

Author: Martini, Giovanni Battista
Title: Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda
Editor: Massimo Redaelli
Source: Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, MS I.39, <i>-144

[Page numbers are given in concordance with the ones found on the treatise. Lower-case Roman numerals have been supplied title-page, higher-case ones for the musical examples at the end of the treatise proper]

[-<i>-] Saggio fondamentale
Pratico
di Contrappunto
Fugato.
Parte Seconda
[-1-] Fuga a due Voci.
Esempio I.

Questo primo esempio, con quello che viene in appresso, sono da me stati scelti fra le tante Composizioni d' uno de miei Maestri, a fine di porre sotto gli occhi del Giovane Compositore una idea del Duo a Cappella d' uno stile con tutta l' esattezza delle Regole condotto, e nell' istesso tempo con una naturalezza e facilità singolare [si rese celebre questo Compositore non solo nella Musica Ecclesiastica, ma anche nella Drammatica del suo tempo, talche fu stimato, e venerato universalmente, e da Prencipi, singolarmente di Toscana, ma sopra tutti dagli Imperatori Leopoldo I., e Carlo VI. add. in marg.]. Prima però di venire ad esporre la qualità di questo Duo, non sarà inutile al Giovane Compositore, l' esser instruito della differenza che passa fra il Duo, e il Duetto. Il Duo è quello, ch' è composto a Cappella, e per lo più di Nota bianca [senza alcun accompagnamento di basso add. supra lin.]; ed in esso i maestri dell' Arte sono stati esatti in osservare tutte quelle Regole, che richiede il Contrappunto osservato, e a Cappella. Il Duetto poscia è quello ch' è bensì fugato, ma è composto [per lo più add. supra lin.] di Nota nera, e in Tempo ordinario; ammette quelle eccezioni, che richiede qualunque stile, sopra di cui è composto; ed è accompagnato dal Basso Continuo dell' Organo, o del Clavicembalo. Propone l' Autore di questo Duo nel Tenore al Numero (1) un Soggetto del primo Tuono, a cui risponde al Numero (2) il Soprano alla Quinta sopra. Dal salto di Quarta, che fa il Tenore dall' Ottava alla Quinta sotto, e dal salto di Quinta, che fa il soprano dalla Quinta alla Fondamentale, si rileva, che la Fuga è del Tuono, perche stà entro i limiti del medesimo, che sono

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 1; text: Quarta, Ottava, Quinta]

Vanno contrappuntizzando ambedue le Parti ognuna con una naturale melodia, ed assieme unite con grata Armonia, sin' tanto che il Tenore, il quale propose il Soggetto all' Ottava del Tuono, ora lo ripliglia al Numero (3) alla Quinta, e ciò chiamasi Rovesciar la Fuga, come si è dimostrato; in appresso il Soprano al Numero (4) ripliglia il Soggetto all' Ottava. Proseguiscano contrappuntizzando le Parti con Immitazioni sin tanto che giungano al Numero (5) a formare la Cadenza regolare della Terza del Tuono. Poscia ambedue le Parti ripigliano il Soggetto, e la Risposta consimili al principio del Duo; e giacchè il Soggetto non ammette lo

Stretto [-2-] solito praticarsi nel fine di qualunque Fuga, usa un' altro Artificio, ch' è quello di Rovesciare [rovesciare ante corr.], e nell' istesso tempo unire il Soggetto, come vedesi ai Numeri (6); e (7), così che diviene un Contrappunto doppio all' Ottava sopra, e sotto. Infine termina il Duo coll' istesso Soggetto, artificio insegnatoci, e usato da Maestri dell' Arte, ognivoltache il Soggetto ssia di tal natura, che possa introdursi nella Cadenza finale.
Esempio Secondo.

Propone l' Autore in questo seconde Esempio una Fuga del secondo Tuono, in cui il soprano nella Proposta al Numero (1) forma il salto incomposto di Quinta discendente, a cui risponde il Contralto al numero (2) con un salto incomposto di Quarta discendente, ed ecco formata una Fuga del Tuono, perche sta ristretta entro i limiti dell' Ottava di D la sol re divisa Aritmeticamente di cui è composto il secondo Tuono, come dal seguente Esempio

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 2,1; text: Quarta, Ottava, Quinta]

Puo chiamarsi ancora questa Fuga Plagale, perche contiene tutte le qualità, che costituiscono il secondo Tuono Plagale, come può vedersi nella Prima parte di questo Esempio alla pagina 17. Il Soprano al Numero (3) rovescia il Soggetto, e dopo alcun piccolo Contrappunto con qualche Imitazione, e della Cadenza Regolare alla Quinta del Tuono, il Contralto ancor esso rovescia al Numero (4) il Soggetto. Deve quì avvertire il Giovane Compositore, come l' Autore in questo Contralto, in vece che il ripiglio del Soggetto, a tenore della Proposta, faccia il salto discendente di quinta La, re, prende il salto di Quarta ascendente Re, re. Tal licenza si è presta l' Autore, affinche il Contralto non s' incontri in Quarta col Soprano, il che sarebbe accaduto, ognivoltache il Contralto avesse usato le Sillabe

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 2,2; text: La, re]

Viene permessa tal licenza (attesa la circostanza) perche al salto di Quinta discendente equivale il salto ascendente di Quarta, ed è l' istesso il passare ascendendo dalla Quinta del Tuono alla Fondamentale, o all'Ottava, e il passarvi discendendo dall'istessa Quinta alla Fondamentale. Contrappuntizzano assieme le due Parti con Imitazioni, tanto che si conducano alla Cadenza Regolare della Terza al Numero (5); indi ripigliasi il Soggetto, e la Risposta ai Numeri (6), e (7) nell' [-3-] istesso modo praticato ai Numeri [(1) e (2), e replicata la Cadenza della Quinta del Tuono forma lo Stretto della Fuga ai Numeri add. in marg.] (8), 3 (9), e con grate immitazioni conduce affine il Duo. Deve rilevare il Giovane Compositore due qualità, che richiede il Duo. L' una si è che le due Parti acute, di cui massime è composto questo secondo Duo non scostansi trà loro al più dell' Intervallo d' Ottava: l' altra qualità, che non trovasi mai tanto nel primo, che nel secondo Duo Legatura, o sincopa di Quarta risolta in Terza, a fine di formare la Cadenza, e ciò a tenore d' una Regola da primi maestri insegnata, che la vera Cadenza dev' esser composta di tre Parti, come si è dimostrato nella prima Parte di questo Esempio alla pagina 228.
Esempio III.

Molti Duo sono stati dati alla luce in due Opere del celebre Autore Cristoforo Caresana Organista della Real Cappella di napoli. Furono questi composti per esercizio dei Giovani,

che s' impiegano, solfeggiando, nell' Arte del Canto: e possono recare un singolar Esempio anche agli studenti dell' Arte del Contrappunto fugato a due Voci; poiche in essi vi si scorge introdotta copia numerosa di artifizj e diversità di metodo tratta dai primi Maestri dell' Arte. Vien proposto in questo Duo dal Contralto al Numero (1) un Soggetto alla Quarta del tuono di F fa ut; cui risponde nella Corda del Tuono il Soprano al Numero (2); E siccome la Risposta è simile alla Proposta di Figure, di Sillabe, ed Intervalli, quindi ne viene, che la Fuga sia Reale. Al Numero (3) vien rovesciato il Soggetto dal Contralto, ripigliandolo alla Corda fondamentale del Tuono di F fa ut, cui il Soprano al Numero (4) risponde sull' istessa Corda del Numero (2). Ritorna il Contralto al numero (5) a ripigliare il Soggetto alla Quarta del Tuono, cui il Soprano al Numero (6) vi tesse una Risposta in F fa ut d' Inganno, perche giunto al Numero (7) forma una Risposta Reale alla Quarta del Tuono; e siccome il Contralto al numero (8) risponde in F fa ut, perciò viene a formarsi un Contrappunto doppio all' Ottava superiore [-4-] condotto felicemente sino al Numero (9), in cui il Soprano propone un nuovo Soggetto tolto dal Canto fermo del primo Versetto dell' Inno Ad regias Agni dapes, che la Chiesa canta nella Domenica in Albis, trasportato un Tuono più basso, come dal Seguento Esempio

[ClefC4, MX, MX, L, MX, MX, MX, Lig2MXdMX, MX]

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 4; text: Ad regias Agni dapes]

L' Autore sopra di questo inno compose 14. Duo introducendovi varj Soggetti sull' istesso Canto fermo, de' quali ho scelto il presente e quello che viene in appresso per proporre al Giovane Compositore un Artificio singolare dall' Autore praticato.. Al sudetto Canto fermo [[unisce nel]] [risponde il add. in marg.] Contralto al Numero (10) [formando un artificioso stretto add. in marg.] [[il soggetto proposto nel principio del Duo, mantenente bensì la Realtà degli Intervalli, e delle Sillabe, ma non già quella delle Figure]], sinattantoche giunto ai Numeri (11), e (12) da ambedue le Parti vien ripigliato il primo soggetto con un nuovo Artificio. Al Numero (1) il Contralto fece la Proposta, e il Soprano al Numero (2) la Risposta, con quest' avvertenza, che le due Parti cominciarono la prima Nota del Soggetto nel fine dell' Battere, o nel fine del Levare, ora in questo nuovo ripiglio il Soprano comincia prima del Contralto, e comincia nel principio del Levare, talche viene a essere contro battuta, la qual cosa, quando non deformi il Soggetto, e non lo renda ripugnante alla natura (come per lo più suol succedere) è un singolar Artificio, che potrà praticarsi purchè la natura del Soggetto lo permetta. Al numero (13) il Soprano alla Quarta sotto ripiglia il Canto fermo notato al numero (9), che viene pur ripigliato dal Contralto al Numero (14), mentre dal Soprano al Numero (15) ripigliasi il primo Soggetto indicato al Numero (2); l' istesso Soprano replica il Canto fermo al Numero (16), e il Contralto al numero (17) il primo Soggetto. E qui deve notarsi, che tra i Numeri (14) (15), e li Numeri (16) (17) scopresi un Contrappunto doppio composto dei due accennati Soggetti alla Quinta sopra, e alla Quarta sotto; altro Contrappunto doppio pure all' Ottava sopra composto dal solo primo Soggetto scorgesi ai Numeri (18), e (19); infine giunto al Numero (20) dal Soprano viene riasunto il Soggetto del Canto fermo [-5-] e nell' istesso tempo il Contralto al Numero (21) ripiglia il primo Soggetto, e ne forma un artificioso Stretto. Sarà di gran vantaggio al Giovane Compositore l' attentamente considerare questo Duo, a fine di poterne scoprire tutti li Artifici [Artifizj] ante

corr.], che in esso contengonsi, e rilevare la naturalezza con la quale sono condotti, e da ciò apprenderà l' Arte tanto rara, e pregievole di render facile il difficile.

Esempio IV.

In quest' Esempio rilevasi un notevole Artificio introdotto dall' Autore, e consiste in questo, che il Soggetto qui proposto è l' istesso dell' antecedente Esempio terzo, ma rivoltato al Contrario, com' ognuno può da se stesso riscontrare confrontando assieme li due esposti Soggetti.

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 5; text: Soggetto proposto nell' antecedente terzo Esempio, del presente quarto simile per Moto contrario all']

Questo Soggetto qui proposto al Numero (1) è Contrario alla Nona di sopra al Soggetto dell' antecedente terzo Esempio; e la Risposta al Numero (2) è Contraria all' antecedente Risposta all' Unissono. Ai Numeri (2), e (4) ripiglia la Proposta, e la Risposta diversificando le Figure; poscia ai numeri (5), e (6) rovescia la Corda del Soggetto, ripigliando alla Quarta sotto il Contralto, e alla Quarta sopra il Soprano, rovesciando in oltre l' ordine delle entrate; perocchè in questo luogo il Contralto precede il Soprano; quandoche su l' principio del Duo il Soprano ha preceduto il Contralto; e di questi due modi di Rovesciar la Fuga se n' è parlato nella Prima Parte di questo Esemplare alla pagina 144. 145. Al Numero (9) dal Contralto viene riassunto il Soggetto con raddoppiare il valor delle Figure, sinattantochè giunto il Soprano al Numero (10) propone il Canto fermo dell' Inno accennato nell' antecedente Esempio; e al Numero (11) ripiglia il primo soggetto con la diversità del valore delle Figure; e poscia al Numero (12) ripiglia il Canto fermo suddetto alla Quinta sopra, mentre il Contralto contrappuntizza con qualche Imitazione, sin' ch'è giunto al Numero (13) riassume il Soggetto proposto nell' antecedente terzo Duo, e il Soprano anch' esso lo ripiglia al Numero (14). Giunte le due Parti ai numeri (15), e (16), il Contralto ripiglia il Canto fermo, e il Soprano il primo Soggetto. Al Numero (17) il Canto fermo vien ripigliato [-6-] dal Soprano, mentre al Numero (18) il Contralto riassume il Soggetto del Duo antecedente. Ritornano a riassumere il primo Soggetto, assieme con la di lui Risposta ambedue le Parti ai Numeri (19), e (20) con l' istesso artificio praticato ai Numeri (11), e (12) del Duo antecedente, cioè proponendo il Soggetto, e la Risposta contro battuta, tanto che riduce all' ultima Cadenza il Duo, il quale, ben ponderato unitamente col antecedente, potrà servire di gran lume al Giovane Compositore per apprendere in quanti modi possa condursi un Duo.

Esempio V.

Chi sia l' Autore di quest' Offerorio, che la Chiesa canta nella Festa di tutti li Santi, non ho potuto scoprirlo. Da alcuni viene attribuito a Orazio Benevoli, e da altri a Pier Simon Agostini, due celebri maestri di Roma. Egl' è però certo che il carattere, e lo stile sono in tutto della Scuola [Scola ante corr.] Romana del Secolo passato, come vedremo in appresso dagli Artificj, che in esso contengonsi. Propone al Numero (1) il Soprano un Soggetto, cui risponde il Basso all' Ottava, o sia Decimaquinta sotto al Numero (2); copre la Risposta del Basso il Soprano con un secondo Soggetto al Numero (3), e questi due Soggetti con tutta la maestria e naturalezza vengono condotti sino al Tempo di Tripola, che viene in appresso. Dalla Risposta del primo Soggetto passa il Basso al numero (4) al secondo Soggetto, cui risponde alla Quinta sopra il Soprano [Soprano ante corr.] [al Numero (5) add. supra lin.).

Vien rovesciato questo Soggetto formando un Contrappunto doppio, poiche il Soprano al Numero (6) lo trasporta all' Ottava sopra, e il Basso al Numero (7) all' Ottava sotto. Ripiglia il Soprano al Numero (8) il primo Soggetto [alla Quarta sotto, cui risponde il Basso al Numero (9) all' Ottava sotto; l' istesso pure fa col secondo Soggetto add. in marg.], rovesciando e l' uno e l' altro sin attanto che giunto ai Numeri (10), e (11) viene a formare dei due Soggetti un Contrappunto doppio all' Ottava sotto, e alla decimaquinta sopra fra il Basso, e il Soprano, con replicare in varij modi il secondo Soggetto, giunge al fine della prima Parte [parte ante corr.] di quest' Offertorio. Propone il Soprano al numero (12) in questo Tempo di Tripola sopra le parole: et non tanget illos Soggetto, al quale risponde alla Quinta sotto il Basso al Numero (13); che al numero (14) cambia la Corda, e l' Ordine, poiche propone alla Quinta del Tuono il Soggetto, e il Soprano al Numero (15) risponde all' Ottava; di nuovo il Soprano al Numero (16) propone alla Seconda del Tuono il Soggetto, e il Basso alla Duodecima, i Quinta sotto al Numero (17) vi risponde; Giunto al Numero (18) sopra le parole: tormentum malitiaie, [-7-] propone il Soprano un nuovo Soggetto; cui risponde al Numero (19) il Basso all' Ottava sotto. Ripiglia di nuovo il Basso al Numero (20) il Soggetto sopra le parole et non tanget illos, cui risponde alla Decimaquinta sopra il Soprano al Numero (21); ed ecco formato sopra le accennate parole un Contrappunto doppio, il quale su l' principio essendo alla quinta sotto diviene all' Ottava sopra, e alla Decimaquinta sopra. Passa all' ultima parte delle parole in Tempo Ordinario. Visi sunt oculis insipientium mori, la quali quanto siano dalla musica con tutta la forza ben espresse avendo scielto l' Autore il Tuono Minore più addattato per esprimere i sentimenti flebili, ogn' uno seriamente riflettendo potrà da se stesso conoscerlo. Fatta la Cadenza in Alamire Terza Minore, entra il Basso al numero (22), e mutando la Terza Minore [minore ante corr.] in Maggiore [maggiore ante corr.], con una Musica tutta giuliva sopra le parole: illi autem sunt in pace, esprime il gaudio degli Eletti, i quali godranno in Cielo una pace eterna, alle quali parole risponde il Soprano all' Undecima sopra, e festeggiando, singolarmente sopra le parole: sunt in pace, con Risposte [risposte ante corr.] alla Decimaquarta sotto, si conduce alla Cadenza di Alamire, e ripiglia nel basso le parole: Visi sunt oculis insipientium mori, con gli stessi Artificj quanto si è accennato dal Soprano, sin' che, giunto all' ultima Cadenza, viene dall' Autore espressa con una Musica, che indica la contentezza, e godimento de beati, che in terra dagli insipienti sono stati disprezzati. Sarà di gran vantaggio al Giovane Compositore il considerare in questo Offertorio la Naturalezza della melodia, la dolcezza dell' Armonia, e singolarmente della Modulazione

Esempio VI.

