delle più essenziali. Con questa occasione procurerò rilevare tutte le condizioni non solo della presente Fuga, ma ancora delle espresse negli anteriori Esempj.

Vien definita la Fuga da Giovanni Tintore (c) *Fuga est idemptitas partium cantus quo ad valorem, nomen, formam, & interdum quo ad locum notarum, & pausarum suarum*. Il Zarlino (d) si esprime con maggior chiarezza dicendo. *Fuga esser la Replica, o Reddita di una particella, ovvero di tutta la Modulazione fatta da una parte grave, ovvero acuta della cantilena; da un'altra parte, ovvero dalle altre parti del concerto, procedendo l'una dopo l'altra per alquanto spazio di tempo, per gli istessi intervalli nello istesso Tuono, o Voce; o veramente per una Diapason, over Diapente, o pure per una Diatessaron più grave, o più acuta.*

Nella Fuga deve considerarsi il soggetto in primo luogo, (e) il quale abbenchè possa sciogliersi ad arbitrio del Compositore, deve però avere alcune condizioni, e queste sono di cominciare o nella Fondamentale, e di lei Ottava, o nella Quinta del Tuono o sia Dominante, o nella Quarta del Tuono o dicasi sottodominante. Potrà ancora però cominciare nella Terza, o Sesta, nella Seconda, o Settima del Tuono, come si vede praticato nell'Inni, e ne' *Magnificat* del Palestrina. In secondo luogo deve considerarsi la Risposta, e da questa dipende il qualificare una Fuga.

Primo se la Risposta sarà simile alla proposta di Figure, d'Intervalli, e di sillabe

(b) Questa Fuga è l'ultimo kyrie del preludato Autore che si vede nella sua Messa a sedici Voci, intitolata in diluvio aquarum multarum. Per comodo maggiore degli studiosi abbiamo trasportata alla Quarta questa Composizione, mentre non essendo più in uso le chiavi trasportate, resta a molti difficile il vedere in una occhiata qualche Composizione, specialmente a molte voci.

(c) Giovanni Tintore fu uno de primi Maestri della scuola Napoletana, e fiorì nel 1470. Il P. Pietro de Canutiis pone pure l'istessa definizione della Fuga.

(d) *Instit. Harm. par. 3. cap. 34.*

(e) Dico in questo luogo che il soggetto può prendersi ad arbitrio del Compositore, ed è vero, ma si deve però aver riguardo alla qualità della Composizione, mentre un soggetto allegro non è a proposito per parole malinconiche, e viceversa. Parimente un soggetto buono da condursi a tre, e a quattro Voci, può esser che non sia buono per Composizioni, a due, tre, e quattro Cori. A dodici, e a sedici specialmente ricercansi soggetti, i quali e si possono facilmente stringere, e diano luogo alle parti allorchè cantano in molte. Questa osservazione è necessaria, perchè chi si ponesse a comporre una Fuga a sedici, e poi non potesse riuscirvi per la mancanza del soggetto, non credesse colpa dell'Arte qualche in caso sarebbe mancanza di scelta.

fillabe si chiamerà la Fuga Reale; come abbiamo dalla Proposta e Risposta nelle Fughe poste nel primo Tomo all' Esempio primo (f) nell' Esempio secondo, nell' Esempio terzo, nell' Esempio settimo nell' Esempio decimoquarto nell' Esempio decimo sesto, nell' Esempio vigesimo, nell' Esempio vigesimoquinto, nell' Esempio vigesimottavo, e finalmente nell' Esempio trigesimoquinto di questo terzo Tomo. In tutti questi luoghi le Figure sono simili così gl' Intervalli, ed anche le fillabe, come ognuno può da se riscontrare. Questa sorta di Fuga è molto rara ai giorni nostri, e poche se ne vedono. Non così nel secolo XVI. e in gran parte del secolo XVII. nei quali furono molto in uso le Fughe reali, e la ragione principale si è, perchè siccome si prendevano per lo più da Maestri di quei tempi nelle Composizioni da Chiesa per soggetti le Cantilene di Canto fermo, nelle risposte si studiarono che fossero Reali, come riscontrasi dalle Definizioni esposte. (g)

Secondo se la Risposta starà dentro i limiti dell' Ottava che dividefi in una Quinta; ed un Quarta, si chiamerà Fuga del Tuono osservando la Rispo-



sta in tutto la somiglianza della Proposta, fuorchè in quelli Intervalli che costituiscono la Quinta, e la Quarta dell' Ottava, come qui sopra si è dimostrato. L' Esempio presente ci somministra la Fuga del Tuono, perchè alla Proposta del soprano risponde il Contralto con usare l' istesse Figure, ma non già l' istessi Intervalli, e fillabe, e ciò a fine di mantenere la natura del Tuono; stante che il soprano usa le fillabe,



E l' altro usa le fillabe.



quindi ne viene che non essendo simili le fillabe della Risposta a quelle della Proposta, nemmeno sono simili l' Intervalli, e così viceversa, perciò la Fuga dovrà chiamarsi del Tuono. In oltre l' Alto dall' Ottava passa alla Quinta discendendo, nel qual passaggio vi sono quattro gradi, dove il soprano dalla Quinta passa alla Fondamentale, nel qual passaggio vi sono cinque gradi.

(f) Si veda nel Tomo Primo alle pag. 1. 15. 32. 42. 49. 136. e 236. così nel Tomo 2. alle pag. 3. 100. 207. e 274. dove si vedrà appunto tutto quello che qui si accenna.

(g) Se si vedranno molte Messe degli Antichi si vedrà che sono intitolate dalle parole del Canto Fermo, da dove hanno preso i soggetti per le loro Composizioni, così si vedrà nel Palestrina intitolata una Messa *Iste confessor*, perchè ha preso il soggetto dal principio di quest' Inno, parimente un'altra Messa si vedrà intitolata. *Eterna Christi manera*, e ciò per la sopradetta ragione, similmente se ne vedrà un'altra che da per titolo *Repleatur os meum laude*, un'altra *Intemerata*, e cose simili. Quello che ha usato il Palestrina lo hanno usato ancora i suoi Predecessori, i suoi Coetanei, e di suoi successori ancora, come si può vedere dalle loro opere.

Nella Fuga posta nell' Esempio terzo (b) si vede nella Proposta come con due salti di Terza ascendenti si va dal Tuono alla Quinta, e nella Risposta con un salto di Terza ed un grado ascendendo si va dalla Quinta all'Ottava, e per conseguenza è Fuga del Tuono. Fughe del Tuono sono pure nell' Esempio quinto (i) nell' Esempio decimosettimo, nell' Esempio decimottavo, e nell' Esempio decimonono. Nella Fuga dell' Esempio decimosettimo il soprano va di grado dalla Quinta alla sesta minore, e l'Alto risponde con un salto di Terza dal Tuono alla Terza, alla quale in ragione di risposta corrisponde la sesta, così a proporzione discorrasì della Fuga posta all' Esempio decimottavo, e dell' altra all' Esempio decimonono. Finalmente nella Fuga posta all' Esempio vigesimoquarto, (k) nella proposta il Soprano fa il Salto discendente di Quinta dalla Quinta alla Fondamentale, e l'Alto nella Risposta fa il salto di Quarta discendente dall'Ottava alla Quinta. Una Fuga dunque fatta coll' ordine qui spiegato dicesi del Tuono, perchè sta dentro i limiti dell' Ottava, e dicesi anche del Tuono perchè passa per l' Intervalli che richiede la Scala di ciascun Tuono, come chiaramente vedesi dal soggetto della presente Fuga, in cui il soprano passa per le corde della Quinta, Quarta che è minore, Terza ec. e l'Alto passa per le Corde Ottava, settima che è maggiore, Sesta ec. sicchè senza osservare la Realtà della Risposta, le parti nelle Risposte passano per le Corde del Tuono. (l)

Terzo se la Risposta non farà simile alla proposta, o per ciò che riguarda le Figure, o l' Intervalli, o le sillabe, mancando una o due di queste qualità, la Risposta, e conseguentemente tutta la Fuga si chiamerà d' Imitazione. In tal sorta di Fughe si usa la Risposta alla Terza, alla sesta, alla seconda, alla Settima, e loro replicate. (m)

Quarto se la Risposta farà in parte Reale, in parte del Tuono, e in parte d' Imitazione, sarà chiamata Fuga mista. Ai giorni nostri è più in uso la Fuga del Tuono che la Reale, così pure la Fuga mista, cioè del Tuono, e d' Imitazione.

Quinto in oltre ognuna delle quattro descritte specie di Fughe ne produce due altre, e queste sono ogni qual volta la Risposta sia o al Contrario, o al Rovescio. Dal che si rileva esservi quattro specie di Fuga Contraria, e altre quattro di Fuga Rovescia. Dicesi Fuga Contraria quella che prende la Risposta al Contrario, cioè se la Proposta sarà ascendente, la Risposta sarà discendente, così se la Proposta sia discendente, la Risposta sarà ascendente. Dicesi Rovescia la Fuga ogni qual volta la Risposta non solo fa al contrario della Proposta, ma osserva, e sta attaccata esattamente all' Intervalli della Proposta, per esempio.

Tomo III,

E c

Pro.

(h) Tomo primo pag. 56.

(i) Tomo 2. pag. 17. pag. 46. e pag. 69.

(k) Tomo 2. pag. 178.

(l) A questo proposito si potrà vedere quel tanto abbiamo accennato all' Esempio decimosettimo nel Tom. 2. a pag. 36. e 37. dove si trova quel che dice il Nanino, e si vedano anche le annot. (a) si dell' una che dell' altra pagina.

(m) Si veda parimente su questo proposito quello si è accennato all' Esempio decimottavo nel Tomo 2. pag. 61. e si osservino le annot. (a), (b), (c), (d).



Proposta

Risposta Rovescia.

Del Rovescio ne abbiamo parlato altre volte, (n) ma per meglio intenderlo, si formino due scale una contraria all'altra (o) in distanza di una Decima per i Tuoni di Terza maggiore, e in distanza di una Ottava per i Tuoni di Terza minore e paragonando l'Intervalli di una scala con quelli dell'altra si troverà il giusto Rovescio di ciascun Intervallo, il quale consiste che l'Intervalli di Tuono, e di Semituono si riscontrino; come dal seguente esempio. (p)



e questo serve per i Tuoni di Terza maggiore. Ecco l'Esempio per i Tuoni di Terza minore.



onde se la Proposta procede per l'Intervalli delle qui poste scale ascendenti, la Risposta perchè sia Rovescia deve procedere necessariamente per l'Intervalli

(n) Si veda nel Tomo 2. pag. 108. e pag. 264.

(o) Queste scale si vedono ancora nei luoghi sopra espressi, anzi a car. 108. non solo si fa menzione del Rovescio, ma ancora del contrario, onde per maggior lume dopo aver letto quel tanto si dice in questo luogo, si vada a vedere quello che ivi si disse, e ciò rischiarerà non poco la mente dello studioso, e questo è il fine per cui si replicano alcune cose già dette.

(p) I Rovesci si possono ottenere ancora in altri modi, come nota il P. Angleria Regola del Contrappunto Cap. 21. pag. 79. Parlando specialmente de Tuoni di Terza minore, si vede un esempio diverso da quello che qui propongo alla pag. 267. ma però si noti che sempre s'incontrano l'Intervalli di Tuono, e di semituono, e questo è quello che si ricerca nel Rovescio, perchè sia tale, facciasi poi o nell'una, o nell'altra maniera poco importa.

valli delle quì poste scale discendenti, e viceversa; così pure deve regolarfi occorrendo qualche salto nella Proposta. In somma che sempre s' incontrino i Tuoni, e i Semituoni.

Dalla mescolanza di tutte l'esposte specie di Fughe, ognun ben vede quanta forza se ne possono praticare. Ne presenti tre Tomi di questa mia Pratica di Contrappunto, molte se ne riscontrano che nell'espore la presente Fuga anderò rilevando, e lo porrò sotto degli occhi dello studioso di Musica, acciocchè possa instruirsi nell' arte delle Fughe, che è una delle parti più ragguardevoli che abbia l'Arte del Contrappunto.

Non posso trascurare di avvertire il Lettore, che se prima di porfi a comporre le Fughe, non sarà il Compositore instruito nel Contrappunto doppio, o almeno nelle di lui specie principali, difficilmente potrà mai addestrarfi a comporre le Fughe. (q)

Premesse tutte queste notizie necessarie, cominciamo adesso l'esame della Composizione presente, e si veda al num. 1. la Proposta del soggetto, e nell'istesso tempo al num. 2. si osservi come si unisce la Risposta colla Proposta (r) Già si è detto esser questa Risposta del Tuono, e si sono accennate quelle Fughe che nel corso di questi tre Tomi rispondono del Tuono. Al num. 3. e 4. si vedono le altre Risposte coll'istess' ordine col quale si sono poste Proposta, e Risposta, indi al num. 5. propone il soprano del secondo Coro, e risponde l'Alto al num. 6. nella stessa maniera che fece nel Coro primo, così pure al num. 7. e 8. si vedono l'altre Risposte simili del tutto a quelle del primo Coro, che seguita a cantare fino a tanto che non entra il Basso del Coro secondo. Il Coro terzo al num. 9. 10. 11. e 12. usa l'istesse Proposte, e Risposte usate già dal primo, e secondo Coro, onde facendo quì il Coro terzo appunto quel tanto fece il Coro secondo in tempo che seguiva il primo a cantare, ne siegue che il Coro secondo dopo le Proposte, e Risposte seguita a cantare coll'istesse Note colle quali cantò il Coro primo, e per conseguenza il secondo Coro cessa di cantare allora quando entra il Basso del terzo Coro. Tanto nel primo, quantò nel secondo e terzo Coro si

E e. 2.

vede

(q) *Gli Autori che trattano del Contrappunto doppio fra tanti sono il Canonico Angelo Berardi nel di lui libro intitolato Documenti Armonici, il P. Domenico Scorpione Minor Conventuale, che per extensum, e con grande esattezza tratta questa materia nelle sue Riflessioni Armoniche lib. 2. Rifless. 32. pag. 148. Così pure il P. Maestro Lorenzo Penna nel di lui Libro intitolato Primi Albori Musicali, il quale quanto d' merito ha ne suoi esempj a due, e tre Cori, altrettanto merito ha soprattutto nell' espore la dottrina de Contrappunti doppi.*

(r) *Si deve molto bene osservare come la Risposta si stringe colla Proposta, e si deve da ciò ricavare che volendo far una Fuga a più Cori, la prima mira ha da essere di sceglier soggetti, i quali si possono rispondere infrettezze fra le Parti, cioè che la Risposta poco sia distante dalla Proposta, e quanto più ristrette saranno le parti nelle loro Risposte, tanto sarà migliore la Fuga a più Cori, perchè così si potranno introdurre i Cori in poco spazio di tempo, condizione molto giovevole per la buona condotta di tali Componimenti, e senza la quale la Composizione perde del suo bello non poco. Si deve poi procurare di porre la Risposta ristretta colla Proposta, perchè dovendo introdurre tante Parti, se la Risposta fosse lontana dalla Proposta per tre o quattro Battute, prima che fossero introdotte le prime otto Parti componenti due soli Cori, si andrebbe così in lungo che resterebbe la Composizione nauseante. Ecco dunque quanto importa la scelta del soggetto in questa sorta di Composizioni.*

vede sempre passeggiar la Composizione e per la Tonica, e per la Dominante, ma nel terminare del terzo Coro si va alla Quinta del Tuono, e perchè in principio la Proposta fu alla Quinta del Tuono, così il quarto Coro al num. 13. propone alla Quinta della Quinta, alla qual Proposta si risponde al num. 14. coll'ordine istesso che si tenne di sopra.

Siccome poi questa Fuga come si vedrà in progresso è molto artificiosa, così vuole l'Autore a poco a poco incominciare ad introdurre l'artificio, quindi è che al num. 15. si vede una Risposta d'Imitazione, ma per movimenti contrarj, indi al num. 16. si vede altra Risposta del Tuono per moti pure contrarj, e questa Risposta dell'Alto è vera Risposta al primo soggetto. Con questo quarto Coro passa l'Autore insensibilmente alla Quinta della Quinta, dove giunto si veda come si contiene col primo Coro al num. 17. Con due Parti prende il soggetto alla Quinta della Quinta, cioè alla seconda del Tuono, (*) lo prende per moti contrarj, e nello stesso tempo che propone col Tenore, risponde per Terza sopra coll'Alto, nella maniera appunto che si vidde usato dal Palestrina nell'Esempio quarto al num. 9. e 10. Un passo pure oonfimile abbiamo veduto nell'Esempio sedicesimo al num. 5. e 6. 8. e 9. ed in altri luoghi pure di quella Fuga, con questo però che ivi si fa col Contrassoggetto quello che nella Fuga presante vediamo esser fatto col soggetto. Così pure all'Esempio Decimosettimo abbiamo veduto un passo al num. 13. ed in altri luoghi di quella Fuga secondo quel tanto abbiamo detto all'Esempio decimosesto. Lo stesso che qui dico succede nell'Esempio decimottavo al num. 36. nell'Esempio decimonono al num. 42. e 43. così al num. 49. e 50. 60. e 61. nell'Esempio vigesimo al num. 14. e 15. ed in altri luoghi, nell'Esempio vigesimosecondo al num. 10. e 11. ed altrove in detto Esempio. All'Esempio vigesimoterzo al num. 18. e 19. si vede un passo confimile del Palestrina, ma in vece di essere in Terza è in Sesta, per Terza poi al num. 44. e 45. e finalmente si vede più volte un passo confimile nell'Esempio vigesimonono. (†)

Nell'

(s) Qui cade in acconcio quanto nota il P. Angleria Regola di Contrappunto al Cap. 20. pag. 78. e che da me fu segnato nel primo Tomo pag. 12. annot. (a), e vi si vede citato anche il Zarlino Instit. Harm. par. 3. cap. 52. Quanto dicono questi Autori vedesi posto in pratica dai più eccellenti Maestri, e serve per illuminare, e persuadere alcuni, che troppo attaccati ad un certo rigore improprio non vogliono ammettere che le Risposte di Ottava, di Quinta, e di Quarta, e stando attaccati alla realtà delle Risposte, vengono a privare di varietà le loro Composizioni, e così non possono a meno di non vendersi stucchevoli.

(†) Quello che dico in questo luogo dell'Esempio quarto, si vede nel primo Tomo alla pag. 83. Ciò che accenno dell'Esempio decimosesto, si scorge nel secondo Tomo alla pag. 3. alla pag. 4. e 5. alla pag. 21. per ciò che spetta all'Esempio decimosettimo, alla pag. 57. per quel che riguarda l'esempio decimottavo, alla pag. 83. 85. e 88. per quello appartiene all'Esempio decimonono; per l'Esempio vigesimo alla pag. 103. 104. 105. 106. e 107. per l'Esempio vigesimosecondo alla pag. 128. 129. e 135. per l'Esempio vigesimoterzo alla pag. 151. l'Esempio finalmente vigesimonono si ritrova alla pag. 294.

Nell'istessa maniera che qui pone la Proposta , pone anche la Risposta , solo vi è divario che la Proposta è alla Terza , e la Risposta è alla Decima , come si vede al num. 18. In questo luogo dalla Quinta della Quinta ritorna alla semplice Quinta , dove giunto prende col secondo Coro il soggetto alla Quinta che torna in Tuono , e qui pure lo pone raddoppiato , e ciò si vede segnato al num. 19. con questo però che qui lo pone ne suoi Intervalli , come lo pose da principio . Si osservi poi al num. 20. qual artificio introduce . Prende il soggetto per moti contrarj , e lo allarga il doppio , ma questo allargamento non è del tutto rigoroso , è bensì posso con tutto il buon ordine , ed è molto ben concatenato anche quando al num. 21. risponde il Basso nella Corda del Tuono . Qui si noti l'artificio della Modulazione nello stesso tempo che si usa l'artificio di raddoppiare il soggetto , a fine di ristringersi colle Parti l'artificio de movimenti contrarj , e l'artificio di slargare il soggetto ; tutti questi artifizj però uniti sono un nulla in paragone di quelli che vedremo in appresso . (u)

Con questo artificio si passa di nuovo alla Quinta , e nell'atto della Cadenza si vede al num. 22. una entrata del soggetto per semplice Imitazione ; ma al num. 23. si scopre nuovo artificio : si vede il soggetto slargato fino ad una intiera Battuta vale a dire slargato per quattro , cioè una Nota che nel primo soggetto valeva un quarto di Battuta , ora si fa valere una Battuta intiera . (x)

In questo luogo il soggetto è per movimenti contrarj , ed intanto il Tenore al num. 24. va passeggiando con una Cantilena libera sì , ma molto a proposito . Il Soprano poi al num. 25. slarga il soggetto diversamente dal Basso e lo pone ne suoi primi Intervalli . Si noti bene questa maniera di slargare il Soggetto , è si veda in oltre quel tanto si è detto all' Esempio trentacinque di questo terzo Tomo al num 28. Un'altra cosa aggiungo a questo proposito , che nell' istessa maniera che si può porre un Soggetto in Figure maggiori , si può ancora porre in Figure minori , come si vidde all' Esempio primo del primo Tomo , dove oltre i movimenti contrarj , si osservò anche l'artificio , del quale parlo in questo luogo . Si può ancora avvertire che questa Fuga è del genere di quelle che si dicono miste , perchè contiene Risposte del Tuono , e Risposte d'imitazione , ma oltre all'esser Fuga mista , e anche mista in genere di Fuga contraria , ufandosi in essa Risposte per moti con-

(u) A proposito di movimenti contrarj , più volte in questi tre Tomi se n'è fatta menzione , ma però più precisamente allora quando nel secondo Tomo alla pag. 100. si è posta una Fuga che più d'una volta camina per movimenti contrarj . All' Esempio vigesimosettimo poi non solo si trova il contrario . ma anche il Rovescio , come ivi si accennò , e nell' Esempio trigessimono del terzo .

(x) Nell' Esempio trigesimoquinto , allorchè al num. 28. si disse che si slargava il Soggetto , si avvertì ancora che gli Antichi erano soliti a dire ad Duplum , (come ivi si fa dal Riccieri) ad Triplum ad Quadruplum ec. , il qual modo noi siamo soliti chiamarlo Canto Fermo . Da quanto si disse in quel luogo , possiamo ricavare adesso la maniera che usa il Benevoli nell' Esempio presente , e paragonando una cosa coll'altra adattare il modo col quale dobbiamo chiamare questo modo di operare , inaffservare attentamente la varia maniera colla quale l'usa questo Autore , per poter poi alle occasioni prevalersi di un così bello artificio .

contrarj . Del genere misto sono le Fughe che abbiamo vedute nell' Esempio primo , nell' Esempio Sesto , nell' Esempio decimottavo , nell' Esempio decimonono , e nell' Esempio trigesimoquinto . (y)

Veduti questi artifizj , co' quali si conduce di nuovo al Tuono questa Fuga , ecco che se ne presenta un altro nel quarto Coro , ed è il seguente . Al num. 26. , e 27. si vede il Soggetto posto per semplice Imitazione , ma al num. 28. si prende al Tuono il Soggetto coll' istessa misura , colla quale fu posto al num. 23. , con questo però che quì si pone ne' suoi primi Intervalli . Di sopra al num. 25. si pose il Soggetto alla Quinta co' suoi veri Intervalli , ma non si unì immediatamente col Basso , come si fa in questo luogo al num. 29. , dove nell' istesso tempo che il Basso fa il Soggetto per il suo dritto , il Soprano lo fa pel contrario , ed esserva di più l' istessa misura che usa il Basso , cosa in vero molto artificiosa , e che cresce sempre più coll' artificio ; ed ecco cosa importa la scelta di un Soggetto che sia in tutte le sue parti assai maneggievole . Anche nella Fuga posta all' Esempio Vigesimo (z) si vide un intreccio di movimenti contrarj , ma ivi era , come suol succedere ordinariamente , di una Risposta dopo l' altra . Deve dunque esser più stimata la maniera colla quale si contiene Orazio Benevoli in questo luogo , ponendo le due Risposte assieme unite per movimenti contrarj . Con questo artificio porta di nuovo la Composizione alla Quinta del Tuono , dove giunto cresce sempre più l' artificio , come vedremo .

Prima di tutto conviene osservar bene i Soprani del primo , secondo , e terzo Coro segnati al num. 30. , i quali sono posti in Unifono per rinforzare e rendere più sensibile l' artificio che vuol usare , ed è che con questi Soprani si fa il soggetto primo nelle sue vere posizioni , cantando le Silabe *sol , fa , mi , sol , fa , mi , re , do* : ma in che maniera si pone questo Soggetto ? ciascuna sillaba si fa essere del valore di quattro Battute , eccetto l' ultima che si tiene per sei Battute . (aa) Considerato da se solo questo Soggetto , non sarà forse di ammirazione , ma se poi si confronterà con tutte le Parti , allora si che recherà stupore , e chi ha buon discernimento non sirazierà di rimirarlo , ed esaminarlo attentamente . Noi pure esaminiamolo ,
e ve-

(y) Gli Esempj che si accennano in questo luogo si ritrovano nel primo Tomo a pag. 1. , e pag. 111. , nel secondo Tomo a pag. 46. , e pag. 69. , e l' ultimo Esempio citato si ritrova in questo istesso Tomo . Io gli accenno perchè lo Studioso osservi il perchè queste Fughe dicansi del genere misto , e così s' imparerà a conoscere i caratteri delle Fughe , e da quanta di sopra si è detto , e dall' esaminarne la loro condotta .

(z) Nel Tomo secondo a pag. 103. si parlò del modo di far le Fughe per moti contrarj , se ne parlò però in maniera che lo Studioso poteva ricavare sufficiente notizia . Dalla Fuga però presente son persuaso che ne sarà per ricavare cognizione maggiore per ciò che appartiene ai movimenti contrarj , vedendoli maneggiati in tanta maniera , e con sì bella franchezza . Ricaverà di più che la Fuga posta all' Esempio vigesimo è del genere delle Fughe miste contrarie , secondo quel tanto di sopra si è detto .

(aa) Ho detto di sopra che quando si slarga il Soggetto , si dice metterlo in Canto Fermo , ora aggiungo che ogni qual volta poniamo il Soggetto in Canto Fermo usiamo l' istessa maniera tenuta quì dall' Autore anche quando componiamo a due Cori ,
cioè

e vediamo come al num. 31. dopo mezza Battuta , per rendere l' entrate più sensibili , si vede in tre Parti unite del primo Coro il Soggetto , nel Basso , e nel Tenore per Terza , e per movimenti contrarj , e nell' Alto ne' suoi primi Intervalli . Tutto ciò vedesi eseguito nella Quinta del Tuono , che va poi a calcare in Tuono , indi immediatamente il secondo Coro con tre Parti ripiglia il Soggetto al Tuono nella istessa maniera che fece il Coro primo , cioè il Basso , e l' Alto per Decima , e per moti contrarj , ed il Tenore per il suo dritto , tuttociò si vede al num. 32. ; seguitando intanto il primo Coro , ma con Note di valore , per lasciare in tutta la sua chiarezza l' entrate del secondo Coro . Nella maniera istessa poichè il primo Coro dalla Quinta passò in Tuono , il secondo Coro dal Tuono va alla Quarta , così richiedendo la Nota de' Soprani , e giunto alla Quarta entra col Coro terzo al num. 33. nella stessa forma che fece di sopra col primo , e col secondo Coro , cioè col Basso , coll' Alto in Decima per moti contrarj , e col Tenore per moti retti .