Da questo Duetto abbiamo un bel campo d' apprendere i varj artificj, co' quali dall' Autore, Uomo di gran grido nel secolo passato, è stato composto. Su l' bel principio alla Proposta del Basso al Numero (1) risponde al Numero (2) il Soprano al Contrario; e poscia il Basso al Numero (3) risponde ancoresso uniformandosi alla Risposta del Soprano, ma sincopando; e il Soprano al Numero (4) ripiglia la sua Risposta, rovesciando però la Corda alla Quinta sopra, e qui in breve [-8-] termina questo primo proposto Soggetto. Al Numero (5) propone altro Soggetto molto addattato ad esprimere il Senso delle parole: da più venti combattuta è la mia nave. Alla Proposta del Soggetto risponde al numero (6) il Soprano all' Ottava sopra, e al numero (7) si conduce alla Quarta del Tuono, ove il Basso ripiglia il Soggetto. Ma siccome l' impegno dell' Autore è di far spiccare il senso delle parole: combattuta è la mia nave, gareggiando fra di loro le due parti, gira per varj Tuoni il Soggetto, ora ascendente, ora discendente, così che fà conoscere sin dove possa giungere l' Arte per

muovere gli affetti di chi ascolta. Giunto alla Cadenza regolare della Terza, che di sua natura ne Tuoni Minori è Maggiore, cambia questa Terza di maggiore in minore, per dar forza maggiore alle parole, che incontransi al Numero (8): sdegno amor, pietade, ed ira, le quali essendo per se stesse miste d' affetti fra di loro opposti, porgono un bel campo all' Autore della Musica, per vieppiù a forza di un giro d' Imitazione, e di Modulazione, eccitare la diversità degli affetti indicati dalle parole, e insinuare ai Giovani Compositori quanto abbondante sia, e viva la loro Arte, di mezzi per muovere li medesimi negl' Ascoltanti secondochè ne richiedono le circostanze.

Esempio VII.

Quanto grande sia il merito dell' Autore di questo Esempio, rilevasi non solo dal valore dell' Opera, da cui è stato estratto, e da altre pubblicate da esso, ma sopra tutto da quella assai celebre divisa in otto Tomi, universalmente applaudita, sparsa per tutta l' Europa intitolata: Estro Poetico-Armonico. Parafrasi sopra i primi 50. Salmi. Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, musica di benedetto marcello Patrizi Veneti. Vien proposto dall' Autore di questo Esempio al Numero (1) un Soggetto , il quale termina al Numero (2), ove ne ripiglia un' altro, che da maestri vien chiamato Contrasoggetto. Prima però d' inoltrarsi, deve avvertire il Giovane Compositore, che la Risposta del Soprano al numero (3) è Reale, e la Risposta del Contrasoggetto è del Tuono. Deve inoltre restar avvistato, che tanto il salto di quarta del Contralto, quanto quello del Soprano segnati coll' Asterisco ([signum]), sono salti di Quarta mancanti, e perciò a tenore di quanto si è dichiarato alla Pagina XX. della Prima Parte di questo Esemplare, furono proibiti da' primi maestri dell' Arte. Ciò non ostante, [-9-] ogniqualvolta riflettasi alla protesta dell' Autore fatta su 'l principio dell' Opera, da cui si è estratto questo Esempio, nella quale si esprime ne seguenti termini: Perche non precipitate il vostro rigoroso esame sopra li modi di buon cantare delle medesime, e non siate Giudici Ecclesiastici intorno à cose da Camera, le quali (come osserverete) hanno peròavuti per iscorta li più rinomati Autori in tal genere, et cetera, non v' è verun luogo a condannarlo, perche tali salti sono stati introdotti, e praticati in qualche particolare circostanza da' Maestri più celebri del Secolo passato, non solo nella Musica di stile volgare [da Camera add. supra lin.], ma anche nella Musica Concertata da Chiesa. Al Numero (5) propone il Soprano un nuovo Soggetto, cui risponde il Contralto al Numero (6); poscia sopra le parole: uno scoglio, ne propone un' altro, cui risponde il Contralto. Ed ecco come in questo Esempio sono stati introdotti dall' Autore Quattro Soggetti, i quali costantemente conservati sino al fine, e vicendevolmente condotti con tutta l' Arte, a forza della modulazione rendono una varietà singolare, e dilettevole agli Ascoltanti.

Esempio VIII.

È ancor viva la memoria dell' Autore, singolarmente per li suoi Duetti, e Terzetti stampati, e manoscritti, i quali vengono cantati da Professori, e da Dilettanti, e sono ascoltati con gran piacere da tutti. Egli fù uno de' migliori discepoli, che uscissero dalla Scuola di Giovanni Paolo Colonna maestro di Cappella della p<iù> insigne Colleggiata di San Petronio di questa mia Patria. È stato scielto da me questo Esempio fra i Duetti manoscritti, che girano per le mani de' Cantanti de' nostri tempi, dal quale rilevasi la perizia dell' Arte, e il buon gusto dell' Autore in simil sorta di Composizioni. Vien proposto dal Soprano il Soggetto al Numero (1), al quale risponde al Numero (2) il Tenore all' Ottava sotto, nel mentre che il Soprano propone un Contrasoggetto, e ambedue le parti giungano a formare una Cadenza sospesa alla Quinta del Tuono. Rovescia alla Quarta sotto il Tenore il primo Soggetto al Numero (4), a cui risponde all' Ottava sopra il Soprano al Numero (5), rovesciando ancor esso alla Quinta sotto

il primo Soggetto. Ripiglia il Contrasoggetto al Numero (6) il Soprano, al quale risponde alla Quinta sotto il Tenore, e così scherzando con artificiose [-10-] Imitazioni, giungano le due Parti a una Cadenza sospesa nella Corda del Tuono, nella qual Cadenza il Tenore propone al Numero (7) il terzo Soggetto, e colla Risposta del Soprano all' Ottava sopra al Numero (10) si riduceano le due Parti a una Cadenza (irregolare bensì, ma graziosa) in Alamire seconda Corda del tuono; la quale, essendo per natura di Terza Minore, convertesi in Maggiore, affini di poter passare, secondo le Leggi della Modulazione, alla Corda di Diasolre, e da questa a quella di Gsolreut Corda fondamentale del tuono, sù di cui è composto il Duoetto, e proseguendo felicemente le Parti a inestare vicendevolmente uno dei quattro Soggetti con l' altro, conducono maestrevolmente a fine questo Duoetto. In ciò però convien avvertire [avvertire ante corr.] che il ripigliare tanto il primo, che il secondo Soggetto nella seconda Corda del Tuono, non è assolutamente vietato, ogniqualvolta venga praticato con naturalezza, e senza offesa dell' Udito. La ragione si è, perche, secondo le Regole de primi Maestri dell' Arte, l' obbligo di rispondere a qualunque proposto Soggetto nelle Corde del tuono, che sono Unisono, Ottava, Quinta, e Quarta, osservar si deve su 'l principio della Fuga; adempiuto tal obbligo, è in libertà del Compositore di rispondere in qualunque Corda del Tuono, come in fatti vedesi praticato da più eccellenti Maestri: e di ciò se ne è fatta mezione con l' autorità del Padre Angleria nella Prima Parte di questo Esemplare alla pagina 95. Osservar deve il Giovane Compositore, che uno dei pregi singolari non tanto di quest' ultimo Esempio a due Voci, e degli antecedenti, ma di qualunque sorta di Composizione, è quello d' esser tutti talmente orditi, e tessuti, che formano, per l' unione, per la costanza, e connessione de proposti Soggetti variamente condotti, un tutto di un sol getto.

[-11-] Fughe a tre Voci

Esempio I.

Oltre li due dall' Autore Stampati nell' accennata Opera, vi ha egli aggiunti alcuni Solfeggiamenti a tre Voci sopra la Scala, e sopra tutti i Salti dalla Seconda sino all' Ottava. Ho scelto il primo di questi solfeggiamenti, accioche il Giovane Compositore possa aver sotto gli ochi un' Esempio ragguardevole di una Fuga a tre Voci condotta con tutta la perfezione dell' Arte, e la naturalezza propria di tale stile.

È composto questo Esempio di due Soggetti. La Scala di Ottava ascendente, e discendente del primo Soprano proposta al Numero (1) serve di primo Soggetto; e al Numero (2) vien proposto dal secondo Soprano l' altro Soggetto, al quale risponde al Numero (3) il tenore all' Undecima sotto, o sia alla quinta del tuono, e il Tenore al Numero (3) rovescia il Soggetto alla Quarta sopra, o sia all' Ottava del Tuono, sin a tanto che terminata la Scala del primo Soprano viene ripigliata dal Secondo Soprano al Numero (6); e poscia dal tenore al Numero (7); e con questa Scala, e colla vana condotta del secondo Soggetto si eseguisce lodevolmente il disegno di questa prima Fuga a tre Voci. Fu dato, e praticato da primi Maestri dell' Arte per avvertimento, che ogniqualvolta una delle parti della Fuga faccia qualche pausa notevole, debba rientrare di nuovo col Soggetto proposto, o almeno con qualche parte del Soggetto; eccone all' Asterisco ([signum]) l' Esempio dall' Autore praticato, il quale non avendo luogo dopo la Pausa di una Casella a rientrare col Soggetto proposto, rientra con una parte del Soggetto, cioè con le Note della terza Casella sol fa mi re. Ciò deve servir per norma al Giovane [-12-] Compositore, accioche le parti, dopo una Pausa notevole, non rientrino con note arbitrarie, e fuor di proposito, afinche la Fuga non riesca un composto [[etero]] di parti eterogene, e aliene dal proposto Soggetto.

Esempio II.

Si protesta l' Autore nella Dedicatoria di aver composta questa terza Opera de Ricercar a tre Voci non solo per gli Cantori, ma ancora per quelli che si applicano allo studio dell' Arte del Contrappunto. In fatti, tanquesto, quanto il seguente Esempio possono servire di specchio ai Giovani Compositori per impossessarsi del modo di comporre a tre Voci avendo unito assieme l' egregio Autore tutta la perfezione dell' Arte, con una singolare naturalezza. Vien proposto al Numero (1) un Soggetto, a cui risponde al Numero (2) il Contralto, e poscia il Tenore al Numero (3), E qui fa suopo osservare come questa Fuga è Reale, perche le Sillabe della Risposta sono simili a quelle della Proposta, e ciascuna delle Parti forma le Sillabe sol mi do re mi fa sol, ora della Proprietà di Natura, ed ora della Proprietà di b quadro; sono pur simili le Figure, e gli Intervalli, come ognuno potrà da se chiarirsene confrontandole assieme; ma siccome la Proposta di questa Fuga forma Quinta discendente

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 12,1; text: sol, mi do]

così anche la Risposta forma l' altra Quinta

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 12,2; text: sol, mi, do];

quindi ne viene, che la Fuga è Reale; essendo perciò tale, non è in niun modo ne può essere del Tuono, perche a tenore di quanto lasciò scritto il Berardi su le vestigia degli Antichi maestri, come si è riferito alla pagina 81. della Prima Parte di questo Esemplare, e nella Prefazione di questa seconda parte, il Tuono non può esser formato di due Quinte, ne di due Quarte, ma unicamente d' una Quinta e d' una Quarta, onde ogni qual volta vogliasi ridurre questa Fuga ad essere del tuono, convien che la Proposta del Soprano, la [-13-] quale dall' Ottava di G sol re ut descender deve alla Quinta, da cui non v' è che un Intervallo di Quarta, convien dissi, che sia del seguente tenore

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 13,1];

alla qual Proposta vi risponde il Contralto nel modo seguente

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 13,2];

ed ecco come la Fuga può ridursi ad esser, non già Reale, ma del Tuono. Devo però avvertire il Giovane Compositore, come non poche volte accade, che per non uscir fuori dei limiti del Tuono, la Risposta viene a riuscir tale, che si rende disagiata all' orecchie degli Ascoltanti, come chiaramente dimostrano i due seguenti Esempj di Fughe del Tuono

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 13,3; text: I. II. mi, fa]

Non v' ha dubbio, che tanto l' una, che l' altra delle due Risposte non siano per se stesse non poco spiacevoli, e moleste; perche nel primo Esempio tanto il Soggetto, che il Contrasogetto si rendono insoavi, restando fermi nel Tuono di D la sol re per il tempo d' una

Casella è mezza; e ne secondo esempio la Risposta si rende goffa per la repplica due volte del Mi fa. Potrebbe però mutarsi la Risposta formandola nel seguente modo

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 13,4];

ma ciò non ostante resta ella in qualche modo diffettosa sù le due prime Caselle relativamente alla Proposta, come chiaramente ognuno da se può riconoscere. In questo secondo Esempio vengano Rovesciate le tre Parti ai Numeri (4), (5), e (6); e siccome il Soggetto è composto di due parti, la [-14-] prima sol mi do, e la seconda do re mi fa sol, perciò l' Autore va scherzando in varj modi sino alla fine del Terzetto, singolarmente con la seconda parte, a fine di dilettere gli Uditori, e soprattutto per non introdurre nella Fuga cosa alcuna aliena dal Soggetto proposto; il che certamente sarebbe vizioso, e verrebbe a formare un tutto [tutto ante corr.] per se stesso fuor di modo eterogeneo.

Esempio III.

Non è punto inferiore all' esposto secondo Esempio questo terzo, essendo composto e condotto con egual maestria, e artificio. Discende dalla Quinta del Tuono alla Fondamentale di D la sol re. sopra della quale è composto questo Soggetto prodotto al Numero (1), e la Risposta al Numero (2) della Fondamentale discende, non già alla Quinta del Tuono, ma bensì alla Quinta sotto, che viene ad essere Quarta del Tuono; onde questa Fuga si dimostra essere in tutte le sue parti Reale, e non già del Tuono, perche ogni qual volta dovesse esser del Tuono converrebbe che la Risposta (a cui per lo più spetta a determinare la qualità della Fuga) fosse del Seguento tenore

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 14,1]

Onde essendo composte ed unite assieme la Proposta, e la Risposta di questo terzo Esempio che di due Quinte, le quali sono:

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 14,2; text: Quinta]

la Fuga in conseguenza viene ad esser Reale. Al Numero (3) s' uniforma il Tenore all' Ottava sotto alla Proposta del Soprano. Accade in quattro luoghi di questo Esempio, quanto abbiamo avvertito nel primo antecedente a tre; imperoche al Numero (4) il Tenore, dopo la Pausa el valore di una [-15-] Minima, rientra con Note aliene dal proposto Soggetto; così pure al Numero (5) fanno l' istesso il Tenore, e il Contralto al numero (6), e di nuovo al Numeo (7) il Tenore. Per la qual cosa rifletter deve il Giovane Compositore, come l' entrate de Numeri (4), e (6), essendo affatto aliene dal Soggetto, v' è luogo da credere, che l' Autore siasi preso tali licenze, a fine di dare qualche piccolo riposo ai Cantanti; cosa, non v' ha dubbio, molto necessaria, e opportuna, affinché non resti sfiatato chi canta; alle entrate però dei Numeri (5), e (7) non v' è che opporvi, stanteche le Note introdotte, sono una parte del Soggetto, il quale essendo composto dalle sillabe la sol fa mi re mi re, viene con le Note indicate ai sopradetti Numeri, sol fa mi re, a uniformarsi in gran parte alle sillabe del proposto Soggetto; ora variando le Figure; ora tronchandole in qualche piccola parte, in guisa tale che l' Autore ha ridotto al fine il Terzetto, con maneggiare artificiosamente il Soggetto in tutti quei modi, che in questo gli vengano permessi.

Esempio IV.

Questo Esempio viene composto d' uno stile molto diverso dagli antecedenti Esempi a tre Voci, in quali sono d' un carattere molto serio, e ne' quali sopra tutto spicca l' Arte. Esso però, abbenche composto dall' Autore nella sua età avanzata, essendo morto d' anni 95; nulladimeno ci fa conoscere, come quegli era disposto a comporre in uno stile non solo artificioso, ma vivace, e grazioso, e come seppe (secondo le circostanze) uniformarsi [moderatamente, e secondo le circostanze add. supra lin.] al buon gusto de' nostri giorni. Da ciò per tanto potrà il Giovane Compositore rilevare un' avvertimento di somma importanza, cioè che essendo egli fondatamente impossessato delle Regole dell' [-16-] Arte, si troverà anche disposto a comporre qualsivoglia sorta di stile, giusta l' universale Assioma, che l' Arte perfeziona natura; e siccome la Storia della musica ci comprova come lo stile, e il gusto della musica si è di tempo in tempo mutato, perciò il Compositore, a proporzione che sarà impossessato de' Principi della sua Arte, sempre più sarà disposto a comporre in ogni sorta di stile. Ritrovassi per tanto composto questo Esempio non solo con tutte le Regole dell' Arte, ma ancora con il buon gusto, e naturalezza, per essere il Soggetto formato di due parti, l' una Segnata al Numero (1), e l' altra al Numero (2). La prima parte è di un carattere nobile, grandioso, che su 'l bel principio stabilisce, e imprime nell' Udito la Natura del Tuono di D la sol re Terza maggiore, e col passare dalla Fondamentale alla Terza, e alla Quinta, poscia da questa ritornando col salto di Quinta alla Fondamentale, rende graziosa la seconda parte del Soggetto, la quale, dopo il salto di Ottava, discende sincopando alla Quinta; ed ecco come il celebre Autore ha saputo sino al fine della sua lunga vita unire il buon gusto all' osservanza esatta delle Regole fondamentali dell' Arte, come in appresso verremo dimostrando. La Proposta del Soggetto segnata coi Numeri (1), e (2) c' indica, come passando per tutti gli Intervalli Armonici, che sono la Fondamentale del tuono, Terza, Quinta, e Ottava, viene a stabilire il Tuono di D la sol re Terza maggiore, le di cui sillabe sono do mi sol fa, che sono della Proprietà di natura grave trasporta un Tuono più alto; poscia con la seconda parte del Soggetto sincopata segnata la Numero (2) discende all' Alamire Quinta del Tuono, e di campo a introdurre la Risposta del Contralto al Numero (3), che risponde realmente alla Proposta; per la qual cosa, essendo composta di due Quinte,

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 16; text: do, sol]

viene perciò a formarsi una Fuga, non del Tuono, ma Reale. In fatti, se all' Autore fosse piaciuto di [-17-] formare la Fuga del Tuono, faceva duopo, che la Risposta fosse del seguente tenore,

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 17; text: do, mi, fa]

ma ognun ben vede quanto deforme, e sgarbata essa riesce, perdendo quella forza, e nobiltà, che è il pregio singolare della prima parte di questo Soggetto; egli è ben chiaro, che tal Risposta dell' Autore viene ad essere fuori dei limiti del Tuono fondamentale D la sol re, stanteche al Numero (4) tocca la Corda di Elami. la quale essendo Quinta dell' Alamire, viene a distruggere il Tuono fondamentale di D lasolre. Ma qui convien riflettere che lo stile di questo Terzetto, (non essendo a Cappella, [[il quale]] [che per sentimento corr. supra lin.] di

alcuni passati Maestri richiede l'osservanza esatta del Tuono) accorda qualche licenza, la quale, ogniqualevolta non deformi la Composizione, siamo forzati ad amettere, a tenore di quanto si è notato nella Prima Parte di questo Esemplare alla pagina XXXII. Prosegue l'Autore questa Composizione, Rovesciando [rovesciando ante corr.] ai Numeri (6), (7), e (8) il Soggetto in ciascuna delle tre Parti, e in questo modo conduce lodevolmente al fine questo Terzetto.

Esempio V.

La diversità dello stile dell' antecedente paragonato con questo Esempio ci conduce a porre sotto gli occhi dei Giovani Compositori gli Artifici singolari, con i quali è stato composto dall' Autore, e nell' istesso tempo a dimostrargli, come in ogni stile si possa giungere alla perfezione. Tre sono i Soggetti proposti in questo Esempio, il primo sopra le parole Pleni sunt caeli; l' altro: Et terra; e il terzo: gloria tua. Il primo segnato al Numero (1) (essendo la Composizione del Terzo Tuono) da principio nelle Quinta dell' Elami fondamentale del Tuono, che è Bfab mi; e il Basso [al Numero (2) add. supra lin.] col Contralto al Numero (3) rispondono nella Fondamentale, e nell' Ottava [-18-] del Tuono. Propone poscia l' istesso Tenore in elami il secondo Soggetto al Numero (4), cui rispondono in Alamire Quarta del Tuono il Basso, e il Contralto ai Numero (5), e (6); poscia ognuna delle tre Parti ripiglia nell' istessa Corda ai Numeri (7), (8), e (9) il primo Soggetto [senza Rovesciarlo add. supra lin.] affinché non s' esca, massime dal Contralto fuori delle Corde del Terzo Tuono, a riserva del Tenore, che al Numero (10) ripiglia il Soggetto in Csolfaut Sesta del Tuono di Elami; vien pure ripigliato il secondo Soggetto ai Numeri (11), (12), e (13), sin tanto che il Basso al Numero (14) propone il terzo Soggetto, a cui rispondono ai Numeri (15), e (16) il Tenore, e il Contralto, il qual terzo Soggetto, variando le Corde, vien condotto sino al fine del Terzetto. Rissaltano in esso la stretta unione delle Parti, e l' artificiosa tessitura, e naturale loro condotta, che a gionni nostri si rende quasi affatto inimitabile.

Esempio VI.

Qual fosse il valore, e il merito di questo celebre maestro, che dopo l' aver servito nella sua gioventù le Corti di Baviera, e dell' Arciduca Leopoldo d' Austria, si portò in Roma, e servì nella Basilica di San Giovanni Laterano, e di Santa Maria maggiore, di San Lorenzo in Damaso, e in altre riguardevoli Chiese di quell' inclita Città, facilmente potrà rilevarsi non sono da questo piccolo saggio, che qui espongo, ma singolarmente dalle varie Opere da esso pubblicate dalle quali non solo i Giovani, che si applicano a quest' Arte, ma anche i maestri potranno comprendere la finezza dell' Arte, e l' artificiosa condotta dei Soggetti da esso proposti, e ridotti a perfezione. Tre sono i Soggetti dall' Autore introdotti nella prima parte di quest' Antifona, la quale a tenore dell' estensione delle Corde del Tenore, è dell' Ottavo [-19-] Tuono, l' uno sopra le parole: Ecce sacerdos magnus; l' altro: qui in diebus suis; il terzo: placuit Deo. Il primo di questi soggetti è composto di Figure la maggior parte Minime, o Semiminime; il secondo è composto di Crome; e il terzo è misto di Crome, e di Semicrome. Da ciò potrà apprendere il Giovane Compositore, che dalla varietà delle Figure dei proposti Soggetti ne viene, che uno faccia spiccar maggiormente l' altro. In fatti il primo Soggetto tutto posato, dà luogo affinché venga più a fondo la condotta singolare di questo eccellente Compositore, nel maneggiare questi tre Soggetti per rilevarne la finezza dell' artificio. Il primo segnato col numero (1) proposto dal Tenore, si rende chiaro, e cantabile; l' istesso, e sù l' istesse Corde vien replicato al Numero (2) dal Contralto, nel mentrache il Basso, e il Tenore ai Numeri (3), e (4) propongono il secondo Soggetto, sintantoche le tre parti si conducano alla Cadenza di Csolfaut Quarta del Tuono

fondamentale. Sembrerà forse strana la Cadenza alla Quarta segnata al Numero (5), mentre a giorni nostri la Cadenza solita praticarsi, (oltre quella del Tuono fondamentale) suol essere quella della Quinta, e quasi mai della Quarta. Ma sopra di questo deve rammentarsi il Giovane Compositore di quanto si è notato nella prima Parte [parte ante corr.] di questo Esemplare alla pagina 90. intorno al modulare alla Quarta; e singolarmente parlando dell' Ottavo Tuono alla pagina 166. la di cui Corda Fondamentale è consimile a questo Esemplare. Oltre di che, se noi diligentemente esamineremo la natura, è l' andamento tanto del primo, quanto del secondo Soggetto di quest' Antifona, scopriremo che tanto l' uno, quanto l' altro passano più frequentemente [-20-] per le Corde di Csolfa ut Quarta del tuono, che di D lasolre di lui Quinta; e non ostante che il ripiglio del primo Soggetto fatto dal basso indicato al' Asterisco ([signum]) sia in D la sol re Quinta del Tuono, che deve esser accompagnata con Terza maggiore, perche essendo Settima del Tuono, di sua natura deve esser maggiore; tuttavia persuaso l' Autore, che la Settima dell' Ottavo Tuono di Canto fermo è per se stessa minore, come si è dimostrato dell' Ottavo Tuono alla pagina 180. nella prima parte di questo Esemplare, perciò egli ha accompagnata la prima Nota del ripiglio del Basso, che è D lasol re più tosto con Terza minore, che maggiore; e se per ragione del Contrappunto in alcune circostanze ha dato il # al F fa ut, ciò ha praticato lodevolmente, insegnandoci il modo di unire la natura del Canto fermo con quella del Canto figurato, i quali in questa circostanza sono diverse. Inoltre, siccome l' Autore modula quest' Antifona più tosto alla Quarta, che alla Quinta, perciò ha avuto l' avvertenza per lo più di usare il F fa ut naturale, e senza #, perche essendo il F fa ut Quarta di Csolfaut, deve esser naturale, e non mai alterato, se non nel caso che la modulazione passi al Tuono di Gsolreut, di cui essendo Settima, necessariamente nel Contrappunto deve esser maggiore. Rimetto al Giovane Compositore il rilevare in questa prima parte dell' Antifona il vario intreccio artificioso dei tre soggetti dal celebre Autore proposti, e passo a indicare brevemente quanto di singolare ritrovasi nella seconda Parte: Due Soggetti, o siano Andamenti vengono in essa proposti; [[il primo]] il primo dal Basso formato si distingue per se stesso dal' altro, che unitamente propongono il Contralto, e il Tenore, essendo composto il primo [-21-] di Figure di valore triplicato del valore delle Figure del Secondo Soggetto. L' artificiosa condotta, la inaspettata varia, ma grata Modulazione, il bell' intreccio tenuto dall' Autore, possono servire d' Esemplare, e di stimolo ai Giovani per imitarlo.

Esemplio VII.

Non v' ha dubbio, che il principio di quest' Antifona non si renda nobile, e maestoso per la introduzione fatta dal Contralto del Canto fermo, e per il raro intreccio del Contrappunto formato dal Basso, e dal Tenore con un Andamento, che viene artificiosamente ad innestarsi col sudetto Canto fermo, singolarmente per la disposizione del Bassi, il quale vien condotto in tal modo, che ciascuna nota del Canto fermo vengano a formar Quinta col basso, e ancorche dalla prima Casella alla seconda passi improvvisamente a un Tuono sotto la fondamentale, cioè da Csol fa ut Terza minore a B fa, ciò non ostante, abbenche questa Modulazione a tutta prima sembri strana, tuttavia ella però, anziche, reca piacere, e di più a ben riflettere, ella non è poi si strana, come comparisce a primo aspetto. E che in fatti sia così, siccome tornerà a vantaggio dl Giovane Compositore il domostrarlielo, così noi di buon grado lo facciamo col ridurre il Basso in compendio, a fine di scoprire l' ordine della istessa Modulazione, [[a tutta prima sarebbe strana tuttavia ella però, anziche noia]] [come si vede nel seguente Basso corr. supra lin.]

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 21; text: 5]

Qui si rende evidente, come il passaggio da Csol fa ut ad Elafa di lui Terza minore, è naturale, e frequentemente praticato; dall' Elafa passa alla sua Quinta B fa, da questo B fa alla di lui Quinta Ffaut; e da Ffaut ritorna a C sol fa ut terza minore Tuono fondamentale dell' Antifona, ed ecco come passa per le Corde ordinarie, e solite praticarsi in ogni retta e naturale modulazione, che sono ascendere di Quinta, e discendere di Quarta [-22-] nel modo

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 22,1; text: 5, 3 [sqb], 3 b]

Incontrasi nel Tenore al Numero (1) la Quarta, che resta legata nell' istesso tempo che il Contralto al Numero (2) percote la Terza, cosa di rara praticata da Maestri, come si è dimostrato nella prima Parte di questo Esemplare alla pagina 143. 143., ma siccome l' Autore in questa circostanza ha operata la seconda condizione assignata nel citato luogo, non v' è ragione a condannarlo; tanto più, che abbiamo l' Esempio di tanti altri maestri, i quali, abbenche di raro hanno praticato un simil passo, come ha fatto Don Giuseppe Corso detto Celano in una sua messa da Morto nel seguente modo.

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 22,2; text: Lacrimo<-sa>, 3, 4]

[È da notarsi come al' Asterisco ([signum]) l' Autore ha usato la Sesta maggiore alterata, la quale, e per l' espressione delle parole, e perche ascende, è lodevolmente praticata. add. in marg.]

Introduce poi l' Autore di questo settimo Esempio nella Tripola sopra le parole: Salve mater misericordiae, vita dulcedo, et spes nostra tre Attacchi, ognuno de' quali si rende singolare per il bell' intreccio dei Soggetti, per l' unione delle Parti, e particolarmente per la dolce, e insieme devota espressione del sentimento delle parole, sin' a tanto che giunto alla replica delle parole: Salve, l' istesso Contralto di nuovo introduce il Canto fermo, con un Andamento delle altre due Parti in qualche modo somigliante a quello da lui praticato su 'l principio dell' Antifona, con questo divario, che nel primo di questi due Andamenti la modulazione ascende di Quinta, e in questo la modulazione discende di Quinta, come ci dimostra il seguente Basso

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 22,3; text: 3 [sqb], 3 b]

Giunto alle parole: ad te clamamus, in cui ripiglia il Tempo di Tripola, col proporre due piccioli Attacchi molto addattati per esprimere il senso delle parole, i quali brevemente terminati passa nuovamente an Tempo Ordinario; e qui propone un nuovo Attacco, il quale mirabilemnte esprime il senso delle parole: suspiramus gementes et flentes, modulando per vari Tuoni, talche si rende nel tempo stesso e flebile, e artificioso. Altro piccolissimo Soggetto propone pure sopra le parole: Eia ergo advocata nostra, che esprime al vivo [-23-] la fiducia di noi miserabili mortali nel patrocinio di Maria Vergine santissima; poscoa coll' introdurre nuovamente la Tripola, fa che si distingua maravigliosamente con la Musica l' espressione sopra le parole: illos tuos misericordes oculos ad nos converte; quindi dopo poche battute di

Tempo Ordinario, ripiglia la Tripola, e con un piccolo Attacco espresse vengono le parole: Nobis post hoc exilium ostende. Continua poi la sua Composizione sopra le parole: O clemens, o pia con sì divota espressione della Musica, che ben merita d' essere con particolar attenzione dal Giovane Compositore considerata. Passa finalmente all' ultime parole: O dulcis Virgo Maria, proponendo un Andamento così tenero, soave, e ben condotto, che nulla più può desiderarsi per esprimere vivamente il senso delle parole. Darò fine a questa Annotazione con un bell' elogio notato da Antimo Liberati in una sua Lettera scritta ad Ovidio Persapegi li 15. Ottobre 1684., e stampata in Roma per il Mascardi l' anno seguente 1685., in cui così si esprime. Di questo impareggiabile ingegno, e Maestro, cioè Paolo Agostino, tra gli altri, n' è stato degno Scholare, e Genero il Signor Francesco Foggia ancor vivente, ancorche ottuagenario [ottugenario ante corr.], e di buona salute per grazia speciale [di Dio, e per beneficio pubblico, essendo il sostegno, e 'l Padre della Musica, e della vera harmonia Ecclesiastica, come nelle Stampe hà saputo far vedere, e sentire tanta varietà di stile, et in tutti far conoscere il grande, l' erudito, il nobile, il pulito, il facile, et il dilettevole, tanto al sapiente, quanto all' ignorante; tutte cose, che difficilmente si trovano in un solo huomo, che dovrebbe esser imitato da tutti i seguaci di uon gusto della Musica. add. in marg.] Esemplio VIII.

L' Opera dalla quale si è estratto una parte del primo Terzetto, ci dimostra abbastanza il merito dell' Autore, e il credito, che si acquistò a suoi tempi per cui dall' essere stato destinato Organista della Ducale di San Marco in Venezia li 31. Luglio 1698., e d' aver posto in Musica varj Drammi per Venezia, eper altre Città, passò poscia li 4. Aprile 1736. ad essere eletto Maestro della sudetta Cappella, per cui servizio furono sempre scelti Uomini di gran valore. In questo Esemplio vien proposto al Numero (1) un soggetto dal Basso alla Quinta del Tuono, che discende alla Fondamentale, a cui risponde il Tenore al Numero (2) all' Ottava del Tuono discendendo alla Quinta, ed ecco formata una Fuga del Tuono, come particolarmente rilevasi dalle [-24-] Note del Tenore sopra le parole: che nel verno:

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 24,1; text: che nel verno:]

le quali Note non rispondano Realmente al Basso, il quale sopra le stessi parole varia le Note,

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 24,2; text: che nel verno:]

Espone poscia l' istesso Basso al Numero (3) un Contrassoggetto composto di Figure alquanto diverse da quelle del primo Soggetto, artificio usato, come si è notato quì sopra all' Esemplio VI. Pagina ; affinche un Soggetto facci apìù risaltar l' altro. All' Ottava sopra del basso risponde al primo Soggetto il Contralto al Numero (4), e il Tenore al Numero (5) risponde al Contrassoggetto proposto dall' istesso basso; e questo di nuovo al Numero (6) ripiglia il medesimo Contrassoggetto, a cui risponde al Numero (7) il Contralto all' Ottava Sopra, tanto che venendo a formare la Cadenza in Alamire, ripiglia di nuovo il basso al Numero (8) il primo Soggetto in Elami seconda della Corda fondamentale D la sol re; e dall' Elami passa al numero (9) col Contrassoggetto a B mi sesta del Tuono fondamentale, il quale B mi richiede terza minore, perche a tenore di quel Principio indicato nella Prefazione, che i Tuoni di Terza maggiore, e che conseguentemente hanno Sesta maggiore, le Terze dell' una, e dell' altra sono

sempre minori, e da ciò rilevasi,, che nella Modulazione dei Tuoni di Terza Maggiore [maggiore ante corr.], che ascende di Quinta in Quinta devono accompagnarsi le Note del basso con Terza Maggiore [maggiore ante corr.], o Minore, secondo che richiede il Tuono fondamentale della Composizione, come ci dimostra il basso seguente

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 24,3; text: 3 [sqb]]

Da questo basso scorgesi, come la Seconda del Tuono richiede per accompagnamento la terza Minore [minore ante corr.], così pure la Sesta del Tuono per le ragioni addotte nella Prefazione di questa seconda Parte. Rammentisi il Giovane Compositore di quanto si è detto nell' accennata Prefazione, cioè esser necessario al Compositore di musica il diligentemente esaminare e scoprire la natura, e le qualità particolari del Soggetto, che si propone, affinché possa condurlo in quel modo, che giudicherà più conveniente, e secondo che richiedono le circostanze. Ripiglia poi il Contralto al numero (10) il primo Soggetto alla Quinta di B mi, e il Tenore al Numero (11) in B mi il Contrassoggetto; così pure il Basso al Numero (12), e il Contralto al Numero (13). Al Numero (14) riassume [-25-] le parole: quando si perde, e ne forma un piccolo Soggetto, il quale artificiosamente modulato dalle altre Parti, dopo il ripiglio del primo Soggetto fatto dal Basso in Elami Terza minore al Numero (15), si riconduce al Tuono fondamentale di Dlasolre. Giunto al Numero (16) ripiglia il Contralto il primo Soggetto, e unendovi il Controsoggetto assieme col nuovo Soggetto indicato al Numero (14), viene a formare un bell' innesto dei tre Soggetti, e conduce lodevolmente a fine questa Fuga nella quale ha saputo unire con il buon gusto proprio di tal Stile fatta la finezza dell' Arte.