Il primo Coro cessa di cantare , eccetto il Soprano che fa il canto Fermo , allorchè vuol entrare col Coro quarto , ed anche il Coro secondo cessa , entrato appena il Coro quarto ma questo quarto Coro al num. 34. fa le sue entrate per sola Imitazione , la ragione di così operare si è che le Risposte del terzo Coro lo conducono alla quarta della Quarta , e non volendo l' Autore per una parte lasciare intentato qualsiasi artificio , e dall' altra parte volendo introdurre il quarto Coro , non poteva servirsi di altra strada che di quella da lui tenuta , e che qui si scorge . Il Soprano di questo quarto Coro va per Decima col Basso , e le altre due Parti sono libere del tutto , procedendo però con qualche sorta d' Imitazione . Non così il primo Coro al num. 35. dove si vede il Soggetto posto nelle sue vere Corde nel principio , seguitando poi con vera Imitazione , ed a tal fine si noti l' anticipazione di un quarto (bb) di Battuta che fa l' Alto per cominciare l' entrata del Soggetto , e

non

ciò poniamo in Unisono i due Soprani , vel a dire il Soprano del primo Coro si pone in Unisono col Soprano del Coro secondo a fine di rinforzare , e rendere più sensibile tal Canto Fermo . Quanto què asserisco si vede praticato non di rado dai buoni Maestri dell' Arte Musicale . Nell' esempio trigessimoterzo di questo Tomo , e nell' Esempio trigesimoquinto abbiamo veduto il Canto Fermo , ma in diversa maniera dal presente , mentre nell' Esempio trigessimoterzo i Soprani senza far mai due Unisoni di seguito , benchè non di rado si ritrovino in Unisono , fanno l' Intonazione , e Cadenza del secondo Modo Ecclesiastico , nel fanno però con uguaglianza di figure . Nell' Esempio poi trigesimoquinto si vidde il soggetto posto in Canto Fermo , ma prima nel Soprano secondo Coro al num. 28. ; e terminato il Soggetto da questo Soprano , ripigliasi alla Quinta dal soprano primo Coro al num. 35. , indi dal Basso primo Coro al num. 47. dove si offerà esser nel Tuono . A proposito poi del Canto Fermo se ne parlò ancora all' Esempio terzodecimo nel primo Tomo alla pag. 230.

(bb) Anche questo è un artificio che molto può giovare non solo per unire i Soggetti , ma anche per attacchi , e per l' istessa riempitura delle Parti dove si ritrovasse qualche difficoltà per incontri di due Quinte , o di due Ottave . Quando una cosa si è vista sembra facile , ma a molti e molti succede che prima di vederla , mal li sarebbe caduta in mente . Non stimi dunque di tanto poco rilievo quanto què si nota , perchè all' occasione poi si potrà vedere di qual utile sia per essere .

non ritrovarsi con due Quinte col Basso : Si noti ancora come si contien. Tenore per fuggire tutti l'incozzamenti cattivi che potrebbero occorrere , e si veda poi al num. 36. come vien' disposto il Coro secondo . Ma prima si avverta come dopo di aver introdotte queste entrate di Soggetto unite in tre Parti di ciaschedun Coro (cc) quasi sempre si vedano cantare tre Cori , dove dal principio si posero in modo , che ora due , ed ora anche un solo cantavano , e ciò a motivo di far sentire tutte le vere Proposte , e Risposte de' Soggetti . (dd) Devesi poi ammirare la condotta tenuta da questo Autore che per usare tutti gli artificj fin ora veduti , e che vedremo in seguito , ha poste l'entrate del Soggetto in maniera che tre parti sempre si trovino assieme nell'entrate , e di soprappiù che tre Cori si trovino quasi sempre uniti , in modo che più va avanti colla Composizione , e più cresce l'artificio , il quale già si ritrova molto impegnato a motivo del canto Fermo già dichiarato .

Dunque al num. 36. si vede l'Alto anticipare quì pure un quarto , ma con moti contrarj , il Tenore prende il Soggetto nelle sue vere Corde , ed il Basso lo accompagna una Terza sotto , ed ecco che si vede nuovo artificio , perchè per il passato furono le Parti superiori che accompagnarono per Terza , o per Decima il Soggetto , e quì il Basso fa esso l'accompagnamento una Terza sotto , così fa vedere l'Autore aver preso un Soggetto , il quale si può maneggiare e condurre in qualsivoglia maniera . Si osservi poi in questo luogo come si contiene l'Alto dopo il principio del Soggetto che va per Imitazione , ma seguita però i moti contrarj . Non si tralasci mai nell'entrate da me accennate dei Cori , esaminare nell'istesso tempo gli altri Cori , perchè si vedrà sempre una chiarezza tale , ed una condotta che nulla più potrà desiderarsi . (ee) In oltre si vedrà sempre ogni Coro distribuito colla sua vera Armonia , ed il tutto della Composizione si scorderà così esatto che nulla più . Intanto si passi coll' esame al num. 37. dove si vede in due sole Parti il Soggetto per moti contrarj , e quì gioverà il riflettere al come si usa il Soggetto ora per moti retti , ora per moti contrarj , ma per far ciò diligentemente conviene tornare indietro , ed osservare l'ordine che si tiene
fu

(cc) Questo pure è un artificio che ben considerato può produrre molto vantaggio allo Studioso , specialmente in Composizioni a molte Voci , e solo col vedere Componimenti di tal natura come questo si possono imparare certi artificj , i quali resterebbero occulti senza la scorta degli Antichi Maestri . Forse a qualcuno potrebbero venir in testa , ma sarà sempre più facile impararli col vedere , senza averli da legorare tanto il cervello per ritrovare quelchè è stato fatto da altri , ma che non fosse a nostra notizia :

(dd) Abbiamo veduto in tutte le Fughe , che sono poste in questi tre Tomi , come nel principio di esse si pongono con tutta la loro chiarezza le Proposte , e le Risposte . Nell' andare avanti poi colla Fuga si possono porre più ristrette , ovvero si possono unire assieme , come si fa nella Fuga presente , ma non si deve mai tralasciare di far sentire nel principio la Proposta , e le Risposte nella sua vera , e propria forma , considerazione che devesi avere specialmente nel comporre le Fughe a molte Voci .

(ee) Mi lusingo che esaminando bene la condotta di questa Fuga , non riuscirà poi troppo difficile l'esame della condotta delle altre Fughe fin ora vedute , e dalla varia
con

fu questo proposito . Nel principio della Fuga il Coro primo , il Coro secondo , ed il Coro terzo usarono il Soggetto per moti retti , il Coro quarto propose , e rispose per moti retti , ma introdusse col Soprano una Imitazione per moti contrarj , e coll' Alto rispose veramente per moti contrarj . Il primo Coro dopo di ciò propose , e rispose per moti contrarj , il secondo Coro dopo con tre Parti per moti retti , e con una cioè col Soprano per moti contrarj , cominciando a slargare il Soggetto . Il terzo Coro con due Parti slargando ancor più il Soggetto , una di esse , cioè il Basso l' usò per moti contrarj , ed il Soprano per moti retti , mentre le altre due Parti fecero semplice Imitazione . Il quarto Coro poi unì i moti retti con i moti contrarj nel Basso , e nel Soprano , intanto le altre due Parti lavorarono con Imitazioni per moti retti . Dopo di ciò introdusse il Canto Fermo nei Soprani del primo , secondo , e terzo Coro , ed unì il Soggetto in tre Parti , nel primo Coro una per moti retti , due per moti contrarj , nel secondo Coro due per moti contrarj ed una per moti retti , nel terzo Coro due per moti contrarj , ed una per moto retto , il quarto Coro usò due Imitazioni unite per moti retti , il primo Coro di nuovo usò l' intiero moto retto , il secondo Coro poi due Parti per moto retto , ed una pel contrario , e tutte queste cose furono usate ora al Tuono , ora alla Quinta , ora alla Quarta , ed ora alla Quarta della Quarta . (ff) Si scorge dunque un' ordine sorprendente sì nella disposizione delle Proposte , e Risposte , e sì pure nell' ordine della Modulazione , la quale però è semplicissima come si vede .

Al num. 37. due sole Parti prendono il Soggetto per moti contrarj , mentre l' Alto fa una piccola Imitazione di Canto Fermo . Al num. 38. poi si vede un altro artificio , ed è che il Soprano più in ristretto prende il Soggetto per moti contrarj , così dà luogo al Basso di risponderli all' Ottava , ed il Tenore intanto fa il Soggetto per moti retti . Il gruppo è breve , ma è tanto bello che lo Studiose non deve lasciarlo correre senza una seria riflessione . Qui può si torna alla Quarta per motivo della Nota del Canto Fermo , onde con poco di vario da quello che fece al num. 33. il terzo Coro , fa qui al num. 39. il Coro primo ; al num. 40. poi si vede parte di quello che fece il quarto Coro al num. 34. , ma perchè il Soprano si trova impegnato col Canto Fermo , così l' Alto in parte lo imita . Anche al num. 41 si vede

Tomo III.

Ff

all'

condotta che si vede sia nell' ordine delle Proposte , e delle Risposte , sia nell' ordine delle Modulazioni , sia nell' ordine di stringere , o di allargare il Soggetto , spero che si ricaverà tanto di notizia che basti per impiantare , e condurre una Fuga , e coll' esercizio poi ridarsi in stato di saper fare una Composizione , la quale tanto è da stimarsi nella Musica , quanto gli ignoranti , e presuntuosi cercano a tutta possa di screditare .

(ff) *Se qualcheduno si prenderà la briga di esaminare tutte le Fughe che ritrovansi in questi tre Tomi coll' ordine che in questo luogo da me si accenna , si rileverà con tutta chiarezza l' ordine delle Proposte , e delle Risposte , la condotta , e la qualità di ciascuna Fuga , la Modulazione , e tutto ciò in somma che in esse si contiene , e questo è il vero modo di esaminare con tutta la diligenza una Fuga . Da un esame di tal fatta quanto giovamento sia per ritrarre lo Studiose , lo saprà chi ne vorrà far la prova .*

all' incirca nel terzo Coro quello che fece il Coro primo al num. 35. Ma perchè quest' Autore par che non sappia comporre, se non introduce sempre nuovi artificj, i quali accreschino vieppiù la forza alla Composizione, però conviene notare con attenzione quanto segue, che si vede aver presa occasione dalla Nota del Canto Fermo. Al num. 42. dunque dal Tuono passa alla Quinta, ponendo in due Parti per decima il Soggetto con moti contrarj, con questo di più, che via di due Parti tutte le altre cantano, e così la Composizione va sempre crescendo. Si noti la Parte del Tenore, perchè si vedrà giocare, allorchè al num. 43. il primo Coro risponde alla Quinta, e va all' altra Quinta, accompagnando per Terza il Soggetto, dove si vede che l'Alto risponde realmente al Tenore notato, il tutto però senza pregiudizio dell' unità della Fuga. (22)

Qui però mi conviene fare una riflessione che mai più ho fatta, ed è che nel secolo passato come più volte ho detto, ed ho dimostrato cogli Esempj, modulavano spesso alla Quinta della Quinta, con questo di più che questa ultima Quinta, l'accompagnavano con Terza maggiore, ma non sempre, solo quando andavano seguitando le loro Modulazioni crescendo di Quinta in quinta. Ritornavano poi nel Tuono, e poi dalla Quinta di nuovo andavano all' altra Quinta, ed allora quest' ultima Quinta l'accompagnavano con Terza

za

(23) Par quasi impossibile che si possa introdurre tanta varietà coll' stesso Soggetto, eppure si vede in fatti che così è osservando questa Composizione, onde non deve stancare lo studioso di osservarla, anzi deve sempre più rinforzare l'attenzione, perchè imparerà come si possa unire insieme l'unità della Composizione con tanta varietà nel lavorare il Soggetto. Questo artificio poi cresce di pregio ritrovandosi usato in una Fuga, e Fuga a quattro Cori, dove di più vi è la difficoltà della condotta dei Cori, i quali non portano seco piccolo imbarazzo, e nondimeno l'Autore dimostrando la scioltezza, savia però che ha nell' operare, la fa comparire così naturale, che nulla resta a desiderarsi di più. Accenno poi in questo luogo che la varietà della condotta nelle Proposte, e Risposte non pregiudica punto all' unità della Composizione, la quale unità non si deve in caso alcuna trascurare, benchè poi non sia da prendersi con quel rigore che vogliono alcuni, i quali scrupoleggiano o in alcune Risposte, o in certe Modulazioni; ma deve considerarsi in tal maniera che dal principio alla fine della Composizione si senta sempre una tal coerenza, che nell' atto della variazione sia in certa maniera sempre eguale a se stessa, il che importa come si dicessi, che la Composizione non sia di varj colori, come pur troppo alle volte se ne sentono, e non di rado. L' unità adunque, oltre a mantenere il soggetto o nell' uno, o nell' altro modo, consiste nella uguaglianza dello stile, e la varietà si ottiene coll' artificio sempre però dentro i limiti dell' unità. Tutto ciò è più facile a rilevarsi coll' osservare Composizioni simili a questa, di quello io possa esprimerlo colla penna. Solo avverto il Lettore a star cauto assai, perchè per usare la tanto desiderata varietà, non perda poi la necessaria unità, ed invece di tessere una buona o bella Composizione, faccia poi, dirò così, una veste da Zanni, mal ordinata, di varj colori, dislegata, vota di Armonia, e piena di altri difetti, che quasi quasi potrebbero dirsi ridotti alla Moda, mentre pur troppo oggi giorno si sentono Composizioni Musicali con tutti gli accennati mancamenti, ed in quei Compositori specialmente che biasimano il buon Contrappunto non per altra ragione, se non che perchè essi nel sanno fare, Siechè unum facere, aliud non omittere è il vero modo di lodevolmente operare.

za minore ; stantechè la Quinta della Quinta essendo la Seconda del Tuono ; la quale per se richiede Terza minore , serve con naturalezza per passare alla Terza , e alla Sesta del Tuono , le quali , come ognun fa , richieggono sempre la Terza minore , se il Tuono principale è di Terza maggiore , o la Terza maggiore , se il Tuono principale è di Terza minore , stante quel noto principio , che un Intervallo diviso in due , l'uno maggiore dell' altro , se il maggiore farà per la parte grave , per la parte acuta vi farà il minore , e così al contrario V. G.