Fuga a quattro Voci

Esempio I.

Fù tenuta in tanto pregio, e stima la Musica de madrigali nel Secolo XVII, che fecero a gara i Compositori di quel tempo per fare spiccare il loro valore, non solo nella musica Sagra, ma singolarmente nella Profana, affine di rendersi singolari in due stili fra di loro opposti; tanto più che non essendo per anche introdotta ne la musica Concertata per la Chiesa, ne la Drammatica per il Teatro, perciò posero tutto lo studio per far rissaltare la Musica de Madrigali. Sopra di questa Musica abbiamo alcuni particolari avvertimenti pubblicati [pup ante corr.] da Don Pietro Pontio parmigiano, il quale, dopo d' aver dimostrato in forma di Dialogo il modo di comporre Mottetti, Messe, Salmi, magnificat, Lettoni della Settimana Santa, e Ricarcari, così soggiunge: Le inventioni del madrigale debbono esser brevi non più di due tempi di Semibrevi, over di tre: Hettore: Perche vogliono esser così brevi queste invenzioni? Paolo: La cagione è, che s' altramente fossero non sarebbero proprie del Madrigale: Hetore: Hò inteso la cagione, Seguitate: Paolo: Vi fò anco sapere, che il suo proprio è di fargli delle Semiminime assai, et anco delle Minime fatte in Sincopa. Sappiate ancora, che [-26-] spesse volte le parti debbono andare ugualmente insieme, con moto però veloce di minime, over di Semiminime. Si deve aver osservanza grandissima di seguir le parole, come se trattano di cose dure, et aspre; trovar di quelli passaggi duri, et aspri, se anco le parole tratteranno di [[<.>]] correre, over di combattere; convien fare la composizione sia veloce rispetto a quella di prima. Se le parole ragioneranno di cadere, overo inalzarsi, sarebbe avvertito di far le parti della nostra composizione, che vadano per grado congiunto, over disgiunto abbassandosi, over' alzandosi, come fece Orlando (Lasso) nel fine del Madrigale

del primo libro a cinque voci, che dice: Già mi fù col desire, ove le parole dicano: Altro soggetto alle mie basse rime;, dove alza le parti che discendano con intervallo di cinque voci. Ma siccome gli Avvertimenti, e le Regole, che da que' primi maestri si praticavano ne Madrigali, avendole essi apprese nello Studio delle prime Regole del Contrappunto, le giudicarono facili d' apprendersi altresì da qualunque Compositore, perciò non si diedero gran premura di lasciarle scritte; onde convien, se non tutte, almeno in parte rilevarle dalle stesse loro Composizioni, affinché il Giovane Compositore possa approffittarsene, e farne prudente uso, secondo le circostanze, che se [li add. supra lin.] presenteranno. Non v' ha dubbio, che la Modulazione praticata nella Musica sagra di quei tempi non fosse molto ristretta, talche fuori del passaggio dalla Fondamentale alla Quinta, o alla Quarta del Tuono, comparvi qualche breve fermata, e Cadenza, rare, anzi rarissime volte incontrasi alcun passaggio a qualunque altra Corda; e se questo ritrovasi, egli è passeggero, e di volo, talche non rendesi che poco, e quasi nulla sensibile. Ne Madrigali però ebbero premura d' introdurvi qualche Modulazione straordinaria, affine di esprimere [-27-] con maggior forza alcun particolar sentimento richiesto dalle parole. Una delle principali attenzioni, e premure, che avevano quei Compositori, e che veniva a formare il carattere distintivo di tali Composizioni, si era l' introdurvi dei Contrappunti doppi di tutte le specie, come in appresso verremo esponendo. Incontrasi in oltre alcuna volta, secondo che il Sentimento [Sens ante corr.] delle parole lo richiede, qualche Corda alterata, o col # , o col b molle; così pure qualche salto d' intervallo falso, o alterato, o diminuito, e ciò sempre più trovasi praticato da Maestri nell' avanzarsi del tempo, e nell' accostarsi a giorni nostri. Esposti gli accennati avvertimenti, vengo ora a rilevare quanto di singolare ritrovasi in questo madrigale. L' Autore di questa Composizione fù il tanto celebre, e rinomato Giovanni Pier-luigi da Palestrina. Il singolar merito di questo grand' Uomo è sì chiaro, e luminoso presso di tutti i Professori di Musica, che concordemente s' uniscono nell' approvazione come giustissimi gli elogi di due eccellenti Cantori della Cappella Pontificia Matteo Fornari, e Andrea Adami da Bolsena. Il primo (Narrazione dell' Origine, progresso et cetera della Pontificia Cappella Manoscritta) di lui così parla: meritò il titolo di Principe della Musica; l' altro (Osservazioni per ben regolare il Coro della Cappella Pontificia pagina 170.) Nacque povero di beni di fortuna, ma così ricco d' ingegno, che ben presto si rendè lo supore non solo di Roma, ma ancora del mondo tutto, di che ne fanno indubitata fede tante sue Opere date alle Stampe, che sono lo specchio di tutti i Professori.... morì li 2. Febbraio 1594. In quanta stima fosse tenuto dai Maestri de quei tempi, rilevasi da una Raccolta [-28-] di salmi a cinque Voci di varj Autori stampata nell' Anno 1592. e dedicata a questo insigne Compositore, gli Autori della quale sono i seguenti: Don Giovanni Matteo Asula Veronese, Padre Costanze Porta Cremonese Monor Conventuale, Padre Ippolito Baccusi, Don Pietro Poncio, Padre Orazio Columani [Veronese add. supra lin.] Monor Conventuale, Don Domenico Lauro, Giovanni Croce Chiozzotto, Girolamo Vespa napoletano, Don Giovanni Giacomo Gastoldi di Caravaggio, Nicola Parma, Giovanni Cavaccio, leon leoni, paolo Bozio, Agostino Corona. Del [Dell' ante corr.] sopraccanto insigne Autore, come dissi è il Madrigale, che imprendiamo ad esaminare. Il Tuono di questa Composizione è C solfaut, che secondo l' opinione di que' tempi era il Duodecimo Tuono, ma secondo l' opinione di poi proposta dal Zarlino, dopo la prima, e seconda delle sei edizioni delle Istituzioni [Harmoniche add. supra lin.] e quattro [ultime add. supra lin.] edizioni, viene ad essere nel primo Tuono; ma siccome dalla scuola di roma non fù abbracciata la sua opinione, per non iscostarsi dal Sistema della Chiesa, che non ha stabilito che otto Tuoni, cominciando dalla Corda di Dlasolre, come nella prima Parte di questo Esemplare è stato

dimostrato, perciò penso più ragionevole lo stabilirlo del Duodecimo Tuono, uniformandomi in ciò al Sistema proposto in un Trattato Manoscritto da Giovanni Maria Nanino coetaneo, e condiscipolo dello Autore di questo Madrigale. Su 'l principio del Basso vien proposto al Numero (1) un Attacco alla Quinta del Tuono, e alla Quinta sopra al Numero (2) vi risponde il Tenore, e alla Ottava sopra vi rispondono ai Numeri (3), e (4) il Contralto, e il Soprano. Oltre l' unione, e il naturale intreccio delle parti di questo primo Verso, dobbiamo notare, [-29-] che l' Autore non ha avuta difficoltà alcuna, che il Tenore risponda in D la sol re seconda del Tuono, ma siccome ha avuta l' attenzione di condurre una tal Risposta per le Corde naturali, e coerenti [più add. in marg.] al Tuono di C sol fa ut, che alla Risposta rigorosa che richiede la Fuga, non v' è luogo a condannare la Risposta, come aliena del Tuono, il quale, essendo composta la di lui Ottava di una Quinta, e d' una Quarta, ci conduce a star entro i limiti di queste due accennate Consonanze. Oltre di che la natura de Madrigali è tale, che cerca più tosto l' espressione delle parole, che l' esattezza e rigore delle Fughe, come praticarono i primi Maestri dell' Arte nelle Composizioni Ecclesiastiche di Messe, Salmi, Inni, Mottetti, ed altre consimili. Passa poi al secondo Verso: Giovinetto vedd' io vago pastore, con un intreccio di musica vaga, e gentile condotta con tutta la finezza dell' Arte, e la naturalezza dell' Armonia, e della Modulazione. Le parole del terzo, e quarto Verso: Mandar tai voci fuore: Satiati cruda Dea: sono espresse con una Musica, che dimostra la veemenza, e agitazione, che prova il Pastore, il quale nel rimproverare la crudeltà della Dea, naturalmente alza sempre più la Voce, come artificiosamente ha praticato il valente Compositore sopra le [-30-] parole: mandar tai voci fuore: con una musica in tutte le quattro Parti, che si alza di Terza in Terza, e in tal modo viene a dimostrare, e l' artificio con le Risposte Reali delle Parti, e l' espressione singolare delle parole. Si rende poscia assai pregiabile la musica del quarto Verso, ove il Compositore propone un Attacco in cui le Parti coll' affollarsi, e restringersi l' una dietro l' altra, esprimono mirabilmente il rimprovero indicato dalle parole: Satiati cruda Dea. Rilevasi inoltre ai Numeri (5), (6), e (7) l' uso delle dissonanze praticato solamente quando il senso delle parole lo richiede. In fatti la Settima, l' Nona senza preparazione accompagnate dalla Terza non riscontrasi che di raro nei Maestri del Secolo XVI. Di qui dobbiamo riflettere, che nella musica Sacra di que' tempi non praticarono tali Dissonanze, perche per la quantità de Cantanti era difficile l' eseguirle con una perfetta intonazione; ma ne Madrigali che erano cantati da più perfetti, e da que' soli, che richiedeva la Composizione o a quattro, o a cinque Voci, era facile, che venissero intonati con ogni esattezza. Il sesto Verso: Ma dir non potete Morte: vien espresso con una Musica delle quattro Parti, che cantano con note talmente profonde, che esprimono, come prima di proferir la parola Morte, restò ucciso [-31-] dall' afflizione il Pastore, il che vien molto ben espresso dalla Cadenza sospesa segnata col ([signum]), e immediatamente passa alle parole del setimo Verso: Che il duol l' ancise: con una Cadenza formale; Finalmente arriva all' ultimo Verso: Ahi miserabil sorte: dove fà spiccare un Musica in tutte le quattro parti per se stessa maravigliosamente espressiva del senso enfatico delle parole.

Esempio II.

Il singular merito di questo celebre Compositore di Madrigali ci vien descritto da Andrea Adami (loco citato pagina 185.) con questo magnifico elogio: Luca Marenzio di Cocalio, diocesi di Brescia; fù Discepolo di Giovanni Contino, e per la fecondità del suo ingenio, s' approfittò talmente nell' arte del Contrappunto, inclinando a comporre Madrigali, che riuscì il Cigno più soave, che abbia avuto lo stil Madrigalesco, di modo, che dopo la sua Morte, furono più volte ristampati i suoi Madrigali.... Fù Maestro di Cappella del Cardinal

Luigi d' Este; fu caro per la virtù ai maggiori Principi d' Europa, e supra tutti al Rè di Polonia, a cui servì molti anni; ritornato in Roma fù ammesso nella nostra Cappella amato da tutta la Corte Romana, e particolarmente dal Cardinal Cintio Adobrandini Nipote di Clemente VIII. Mori ai 22. Agosto 1599. I due primi versi di questo Madrigale sono animati da una Musica, [-32-] che esprime con gran forza la spietatezza della Morte, e la crudeltà della Vita. Ma siccome questa Musica è a quattro Voci, è da notarsi, come giudiziosamente il Compositore ha posta la maggior forza dell' espressione nelle due parti estreme, cioè nel Basso, e singolarmente nel Soprano, come quello che si rende più delle altre parti sensibile all' Orecchie. Sopra le parole del terzo Verso: l' uno m' ha posto in doglia: scorgesi un piccolo Contrappunto doppio fra il Basso, e il Soprano, che rovescia il Contrappunto all' Undecima acuta. Alle parole: Et mie speranze accerbamente ha spente: incontrasi una Musica con un Andamento discendente per il corso d' un Ottava formata dal basso, e accompagnata ciascuna Nota dal Tenore con Sesta, il qual accompagnamento si trova sovente praticato da Maestri di quel tempo, e che in questo luogo esprime convenientemente il senso delle parole. Con gran vivezza vengono espresse le parole: Et lei che se n' è gita seguir non posso: con un moto celere per mezzo delle Figure di Semiminime, che manifesta a meraviglia il cordoglio indicato dalle parole: per non poter seguir la morte; e alle parole: ch' ella non consente, ma pur ognor presente: ripiglia le Figure di Semibreve, e Minime, con cui forma un Contrappunto unito con le Parti che rendono una grata Armonia; le parole altresì; nel [-33-] mezzo del mio cor Madonna siede: sono molto ben espresse; e in fine sull' ultimo Verso: Et qual' è la mia ella se 'l vede: L' Autore propone un bell' Attacco artificiosamente condotto da tutte le parti, che terminano con una Cadenza detta volgarmente Plagale.

Esempio III.

Quest' altro Madrigale, parto anch' esso ben degno dello stesso autore, merita tutta l' attenzione dei Giovani Compositori per ben comprenderne gl' ingegnosi artificj usati dal sudetto Autore intorno all' Arte del Contrappunto, che oltre la singolar espressione de' varj sentimenti delle parole in esso contengono. E affinché i Giovani ne possano gustare la finezza, e ritrarne il necessario profitto noi gli andremo ad uno ad uno mettendo loro sotto degli occhi. Il primo che ci si presenta, è la stretta unione delle Parti, che dal principio del Madrigale al Numero (1) viene usata dall' Autore sino al Numero (2), e non ostante questa unione, viene a sfuggire gli Unisoni, cosa, abbenche molto difficile, tanto però inculcata da maestri dell' Arte, per la ragione assignata nella prima parte di questo Esemplare alla pagina 29. stanteche privano le Composizioni di quell' Armonia, che è il principale, e più bel pregio Della Musica in Contrappunto. Dal Numero (2) sino al Numero (3) incontrasi un Contrappunto con varie Imitazioni artificiose, le quali, abbenche le Parti si muovano con salti di Quarta, o di Quinta, o di Ottava, ciò non ostante sono talmente condotte, col dar campo una Parte all' altra, che conservano però quella stretta unione qui sopra accennata, e da ciò deve persuadersi il Giovane Compositore, che quanto più sono unite le Parti, tanto più risalta l' Armonia, perche questa dipenda da quella, come [-34-] c' insegna l' esperienza. Oltre di che, dall' unione viene obbligato ognuno de' Cantori con maggior forza, ed energia ad eseguire la propria Parte. Dal Numero (3) sino al Numero (4) vedesi dall' Autore composta una Musica sopra le parole: E cantar gli Augelletti: tutta gaia, e brillante, in cui le due Parti acute vicendevolmente con le altre due Parti gravi si rispondono tanto le une, che le altre con un Andamento quasi sempre [fra add. supra lin.] di loro caminano di Terza, o di Sesta, perche l' Autore ha avuta l' attenzione in tal Andamento di evitare il sospetto di due Ottave, come apparisce dal Contralto col Basso, e dal Soprano col Tenore, ogni qual volta che (in vece dell'

Ottava) non avesse accompagnato con Quinta il principio dell' Andamento repplicato tre volte da ciascuna delle Parti. Viene in oltre a dimostrare il Compositore la di lui premura, accioche in ogni principio di Battuta vi siano quegli Accompagnamenti di Terza, Quinta, e Ottava, che costituiscono la perfetta Armonia. Passa quindi dal Numero (4) al (5) con un piccolo Attacco, che oltre una stretta unione delle Parti, esprime mirabilmente il sentimento delle parole: e fiorir piagge: poscia dal Numero (5) con un Contrappunto semplice a tre Voci giunge al Numero (6), col proporre un ben inteso Attacco discendente di terza, in cui le Parti, per dar luogo l' una all' altra vanno fra di loro sincopando, eccettuatone il Basso, il quale dovendo servire alle altre Parti per sostegno della Battuta, non usa che le Minime senza sincopa l' una nel battere, l' altra nel levare, e in questo modo viene giudiciosamente ad esprimere il senso delle Parole: sono un deserto: Osservisi, come nel principio di quest' Attacco il Tenore, in luogo di rispondere all' Attacco proposto, usa un Andamento diverso, il quale serve per sempre più dar forza, e far risaltar l' Attacco delle altre tre parti. Un bel intreccio di legature riscontrasi sopra le parole: e fere aspr' e selvagge: condotto artificialmente sino a tanto che ripiglia l' Attacco, in cui tutte le quattro parti sincopando esattamente rispondano al proposto Soggetto

[-39-] Esempio IV.

La scelta di questo terzo Madrigale dello stesso Autore non è stata [[fatta]] fatta, he a fine di dimostrare ai Giovani Compositori uno de' più singolari pregi della Musica de' Madrigali praticata dai Maestri del Secolo XVI. Questo singolar pregio consiste nella gran naturalezza, e dolcezza che vi si scorge nell' unione delle Parti in Contrappunto, e nella Melodia di ciascuna parte, e loro retta collocazione, cose tutte che sempre più rendono aggradevole l' Armonia, e le quali siccome io penso che manchino nella Musica de' nostri tempi, non ostante che si pretenda giunta all' ultima finezza del buon gusto, e perfezione, così ho creduto vantaggioso partito per i giovani l' additar loro, come si trovi a meraviglia praticate dall' Autore in questa sua Composizione. Su 'l principio di questo madrigale ci si presenta una Musica lieta, e galante, ove tutte le parti ottimamente disposte cantano con melodia tale, che formano un' Armonia molto soave, e che esprime maravigliosamente il senso delle Parole. Passa poi l' Autore al Numero (2) sino al (3) ad una Musica di diverso carattere, ove il Basso forma tre volte una Scala discendente di Quinta, sopra la quale le altre tre Parti introducano un Attacco, o piccola Fuga d' Imitazione di due sorta per cui ne viene a sentirsi un' Armonia dolce, e artificiosa. Due osservazioni [-40-] deve fare in questo pezzo di Musica il Giovane, che si applica a quest' Arte; l' una, si è, che in tutti i luoghi, ove trovasi notato l' Asterisco ([*signum*]), l' Autore non ha avuto alcuna difficoltà di evitare il dubbio di due Quinte con una sola Croma, la qual cosa, che possa praticarsi con l' Autorità di Antimo Liberati si è dimostrato nella prima Parte di questo Esemplare alla pagina 68. 69. L' altra è che le Note discendenti di questo Basso sono accompagnate sempre con Quinta, il che fù praticato dagli Antichi, per le ragioni notate nella prima Parte di questo Esemplare alla pagina 225. 226. Dal Numero (3) sino al (4) ha composta una Musica che al vivo esprime la Favola narrata da Ovidio (*Metamorphoseon liber 6. Fabula 8.*) delle due sorelle Progne, e Filomena convertite in Lusignuolo, e Rondinella, piangono con canto flebile, e melanconico la loro disgrazia. Passa quindi dal Numero (4) sino al (5), ove con una Musica tutta gaia esprime il verdeggiar della Primavera, il fiorir de Prati, la seranità del Cielo. Cresce poi maggiormente la vivacità della Musica, che incontrasi dal Numero (5) al (6), la quale con varj Attacchi esprime i varj sensi festevoli delle parole. Dal Numero (6) sino al terminar del Madrigale propone due Motivi, l' uno sopra le parole: Ogni animal, e l' altro: d' amar si

riconsiglia, i quali due Motivi vengono assieme intrecciati, e condotti con ispeciale chiarezza e naturalezza delle Parti. Finalmente merita d' esser diligentemente osservata dal principio sino al fine la Musica di questo Madrigale per l' artificioso intreccio delle varie idee, e varj Passi dall' Autore introdotti, e da lui felicemente condotti, che fanno chiaramente conoscere quanto egli fosse fecondo d' Invenzioni, e felice nell' esprimere il sentimento delle parole [-41-] e il gran possesso, che aveva dell' Arte di Contrappunto, senza del quale non è possibile, come l' esperienza c' insegna, che possa il Compositore eseguire, e condurre perfettamente qualunque idea, che le venga dalla mente somministrata, e qualunque stile passato, presente, e che per l' avvenire sia per introdursi.

Esempio V.

La dolce Armonia, la viva espressione, e la condotta singolare della Musica composta sopra le parole di questo Madrigale m' hanno condotto ad aggiungere agli altri antecedenti del celebre Autore ancor questo a maggior lume, e vantaggio del Giovane Compositore. Su l' principio di questo Madrigale ci si presenta un Andamento grazioso di semiminime, e Crome delle due Parti superiori, nel mentre che il Tenore con semibreve serve di fondamento alle due Parti acute. Nel passare alle altre parole della Poesia dal Numero (2) sino al (3) l' Autore propone un altro Andamento di diverso carattere, in cui il Soprano, nel mentre che forma [Semibreve, composte di due add. supra lin.] Minime legate ascendenti, il Tenore, e il Contralto vanno scherzando assieme con un piccolo Attacco, che si v' alzando di Tuono, sin' a tanto che giunto al Numero (3) vien proposto un Soggetto, che forma un breve, ma graziosa fuga d' Immitazione. Poi ne propone un altro d' ugual pregio, che termina al Numero (4), cioè un Andamento di semiminime puntate nel Basso, Soprano, e Contralto, che discendono, nel mentre che il Tenore con altro contrario Andamento di Crome ascende sino alla Decimaterza, e viene così ad esprimere mirabilmente il mormorio dell' Aura. Nella Musica sopra queste [-42-] parole: e fa le foglie l' onde garrir, che variament' ella percote, : ci dimostra quanto fosse felice, e ingegnoso il valente Autore nel produrre tanta diversità d' idee [di Musica add. supra lin.] esprimenti la varietà dei sentimenti delle parole. Giunto poscia al Numero (5) ci propone una Musica di carattere diverso, e opposto all' antecedente, e che adeguatamente accompagna il senso delle parole: quando taccion gli Augelli: Al Numero (6) ancora f' risaltar con Musica vivace, che varia al variar delle parole: alto risponde. Quanto cantan gli augei più lieve scote. Giunto al Numero (7) sopra le parole: sia cas' od Arte: hor accompagn', ed ora alterna i versi: propone varj andamenti a due Voci, che vengano alternati ora dalle Parti acute, ed ora dalle parti gravi, dando in questo modo una viva espressione alle parole, e formando anche dei Contrappunti doppj, i quali abbenche siano dell' ultima specie accennati nel prima Parte di questo Esempio alla pagina 34. [seguenti add. supra lin.] ciò non ostante per la Naturalezza, e be pensata disposizione meritano ogni lode. Finalmente al Numero (8) sopra le parole: la Musica ora: vi [si add. supra lin.] scorge una Musica dolce, e artificiosa, che sempre più manifesta il valore del egregio Compositore, il quale in tutti gli impegni di piccole Fughe, d' intreccio delle Parti, di artificj, con uno stile nobile, e sublime, f' conoscere ai Giovani Compositore come con l' indefesso studio dell' Arte di Contrappunto, con l' esercizio cotidiano, e con l' osservazione esatta delle Composizioni dei maestri più insigni nell' Arte, potranno giungere a quella perfezione cui ogn' uno aspirar deve a misura delle sue forze. Prima di passare dalla [-43-] profana alla musica Sacra, avvertir deve il Giovane, che s' applica all' Arte del Contrappunto, come nel secolo XVI. non praticarono i Compositori di condurre le Fughe secondo il metodo usato nelle Messe, Motetti, Inni, et cetera, ma si contentarono di introdurre dei semplici Attacchi, brevi Proposte, piccoli Andamenti, e questi per lo più

condotti secondo il metodo solito praticarsi nelle Fughe d' Immitazione. Non v' ha dubbi, che tali Fughe, abbenche di stile infimo, non abbiano un merito molto singolare, perche essendo libero il Compositore nelle Risposte, e in tutto il corso della Fuga, ha un campo spazioso, singolarmente nel modulare, per renderle vaghe; e dilettevoli, e addattar! [addattarle ante corr.] all' espressione delle parole, che è il più bel pregio della Musica de' Madrigali. Nell' avanzarsi poi il secolo passato, piacque ai Compositori d' introdurvi le Fughe, o Reali, o del Tuono, estendendole, e conducendole con quegli Artificj, e Regole assegnate da Maestri dell' Arte. L' uno, e l' altro di questi metodi non può negarsi, che non rendasi pregievole tanto appresso de' Professori di musica, che degli Uditori. Con tutto ciò però [il metodo add. supra lin.] degli Antichi, che consiste quasi tutto nelle Immitazioni; rendesi più d' ogn' altro vantaggioso ai Giovani Compositori, perche fà duopo [secondo le occorrenze add. supra lin.] praticarlo in qualunque sorta di Composizione, e di qualunque sorta di stile.

Osservar deve attentamente il Giovano Compositore il gareggiamento [-44-] delle quattro Parti su 'l principio di questo Numero (6), nel quale il Soprano risponde alla Decima, [[superio]] o sia alla Terza sopra del basso, formando ambidue repplicatamente il salto di Ottava; e il Tenore risponde all' Unisono al Contralto, formando ancor essi un movimento più volte repplicato diverso da quello del Basso, e del Soprano. Tal diversità di movimento artificiosamente è stata dall' eccellente Compositore introdotta, affinche in ogni Battuta ui siano gli Intervalli di Terza, Quinta, e Ottava, che formano la perfetta Armonia. In oltre è da notarsi, come le due Parti Tenore, e Basso in questa circostanza escono fuori delle Righe: il che fù praticato dagli Antichi, non lolo dei secoli XVI. e XVII. ma ancora del secolo XI. abbenche alcuni Maestri poco da noi lontani, ci abbian volluto far credere, che ciò non sia vero. Convien bensì avvertire, che essi nol fecero, se non di rado, e quando le circostanze lo richiedevano, come nel presente caso; e purchè le Parti non fossero fuor di modo scostate l' una dall' altra, stanteche l' union loro è quella, che produce la buona Armonia.

Esempio VI.

[[Don Antonio Pacchioni Modenese]] [Questo insigne Compositore corr. supra lin.] autore di questa Fuga [che qui si propone per esempio, e scorta ai Giovani add. supra lin.] apprese l' Arte del Canto sotto la disciplina di Don Marzio Erculeo [Musico della Cappella Ducale di modana, e add. supra lin.] celebre Maestro di Canto fermo, e Figurato, come si [[manifesta]] [rileva corr. supra lin.] dalle di lui Opere pubblicate con le stampe. Studiò poscia l' Arte di Contrappunto sotto la direzione di Gioan maria Bononcini capo degli strumenti della Corte di modana, celebre ancor esso per le diverse Opere pratiche stampate, e particolarmente [-45-] per l' Opera intitolata [intolata ante corr.] Musico Prattico [molto utile per apprendere l' Arte del Contrappunto, add. supra lin.], ma essendo [essendogli ante corr.] mancato [al Pacchioni add. in marg.] doppo d'pochi anni [[per la]] [sopraggiunto dalla corr. supra lin.] morte il Maestri, si [[applicò allo studio col]] [diede con uno studio indefesso a add. supra lin.] spartire le Composizioni de' Maestri più classici, e singolarmente dle Palestrina e con ciò si rese uno de' più eccellenti Compositori del suo tempo; [[servi di]] [E doppo d' aver servito [vito ante corr.] da corr. supra lin.] Maestro di Cappella Rinaldo I. Duca di Modana, il Duomo, [[la Comunita della]] [il Pubblico di quella corr. supra lin.] Città, ed altre Chiese, [[Mori]] [morì corr. supra lin.] li 15. Luglio dell' Anno 1738. in età d' Anni 84. In questa [sua add. supra lin.] artificiosissima Fuga ritrovasi introdotti varj Soggetti, tutti condotti con Maestria, chiarezza, e quel buon gusto proprio di tali Composizioni. Dissi proprio di tali Composizioni, affinche restino persuasi i Giovani Compositori, che certi vezzi, certi passi bizzarri [[de nostri tempi sono per se stessi affatto]] [introdotti ai giorni nostri sono del tutto

corr. supra lin.] alieni [da tal sorta di Composizioni, add. supra lin.] perche le snervano affatto, e le privano di quella forza, che è il singolar loro pregio. Sei sono i Soggetti introdotti dall' Autore [[nel]] [in questo corr. supra lin.] Finale d' un suo Confitebor, e questi soggetti sono [quasi del tutto add. supra lin.] simili al principio dello stesso Salmo. Conduce [conduce ante corr.] i primi tre intrecciandoli assieme, e poscia gli altre tre. Il primo Soggetto segnato (1) vien proposto dal Soprano, al quale s' unisce il Secondo [Soggetto add. supra lin.] proposto dal Contralto segnato (2); il Terzo al numero (3) risponde al primo Soggetto proposto dal Soprano; e il Basso al Numero (4) risponde al secondo Soggetto proposto dal Contralto. Al Numero (5) il Tenore propone il terzo Soggetto, già indicato poco avanti al Segno ([signum]), nel mentre che il Soprano al Numero (6) all Quinta sopra risponde [<.....Te>nore 'l add. supra lin.] al secondo Soggetto; poscia al Numero (9) [ripiglia il secondo Soggetto, add. supra lin.] e il Contralto al Numero (10), [il primo Soggetto, add. in marg.] [<c>osi pure il Tenore al Numero (11) add. supra lin.] e il Basso al Numero (12); e dal Numero (13), sino al (18) si incontrano li due Soggetti, secondo, e terzo condotti in ristretti sino alla Cadenza del Tuono. E qui vien proposto dal Contralto al Numero (10) [il primo degli [[altri]] add. supra lin.] accennati tre Soggetti, a cui nell' istessa Corda risponde il Basso al Numero (22), e il Tenore al Numero (23) risponde in Alamire al primo Soggetto, così pure il Basso al Numero (24), e il Soprano al [-46-] Numero (25), nel qual tempo il Tenore al Numero (26) risponde il Secondo Soggetto. Poscia quattro Parti dal Numero (27) sino al (32) formano una piccola Fuga col terzo Soggetto, sintantoche con un [una ante corr.] breve Attacco d' Immitazione [Immitaz ante corr.] segnato ([signum]) in tutte le quattro Parti giunge alla Cadenza di D la sol re Quinta del Tuono. Di nuovo ripiglia il basso al Numero (33) nella Corda del Tuono il primo Soggetto, unendovisi nell' istesso tempo di Terza sopra il Contralto al Numero (34), e il Soprano [an Numero (36) add. supra lin.] nell' istessa Corda del Basso risponde all' Ottava sopra. In oltre il Tenore al Numero (36) ripiglia il secondo Soggetto, a cui risponde il Contralto al numero (37), così pure il Soprano al Numero (38), e il Tenore al Numero (39); il Basso però al Numero (40) ripiglia l' istesso secondo Soggetto, ma la Contrario, artificio lodevolmente praticato da più eccellenti Maestri, ogniquialvolta che la necessità lo richiegga. Formata la Cadenza del Tuono propone l' Autore il terzo soggetto nel Tenore al Numero (41), al quale rispondano il Basso al Numero (42), il Contralto al (43), e il Soprano al (44), conuenendosi alla Cadenza di B fa senza del Tuono. Alla Quinta di questo Tuono ripigliano il Tenore l' istesso Soggetto al Numero (45), il Soprano al (46) e il Basso al (47), nell' istesso tempo il Contralto an Numero (48) ripiglia il primo de tre Soggetti, e poscia il Soprano al Numero (49), e il Contralto al (50) di nuovo ripigliano il terzo Soggetto, e il Basso al Numero (52), col Tenore al Numero (53) riassumano il secondo Soggetto. Introducano pure il Secondo Soggetto il Contralto al Numero (54), e il Basso al Numero (55), nel qual tempo il Soprano ripiglia al Numero (56) il primo Soggetto, e il Tenore al Numero (57) il secondo Soggetto, sintanto che giunte le quattro parti al ([signum]) formano un bell' innesto di tutti i tre Soggetti, [-47-] che felicissimamente, artificiosamente, e con ogni naturalezza conducono sino al fine di questa prodigiosa Composizione, dalla quale non v' ha dubbi, che il Giovane, che veramente desidera perfezionarsi in quest' Arte, con seriamente applicarsi sopra, e attentamente considerare l' Artificio, non possa ricavarne gran frutto, e vantaggio.