3. mag. 3. min. 3. min. 3. mag.

ovvero così

3. mag. 3. min.

3. min. 3. mag.

Niuno può capire quanto faccia buono un simil modo di procedere , e solo lo rileverà chi ne farà l'esperienza . Che se poi non gli occorreva ritornare alla Quinta della Quinta , facevano un giro tale che in poche Note se ne tornavano al Tuono in maniera che non si capiva come togliessero via gli accidenti , che dovevano incontrare nelle Modulazioni ascendenti di Quinta . Un simil passo ritrovasi nell' Esempio trigessimotono dal num. 21. fino al num. 28. Vi è anche qualche cosa su questo proposito nell' Esempio trigessimottavo , così pure nell' Esempio trigesimoseptimo , così parimente nell' Esempio trigesimoprimo , e qualche cosa ancora nell' Esempio quadragesimo . Negli Esempi dunque citati si osservi quanto dico , indi ripigliamo l' Esame della nostra Composizione . Si è detto dunque che il quarto Coro al num. 42. dal Tuono va alla Quinta , ed il Coro primo al num. 43. dalla Quinta va all'altra Quinta , ma qui però l' usa con Terza minore , così il secondo Coro al num. 44. può alzar di un Tuono il passo che fece il quarto Coro al num. 42. ed ecco un bellissimo ordine di Risposte . (hh) Di alzare il Soggetto

Ff 2

(hh) Il maneggio vario del soggetto farà sempre à bel vedere , e buon sentire in qualunque sorta di Componimenti ; ma a più Cori si rende più artificioso nel tempo che è più necessario , per non avere delle noiose repliche . Maneggio più bello insieme , e più vario , riguardo alle Risposte , di quello si vede per tutta questa Composizione , non si troverà così facilmente , onde devesi attentamente osservare per ritrarne quel profitto che si desidera da veri studiosi di Musica .

getto un Tuono si vidde efeguito nel primo Efempio al num. 22., e 28. Anche il Palestrina all' Efempio quarto al num. 13. si offervò che alzò il Soggetto un Tuono, ed in fatti non è cosa nuova, è bensì artificiosa, e degna di attenta riflessione. (ii)

Colla sola esperienza si rileverà quanto buon effetto facciano queste Risposte, le quali però sono tutte d'Imitazione come si vede.

Terminate queste Risposte, e tornato il Canto Fermo nella Corda del Tuono, si vede al num. 45. come nel terzo Coro si pongono due Parti col Soggetto per Terza, e l'Alto resta libero, e perchè l'ultima Nota del Soggetto posta nel Canto Fermo è indifferente ad essere Ottava della Fondamentale, e Quinta della Quarta, per farlo veder col fatto si scorge al num. 46. il quarto Coro che con due Parti pone il Soggetto per Decima, e con moti contrarj, mentre il Tenore resta libero, e l'Alto imita il Soggetto per moti retti, indi al num. 47. il primo Coro pone di nuovo il Soggetto nel Tuono con due Parti per moti contrarj in Decima, ed il Tenore imita per moti retti, e lo stesso succede nel secondo Coro alla Quinta del Tuono al num. 48., dopo però che è terminato il Canto Fermo, avvertendo che l'Alto resta libero. Il terzo Coro poi al num. 49. si unisce e col primo, e col secondo Coro ponendo con due Parti il Soggetto per moti retti, ma con questo che il Basso sia alla Terza sotto, dove è da avvertire che qui, come pure al numero 36., oltre alla varietà che si usa nel Soggetto di porlo alla Terza sotto, in vece della Terza, o Decima sopra, si ottiene ancora che dal Basso qui del Terzo, di sopra del secondo Coro si scansano gli Unisoni, de quali poco ne ho parlato in questo Efempio, supponendo che lo studioso vi farà la dovuta riflessione, e da per se offerverà con qual maestria siano sfuggiti per l'intero di questa composizione, e quando è convenuto usarli, vedrà che sono posti sempre con qualche ragione, che io non assegno lasciandone la cura al Lettore.

Dopo tanti, e così belli artifizj parrà che non vi resti più luogo per altri nuovi, e pure non è così, anzi accostandosi verso il fine della Composizione li fa sempre rinforzare, e dirò così che adesso crescono questi in modo che par quasi impossibile che un uomo possa arrivare a tanto (kk) Prima di tutto

(ii) Quel che si dice in questo luogo dell' Efempio primo, ritrovasi nel primo Tomo alla pag. 3., e quello si dice dell' Efempio quarto, ritrovasi parimente nello stesso primo Tomo alla pag. 34.

(kk) Chi ha la bella sorte d' avere sotto gli occhi tante, e tante Composizioni di questo celebre Autore, a quattro, cinque, sei, sette Voci, a duo, tre, e quattro Cori, e tutte in quantità grande, non può a meno di non restar sorpreso, e confessare quanto siamo lontani dal valore, dall' abbondanza degli artifizj, e questi condotti con una chiarezza, e naturalezza tale, che non si puole, non dico superare, ma uguagliarlo. Antimo Liberati nella Lettera scritta ad Ovidio Perfapegi in data dei 15. Ottobre 1684. pag. 28. lasciò scritto: Orazio Benevoli, il quale avanzando il proprio Maestro (Vincenzo Ugolini) e tutti gli viventi nel modo di Harmonizzare quattro, e sei chori reali, e con lo sbattimento di quelli, e con l'ordine, e con le imitazioni de' pensieri pellegrini, e con le fughe rivoltate, e con i Contrapunti dilettevoli, e con la novità de' roversi, e con le legature, e scio-

to conviene osservare al num. 50. il quarto Coro da se solo separatamente dagli altri Cori , anzi ciascuna parte di detto Coro deve prima considerarsi separatamente da se sola , e poi vederle tutte quattro unite . Considerando dunque le parti separate , si cominci dal Soprano , e si vedrà che posto in ragione di Canto Fermo fa il Soggetto ne' suoi moti retti , e nelle istesse Corde nelle quali fu proposto la prima volta , ed entra prima delle altre parti per rendersi più sensibile . Il Basso ancor esso in modo di Canto Fermo prende il Soggetto per movimenti contrarj nella Corda del Tuono . Il Tenore una Decima sotto accompagna il Soprano , e l'Alto una Decima sopra accompagna il Basso ; sicchè due parti , cioè il Soprano e il Tenore , fanno il Soggetto per moti retti , e due altre parti , cioè il Basso , e l'Alto fanno il Soggetto per moti contrarj in un luogo si accompagna una Decima sotto , e nell'altro una Decima sopra , con questo di più che il Tenore per sei Note corrispondenti a dodici Battute , non solo è al contrario , ma in oltre anche al vero Rovescio del Basso . Si osservino poi le quattro parti di questo Coro unite , e si vedrà come bene tra di loro si uniscono , e come producono buona Armonia , la quale se in qualche Nota si vede mancante in parte , ciò proviene per l'obbligo dei Soggetti . Vada adesso a disprezzare i nostri Antecessori chi ha coraggio di farlo , dopo aver veduto un artificio di tal fatta come questo . Ma che qui fosse tutto l'artificio anche la vorrei passare , cresce però assai di preggio , esaminando poi quello che fanno gli altri Cori nel tempo che questo usa dell' accennato Canto Fermo . }

Al num. 51. perciò si vede il primo Coro , il quale con tre Parti usa l'Imitazione del Soggetto e per moti retti , e per moti contrarj , e ciò lo fa nel Tuono col Tenore , nella Quinta Corda del Tuono col Soprano , ed a sto si unisce il Basso una Decima sotto .

Al num. 52. il secondo Coro pone un Tuon più alto quello fece il Coro primo , indi al num. 53. il terzo Coro fa di nuovo appunto quello fece il Coro primo , il quale al num. 54. torna a replicare l'istesso passo coll'istesse Note , ma si avverta che al num. 51. fece queste Imitazioni in tempo che il quarto Coro si ritrovava nella Fondamentale , e qui al num. 54. le fa in tempo che il Quarto Coro ritrovasi nella Terza del Tuono . Siccome poi il quarto Coro a motivo del soggetto deve toccare la Corda di Bmi , così il secondo Coro al num. 55. pone di nuovo appunto il passo usato al num. 52. Non si contenta però l'Autore di porre l'Imitazione del soggetto in quattro parti sole , e però al num. 56. pone di nuovo il passo usato al num. 51. e 54. ma vi unisce a questo terzo Coro il Coro primo al num. 57. , e così vie.

e scioglimento di esse meravigliose , e con l' accordo del circolo impenfato , e con le giuste , e perfette relations , e con la leggiadria delle consonanze , e dissonanze ben collocate , e con l' uguaglianza della tessitura , e col portamento sempre più fluido , ampolloso a guisa di fiume , che crescit eundo ; ed in somma colla sua mirabilissima , quanto decorosa harmonia , ha ben saputo vincer l' invidia con la sua virtù (ma non colla sua povertà solita ne gran virtuosi) far tacere i Mimi , ed eccitare tutti gli altri Professori ad imitare un huomo nel massiccio del sapere , e dell' arte , e nel maneggiare i' harmonia Ecclesiastica

viene a far come uno stretto del soggetto . (//) Nel terzo Coro due parti sono per moti retti , e due per moti contrarj , nel primo Coro poi due Parti sono per moti retti , ed una per moto contrario , l'Alto poi non puole imitare quello del terzo Coro , perchè s'incontrerebbe in due Ottave col Soprano del Coro terzo , e questa è la ragione perchè si vede libero . Seguita a ristringere , ed unire i Cori come si vede al num. 58. , e 59. , dove si vedono quelle Imitazioni che possono aver luogo , ma qui voglio avvertire come il quarto Coro è posto con misura , mentre ogni Nota del Canto Fermo si fa valere due Battute , e da ciò poi ne viene che di due in due Battute si vedono i Cori usare delle Imitazioni accennate , le quali desidero siano bene osservate , specialmente dal num. 56. fino al 60. , nel qual luogo di nuovo si vede altra Imitazione nel primo Coro , ma in Corda diversa , essendo veramente alla Quinta del Tuono , e per dar campo al Basso di far la sua Imitazione , fa che il Tenore faccia le sue veci . Prima però di arrivare al num. 60. , anzi nel tempo che si osserva il num. 59. si vede nel quarto Coro il segno † , il quale l'ho posto , acciò lo studioso possa vedere in qual maniera l'Autore usa la Quinta e Sesta nella Quarta Corda del Tuono che ascende alla Quinta . Dal che può ricavare che le Dissonanze in alcuni casi possono allungarsi nel loro valore come si è veduto nell' Esempio quinto (mm) benchè ivi sia posta in diversa maniera . In oltre torno a replicare di nuovo che si offervi bene tutto questo intreccio de' Cori , e si paragonino sempre fra di loro , si veda come son ben distribuite le parti in maniera che una non dà fastidio all'altra , e sopra tutto si noti la chiarezza che si scorge in guisa tale , che nulla più può ricercarsi . Si offervi poi al num. 61. in qual maniera pone nuova Imitazione nel Soprano , e nel Basso , in tempo però che il Tenore fa le sue veci . In questo luogo stimo bene avvisare il Lettore che dopo qualche Pausa che sia sensibile nelle Fughe , devesi sempre far sentire il soggetto , (nn) e se non si può fare con tutte le Parti , almeno si faccia col-
le

ca grandiosamente a più chori senza pari , e meritevole di essere stato molti anni Maestro di Cappella nella Basilica di San Pietro , nella qual carica vi morì .