Esempi

Abbenche questo piccolo Esempio parto dell' Autore dell' antecedente Fuga, non sia rigorosamente del Genere delle Composizioni Fugate, egli è però di valore, e merito così

singolare, che ho creduto possa servire di gran lume, e vantaggio ai Giovani Compositori, che desiderano di internarsi nello studio di quelle Composizioni più rare, e artificiose de' Maestri più eccellenti che [[s]] ci sian restate. Quantunque però questa Composizione, come abbiám detto non possa totalmente collocarsi nella Classe delle Fugate, nulla di meno non è da escludersi affatto dalle Fughe d' Immitazione, imperchè veggonsi singolarmente le due parti Soprano, e Tenore al segno ([signum]), che gareggiano assieme coll' immitarsi l' una con l' altra; con tutto ciò non essendo questo il suo particolar carattere, ci astringeremo a far vedere solamente la singolar diligenza usata dall' Autore nel condurre felicemente, e con ogni più esatta naturalezza la Modulazione abbenchè per se stessa straordinari,a e ficilissima da intrecciarsi particolarmente con quattro Parti senza urtare in qualche salto straordinario, e in qualche asprezza di tutte le Parti assieme unite, e di ciascheduna in particolare. Prima però [-48-] d' incominciare l' Analisi di questa eccellente Composizione, desideriamo, che i Giovani richi amino alla memoria quanto abbiám dimostrato nella Prefazione intorno alle Fughe, cioè che l' introdurre la modulazione nelle Fughe, quando questa non sia tanto ricercata, e sorprendente, come quella di questo Esempio, e cada opportunamente e ci venga permessa dalla natura del Soggetto, benché non sia conforme al rigor delle Regole, ad ogni modo non può negarsi che non sia per riuscire sempre più grata agli Uditori qualunque Fuga con tal modulazione, e dall' altra parte ogn' uno ben sa , che dal troppo servil attaccamento al rigor delle Regole, s' insinua nelle Composizioni un certo non so che di duro, e noioso che si rende assai molesta agli Uditori, Ciò premesso, entriamo ora nell' esame di questa Composizione [[Ciò premesso entriamo ora]]. E qui prima d' ogni altra cosa giunge nuovo, e Straordinario non solo ai Professori, ma anche agli Uditori de nostri tempi il sentire, che il Tuono in cui termina la Composizione antecedente è Alamire terza minore, e il Tuono di questo pezzo, che immediatamente segue è Gsolreut terza minore. Non v' ha dubbio, che questi due Tuoni, abbenche vicini materialmente, non siano fuor di modo lontani per ragione dei loro Accompagnamenti Armonici troppo fra se contrarj, come penso d' aver dimostrato nella Prefazione di questa Seconda Parte. Ciò non ostante questa è una di quelle Modulazioni straordinarie praticata da più eccellenti maestri del Secolo passato, e particolarmente della Scuola Romana, e sopra tutti del non mai abbastanza lodato Orazio benevoli. Deve però avvertire il Giovane Compositore di no praticarla, che di rado, e nelle Composizioni; in cui cantano tutte le Voci di Ripieno, e con Organo aperto, avvertendo l' Organista, che in tali passaggi straordinarj, alzi le mani dalla Tastatura dell' organo, e dopo ino spazio [-49-] competente di silenzio, che in circa potrà essere del valore di una Battuta, all' improvviso faccia sentire la Nota del Basso seguente con tutti i suoi Accompagnamenti, affinche possa restar sorpreso chi ascolta un tal inaspettato Tuono. Per maggior suo nume deve in oltre avvertire il Giovane Compositore, che tali passaggi straordinarj di Tuono, possano praticarsi, e sono stati praticati tanto ascendenti, che discendenti, e non solo di Tuono, ma anche di Semituono, e di terza maggiore, o [minore add. supra lin.] ascendente o discendente; e perche gli Esempj sono più utili, che i precetti, perciò eccone alcuni, che si trovano praticati dai citati Maestri, i quali possano trasportarsi in qualsivoglia Tuono.

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 49; text: Modulazioni straordinarie ascendenti, discendenti, 3 #, 3 b, b, 4 #, 3, #, 6 b]

Per far meglio conoscere la condotta tenuta dall' Autore in questo Esempio, ho creduto bene di aggiungere al Baso Continuo dell' Autore un altro Basso, col quale vengono indicate tutte

le Note, che possano ridursi all' Accompagnamento Retto di Terza, e Quinta, con l' aggiunta della Settima ove cade, e qualche volta anche della nona. Questo basso aggiunto unicamente serve (non già per farne uso, perché in varj luoghi non riesce troppo grato all' orecchio) ma per dimostrare al Giovane Compositore, come la Modulazione, affinché sia naturale, e non offenda l' orecchio, [-50-] si riduce alla Modulazione ordinaria, imperocché procede sempre di Quarta, o di Quinta tanto ascendente, che discendente, eccettuata quella, poco fà mentovata di passare da un Tuono ad un altro alieno affatto. Al Numero (1) il Basso, che ritrovasi in Gsolreut Terza minore per passare a F. fa ut Terza minore usa la Sesta maggiore nel Contralto, la quale, come si è indicato alla pagina della Prima Parte dell' Esemplare serve per disporre l' orecchio ad un tal passaggio; e questa Sesta ridotta all' Accompagnamento sotto di Terza, e di Quinta viene ad essere non già Gsolreut ma bensì Csolfaut ed ecco come discendendo procede di Quinta da Gsolreut a Csolfaut, e da questo passa al numero (2) a F faut, ascendendo di Quarta, ma siccome questa F faut è accompagnata da Quarta e Sesta minore, che è rovescio di B fa, perciò dobbiam supporre che l' Accompagnamento di Terza, e Quinta di questo F faut sia per se stesso sospeso in cui si risolve nel secondo Quarto di questa Battuta. Stabilito questo Accompagnamento su 'l fine [[di questa]] [dell' istessa corr. supra lin.] Battuta, muta la Quinta in Sesta maggiore, il qual accompagnamento conservando la Terza minore, si riduce all' Accompagnamento Retto di Gsolreut con Terza, Quinta, [[Settima minore e]] [Settima minore, add. supra lin.] e Nona minore. Per passare poscia all' Elami del Numero (3) usa una Modulazione straordinaria, stanteche in vece di ascendere o discendere di Quinta, o di Quarta, discende immediatamente di Terza; viene però preparata questa Modulazione in qualche modo dall' Alamire b. molle, che è Terza minore del F faut antecedente, il quale Alamire b molle (sugli Strumenti stabili, come l' Organo, ò Clavicembalo) si converte in Gsolreut #; ed ecco stabilito il Tuono di Elami con Terza maggiore, e Quinta, con l' aggiunta della Settima minore, o sia Dlare. [-51-] Da questo Elami passa al Numero (4) a Dlasolre # con l' Accompagnamento su 'l principio di Settima minore, o sia diminuita, e mancante, la quale viene ad essere Sesta maggiore accompagnata dalla Sesta minore, la quale per causa della Settima, che l' usa in Seconda, si risolve in Quinta falsa, o mancante. Segue poscia al Numero (5) l' Elami con Quarta, e Sesta minore, che è il Rovescio di Alamire con Terza minore, e Quinta, le [quali add. supra lin.] risolvendo diviene Elami con Terza maggiore, e Quinta, del quale passa al Numero (6) a Csolfaut # con Terza minore, e Sesta maggiore, che si riduce al Rovescio di F faut # con Terza maggiore, Quinta, e Settima minore. Questo passaggio assieme con l' antecedente dal Numero (5) al Numero (6) sono straordinarij, perché il primo discende di Tuono, e il Secondo discende di Terza minore. Anche il passaggio da questo numero (6) al (7) è straordinarij, perché, sebbene apparisca ascendente di Quarta, ciò non ostante, essendo il principio di questo B mi accompagnato da Quarta, e Sesta, il primo Quarta di questa Battuta viene ad essere Accompagnamento [accompagnamento ante corr.] Retto di Elami con Terza minore, e Quinta, che passa nel Secondo Quarto a B mi con Terza minore, e Quinta. Da questo B mi discende il basso dell' Autore al Numero (8) di Terza a Gsolreut # [G. ante corr.] con l' Accompagnamento di Quinta falsa mancante, e Settima minore diminuita, che viene ad essere Sesta maggiore; L' Accompagnamento di questo B mi riduce all' Accompagnamento di Elami con Terza maggiore, Quinta, Settima minore, e Nona, il Uqal subito passa all' Accompagnamento retto di Alamire con Terza minore, Quinta, e Settima maggiore. Quindi l' Autore [-52-] passa al Numero (9) a Gsolreut naturale con l' Accompagnamento di Seconda, Quarta maggiore, e Sesta, che si riduce all' Accompagnamento Retto di Alamire con Terza

maggiore, Quinta, e Settima minore, e nell' istessa Battuta passa a Ffaut con Terza e Sesta, che ridotto all' Accompagnamento Retto viene ad essere Dlasolre Terza minore e Quinta. Indi al Numero (10) succede Elami con Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, che risolvendo in Sesta maggiore diviene l' Accompagnamento Retto di Alamire con Terza maggiore, Quinta, e Settima, e dopo passa ad Elafa col Terza, e Sesta, che è l' Accompagnamento Retto di Csolfaut con Terza minore, e Quinta. Non c' ha dubbio, che questo passaggio da Alamire a Csolfaut Terza minore non sia affatto straordinario, e perciò non possa sorprendere, senza però offendere gli Uditori. Finalmente ariva all' ultima Battuta segnata al Numero (11), in cui il primo Quarto della Battuta, essendo accompagnato con Quarta, e Sesta minore si riduce all' Accompagnamento Retto di Gsolreut con Terza minore, e Quinta, e immediatamente risolvendo passa a D lasolre con Terza maggiore, e Quinta, che è la Quinta sospesa del Tuono di Gsolreut, dove ha cominciato questa Composizione. Oltre le accennate osservazioni, potrà il Giovane Compositore rilevarne alcune altre come per Esempio: il passare, in luogo delle Note del basso di Armonia Retta agli Accompagnamenti Rovesci; l' accompagnare con diversi Intervalli un istessa Nota di basso con farla comparire ora di un Tuono, ora di un altro; la Sospensione che egli usa sostenendo [-53-] nella Nota seguente di basso gli Accompagnamenti dell' antecedente Nota; il sostenere più un Accompagnamento, che un altro, a fine di disporre l' udito al Seguente Accompagnamento; in ultimo la naturalezza con la quale l' Autore usa tutti questi Artificj, affinche la Modulazione non riesca aspra, e disagiata alle orecchie degli Ascoltanti, come succede qualche volta a nostri tempi. Esempio VIII.

Sebbene mi sia ignoto l' Autore di questo Esempio, dallo stile però, e dalla tessitura, e soprattutto dall' esatta osservanza delle Regole di Contrappunto unita al buon gusto, io penso che possa essere uno della Scuola Romana del secolo passato. Non potendo pertanto per mancanza di maggior notizia di sua Persona descrivere le di lui singolari qualità, esporrò gli Artificj da esso lui usati in questo suo Madrigale spirituale si ben condotta, che giustamente per la speciale condotta della Fuga, che giustamente meritano d' essere attentamente considerati. Due sono i Soggetti che egli propone in questa sua Composizione, il primo segnato al Numero (1) proposto dal Tenore sopra le parole: A chi more per Dio, e il secondo al Numero (2) sopra le altre parole: La morte è vita, il qual secondo soggetto può chiamarsi Contrassoggetto, poiche si unisce alla Risposta fatta dal Contralto allo Numero (3). Con questi soli due Soggetti vien condotta tutta la Fuga, la quale, sebbene non sia tanto breve, tuttavia ella non solo non reca noia, ma al proseguimento sempre più alletta, e ciò a forza dei varj Artificj, coi quali [-54-] il valente Autore conduce sino al fine la Fuga. Questa, abbenche sia composta nel Tuono di Csolfaut Terza minore, ciò non ostante dà principio il Tenore all' Fuga il Dlasolre seconda del Tuono fondamentale, e discende sino al Gsolreut Quinta del Tuono; il Contralto ripiglia poscia la Risposta in Gsolreut, e discende al Csolfaut corda fondamentale. Dall' unione della Proposta, e della Risposta si rileva essere questa Fuga Reale, perche composta di due Quinte, cio e D. G. La proposta, e G. C. la Risposta, e tanto il primo Soggetto, che il Contrassoggetto sono Reali perche le Risposte sono simili alle Proposte di Figure, di Sillabe, e d' Intervalli. Uno dei singolari pregi di questa Fuga, è che questi due Soggetti formano tra di loro diversi Contrappunti doppj di varie specie artificiosamente intrecciati, il primo di questi incontrasi nel Basso al Numero (4), che rovescia all' Ottava sotto la Risposta del Contralto, nel mentre che il Soprano al Numero (5) rovescia all' Ottava sopra la Proposta del Contrassoggetto. Al Numero (6) il Tenore ripiglia la Proposta del primo Soggetto, nell' istesso tempo, che il Contralto al Numero (7) ripiglia alla Quinta sopra la

Proposta del Tenore. E siccome ai Numeri (4), e (5) il Basso, e il Soprano hanno rovesciato all' Ottava sotto, e all' Ottava sopra i due Soggetti nella Corda di Gsolreut, così ora nell' istesso modo il Basso al Numero (8), e il Soprano al Numero (9) rovesciano nella Corda di D la sol re i Soggetti. Segue l' Autore tanto col Soggetto, che col Contrasogetto [-55-] a formare varj Rovesciamenti sino al fine della Fuga, i quali, siccome si possono rilevare facilmente dal Giovane Compositore, così lasciando a lui la briga di farlo, passeremo a notare alcuni altri Artificj dall' Autore praticati. Il primo, che ci si presenta, è un Entrata impensata fuori di Tuono, che fa il Basso in tempo, che vien fatta dal Tenore al Numero (10) una Cadenza imperfetta di Settima, e Sesta, la qual cade in Ffa ut, nel qual tempo il Basso ripiglia il Soggetto in Gsol re ut. L' altro si è un entrata fatta dal Tenore, nel mentre che il Basso al Numero (11) fa una Cadenza in Elafa. Queste due Entrate impensate repplicate ai Numeri (12), e (13), sono di già state accennate nella Prefazione, e rendano sopra ogni credere vaga la Fuga, e dilettevole agli Uditori; che però deve il Giovane [Compositore add. supra lin.] usare ogni più diligente studio, per apprendere tali Artificj, riflettendo sopra tutto alla natura del Soggetto, dal quale dipende singolarmente qualunque Artificio, ogni qual volta vengon rilevate le di lui particolari qualità.

Esempio IX.

Autore di quest' Esempio, di cui più volte, tanto in questa, che nella Prima [prima ante corr.] parte dell' Esempio ho fatta decorosa menzione, fus colaro di Bernardino Nanini, uno dei celeri Maestri della Scuola Romana al riferire di Antimo Liberati (Lettera ad Ovidio Persapegi pagina 29.) il quale ci descrive il merito di questo grand' Uomo, con queste onorevoli espressioni. Orazio [-56-] Benevoli, il quale avanzando il proprio maestro, e tutti gli altri viventi nel modo di harmonizzare quattro e sei chori reali, e con lo sbattimento di quelli, e con l' ordine, e con le Fughe rivoltate, e con i contrappunti dilettevoli, e con la novità di Roversi, e con le Legature, e scioglimento di esse maraviglioso, e con l' accordo del circolo impensato, e con le giuste, e perfette relationi, 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 con la sua mirabilissima, quanto decorosa harmonia ha ben saputo vincer l' invidia con la sua virtù (ma non con la sua povertà solita ne i gran virtuosi) far tacere i Mimi, ed eccitare tutti gli altro Professori ad imitare un huomo nel massiccio del sapere, e dell' altre, e nel maneggiare l' harmonia Ecclesiastica grandiosamente a più Chori senza pari, e meritevole d' essere stato molti anni Maestro di Cappella della Basilica di San Pietro, nella qual variva vi morì. Prima di esporre i pregi di questo Esempio sarà bene che il Giovane Compositore dia informato, come i primi Maestri ebbero per regola; che il Cristo, la prima parte del Gloria in excelsis, del Credo, e di qualunque altra Composizione, quando fosse composta di più d' una parte, la prima parte terminasse ancor essa alla Quinta, ed ecco la ragione per la quale l' Autore di questo Cristo l' ha terminato [-57-] in Elami. Devo anche avvertire come la Messa di cui è parte questo Christe, dall' Autore fu composta alla Quarta sopra, mi siccome ne feci acquisto scritta in due modi, perciò creduto bene di esporre il trasportato, perche più comodo, particolarmente per chi non ha pratica delle Chiavi di mezzo Soprano, e Baritono. Due sono i Soggetti dall' Autore proposti, l' uno segnato Numero (1) proposto dal Contralto, l' altro al Numero (2) proposto dal Soprano, il quale si rende grazioso, e dolce; e non ostante che nella seconda Casella vi si incontri il salto di Sesta maggiore per lo stesso proibito da primi Maestri, come dissi nella Prima [prima ante corr.] Parte dell' Esempio alla pagina XX. Tuttavia, siccome i salti di sesta maggiore sono di due fatta, altri che contengono negli Intervalli frapposti il

Tritono, e altri che non lo contengono, non tutti furon proibiti, ma solamente i primi, e perciò l'Autore liberamente ha usato il salto di Sesta maggiore in questo secondo Soggetto, perche non contiene il Tritono. Deve anche avvertirsi, che questo secondo Soggetto incomincia in Bmi Seconda del Tuono di Alamire, che è il Tuono fondamentale della Composizione, che però questa Fuga, per le sue stesse ragioni assegnate all' Esemplio antecedente vorrà dirsi Reale. Al Numero (3) il Tenore risponde alla Proposta del Soprano in Elami Quinta del Tuono, e al Numero (4) il Basso risponde alla Quinta sotto alla Proposta del Contralto, e il Soprano al Numero (5) rovescia il Soggetto alla Quarta sopra; così pure il Tenore risponde al Numero (7) risponde alla Quinta [-58-] sotto alla Proposta del secondo Soggetto, sintantoche giunti il Soprano al Numero (8), e il Contralto al Numero (9) formano un Contrappunto doppio alla Quarta sotto, che è della quarta specie notata nella Prima Parte di questo Esemplare alla pagina 36. Questo Contrappunto doppio a causa della Quarta, che formano fra di loro il Soprano, e il Contralto, vien sostenuto dal Basso, come riscontrasi al Numero (10). Va scherzando con i due Soggetti l'Autore, sin a tanto che giunto ai Numeri (11), e (12) nel ripiglio, che fanno il Basso, e il Tenore dei due Soggetti, il Contralto al Numero (13) forma lo stricco del secondo Soggetto, e al Numero (14), e (15) il Basso, e il Soprano formano assieme di Terza il primo Soggetto, e unitamente tutte le quattro Parti si conducano alla Cadenza di Settima, e Sesta in Elami Quinta del Tuono. Quanto sia Naturale, e di buon gusto questo Esemplio, non tanto per l' artificiosa tessitura del Contrappunto, che per la ben intesa distribuzione dei Soggetti intrecciati con ben disposte Legature, facilmente potrà rilevarlo il diligente Giovane Compositore, qualora v' impieghi la sua attenzaine nel diligentemente esaminarlo.