(//) *Rare volte troveremo che nel tempo in cui si sarga un soggetto , si veda poi il medesimo ristretto nella maniera che si scorge in questa Composizione . Questo è un artificio di molta portata , e degno di un tanto Autore , il quale ha superato quasi se stesso . Avverto però che riuscirà più facile superare nella maniera che qui si vede in Composizioni a molte Voci , di quello che si possa fare con poche Voci , ed infatti come altrove ho avvertito alle volte componendo a quattro non si possono fare alcune cose , che poi a più di quattro riescono bene . Così a due , e più Cori si può usare di certi passi , i quali poi non hanno luogo a meno Voci onde da tutto ciò deve ricavare lo studioso che bisogna adattarsi alla qualità della Composizione , e servirsi di quei passi che più fanno a proposito , e tralasciare quelli che non sono al caso , ma il tutto fatto con giudizio .*

(mm) *Si veda il Tomo primo alla pag. 100. , e 101. Ecco come alle volte devono usarsi l' eccezioni , nell' istesso tempo che si sta uniti alle regole .*

(nn) *Questa è una riflessione non poco necessaria , e si vede di più eseguita da tu-
ti i*

le parti più nobili ; cioè col Soprano , e col Basso , ed in fatti scorrendo tutta questa Fuga si vedrà che l'Autore non ha trasgredito questo avvertimento . Nel terzo Coro al num. 62. si restringono le Imitazioni in due Parti , ed ivi pure il Tenore fa le voci del Basso . Le Imitazioni sono per il contrario , ed altre parimente se ne vedono più ristrette nel Coro secondo . Finalmente si osservino le altre Imitazioni del soggetto che sono segnate al num. 63. nel primo Coro , al num. 64. nel Coro secondo , al num. 65. nel Coro terzo , dove fra le altre cose è da notarsi in qual maniera si contiene l'Alto , e come ad esso risponde il Basso . Similmente al num. 66. si osservino le Imitazioni poste nel Coro primo, ed al num. 67. quelle poste nel Coro secondo . Io qui solamente le accenno , lasciando la cura allo studioso di esaminarle attentamente , e vedere quanti artificj del continuo si scoprono , usati di più in tempo , che il quarto Coro seguita sempre il soggetto che di sopra abbiamo notato al num. 50. (oo) Di più rammento una esatta osservazione al modo che usa l'Autore nel servirsi delle Pause , le quali esaminare colla dovuta riflessione , si vedrà quanto si usino con giudizio . Soprattutto però devono esaminarsi i Bassi , che sono i fondamenti di tutta la macchina ; (pp) si ammirerà al certo il modo col quale si sfuggono vicendevolmente , e si vedrà come caminano con tutta la naturalezza senza alcuna stitacchiatura , e senza darsi impaccio l'uno all'altro . Si rifletta ben seriamente all'ordine che tengono i Cori sì nelle Proposte , e Risposte , come nell'unirsi ora in due , ora in tre , ora in quattro . Si noti come ogni Coro ha sempre la sua propria Armonia , e come questa è così naturale che necessariamente porta nelle Modulazioni usate in questa Fuga . Tutte queste cose
me-

ti i buoni Autori , e specialmente da quelli , de quali ho posti gli Esempi in questi tre Tomi . Ciò è molto consentaneo alla ragione , perchè se dopo Pausa sensibile non si poneffe o il soggetto , o almeno una imitazione del medesimo , sembrerebbe che il Compositore si fosse scordato che compone una Fuga , nella quale non si deve tralasciare occasione di far sentire il soggetto specialmente dopo lunga Pausa .

(oo) Oltre all'artificio in una Composizione , si può alle volte far spiccare qualche sorta di erudizione , colla Imitazione di qualche artificio usato dagli Antichi , il quale però sia del tutto adattabile alla Composizione . Questo non è necessario assolutamente parlando , ma non solo non si deve dispregiare quando si trovi usato , anzi deve lodare , ed ammirare . L'Imitazione è una delle parti della Rettorica ; la Musica più volte si è detto aver non poca analogia colla medesima , onde se il Rettorico non si dispregia , anzi si ammira allorchè a tempo , e luogo imita buoni Antichi Autori , sarà parimente da lodarsi quando con agguistatezza lo faccia il Musico . Avvertasi però che qui non parlo della Imitazione propria della Musica , ma di quella che seguita le vestigia da altri lasciate .

(pp) Con questo avvertimento intendo insinuare che la maggiore attenzione nelle Composizioni a più Cori deve usarsi nei Bassi , dalla condotta dei quali dipende il tutto . A questo proposito mi sia per messo dire che anche nelle Composizioni di Cori battenti la figura maggiore la fa il Basso , anzi si suole usare nel comporre a più Cori battenti di far prima i Bassi , perchè fatti questi , altro non resta che da riempire i Cori , le quali riempiture poi devono essere adattate allo stile che si è proposto il Com-

miglio si vedono con un diligente esame, di quello si possa esprimere o colla voce, o colla penna. (qq)

Finalmente si veda al num. 68. la Cadenza, e si guarda bene ciaschedun Coro, e ciascuna Parte. Si noti fra le altre cose come l'ultima Nota della Composizione si tiene per il valore di cinque Battute, e ciò non solo per aver campo con tutte le Parti di far una buona, ed aggiustata Cadenza, (rr) ma in oltre per renderla più sensibile, mentre è già qualche tempo che il quarto Coro usa figure di valore, e perciò è necessario che l'ultima Nota sia di valor maggiore, tanto più che questa non è Cadenza vera, ma quella che dicesi Plagale, la quale ricerca un certo non so che di maestoso, e questo appunto si ottiene con farla di maggior valore nelle Figure, come si è veduto ancora nell' Esempio decimottavo, nell' Esempio vigesimonono, e meglio ancora nell' Esempio trigesimo, e nell' Esempio trigesimottavo. (ss) Anche nell' esempio antecedente si è veduto che la Cadenza si prende larga per distribuir bene i Cori, benchè ivi sia vera Cadenza; ora tanto più conveniva prenderla larga in questo luogo dove è Cadenza sospesa, o detta Plagale.

Questa Composizione è tanto bella, ed elegante, ed artificiosa, che più vi si guarda, più vi si osserva, sempre vi si scoprono nuove bellezze, e nuovi artifizj se io avessi voluto descrivere tutte le cose che son degne di osservazione farei stato costretto andar così in lungo, che non so quanto avrei

il Compositore, cioè semplici Consonanze se lo stile sarà di semplice Pieno; Imitazioni, o Risposte Reali, o del Tuono, se lo stile sarà Fugato, o di attachi, ma sempre che il Basso il quale regge tutta la macchina, ed è il più sensibile di tutti sia quello che determini la qualità dello stile. Un avvertenza però non sarà inutile, cioè che quando le parole lo comportino, anche nel semplice Pieno sarà bene che i Bassi vadino per Imitazione, e ciò vedesi praticato da tutti quei buoni Autori, i quali ci servono di scorta, mentre non è a mia notizia (benchè ne abbia usata non poca diligenza) che vi sia Scrittore alcuno, il quale abbia dati precetti, ed assegnate regole per comporre a più di due Cori, e molto meno a sedici voci, sicchè non possiamo aver altri lumi, che quelli i quali ci hanno lasciati i Compositori, specialmente del secolo passato, fra i quali del certo Orazio Benevoli tiene uno de' posti principali, e colla scorta del quale possiamo esser certi di non prender abbagli.

(qq) Gli avvertimenti che si danno in questo luogo sono così necessari che senza di essi potrebbero le composizioni di tal genere riuscir difettose, onde per non avere occasione di trascurarli, si notino bene, se ne facciano le osservazioni che si vanno rammentando, e si assicurati del buon esito chi ne farà il dovuto conto.

(rr) Già altrove ho detto che la Cadenza a sedici è una delle cose più difficili che s'incontri in genere di Contrappunto si osservino dunque le Cadenze a sedici che si vedono in questi Componimenti, per poterle adoperare all'occasione, e senza osservazione si persuada il Lettore che mai arriverà a saperle fare, e da qui è che lo tanto raccomandando una attenta e minutissima osservazione, dipendendo da questa tutto il vantaggio dello Studio.

(ss) L' Esempio decimottavo che qui si cita, si ritrova nel Tomo secondo alla pag. 60., l' Esempio vigesimonono nel Tomo secondo alla pag. 307., Gli Esempj poi trigesimo trigesimottavo, e l' altro Esempio citato si ritrovano in questo terzo Tomo. Ivi dunque si può vedere quanto da me in questo luogo si va dicendo.

avrei dovuto prolungarmi. Mi sono contentato però di accennare, ed anche brevemente le principali cose, le quali ho credute necessarie di notare, ma però avverto il Lettore che guardi bene, e poi torni ancora a guardare ogni minuzia di questa Composizione, la quale però è al caso di far cascar le braccia a qualsiasi Compositore, contenendo in sè tanto di artificio, tanto di chiarezza, tanto di disposizione e di Cori, e di Parti, che non dirò sia impossibile far una Composizione del valore di questa, ma al certo farà molto difficile. Io volentieri l'ho proposta, perchè questa sola fa un grandissimo onore alla Facoltà Musicale, smentisce col fatto l'impostori, e poi dà tanti e tanti lumi, che deve per necessità esser molto vantaggiosa a chi la considera nel suo vero aspetto, e se non potrà giungere a farne una simile, imparerà però gli artificj in essa contenuti, i quali quanto saranno di giovamento, lo scoprirà allora solo, quando si troverà in qualche passo scabroso.

Mi perdoni il Lettore se lo infastidisco, ma pure di nuovo lo consiglio ad esercitarsi in uno studio, del quale mai si averà da pentire, e se io con queste insinuazioni arrivassi mai a indurre qualche mio Lettore a mettersi all'impegno di far risorire uno studio quasi del tutto perduto, e se qualcuno de' Giovani non se ne invoglia fra pochi anni perduto del tutto, se io dico avessi la sorte di farlo risorire, potrei andar glorioso delle mie fatiche. Temo però è con ragione che il corrente fanatismo per quello che essi chiamano *buon gusto*, che più tolto dovrebbe dirsi cattivo gusto, aborto, o chimera, sia per distruggere del tutto la vera Arte del Contrappunto, e sì che è un grand'errore il credere che la vera Arte sia d'impedimento al buon vero gusto, anzi ciò è tanto lontano, che io per me credo, e mi persuado mai sia per ottenere il vero buon gusto chi non è assai franco nell'Arte. Molte volte succede che non si può condurre un' Idea per mancanza di ripieghi, l'Arte però insegna qualsiasi ripiego, dunque chi possederà l'Arte averà la cognizione di tutti i ripieghi, avendo questa cognizione potrà servirsene in tutte le occasioni, per conseguenza non troverà passo nella Musica, il quale non sappia condurre, anzi di più col mezzo dell'artificio un istesso passo lo potrà maneggiare in tante maniere, che farà comparire per cosa nuova quella che veramente non è, e colla sola Arte sarà più facile che possa appagare gli Uditori, i quali sempre desiderano sentir novità. E come mai potrà produrla chi del tutto ignaro delle buone Regole insegnate dall'Arte, altro non fa fare che piccole galanterie, vote del tutto e di artificio, e di Armonia? Succederà a questi che presto presto si dirà di loro pure quello, che io stesso, e non una sola volta ho sentito dire di più d'uno: *il tale ha votato il sacco*. Studiò dunque, applicazione, fatica, perchè non si può arrivare all'apice della gloria senza sudori, ed io pure dirò, che *ad magna pramia perveniri non potest, nisi per magnos labores*.

PER dare un intiero compimento a quest' ultimo Tomo, che è già ridotto al suo fine, altro a mio parere non manca che proporre ancora l' Esempio presente, e siccome dopo gli Esempj a tre, dopo quelli a quattro, e dopo quelli a otto abbiamo veduti Canoni di vario genere; così ancora dopo aver osservato il modo di comporre a sedici, vedremo per fine un Canone a sedici voci. Questa è una Composizione con quattro Canoni, ed ognuno di essi è all' Unifono, e ritrovasi a carte 41. del primo Tomo dell' Istoria del Padre Martini da Bologna Minor Conventuale Autor vivente, e Maestro di Cappella nella sua Chiesa. Tanto più volentieri lo pongo, perchè oltre all' essere a proposito per il mio intento, che è di far vedere varie strade che possono tenersi in ragione di artificio, vengo di più a mettere in vista una Composizione, la quale forse da pochi sarà stata considerata, e per quanto dalle mie tenui forze mi sarà permesso, procurerò di farla vedere in quell' aspetto che la medesima merita. In tal guisa oltre al vantaggio che se ne potrà ritrarre, metterò anche sotto gli occhi de' Giovani studiosi l' arte di fare alcuni Canoni a sedici voci, e ridotti in breve, cosa che angustia di molto il Compositore, stantechè se questo Canone fosse fatto secondo il modo comunemente praticato, verrebbe di una lunghezza tale, che non si sarebbe potuto contenere nello stretto spazio nel quale si trova. (a) Anche a titolo di una piccola dimostranza di gratitudine propongo volentieri questa Composizione, perchè avendo io avuta la sorte di aver avuto questo Autore per mio Maestro, e Precettore per varj anni in Bologna, (benchè io non abbia corrisposto all' aspettazione per il mio debil talento) non avendo potuto dimostrare la mia gratitudine verso il medesimo in quei modi che farebbero stati convenienti, almeno mi sia permesso dar una pubblica prova della mia dimostranza, acciò chi che sia sappia che conservo grata memoria de' ricevuti beneficj.

Prima però di entrare nell' esame della presente Composizione devo dire che sarà noto a più d' uno ritrovarsi dei Canoni a più assai di sedici voci, e fra questi uno se ne trova nei Documenti Armonici del Berardi (b), a trentadue voci, ed un altro se ne vede nel Frontespizio del P. Kyrcher (c), a trentasei voci distribuito in nove Cori, e la risoluzione poi di questo Canone è nello stesso P. Kyrcher registrata a car. 584. Di più vi è un Canone di Pietro Francesco Valentini Romano a novantasei voci, o sia a ventiquattro Cori, chiamato dall' Autore *Nodus Salomonis*. (d) Questi Canoni però ordina-

ria-

(a) Se si offerverà il cit. Tomo p. del P. Martini alla pag. 41, si vederà qual poco spazio occupi la Guida di questi quattro Canoni assieme uniti, che formano un intiero Coro di quattro parti sue proprie. Non lo pongo in questo luogo, potendolo ciascuno vedere nell' antedetto libro.

(b) Lib. 2. pag. 112.

(c) *Ars Magna Consoni, & Dissoni*.

(d) Il P. Kyrcher dalle car. 402. sino alle cart. 414. va parlando di alcuni Canoni artificiosi, e dopo aver proposto il Canone detto dal suo Autore *Nodus Salomonis*, ma che il Kyrcher chiama *Labyrinthum Musicum*, e fatta vedere la sua risoluzione in novantasei voci distribuite in ventiquattro Cori, dimostra poi in qual modo l' istesso Canone potrebbe risolversi in cinquecento dodici voci distribuite in cento e ventotto Cori, e ne assegna per intiero la risoluzione. Ne faccia ciò maraviglia, mentre nosa di

riamente sono tutti fondati sopra una corda stabile, onde a mio parere, benchè siano di un grandissimo merito, non devono però considerarsi nello stesso genere di questo che vi propongo in questo luogo, il quale non sopra una corda stabile, ma vagar si vede sopra varie corde della scala, e variando le corde si varia anco l' Armonia, il che è la cosa più difficile che s' incontra ne' Canoni di tal natura. (e)

Si deve riflettere dopo di ciò che servendosi del metodo di questo Canone cioè di far quattro Parti, ognuna delle quali sia Guida alle altre tre sue corrispondenti, il Soprano cioè ad altri tre Soprani, l'Alto ad altri tre Alti, il Tenore ad altri tre Tenori, ed il Basso ad altri tre Bassi, ed ognuno di essi all' Unifono, si viene a facilitare la proposita ristrettezza meglio che non si farebbe se si prendesse una sola Guida, la quale servir dovesse a tutte le sedici Parti, perchè se V. G. ogni parte dovesse rispondere alla sua Guida dopo lo spazio di tre o quattro Battute, come succede alle volte nei Canoni all' Unifono, in tal caso vi vorrebbero quarantacinque, o sessanta Battute prima che entrasse l'ultima Parte; anzi dato ancora che si trovasse una tal Guida, la quale portasse la risposta dopo una sola Battuta, vi vorrebbero pure quindici Battute prima che l'ultima parte principiasse il Canone, onde converrebbe che la Guida cantasse per lo meno per lo spazio di quindici, o sedici Battute, le quali dovendosi replicare dall'ultima parte, verrebbe per conseguenza il Canone di trenta, e anche più Battute, e così non sarebbe più tanto ristretto; ma cominciandosi con quattro Parti in un tempo, si restringe in modo il Canone, che può esser contenuto nello spazio di poche Battute, come in fatti è la presente Composizione, la quale nel luogo citato si vede

G g 2

scrit-

di più il Kyrchero che potrebbe cantarsi questo Canone da quasi infinite voci, serbando le proporzioni da lui assegnate. Questo però da noi sia detto per solo lume dello studio, e non perchè sia del tutto adattato al nostro caso.

(e) Considerando bene la cosa come sta, facilmente si rilova come sopra una corda stabile si possono formar Canoni a molte voci non solo, ma ancora di varie diverse risoluzioni. In una corda stabile non vi è altra Armonia che di Terza, quinta, e Ottava. Distribuisconsi le parti in maniera che una muova prima dell'altra, che entrino in diversi tempi coll' istessa Nota, cioè V. G. una ponga un Gfalreut di qualche valore, l'altra entri dopo un quarto di Battuta coll' istesso Gfalreut, un'altra dopo mezza Battuta, un'altra dopo una Battuta, e così vadasi discorrendo, ne segue ancora che in occasione di passare da una all'altra Nota prima muoverà una parte, poi l'altra, indi l'altra, e così dicasi in seguito. Ecco dunque che in tal guisa non riesce tanto scabroso il compor Canoni in tal maniera che siano sempre sopra una corda stabile. Di tal natura all'incirca è il Canone che si vede a carte 24. nell' Istoria del P. Martini Tomo primo, del quale se ne possono fare molte risoluzioni diverse, e a più, e meno voci, potendosi dalle quattro voci, nelle quali si può cantare il Canone, arrivare sino alle ventiquattro.

Quei Canoni adunque, i quali non saranno fondati sopra una corda stabile, ma che andranno variando Armonia, che secondo il modo di parlare degli Antichi si direbbe variare Modulazione, questi dico saranno più artificiosi come facilmente ognuno vede, perchè in questi vi vuol maggior studio, e senza usare di varj artificj è impossibile avere l'intento, e perciò di sopra si è detto che per imparare gli artificj conviene esercitarsi nelle Composizioni a molte voci, ed ancora nei Canoni.

scritta in sole quattro Parti, e ristretta nello spazio di sole dodici Battute, è con tutte le sue risposte non oltre passa il numero di Battute ventuna. (f) Ma siccome questo Canone è infinito, così nel tempo che le risposte seguitano la Cantilena già proposta dalla Guida, quelle parti che furono Guida di nuovo s'introducono in tempo che gli altri Cori seguitano le sue risposte, e così si vien sempre a stare nella ristrettezza delle dodici Battute, anzi qui consiste l'artificio, che la Guida cioè sia fatta in maniera tale che possa dipoi ripigliarsi allorchè le parti che rispondono seguitano a cantare dopo che la Guida ha terminato, e così si viene a fare una continua concatenazione (g). Di più con questa concatenazione ne succede che il primo Coro dopo di aver servito di Guida agli altri, viene in certamaniera a rispondere al Coro quarto, così ora l'uno, ora l'altro de' Cori fa figura ora di Guida, ora di Conseguente, il che quanto sia artificioso non occorre mi affatichi a dimostrarlo, essendo da per sè così chiaro.

La seconda cosa da notarsi si è, che componendo in questa maniera, le parti superiori saranno sempre appoggiate, e sostenute dal suo Basso, dal che ne viene non esser necessario che i Canoni del Soprano, Alto, e Tenore stiano bene del tutto vicendevolmente fra di loro senza l'appoggio del Basso, esaminando perciò il Soprano nella sua Guida, unita col suo conseguente, non farà specie se alle volte fra di loro si ritroveranno in quarta, quando però stiano bene col rispettivo Basso, allor che si voglia considerare un Coro intero, e lo stesso dicasi dell'Alti, e Tenori. (b) Non così però deve dirsi dei Bassi

(f) La ristrettezza che un Compositore si proponga, ed eseguisca felicemente in Canoni astrusi come è il presente, accresce assai il merito e alla Composizione, ed al Compositore; perchè è più facile comporre in lungo che in breve, come prova ciascuno che componga colla dovute condizioni; tanto più dunque sarà difficile in Canoni di questa sorta, senza prender tempo di Pausa, e ridursi in pochi Battute a far che si tocchino sostanzialmente tutte le Armonie che ritrovansi nella Scala, come succede in questo Canone, e che potrà vedersi ciascuno che attentamente lo vada esaminando in tutte le sue parti.

(g) Anche l'artificio che si accenna in questo luogo deve molto esser considerato, perchè non è poi così facile come alcuno forse si darà a credere, che debbasi ripigliare la guida del Canone in tempo che le altre parti non hanno ancora terminata la risposta, perchè come apparisce conviene che la Guida, o per dir meglio il principio della Guida desta ancora Antecedente stia bene, e sia componibile col fine della stessa Guida, mentre allorchè si ripiglia la Guida da capo, il Conseguente si ritrova nel fine della sua Guida. Sicchè si verifica che anche questo è un pregio non indifferente in Canoni di natura simili a questo.

(h) Benchè quanto dico in questo luogo sia così chiaro che non abbia bisogno di spiegazione, pure è una riflessione necessaria da farsi, perchè se si vorrà che le parti superiori stiano bene ancor da per sè senza l'ajuto del Basso, si leggerà il Compositore le mani in tal guisa che non potrà andar avanti; onde in simili Canoni deve solamente offeruare l'intero complesso di un Coro, e quando questo ha tutte le condizioni necessarie per dir che vada bene, null' altro occorre poi se non paragonarla cogli altri Cori, coi quali se non averà intoppi, ne seguirà un ottimo effetto, verificata che sieno tutte le condizioni di sopra accennate, che si richiudono per le Composizioni a più Cori, acciò possino dirsi buone, e prive d'inconvenienze.

Bassi, i quali è necessario che fra di loro pure stiano bene; e sianò disposti in maniera da sostenere ciascuno il proprio Coro. (i) Solo potranno uscir da questa regola quando siano in qualche luogo sostenuti dal Tenore, o da altra parte, perchè allora non si considerano più come Bassi, ma come Tenori. Anche in questo modo di comporre si ha da far sì che dei Cori ognuno stia bene da per sè, ed abbia la sua propria Armonia, con fuggire gli Unisoni per quanto sia possibile, ed avvertir sopra tutto, che le Parti sieno nelle sue proprie corde naturali, senza stracchiature, come si vede eseguito per ogni verso in questa Composizione. (k) Non devo pertanto tralasciare di avvisare il Lettore, che esamini attentamente le Cantilene di ciascuna parte, e veda come niuna di esse è posta per modo di semplice riempitura, ma ciascuna ha la sua propria, e bella Cantilena particolare, la quale oltre a non incontrarsi mai, o quasi mai in Unifono colla sua corrispondente parte, cioè il Soprano di un Coro con quello dell' altro Coro, e così colle altre Parti; di più non si incontra in Unifono neppure coll' intero della Composizione, e se qualche volta vi si incontra, ciò succede o nel secondo luogo della Battuta, ovvero succede in modo, che vicendevolmente gli Unisoni fra di loro si vadino scartando con movimenti diversi. Dall' esame dunque particolare delle Parti se ne potrà ricavare non poco profitto, ogni qual volta si faccia colla dovuta attenzione, e con quelle riflessioni, ed osservazioni che saranno più a proposito.

Esaminate le Parti separatamente, devesi poi esaminare il primo Coro da se solo, ed osservare come ciascuna Nota del Basso ha il suo vero, e proprio accompagnamento, ed accostandosi verso il fine del Canone vedrà, che non solo il Tenore in un luogo serve di Basso, ma anche l' Alto nell' ultima Battuta fa le veci del Basso, per poco spazio di tempo bensì, tanto che dia luogo al Basso di poter usar la Cantilena che usa, tutto questo però si fa, perchè ciascun Coro stia bene da per sè, ed abbia le sue proprie Consonanze appoggiate sempre ad un Basso Fondamentale. (l) Dopo aver veduto il primo Coro da se solo, devesi poi osservar minutamente tutto il complesso, e fra le altre cose si deve notare il modo col quale si fuggono le due Ottave per modo retto, ed in qual maniera si vanno ad incontrare quelle per movimenti con-

(i) I Bassi che sostentar devono i rispettivi Cori, come che conviene che s' intraccino fra di loro, necessariamente ne viene che fra di loro debbano star bene, altrimenti non sarebbe possibile che i Cori andassero a dovere, e perciò ho detto che devono considerarsi i Bassi che non siano sostenuti dal Tenore, perchè in tal caso deve considerarsi la parte più bassa, come che essa è quella che regge il proprio Coro. Tutte queste cose però sono da per se stesse abbastanza chiare, e solo le rammento per maggior comodo del lettore.

(k) Tutto ciò che qui si dice non è altro che rammentare le condizioni che devono avere le Composizioni a più Cori, e si dice poi che queste si verificano tutte nella Composizione presente, come potrà toccar con mano chi diligentemente l' auderà osservando, rispettivamente a tutte le di sopra accennate condizioni.

(l) Qui si accennano varie condizioni già dette, e si trovano poste in pratica dall' Autore con molta felicità, in maniera tale che l' artificio è bensì grande assai, ma sta nascosto sotto una facilità così naturale, che sembra non aver durato niente di fatica l' Autore a combinar tante belle cose, ma chi sa quanto costino simili Composizioni, rileverà tutto l' artificio che questa in sè contiene.

contrarj. Si noti come le Parti si danno luogo fra di loro; si osservino le Partite che s'incontrano come son poste ben a proposito; si rifletta che con un obbligo di quattro Canoni ristretti nella maniera che si vede; si mantiene sempre una chiarezza di Contrappunto, che maggiore non si può desiderare. In somma si osservi il tutto colla maggior possibile attenzione da chi vuol ricavarne quel profitto che desidera. (m)

Convieni finalmente che io avvisi il Lettore come questa Composizione, la quale, secondo quello si disse, ritrovasi scritta in sole quattro Parti, ha in oltre tutti i segni delle Riprese, che indicano il luogo dove devono entrare le altre Parti, e dicendo *Canon ad Unisonum* si rileva benissimo che tutte le Parti devono rispondere all' Unifono, e dalla quantità de' segni indicanti le Riprese si rileva ancora la quantità delle voci, anzi se in questo Canone non vi fossero questi segni, forse non pochi potrebbero prendere abbaglio, e non intendere l'intiero del Canone. Non si tralasci ancora un'altra piccola osservazione, la quale si è che questo Canone è molto bene adattato alle parole, le quali esprimono molteplicità di Cori, onde così si fa che la Musica serva alle parole, e non le parole alla Musica, cosa come altrove ho detto da non trascurarsi in conto alcuno, se devono le Composizioni avere tutti i necessari requisiti, perchè veramente possano dirsi eleganti per ogni capo, e nulla vi sia, benchè forse di non troppa considerazione, che sottoposto sia a censura giusta, e ragionevole.

Fatte tutte queste osservazioni generali in riguardo all' intiero di questa Composizione, poco più può restare da dire di particolare sopra di essa, tuttavia esaminandola ancora in generale più minutamente, si scorge come questa è appoggiata del continuo ad un doppio Contrappunto, e ciò chiaramente si rileva, allora quando avendo terminato il primo Coro di cantare, ripiglia da capo la sua Cantilena in tempo che gli altri Cori rispondono un dopo l'altro alle sue Guide. (n) Da ciò ne viene che vicendevolmente i Cori ora fanno figura di primo, ora di secondo, ora di terzo, ed ora di quarto Coro, e così in certa maniera quello che fu Guida diventa Conseguente, e quello che fu Conseguente diventa Guida; e questa è una delle proprietà de' Canoni infiniti-

(m) Cresce il pregio di questa Composizione, allorchè si vedono eseguite con tanto artificio tutte le condizioni necessarie, e si vedono poi unite con una chiarezza tale, che maggiore non vedo possa desiderarsi, quindi è che ho poi ragionato, se molto raccomandando agli studiosi lettori il vedere, ed esaminare buone Composizioni, perchè provo in me stesso quanto giovi un tal avviso. Ne crede sarè riputato noioso se più volte ho replicata questa cosa, perchè mai a bastanza si metterà in esecuzione, e mai succederà che componga perfettamente chi non vede, o non sente Composizioni di Autori valenti.