[-59-] Esemplio X.

Giuseppe [Antonio add. supra lin.] Bernabei è l'Autore di questo Esemplio. In prova del suo gran merito basta il sapere, ch' egli fu successore d' Ercole suo Padre in qualità di Maestro di Cappella di Chiesa, e di Camera del Serenissimo Elettore di baviera. È noto ad ogn' uno quanto siasi mai sempre distinta la Corte di Baviera nel genio, e nel vanto d' avere al suo servizio i più eccellenti Professori d' Europa. Per [due add. supra lin.] relazioni [realazioni ante corr.] pubblicate colle stampe di Massimo Troiano Napolitano [l' una intitolata add. supra lin.] (Discorsi delli Treomfi, Giostre, Apparati et cetera fatte nelle sontuose Nozze dell' Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca Guglielmo di Baviera et cetera et cetera [l' altra] Dialoghi ne' quali si narrano le cos epiu notabili fatte nelle Nozze dello Illustrissimo ed Eccellentissimo Prencipe Guglielmo VI. et cetera et cetera) Dalle Feste celebrate nell' Anno 1568. per lo sposalizio di Guglielmo primogeniti di Alberto V. Duca di baviera con la Duchessa Renata di Lorena, noi sappiamo, che quella Corte manteneva al suo servizio da quarantotto Cantori, e molti suonatori di varj strumenti da fiato e da corde, oltre alcuni Compositori, capo de; quali era Orlando Lasso Fiamingo Uomo in quel tempo celebratissimo. Quanto fosse portato ler la Musica il mentovato Duca Alberto, oltre il mantenere splendidamente tanti Professori, ce ne da ancora una evidente riprova la raccolta, che per suo comandamento fu fatta di varie Composizioni di Musica sì Ecclesiastica, che Profana ridotta [-60-] in tre libri con tal magnificenza, che al riferire [riferi ante corr.] del lodato Massimo Troiano uno di questi per le miniature, e per la ricchezza della Copreta del medesim costata Scudi 3500. Questi sono quei libri, che stati nascosti per lungo tempo, e chiusi in [[due]] [una corr. supra lin.] Cassa, furono scoperti pochi anni sono in tempo che si trovava a quella Corte [[l' Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Dottor]] [il Signor Consigliere corr. supra lin.] Bianconi, che presentemente risiede Ministro in Roma della

Corte Elettorale di Sassonia, come leggesi in un suo [eruditissimo add/ supra lin.] libro [intitolato add. supra lin.] [[()] Lettere stampate in Lucca [1763. pagina 52. add. supra lin.] dedicato a sua Eccellenza il Signor Marchese Filippo Ercolani [Ciamberlano delle Maestà Loro Imperiali Regie ed Apostoliche add. supra lin.] Principe del Sacro Romano Impero e Cavaliere [dell' Ordine Elettoral Palatino add. supra lin.] di Sant' Uberto, a cui io professo infinite obbligazioni per tanti tratti di singola amorevolezza verso di me usati. Oltre l' onorevole Impiego di maestro della Cappella, e della Camera del Serenissimo Elettore di Baviera, venne ancora innalzato l' Autore di questo Esempio dall' Altezza sua al decoroso posto di suo Consigliere, e dopo il corso di ottantanove Anni chiuse gloriosamente i suoi giorni li 9. marzo 1732; Egli è stato uno de più eccellenti Maestri de nostri tempi come rilevasi da varie di lui Opere Manoscritte e stampate, e particolarmente da una intitolata: Missae VII com 4. Vocibus, Ripieni[[nel Basso al Numero (2). Da questi due Soggetti vedesi osservato quanto si è notato alla pagina di questa seconda Parte]] [et Wagner Augustae corr. supra lin.] Vindelicorum 1710. In questo Esempio che noi presentiamo da considerare con particolar attenzione [-61-] ai Giovani Compositori, propone due Soggetti, uno nel Soprano segnato Numero (1), e l' altro nel basso al Numero (2). Da questi due Soggetti vedesi osservato quanto si è notato alla pagina 48. 49. di questa seconda Parte, cioè i Maestri dell' Arte, che nel proporre due Soggetti ebbero attenzione che fossero di carattere diverso, sì per la diversità delle figure, che dell' Andamento affinche gli Uditori ne potessero sensibilmente distinguere le diversità; quindi perciò l' Autore ha formato il primo Soggetto, dopo la prima Semiminima puntata, di Crome, al quale rispondono all' Ottava sotto il Tenore al Numero (3), e alla Quarta sotto il Contralto al Numero (4); dopo di che il basso propone il secondo Soggetto di Figure diverse, e di maggior valore delle Figure del primo Soggetto. Al Numero (5), e (6) il Soprano, e il Basso propongono altri due piccoli Soggetti, ai quali rispondono al Numero (7) il Contralto, e al Numero (8) il Tenore formando un piccolo Contrappunto doppio all' Ottava sopra, e all' Ottava sotto. Al Numero (9) il Contralto sopra le parole Miserere introduce un nuovo Soggetto, a cui risponde alla Quarta sotto il Tenore al [il ante corr.] Numero (10), all' Ottava sotto il Basso al Numero (11), e alla Quinta sopra [-62-] il Soprano al Numero (12) conducendo le Quattro parti nella Cadenza di Alamire Quinta del Tuono. Indi sopra l' Altro Agnus Dei ripiglia il primo Soggetto dell' Agnus il Basso al Numero (13), conducendolo al Contrario, stanteche essendo il Soggetto del primo Agnus ascendente, questo è al contrario, cioè Discendente; a questo rispondono il Tenore all' Unisono al Numero (14), e all' Undecima, o Quarta il Soprano al Numero (15). Di poi al Numero (16) il Contralto ripiglia il secondo all' Undecima proposto sul principio dal Basso al Numero (2). Formata un'altra Cadenza Plagale alla Quinta del Tuono propone sopra le parole Dona nobis pacem il Contralto un [[nuovo]] Soggetto al Numero (17) [Le di cui Note sono le stesse proposte dal Basso sul principio al Numero (2) add. in marg.], e il Tenore ne propone un altro diverso al Numero (18), i quali due Soggetti sono del Tuono; al primo risponde al Numero (19) il Soprano alla Quarta sopra, e al secondo Soggetto risponde il Basso al Numero (20) alla Quarta sotto; poscia il Soprano ripiglia il secondo Soggetto al Numero (21), e il Tenore al Numero (22) ripiglia il primo Soggetto; così pure il Contralto al Numero (23) ripiglia il secondo Soggetto, e il Basso al Numero (24) ripiglia il primo Soggetto. [-63-] Con questi due Soggetti vengano a formarsi varj Contrappunti doppj condotti artificialmente dall' Autore sino al fine, i quali assieme con lo stretto del Soggetto proposto dal Tenore al Numero (18) attentamente considerati dal Giovane Compositore potranno servirli d' un lume molto singolare per tessere le Fughe con varj Soggetti.

Esempio XI.

Religioso molto esemplare, e fornito di tutte quelle ragguardevoli doti, che formano il carattere d' un vero Ecclesiastico Regolare, Fu l' Autore di questo Esempio, a cui io debbo moltissimo per essere stato il mio primo Maestro. Nacque egli in Bologna nel Gennaio dell' anno 1655., e s' applicò alla Musica sotto la disciplina di Camillo Cavenini Maestro di Cappella della Cattedrale, Accademico Filomuso, e di Don Agostrino Filipucci Maestro di Cappella de Reverendi Canonici Lateranensi nella loro Chiesa di San Giovanni in Monte, e uno dei fondatori dell' Accademia de Filarmonici, nella quale fù aggregato l' Autore [nell' ante corr.] di questo Esempio nell' ano 1671. Vesti l' abito religioso nel terz' Ordine nel 1762, e si rese eccellente nel Canto, nel suono dell' Organo, e nell' Arte del Contrappunto, ma soprattutto fù dotato dalla natura d' una rara comunicativa, la quale accompagnata da un possesso grande dei Fondamentali Principi, e Regole dell' Arte, e lo rese un celebre Maestro nell' insegnare [-64-] le accennate parti della Musica, come lo hanno dimostrato tanti di lui Discepoli, che sono riusciti Uomini valorosi, specialmente nel suono dell' Organo, non tanto in una legittima Intavolatura, quanto nell' accompagnamento, della qual sorte Bologna a giorni nostri ne gode i pregevoli frutti. Morì questo Religioso in età d' anni 76. nel 1731. Da questa Fuga si rileva quanto l' Autore fosse eccellente nel condurre una Fuga con tutta l' esattezza delle Regole dell' Arte, e con tutta la naturalezza, chiarezza, e metodo. In essa vien proposto dal Contralto an Numero (1) un Soggetto, al quale risponde al Numero (2) il Soprano alla Quarta sopra; e siccome la Proposta non oltrepassa la Quarta del Tuono, e il Soprano [colla Risposta passa add. supra lin.] alla Quinta all' Ottava formando [forma ante corr.] [[una Quinta colla]] [una add. supra lin.] Quarta [composta add. supra lin.], quindi è che la Fuga, essendo composta di due Quarte [Quarta ante corr.], che sono D. G, e A. D; viene ad esser Fuga Reale, è non già del Tuono. Al Numero (3) il Contralto propone un Contrassoggetto, il quale dalla Fondamentale discende alla Quinta, e nel mentre che il Basso al Numero (4) risponde al primo Soggetto all' Ottava sotto, il Soprano al Numero (3) risponde al Contrassoggetto discendendo dalla Quinta alla Fondamentale, perciò neviene, che il Contrassoggetto [[discendendo dalla Quarta alla Fondamentale]] [forma una Fuga del Tuono, e dall' unione del add. supra lin.] primo Soggetto, e del Contrassoggetto se ne forma una Fuga [-65-] mista di Reale, e del tuono. Al Numero (6) il Tenore risponde alla Quarta sotto al primo Soggetto, il Basso al Numero (7) risponde all' Ottava sotto al Contrassoggetto. Al Numero (5) il Soprano risponde per Moto contrario al Contrassoggetto e al Numero (9) il Tenore risponde al Contrassoggetto alla Quarta sotto, nel mentre che il Soprano al Numero (10) ripiglia il primo Soggetto mutando la Corda, e in questo modo viene a rovesciare il primo Soggetto, e così pure il Contralto al Numero (11), il Tenore al Numero (12), e il Basso rovesciano il primo Soggetto. Vien pur anche rovesciato il Secondo Soggetto dal Soprano al Numero (14), dal Contralto al Numero (15), dal Tenore al Numero (16), e d' imitazione dal basso al Numero (17). Al Numero (18) il Soprano ripiglia il primo Soggetto in Gsolreut Quarta del Tuono Fondamentale. L' istesso vien praticato dal basso al Numero (19), e tanto primo Soggetto, che il Contrassoggetto vengono condotti relativamente alla Quarta del Tuono, sin tanto che giunto al Numero (20), e (21), il Tenore [-66-] e il Contralto formano lo Stretto del primo Soggetto. Così pure al Numero (22), e (23), il Soprano, e il Basso; e poscia al Numero (24) le quattro Parti assieme formano lo stretto del Contrassoggetto, alcune secondo la Proposta, ed altre al Contrario, talche nel mentre che il Basso sostiene per il corso di tre Battute la Corda della Cadenza finale, le altre tre Parti formano un artificioso inesto del Contrassoggetto. È d' avvertirsi [Lo Au<tore> ante corr.] che l' Autore ha condotta questa

Fuga per le sole Corde principali del Tuono che sono la Fondamentale la Quinta, e la Quarta, tralasciando quelle della Terza, e della Sesta, perche (a tenore di quanto si è esposto nella Prefazione) il Soggetto passando a tali Corde si muterebbe dall' essere di Reale, o del Tuono, al essere d' Immitazione, come chiaramente rilevasi dai seguenti Esemplj

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 66; text: Corda del Tuono, Terza, re, mi, fa, sol, do]

La chiarezza, la naturalezza, la ben ordinata disposizione del Soggetto, e Contrassoggetto di questa Fuga, quanto esaltano il merito dell' Autore, altrettanto mover debbono i Giovani Compositori ad approfittarsi di quei vantaggiosi lumi, che loro somministra questa rara ed eccellente Composizione.

[-67-] Esempio XII.

L' universale applauso, e gradimento onde è sempre stata udita da per tutto questa Fuga, ma specialmente nella Cesa di questa perinsigne Collegiata di San Petronio quanto adatta a far risaltare il merito delle ottime, e perfette Composizioni, altrettanto propria ad iscoprire i difetti delle cattive, mete chiaro abbastanza il valor singolare dell' egregio suo Autore Giacomo Antonio [Perti add. supra lin.] mio terzo Maestro, il più dotto fra quanti mai furono Maestri di Cappella della suddetta perinsigne Collegiata. Egli non ostante il suo gran possesso dell' Arte Musica, e la sublime cognizione d' ogni sua più sottile finezza ne varj famigliarj discorsi avuti insieme, mi ha asserto più volte, anche nell' età sua più decrepita (essendo d' anni 95. nel 77.), che sempre studiava il modo di rendersi più abile a servire esattamente la sua Chiesa, bello esempio per ammaestramento di que' Giovani, che aspirando alle Capelle più ragguardevoli, e lucrose, per un po' di fuoco giovanile, per un accidentale favorevole incontro di qualche loro Composizione; per un applauso lusinghiero fatto loro da chi, o per mancanza di perizia di musica, o per troppa appassionata condiscendenza non può essere giusto estimatore del merito delle loro Composizioni, non debbono lusingarsi d' essere a portata di servire con decoro, le mentovate Cappelle. Senza una lunga, e consumata esperienza [-68-] non si giunge alla perfezione cui giunse un sì eccellente Compositore, il quale (cosa rarissima) in ogni stile, in ogni particolar sorta di Composizione si rese sempre celebre, e anche nella sua età più avanzata, secondo le circostanze, fece conoscere una vivacità, e gusto particolare, talche con queste singolari dori, seppe vincere l' invidia solita a suscitarsi contro li Uomini insigni, e rinomati. Propone l' Autore in questa Fuga nel Contralto un Soggetto al Numero (1), il quale dalla Quinta del Tuono discende alla Fondamentale, alla qual proposta risponde il Soprano al Numero (2) discendendo dall' Ottava alla [[Fon]] Quinta, ed ecco come viene a formarsi una Fuga del Tuono composta di una Quinta

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 68,1],

e di una Quarta

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 68,2]

ambidue discendenti, e che formano l' Ottava del Tuono

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 68,3]

Al Numero (3) il Contralto propone un Contrassoggetto a cui risponde al Numero (5) il Soprano, nel mentre che il Basso al Numero (4) ha già cominciata la Risposta all' Ottava sotto del Contralto; al Numero (6) risponde il Tenore all' Ottava sotto del Soprano. L' istesso pure viene praticato col Contrassoggetto da Basso al Numero (7) e dal Tenore al Numero (8). È d' avvertirsi che questo Contrassoggetto forma una Fuga Reale, non già del tuono, perche è composta di due Quinte discendenti che sono

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 68,4]

e

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 68,5]

È quasi un secolo, che alcuna volta nelle Fughe i Compositori hanno introdotto il Basso continuo [-69-] composto di Crome, il quale sostiene le Parti, il che produce un effetto mirabile, ogni qualvolta sia composto da Maestro perito, il quale procura più tosto l' effetto grato negli Uditori, che il rigore delle Regole dell' Arte. Ripiglia il Soggetto al numero (9) il Soprano rovesciando la Fuga alla Quinta sopra, e il basso al Numero (10) rovescia il Contrassoggetto alla Quarta sopra, e al Numero (12) rovescia il Soggetto alla Quarta sopra. Antecedentemente però il Contralto ha ripigliato il Soggetto al numero (11) nell' istessa corda, in cui fù proposto, a fine di non escire fuori delle sue Corde proprie. Al Numero (13) il Tenore rovescia il Soggetto alla Quinta sopra; poscia il Soprano fa un entrata al Numero (14) alla Terza del Tuono, la quale conduce la Composizione al Tuono di Alamire Sesta del Tuono, e quasi subito passa all' Elami Terza del Tuono, in cui, fatta la Cadenza il Contralto, ripiglia il Soggetto nella Corda di Gsolreut al Numero (15), con il qual Soggetto si conduce, e ritorna al Tuono principale di Csolreut; così pure il Basso ripigliando il Contrassoggetto al Numero (16), e al Numero (17), e (18) il Basso, e il Soprano ambidue formano lo stretto del Soggetto, nel mentre che le altre due Parti prima da [-70-] se, e poscia unite con le altre due vanno ripigliando in Contrassoggetto sino al fine della Fuga. Non manchi il Giovane Compositore di notare tutte le repliche del Contrassoggetto, ora Reali, ed ora d' Immitazione sparse in tutta la Fuga, e rifletta che queste formano il più bel pregio di questa Composizione, producono negli Uditori un effetto mirabile, e mostrano ad' evidenza sino a qual grado di eccellenza fosse giunto l' Autore.