(n) Ordinariamente ne' Canoni infiniti succede che sia un continuo contrappunto doppio, quando questi siano all' Unifono. Credo però che i Canoni infiniti si possono più propriamente dire essere una catena, ovvero potrebbero paragonarsi ad un Circolo, dove il principio è unito col fine, e viceversa il fine col principio. Questoperò di certo posso dire, che se i Canoni finiti son più difficili dell' infiniti per un conto, questi sono per altro verso molto scabrosi, allora quando però s'intrecci il principio col fine, ed il fine col principio. In ogni modo vi vuole artificio sia nell' una, sia nell' altra maniera, onde è bene vederne di ambedue le sorti, ed esaminarne tutti gli artifizj.

finiti, onde non deve trascurarsi questa osservazione. (o) L' intreccio poi de Cori è così artificioso che nulla più può desiderarsi, ma questo meglio si vede esaminando attentamente la Composizione, di quello si possa esprimere colla penna, e colle parole. Si contenti per tanto il Lettore di quanto si è detto in generale intorno a questa Composizione, e passiamo adesso a qualche particolare osservazione un poco più minuta, lasciando che lo studioso offeri tutto quello che io potessi aver tralasciato, e che da lui fosse giudicato degno di riflessione. (p)

Al n. 1. Si segna l' entrata del primo Coro con tutte le sue quattro Parti, e nella seconda Battuta si vede una legatura di quarta, e quinta, la quale a prima vista non sembrerà forse di gran rimarco, ed in fatti non farebbe, se si dovesse considerare la Composizione a sole quattro voci, ma si deve però riflettere che allora quando canteranno tutti i Cori riuscirà di non poca difficoltà, perchè non solo priva il Compositore dell' uso della Terza, e sue replicate, ma l' obbliga pure a non potervi porre altro che l' ottava, e la quinta, senza neppur potere replicare la quarta, ovvero se si vol replicare deve farsi in maniera, che poi nella risoluzione non produca due ottave, il che non è tanto facile ad eseguirsi senza alcuna stracchiatura, e naturalmente, onde questa legatura in Composizioni a molte voci pone in angustie non di rado, ma ciò meglio si rileva esaminando il passo presente allorchè cantano i quattro Cori uniti. Questo è uno di quei passi che devono notarsi con attenzione, perchè non essendo avvertiti, difficilmente ancora potranno essere usati, ed usandolo in Componimenti a sedici riuscirà assai difficile per chi non avrà prima osservato come altri sianfi contenuti in casi consimili. (q)

Nel-

(o) *Dalla quale più chiaramente apparisce in qual maniera dir si possa che i Canoni infiniti della natura del presente siano contrappunti doppi, e nel nostro caso sono Contrappunti doppi all'Uni sono; ma già de contrappunti doppi ne abbiamo parlato più volte, onde ivi si rimette il Lettore.*

(p) *Alcune cose da me non vengono così minutamente notate, perchè già suppongo che lo studioso vi farà riflessione da per sè, senza che io mi affatichi a fargliela fare con questo però non resta che il Lettore debba contentarsi di quanto li dico, ma deve aver attenzione ad ogni minucia, mentre ogni minima cosa influisce al buon effetto, che sopra ogni cosa deve procurarsi; anzi si è detto che alla volte si potrà trasgredire qualche regola per non perdere il buon effetto, purchè ciò sia fatto nelle occasioni che lo richiedono, o almeno non rendono colpevole tal trasgressione, che sia fatta però con giudizio.*

(q) *Quel tanto che si dice in questo luogo si riguardo alle Dissonanze, come riguardo al raddoppiarle è un artificio, senza notizia del quale in alcuni casi sarebbe difficile assai, o forse quasi impossibile poter riempire con naturalezza Composizioni a molte voci. Oltre a questo artificio, senza del quale non potrebbero così facilmente usarsi le Dissonanze, ce ne sono altri molti, come sarebbe l' uso delle ottave per moto contrario, la diminuzione in una parte in tempo che l' altra faccia Nota di maggior valore, l' uso delle pause adoperato con giudizio, e ben a proposito, la buona distribuzione de Cori, una de quali non impedisca l' altro, e simili altri artifizj potranno notarsi dallo studioso, che ne ricaverà assai di vantaggio, se a tutto rifletterà con serietà. A me dunque basta accennarli varj di questi artifizj, lasciandoli poi considerare tutte le altre cose che fanno bene a questo proposito.*

Nella Battuta segnata al n. 2. si deve osservare come il Basso camina di grado, la qual cosa certo deve essere molto stimata, perchè se parlando delle Composizioni a otto si è detto più volte riuscir queste difficili allorché i Bassi vanno di grado, molto più crescerà la difficoltà in Composizioni a sedici, e sempre più la difficoltà sarà maggiore considerando che si tratta di Composizione a Canone. Devesi dunque osservare come sieno poste le parti superiori in tempo che i Bassi fanno questo passo, e devon si notare gli artificj usati dall' Autore per rendere questo passo più facile per quanto sia possibile, senza che alcuna parte abbia Cantilena forzata, e fuori del naturale. (r) Si osservi anche la Dissonanza che ritrovasi nel Tenore, la quale è posta con tutte le sue necessarie condizioni, ed in maniera che non impedisce l'uso di tutte le Consonanze, e ciò poi meglio si vede esaminando questo passo allorchè cantano tutti gli altri Cori uniti. (s)

Nel-

(r) Ecco un'altra occasione di osservare gli artificj che devono porsi in opera alle occasioni, anzi questi son di quei tali che fanno molto onore al Compositore, il quale in casi simili fa vedere che non vuole in modo alcuno sfuggire la difficoltà, anzi in essa vuol internarsi. Si consideri dunque attentamente questopasso, e per gloria dell' Autore, e per vantaggio dello studioso.

(s) Vedasi quello che altrove si è detto riguardo alla settima, e quali consonanze seco porta. In questo luogo si può aggiungere un'altra riflessione mai più fatta in questo libro, e che stimo a proposito nella presente congiuntura. In questa casella si vede come il Tenore fa due Dissonanze seguenti, cioè prima quinta falsa, poi settima coll' istessa Nota. E' vero che in sostanza tanto viene ad essere la quinta falsa, quanto la settima. Io però prendo occasione di dire che negli Autori della Scuola Veneziana, si ritrovano alle volte sino a tre Dissonanze unite di diverso genere, la qual cosa conviene dire che non piacesse alla Scuola Romana, mentre non si vede che i suoi Maestri l'abbiano usata. Il fatto però si è che usata colle dovute circostanze, ed in occasioni proprie produce buon effetto, e però lo credei che si dovesse ammettere anche nell' odierna nostra Musica. Il passo del quale qui parlo è il seguente.



Crede questa sia un' osservazione necessaria, e però non ho voluto trascurarla, benchè negli Esempj addotti mai sia venuto il caso di accennarla. La ragione poi per la quale vengono usate due Dissonanze nell' Esempio sopra del quale faccio le osservazioni, ed alcuna volta anche tre Dissonanze, come dall' antecedente Esempio ella è; perchè la parte che fa la Dissonanza in legatura, osserva tutte quelle condizioni che richieggonsi, perciò se il Basso, o parte grave, nell' atto che la parterisolve, si muove, e viene a incontrare altra Dissonanza, ciò ne pregiudica, ne offende se fosse in
 altra

Alla Casella segnata col n. 4. entra il terzo Coro, e quì si noti che entra in tempo, nel quale si vedono undici, e dodici Parti incontrarsi assieme, cioè che assieme cantano. Si veda come tutte si ritrovano in maniera tale, che oltre all' avere una buonissima Cantilena, ed una bella disposizione; mantengono di più una chiarezza così naturale, che maggiore non può desiderarsi. Quì si incomincia a vedere l' effetto delle Dissonanze di sopra accennate, della Quarta e Quinta cioè nel Soprano, e della Quinta falsa, che poi è Settima nel Tenore. Si noti adunque con molta attenzione al come queste vengono maneggiate, perchè se ne farà quella stima che meritano, e scorgendole nel suo vero lume, serviranno di gran vantaggio, e si vedrà uno di quelli artificj che molti sono nascosti, e senza de quali come altrove si disse, è quasi impossibile a comporre con aggiustatezza, e con vera eleganza.

Nella Casella al n. 5. si vede finalmente entrare il quarto Coro, e quello che si deve stimare non poco in questa entrata si è che i quattro Cori si trovano uniti, e tutti cantano in maniera che, se si eccettuino i due Tenori del secondo, e quarto Coro, i quali per capo di necessità si trovano in Unifono, niuna altra parte poi vicendevolmente vi si incontra. Se tanto s' inculca al lettore di fuggire gli Unifoni, convien dunque che faccia osservazione a questo passo, per poter apprendere la maniera, colla quale si possono quelli sfuggire, e nello stesso tempo formare con ciaschedun Coro l' Armonia perfetta che ricerca il rispettivo Basso; come si vede che succede in questo luogo, del quale parliamo. Devesi in oltre notare di più come il Basso del primo Coro s' incrocia col Basso del Coro terzo, e questo si fa non solo per dare l' intiera, e compiuta Armonia a ciaschedun dei Cori, ma ancora per fuggire gli Unifoni, tanto più che operando in tal guisa si viene ad esprimere la parola elegantissimamente, perchè il cantare altro non è che passeggiare per varj Intervalli, e siccome il Basso è la parte più sensibile, così con esso si esprime la parola meglio che con altre parti. Si osservi nella seguente Battuta come il Basso del primo Coro raddoppia la legatura della quarta, e già abbiamo detto che il raddoppiare le Dissonanze (però colle dovute maniere) è uno de buoni artificj che si usano allorchè componiamo a molte voci; ma nel luogo che si vede questo raddoppio nella presente Composizione, non solo rende graziosa la propria Cantilena, ma in oltre fa una buona Cadenza, e termina col suo Coro molto bene la Guida de' quattro Canonj. (u)

Tomo III.

Hh

Più

altra maniera praticato; in fatti la Regola dice che la Quarta si risolve in Terza; la Settima in Sesta, la Nona in Ottava, ma ogni qualvolta la parte grave si muove, succede che la Quarta si risolve in Sesta, o in altro intervallo, e così delle altre.

(t) La mancanza di qualcuna delle condizioni necessarie, perchè una delle Composizioni dir si possa buona, essendo a più Cori, certo che renderà la Composizione viziosa, e però devono li studiosi procurare con ogni sforzo di adempire tutte le condizioni usate e da questo, e dagli altri Autori da quali ho fatte vedere le Composizioni.

(u) Una delle cose più difficili nei Canonj generalmente parlando è la Cadenza, ma questa rende ancora più scabrosa nei Canonj infiniti, nei quali la Cadenza deve essere se si può non tanto sensibile, a motivo che devesi di nuovo cominciare il

Ca-

Più cose sono da notarsi in questo luogo; primieramente il Tenore termina una Battuta prima delle altre Parti, e ciò si fa per lasciar la Composizione in tutta la sua chiarezza, tanto più che avendo dovuto fare le voci del Basso nell'ultima sua Nota riguardo al primo Coro, si ritrova colla Cantilena in tal corda che è molto a proposito per terminare. Secondariamente si ha da notare che allora quando il Basso del primo coro fa la legatura di quarta viene sostenuto dall'Alto, e così il Basso fa le voci del Tenore, come già aveva fatto nell'antecedente mezza Battuta, per altro torna poi subito a far da vero Basso, perchè dovendo terminare il Canone, è ben giusto che lo termini nel suo vero modo, ed usi tal Cantilena, la quale lo conduca al termine con buona grazia, e tutto ciò vedesi felicemente eseguito in questo luogo. In terzo luogo si deve notare come nel terminare che si fa, vi si ritrova la sua Terza, e Quinta, ma si noti la maniera colla quale se li danno queste Consonanze senza alcun pregiudizio degli altri Cori impegnati nelle Risposte. Finalmente si noti la Pausa che fanno le parti del primo Coro, per poter poi ripigliare da capo il Canone, che come si è detto è infinito, e di più colla Pausa segnata si vengono a compire le tre Battute che devono passare dopo entrato il quarto Coro per poter ripigliare il Canone col Coro primo. Tutte queste riflessioni devono farsi nella Cadenza del primo Coro, e di più aggiunger si deve altra riflessione, che è al modo col quale si fa la Cadenza, la quale giustamente può chiamarsi Cadenza sfuggita, mentre non usa la vera maniera di Cadenza, anzi in tutta questa Composizione non si ritrova alcuna vera Cadenza, e ciò accresce di molto il pregio al Componimento, che come altrove si è detto si rende vizioso dalle troppe Cadenze. Ecco dunque come tutto influisce all'ottimo di una composizione, e così operando nulla si trascura che non conduca al desiato fine. Queste mi sembrano le riflessioni principali che possono farsi sopra questo Canone ristretto in così angusto confine, che pare quasi impossibile, e pure è di fatto, (*) Ma perchè le parti, o dicasi i Cori, i quali rispondono un dopo l'altro, non hanno ancora terminate le loro Risposte, così anderemo avanti con qualche altra osservazione fino a tanto che non vediamo aver il Coro quarto terminata l'intera Risposta; benchè si possa poco aggiungere al già detto.

Al n. 6. adunque si vede il primo Coro, che di nuovo torna in campo colla proposta del Canone, quando pure non si volesse dire che fosse risposta al Coro quarto, e qui si vede chiaramente il Contrappunto doppio, che del continuo vien maneggiato in questa composizione, e così pure si scorge in qual modo possa dirsi, come quel Coro che in principio fu Guida, ora in certa maniera possa dirsi conseguente. Nell'entrata di nuovo di questo primo coro
s'in-

Canone. La Cadenza che si vede usata da questo Autore in questo luogo è al certo in una delle migliori forme che possa usarsi, quindi è che è molto degna di essere osservata da chi desidera farne buon uso in simili congiunture.

(*) Così da tutte queste riflessioni si deduce quanti, e quali siano gli artificj, che convien porre in opera per riuscir in tal sorta di Composizioni. Si assicuri il Lettore che se si farà padrona di simili artificj, riuscirà elegantemente nelle Composizioni a molte voci, e si agevolerà la strada per comporre a quattro, come altrove si è detto.

s'incontrano l'istesso istessissime cose che s'incontrarono allorchè entrò il Coro quarto, come potrà vedere ognuno che ci osservi, onde nulla devo aggiungere riguardo a questa nuova entrata, ma ricorrono l'istesse osservazioni fatte nell'entrare del quarto Coro. Quel tanto che succede in questo luogo, succede parimente al n. 7. dove di nuovo si vede entrare il Coro secondo, ed il simile pure accade al n. 8. dove entra di nuovo il terzo Coro; parimente l'istesso succede ancora al n. 9. dove di nuovo entra il quarto Coro: Io intanto ho replicato nell'Esempio il primo Coro per intero, perchè meglio possa vedersi il giro, e l'intreccio che si viene a formare coi quattro Cori; e siccome sempre seguita l'istesso ordine, così ricorrono l'istesse osservazioni; in tal maniera pure meglio si distingue il continuo Contrappunto doppio, che ordinariamente portano seco queste composizioni, le quali sono al certo assai difficili, ma non in guisa che non possino farsi, sicchè non basta ammirarle, osservarle, e considerarle, ma conviene ancora imitarle da chi vuol fare vero progresso nell'Arte del comporre. (y)

Senza che io di più m'affatichi per dimostrare il pregio di questa composizione, il fatto parla da per sè, e solo che si osservi con una seria attenzione, credo che bastantemente si rileverà quanto questa sia da stimarsi. Che se poi vi farà chi innamorato di così belli studj (che non vengon capiti quanto sian dilettevoli altro che da chi in essi si esercita) intraprenderà un esercizio così giovevole, rileverà colla sperienza quanto giovamento gli arrecheranno gli artificj che dovrà porre in opera per riuscire nel proposto fine, e ne ricaverà poi quel profitto che è stato il mio scopo in tutta questa qualsivisiam fatica.

Già più volte ho detto che le maniere di fare i Canoni sono tali, e tante che non si potrebbero tutte numerare senza un grosso volume; varie di queste se ne possono vedere nel primo, e secondo Tomo dell' Istoria del P. Martini, e negli Autori Antichi poi se ne ritrovano sparsi in quà, e in là moltissimi di vario genere, ma quando lo studioso sia arrivato ad averne una sufficiente notizia, potrà bastarli un moderato esercizio per acquistare quegli artificj, che rendono necessari per giungere al merito di comporre con buona eleganza, e con varietà continua, che tanto a giorni nostri vien ricercata e da chi compone, e da chi ascolta le Composizioni. (z)

H h 2 Non

(y) Da tutto quello che quì si dice si può rilevare che non basta osservare gli artificj usati da altri, se poi non ci poniamo all'impresa di porli in esecuzione ancor noi, e perciò esorto gli studiosi che hanno vera voglia di approfittare, a far qualche Composizione a dodici, e a sedici, prima nello stile del Pieno, poi nello stile di Fuga, e chi lo farà si assicuri che se ne troverà molto contento, perchè per quanto s'intendono gli artificj nel vederli da altri eseguiti, mai però restano così impressi come quando uno si mette all'impegno di volerli eseguire. Non ricusi dunque di farne l'esperimento chi crede a quanto ti dico, ed anche chi non mi crede è bene che vi si provi, per veder se non altro se io gli ho detto il vero.

(z) Non voglio tralasciare di avvisare per ultimo, che servirà di un ottimo esercizio, ed aprirà non poco la mente, il porsi all'impresa di risolvere alcuni di quei Canoni, i quali non hanno segno alcuno ne luoghi delle Riprese, e per tal fine in-
non

Non pongo esempj a più di quattro Cori, benchè mi sia noto che Orazio Benevoli abbia scritto anche a sei Cori, perchè se vi farà chi voglia esercitarsi a quattro Cori, ne ricaverà tutti quei lumi che si ricercano per formarli un buon Compositore, senza ulteriormente lambiccarsi il cervello in maggiore molteplicità di Cori, i quali poi non includono ne regole diverse, ne diverse eccezioni, ne altre osservazioni particolari da quelle che abbiamo notate a due, tre, e quattro Cori. A me è bastato accennare quel tanto ho creduto opportuno, senza più inoltrarmi, e lasciando da banda altre cose delle quali stimo consapevole il lettore, lo avverto a non stancarsi e nell'osservare le Composizioni di buoni Maestri, e nell'eseguire con continuo esercizio tutto quello che gli ho insinuato, ed in oltre tutto ciò che crederà opportuno, purchè sia appoggiato a ragioni chiare, ed inconcasse; con questo però io non intendo condannare alcuno, che avesse opinioni contrarie a quelle che io ho scritte, ben persuaso che uno il quale studj veramente per sapere, non vorrà abbracciare opinioni che non siano ragionevoli.

Quanto è stato da me debolmente osservato per l'intero corso di questi miei libri a me sembra più che sufficiente per ottenere il fine che mi proposi allora quando mi venne in mente di accingermi a questa impresa. Non era da sperare che la scarsezza delle mie forze potesse produrre qualche cosa di buono senza la scorta di valenti Maestri, quindi è che io mi sono appigliato alla scelta di Composizioni tali, che nel suo genere non potessero ammettere eccezione alcuna. Ho cominciato dalle due Voci, e son giunto gradatamente fino alle sedici. Varj generi di Composizioni ho poste sotto gli occhi degli studiosi lettori, per dar maggior vista, e porre in aspetto migliore la Musical Facoltà. All'occasione ho sparse in quà, ed in là quelle regole, che sembrate mi sono le più universali, ed insieme le più sicure, senza oppormi di diametro a chi volesse servirsi di altre regole dalle da me accennate. Son ben persuaso che qualunque Scuola, Sistema, e Regola non si opponga al senso comune; e non pregiato, ne tampusse alla retta ragione, non si debba assolutamente condannare, perchè il fine della Musica non è altro che di muovere gli affetti dell'animo per mezzo del senso; che ciò poi succeda in un modo, o nell'altro, purchè si ottenga l'intento, poco importa; e in tal caso non vi è che il Pubblico, il quale possa decidere e approvare qualunque sistema. Dal canto mio non ho mancato di servirmi per quanto mi sia stato possibile.

non pochi di essi sarà bene da notarsi il titolo che portano in fronte, ma siccome non mancano gli Autori che trattano di queste cose, benchè siano rari, e ciò da una banda; dall'altra parte poi spero che fra qualche poco di tempo possa venire alla luce la fatica di un altro Autore, il quale parli assolutamente dei Canonì, delle loro varie maniere, dei loro diversi nomi, e titoli, e di cose simili, così basti quello che io semplicemente accenno, non volendo avvanzarmi in una parte della Musica, che oltre all'esserè delle più astruse, è anche delle meno usitate. Son persuaso che quanto da me si è detto intorno ai Canonì con un poco di studio che voglia farvi sopra il lettore potrà averne una sufficiente notizia, ed all'occasione potrà far vedere che non è del tutto all'oscuro su tal materia; sicchè basti il fin qui detto, lasciando ad altri aperto il campo e di studiare, e di ammaestrare.

abile della maggior chiarezza. Ho accennate varie eccezioni, ma perchè queste può dirsi che siano quasi senza numero, le ho rimesse in parte al buon discernimento dello Studiofo. Che se a qualcuno parrà forse, che io troppo alle volte mi sia lasciato trasportare contro di quei, i quali per sola pigrizia cercano a tutta possa porre in discredito la vera Arte del buon Contrappunto, questo trasporto in me è provenuto da un desiderio ardente di rivedere nel suo avanzamento maggiore un Arte che pur troppo ritrovasi in qualche decadenza, avendo però avuta tutta l'attenzione, e intenzione di non prendere in particolare alcuno di mira, nel mettere in vista, e condannare i difetti, e gli errori che accadono in quest'Arte, Perciò non ho inteso di offendere alcuno co' miei clamori, ma solo ho procurato risvegliare la pigrizia, e l'inerzia di chi aver la potesse, onde ho creduto bene sgridare il vizio, non mai però il vizioso, per così mettere in trionfo la virtù, che dallo scoprimento del vizio riceve lume maggiore, in quella guisa appunto che sembra più risplendere il sereno dopo un lungo tempo nuvoloso. Conviemmi finalmente ripetere quel tanto protestai nel fine del Tomo primo, cioè che essendo l'uomo il qual scrive non di rado sottoposto ad errore, chi sa che o qualche svista, o qualche abbaglio non abbiamo fatto incorrere in proposizioni, o non vere in tutto, o non da tutti abbracciate. Nel primo caso io prego, e ben di cuore supplico i miei lettori a volermi illuminare, dichiarandomi sempre pronto ad abbracciare la verità che mi sia fatta conoscere, e conseguentemente non avrò difficoltà alcuna a pubblicamente disdirmi di quelli errori ne quali potessi essere incorso; questo sì però che devo dire per mia discolpa, non potersi imputare alla cattiva volontà, ma solo accusar se ne deve al caso di errore la piccolezza del mio talento, che veder non mi avesse lasciato lo sbaglio. Le proposizioni poi da me dette, le quali universalmente abbracciate non fossero, non credo mi si possano attribuire a colpa, perchè a ciascuno è lecito pensare a proprio talento, e quando una proposizione non è apertamente ripugnante al vero, e dall'altra parte chi l'asserisce protestasi non aver altro che rispetto per chi volesse sostenere l'opposta sentenza, non sembra commetta mancanza alcuno nel palesare altrui la propria opinione. Per questa parte però ho procurato star più cauto fosse possibile, ma non ho mai preteso che ognuno il quale legga questi fogli debba attenersi alle esposte opinioni; anzi in più di un luogo ho accennate opinioni diverse, indi ho soggiunto che esaminate dal giudizioso lettore le ragioni dell'una, e dell'altra parte, esso poi scieglier debba quella opinione che più trova a sè confacente, e retta, e da ciò apparisce non aver io mai avuto nell'animo di prendermela con alcuno, conoscendo a prova, essere a me tal cosa del tutto disconvenevole.

Non dunque per volontà di piatire, non per far pompa di me stesso, che so non poterla fare per ragione alcuna, ma solo per altrui vantaggio, e per non essere del tutto inutile alla civil società ho intrapresa, e coll'ajuto del Cielo terminata questa non inutile forse del tutto qualsiasi fatica. Essa averà una sopraabbondante ricompensa, ogni qual volta ritrovisi qualcuno, che mosso dalle mie insinuazioni, e rischiarato dalle osservazioni, e riflessioni da me fatte, s'innamori del bello, e del buono che scorgefi nelle Composizioni da me proposte per Esemplari alla studiosa gioventù, e quindi si muova ad una generosa gara di voler imitare quanto in esse ha rilevato di buono. Se mai ciò fosse per avvenire in più d'uno, potrebbe darfi che con un poco di tempo ri-

246
tornasse nel suo vero lustro un Arte così grata, qual' è quella del Contrapunto. E' ben vero che la Musica non solo servir deve a ricreare l' animo, ma il fine suo primario risponder si ha nel dar lode al Dator di ogni bene, quindi è che il Salmista eccita ognuno col dire: *Laudate Deum in sono tibiae, in psalterio, & cithara, in tympano & Choro, in Chordis, & organo*: dunque anche per questo fine non farò spero la mia fatica inutile del tutto, ma si rivolga pure alla maggior gloria di Dio, come vero principio, e fine di ogni cosa.

Il Fine del Terzo ed ultimo Tomo.

IN-

I N D I C E

247

D E G L I E S E M P I .

E sempio 30. <i>Sub tuum Praesidium a 8. di Pier Luigi da Palestina</i>	Pag. 1.
Esempio 31. <i>Mottetto di D. Bonifazio Graziani.</i>	20
Esempio 32. <i>Litanie degli Agonizzanti a 8. piene del Padre Porta.</i>	47
Esempio 33. <i>di Gio: Paolo Colonna a 8.</i>	67
Esempio 34. <i>Amen del Baroni.</i>	87
Esempio 35. <i>Fuga di Giovanni Antonio Ricciari.</i>	103
Esempio 36. <i>Agnus Dei a 8. di Paolo Agostini.</i>	123
Esempio 37. <i>Mottetto a 9. di Giuseppe Corso detto il Celano perchè da Cellano.</i>	140
Esempio 38. <i>Mottetto a 10. di Andrea Rata.</i>	159
Esempio 39. <i>Kirie a 12. di Orazio Benevoli.</i>	186
Esempio 40. <i>Pieno a 16. di Orazio Benevoli.</i>	203
Esempio 41. <i>Fuga a 16. di Orazio Benevoli.</i>	214
Esempio 42. <i>Canone a 16. del P. Giambattista Martini.</i>	234



I. 5.

Ky ri e e lei fon

2. Kiri e

3. Kiri e

4. Kiri e

Ky-

e le i

i ei

e le

e

6. Kyri

6. 3. 6.

ri e le i fon
 Ky le i fon
 e ri e e le i fon
 i ric i fon
 le i fon
 e le i fon
 le i fon
 le i fon
 le e le i fon
 i le i fon
 e le i fon
 i fon

Bayerische
 Staatsbibliothek
 MÜNCHEN