Fughe a [[quattro]] [cinque corr. Supra lin.] Voci

Esempio I.

In questo Esempio l' Autore ci propone una Fuga di Stile differente dall' antecedente, la quale, oltre l' essere a cinque Voci, sorta di Contrappunto, molto più difficile da condursi per ragione della Quinta parte aggiunta intercede un Artificio, che merita d' essere notato dal Giovane Compositore. Propone al Numero (1) il secondo Soprano un Soggetto alla Quinta del Tuono, al quale risponde al Numero (2) il Contralto nella Fondamentale. Risponde pure alla Quinta il Tenore al Numero (3), e all' Ottava il Soprano al Numero (4). Il Basso al Numero (5), che presentemente fa le veci della quinta Parte, propone un nuovo Soggetto nella Corda fondamentale del Tuono, che viene ad inestarsi [-71-] col primo Soggetto. A questo nuovo Soggetto risponde all' Ottava sopra il Contralto al Numero (6) [e add. supra lin.] alla Quinta del Tuono il primo Soprano al Numero (7), e nell' istessa Corda il secondo Soprano al Numero (8). Deve avvertire il Giovane Compositore, come in questa Risposta, la

quale c'insegna, che immediatamente doppo la Dissonanza debba succedere discendendo la Consonanza più prossima. Nel presente caso la Quarta risolve in Quinta falsa, e questa in un'altra Quarta, sicche vengono ad incontrarsi tre Dissonanze (supponendo che la Quarta, che è per se stessa Consonanza, presentemente sia Dissonanza) il che, benche di raro, trovasi ciò non ostante da Maestri raguardevoli praticato. E fondato questo su la dottrina del Zarlino, che si è riferita alla pagina XXVIII. Della Prima [prima ante corr.] parte di questo Esemplare la quale dice: La Quarta sincopata, dopo la quale segua senza alcun mezzo la Semidiapente, o Quinta falsa, et cetera. Succede questo in occasione che venga formata la Legatura della Parte grave del Basso, la quale richiedendo, come si disse nel citato luogo, li accompagnamenti di Secondo, di Quarta, e di Sesta, ne veine, che restando ferma la Quarta nel [-72-] mentreche risolve il Basso discendendo di Semituono, viene a rissolver in Quinta falsa; in oltre restando ferma questa Quinta falsa, e ritornando ad ascendo il Basso, incontrasi un'altra Dissonanza, che è Quarta. In due modi diversi accadano queste Dissonanze. Le due prime si formano dalla legatura del basso, e la terza dissonanza dalla Legatura della Parte superiore. A giorni nostri di frequente vengono praticate queste tre Dissonanze, anzi [ap ante corr.] alcuna volta incontrasi un seguito di Settime, come ci dimostra l'Esempio seguente:

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 72]

Proseguisce il nostro Autore la Fuga, con introdurvi nuovi Artificj disponendo in varj modi i due proposti Soggetti, avendo sempre in mira non solo la condotta prescritta dall'Arte, ma sopra tutto il buon compiacimento degli Uditori. Potrebbe recar ammirazione la Cadenza, che s'incontra in [-73-] Elami Seconda del Tuono, ma a ben riflettere non v'è da condannarsi tale licenza, perche essendo già introdotta la Corda di Alamire per il corso di quattro Battute avanti questa tal Cadenza alla Seconda non riesce dispiacevole all'Udito, e in oltre poi ancora l'istesso Soggetto glie l'accorda. L'istesso possiam dire di quello che viene dopo tal Cadenza, stanteche prosegue nella sopraccennata Corda di Alamire per lo corso di due Battute. Al Numero (10) incomincia a introdurre lo stretto dei due Soggetti, e nel proseguimento v'è sempre più stringendoli sino al fine della Fuga, alche vien forzato l'Uditore a confessare che di più far non poteva l'Autore per captivarsi l'universale aggradimento avendo sfuggito tutti quegli sforzi dell'Arte, che quanto di ammirazione riscuotono dai Professori, altrettanto rendono oascrete, e disaggradevoli le Composizioni.

Esempio II.

Nacque in Vicenza Giovanni Antonio Riccieri, e quivi sotto la disciplina di Don Domenico Freschi, e poi in Ferrara sotto quella di Giovanni Battista Bassani, si applicò all'Arte del Canto, e del Contrappunto; e quanto riuscì mediocre Cantore di Soprano, altrettanto si rese valente Compositore, avendo sortito un talento acuto, fervido, e singolarmente metodico nelle sue Composizioni. Ebbe molti Scolari, ed io pure [-74-] ho havuto il vantaggio d'essere stato uno di loro. Fu aggregato in qualità di Compositore nell'accademia de' Filarmonici di Bologna nell'Anno 1704, poscia fù chiamato in Polonia l'Anno 1722. dal Principe [Stanislao [[Revrski]] [Rzewski add. in marg.] Paladino di Podolia, e gran Generale della Corona add. supra lin.] [[Reurschi]], e per [[alcuni]] [sei add. infra lin.] anni lo servì per Compositore sì da Chiesa, che da Camera, e da Teatro; compose ancora varj Salmi per la Cappella del Capitolo della Basilica [in Roma add. supra lin.] di San Pietro in Vaticano; servì anche per alcuni anni la Cappella di Cento, e dopo varie vicende, morì nell'Anno 1746. È composto questo suo Esempio di un Soggetto, e un Contrassoggetto, i quali formano una Fuga del

Tuono, poiche al Numero (1) il Soggetto proposto dal Soprano dalla Quinta del Tuono per salto discende alla Fondamentale, e nella Risposta al Numero (2) il Contralto dalla Fondamentale per salto discende [[alla Fondamentale nella Risposta]] alla Quinta, e così viene formata del primo Soggetto una Fuga del tuono. Al Numero (3) vien proposto dal primo Soprano il Contrassoggetto, a cui risponde il Contralto al Numero (4) formanto anche questo Contrassoggetto una Fuga del Tuono. Al Numero (5), e (6) rispondono il Tenore all'Ottava sotto del Soprano, e il Basso all'Ottava sotto del Contralto. Avvertir deve il Giovane Compositore come la Quinta Parte (come è il secondo Soprano di questa Composizione segnato al (7) Numero [[7]]) non sempre stà obnligata alle Leggi delle altre Parti nelle Fughe, o sia per la distanza delle Risposte, che non è sempre uguale; o sia per la Realtà delle Figure, delle Sillabe [-75-] e degli Intervalli, che non è sempre simile, e cio è stato praticato da più celebri maestri, per isfuggir alcuni inconvenienti, che nascono dal condurre la Risposta della Quinta parte rigorosamente uniforme alle Risposte delle altre Parti. Imperoche accade alcuna volta, che la Risposta della Quinta parte succede troppo lontana, per la qual cosa viene a ridurre la Fuga eccedentemente lunga; altre volte succede, che volendo osservare esattamente le Regole prescritte dall' Arte intorno alla Proposta, e alle Risposte, la Fuga si rende oltre modo stucchevole. Per evitare dunque questi inconvenienti, che sempre più crescano nelle Fughe a sei, sette, otto, e più Voci, introdussero qualche Artificio particolare, o di far entrare prima del tempo la Quinta Parte; o d' introdurre qualche Immitazione del Soggetto, e Contrassoggetto; o di contrappuntizzare semplicemente, per poscia a tempo opportuno rispondere regolarmente ai proposti Soggetti, L' Autore di questa Fuga ha anticipata [-76-] la Risposta del Secondo Soprano per lo spazio di quattro battute e mezzo, affinché non tardasse troppo a unirsi con le altre Parti, e venisse questa Fuga ad esser priva per lungo tempo dell' Armonia delle cinque parti, delle quali è composta. Avvertasi però, che questa Quinta Parte al segno ([signum]), in vece di ritornare alla prima Nota del primo Soggetto, ascende gradatamente alla Quarta del Tuono, che è uno di quei arbitrij, che si sono presi i Maestri più eccellenti dell' Arte. Incontrasi anche un altro arbitrio presosi dall' Autore, seguendo anche in questo la prassi de maestri, ed è che la prima Nota del Contrappunto, abbenche sia Quarta, viene usata in varj luoghi [segnati ([signum]) add. supra lin.] come Consonanza non soggetta alle Leggi delle Dissonanze, come pretendesi da Prattici. Dal Numero (8) sino al (12) incontrasi lo Stretto del primo Soggetto condotto con metodo esatto, talche non solo reca piacere all' Udito, ma ancora all' occhio, per essere ordinato con ogni più precisa esattezza. Dopo d' essersi condotto alle due Cadenze della Sesta, e della Terza, cosa praticata da alcuni Maestri più noi vicini, ripiglia il [-77-] Contrassoggetto formandone lo Stretto, e si srve artificialmente dello stesso Soggetto per ritornare dalla Terza, alla Fondamentale, come riscontrassi dal Numero (13) sino al (16). E siccome il Soggetto è composto delle due Note, che formano la Cadenza di Alamire Corda fondamentale del Tuono, di nuovo ripiglia lo Stretto del primo Soggetto col sempre più restringerlo. Così pure dal Numero (17) sino al (20) restringe il Contrassoggetto, e conduce al fine questa Fuga, in cui l' Autore può giustamente pregiarsi d' aver unito assieme il dilettevole, e l' artificioso, cosa assai rara, e molto difficile. Ogni qualvolta il Giovane Compositore attentamente riflettera alla singolare condotta di questa Fuga, potrà, non v' ha dubbio, ricavarne gran profitto, specialmente per addestrarsi a comporre a cinque Voci, sorta di Contrappunto, che porta seco molte difficoltà, affinché riesca naturale, artificioso, e chiaro. E siccome il complesso dell' Armonia non è composto, che della fondamentale, Terza, Quinta, e secondo il sentimento della maggior parte de Maestri dell' Arte, anche dell' Ottava,

quindi ne viene, che il Compositore deve usare tutta l' industria per dar luogo alla Quinta Parte raddoppiandola or in Ottava, [-78-] or in Decimaquinta con una delle quattro parti, affinche la Composizione possa esser realmente a cinque Voci.

Esempio III

Questo illustre Autore, benché in tutte le sue Composizioni abbia date prove assai chiare del suo singolar talento, più però che altrove lo ha fatto spiccare nel principio di questo madrigale, con una Musica, che esprime a meraviglia il senso di queste parole: ahi tu mel neghi. Quindi rifletta il Giovine Compositore con qual maestria, e naturalezza sono condotte le Risposte alla Proposta del primo Tenore, e con qual accortezza poi tosto che le Reali o del Tuono, usi quelle d' Immitazione, per essere più addattate all' espressione, e a produrre un effetto mirabile negli ascoltanti. Cio però che si rende più singolare, è, che le Parti di questo Esempio sono condotte con tal chiarezza, che una non occupa l' altra, e la Melodia di ciascuna forma un unione piena di una dolce Armonia. È da notarsi come il Tenore al Numero (1) nella Proposta forma il Salto discendente di Quarta, e il Contralto nella Risposta al Numero (2) forma il salto di Sesta discendente, e al Numero (3) il Soprano il salto di Ottava. Questa varietà di Risposte è quella, che stabilisce questa Fuga d' Immitazione, perché le Risposte non sono simili alla Proposta, che di sole Figure. Le Risposte [Risposta ante corr.] però ai Numeri (4) (5), e (6) sono Reali, e ai Numeri (7), e (8) sono d' Immitazione, sicché tutte assieme vengono a formare una Fuga Mista [mista ante corr.] di Reale, e d' Immitazione. In seguito sono ben espresse dalla Musica con Immitazioni, e ben condotte Legature le [-79-] parole: io credea crudi i mari, i fiumi nò, le quali vengono avvedutamente intrecciate con le seguenti parole: Ma tu dallo splendore che 'n te si specchia ad esser crudo impari. Qui propone un Soggetto il secondo Tenore al Numero (9), a cui risponde Realmente il Soprano al Numero (10), e nonostante che questo Soprano, in vece di ascendere all' Ottava del Tuono, ascende alla Seconda, e perciò esce fuori del Tuono, tuttavia per le ragioni altrove addotte, ciò viene approvato dalla prassi, e autorità de primi, e più celebri Maestri. Passa di poi alle parole: Prodigo a tè del pianto, a Lei del core, e introduce una Musica alquanto vivace, la quale viene contrapposta dalla musica mesta sopra le parole: Fui lasso, e sono, nel terminar delle quali intreccia le ultime parole: E voi mi siete avari, tu della bella imago, con graziose Immitazioni, e singolarmente nelle ultime parole: Ella d' amore, in cui merita, che il Giovane Compositore attentamente osservi questo bel gruppo d' Immitazioni, col le quali conduce dolcemente alla Cadenza finale. Raro, e pregievole si rende questo eccellente Madrigale, per la singolar unione, e retta collocazione delle Parti, e soprattutto per la loro ben pensata disposizione, e collocazione, talche una dà luogo all' altra, e ognuna d' esse forma una grata melodia

Esempio IV.

Abbenche siano da quasi due secoli, che morì il celebre Autore di questo Esempio, ciò non ostante vive ancora la di lui memoria nella mente di tutti, e singolarmente de Professori di Musica, non solo d' Italia, ma di tutta l' Europa, trovandosi sparse per tutte le principali Capelle le di lui Opere per servizio di Chiesa. Non così note, e sparse sono le [-80-] varie Opere dell' Autore, che contengono Madrigali, per la qual cosa ho creduto vantaggioso ai Giovani Compositori, siccome nella prima parte di questo Esemplare ne ho esposti non pochi saggi di Musica Ecclesiastica, così in questa Seconda Parte esporne alcuni di musica Madrigalesca, affinche dalla varietà degli stili di questo insigne Autore possa ognuno coll'imitarlo ricavarne singolare vantaggio. Vien proposto dal Contralto il Salto di quarta, e dal Soprano nella Risposta il Salto di Quinta, e da Proposta, e Risposta viene a

dichiararsi (considerando le [due add. supra lin.] sole prime Caselle) essere la Fuga del Tuono. Nella terza Casella però il Soprano oltrepassa l' Ottava, e al Segno ([signum]) s' estende sino alla Seconda del Tuono, perciò essendo la Risposta parte del Tuono, e parte Reale viene a formare una Fuga Mista. Poscia dalle parti gravi vengano proposti diversi Soggetti, coi quali si innestano con le Risposte le Parti acute, sintantoche giunto alle parole: ne mai di veder Dio et cetera, vien proposto un Attacco fra le Parti di mezzo, il quale col rendersi grazioso, e grato, termina con una Cadenza alla Quinta del Tuono segnata ([signum]). Qui vien proposto un Attacco sopra le parole: all' alto tuo Intelletto et cetera, al quale rispondano d' Immitazione le Parti; dipoi in seguito, dopo proposti altri Attacchi, eggiunto all' ultimo verso: Ma per te verso te m' impenni et erga, propone l' Autore alcuni Soggetti con le Parti gravi, a cui rispondano d' Immitazione le Parti acute, con framischiarvi qualche Contrappunto doppio, e con distinto artificio, e naturalezza conduce lodevolmente a fine questo ben tessuto Madrigale.

Esempio V.

L' Autore di Questo Madrigale fu Claudio Monteverde Cremonese discepolo di marc' Antonio Ingegneri. Per la sua eccellenza nel suono della Viola, e del Comporre fù dal Duca di mantova [eletto add. supra lin.] per suo Compositore, poscia dopo alcuni Anni passò a servire la Serenissima Republica [Repubblica ante corr.] di Venezia per maestro della Cappella Ducale di San marco. La quantità delle Opere Pratiche per servizio della Chiesa, molto più di Madrigali da esso date alle Stampe, e più volte ristampate, ci dimostrano il di lui valore, e in quanta stima fosse tenuto à suoi giorni. Per essere però egli stato uno de primi a introdurre [introdurre ante corr.] la Musica moderna, ebbe molti Contradittori, che lo rimproverarono di aver contravenuto alle stabilite Leggi della buona Musica. Uno de principali Oppositori fù il Padre Don Giovanni Maria Artusi Bolognese Canonico Regolare del Salvatore, il quale diede alla luce un Libro intitolato: L' Artusi, ovvero delle Imperfezioni della moderna Musica. L' Opera è divisa in due parti, l prima stampata nel 1600., e la seconda nel 1603. in ambedue queste parti inveisce non poco fra gli altri contro in Moteverde. La guerra accesa [[tr]] fra [[le]] due partiti fù aspra; ma Claudio Monteverde incoraggiato da suoi parziali, e sempre più impiegato in sostenere la sua opinione, con una Lettera stampata nel Quinto Libro de Madrigali a cinque Voci diretta ai studiosi Lettori, e poscia pubblicata da suo Fratello Giulio Cesare Monteverde negli Scherzi Musicali a tre Voci pubblicati nel 1607. fece le sue difese, e dimostrò come sino ai suoi tempi, i Compositori ebbero per principio che l' Armonia fosse Signora dell' Orazione, cioè che la Musica dovesse considerarsi per superiore [-82-] alle parole; ma al contrario, che egli con l' Autorità di Platone voleva che l' Orazione, cioè le parole, fossero il principale oggetto del Compositore e a tal effetto introdusse una Seconda Pratica in molte cose diversa dall' Prima Pratica, che era stata in uso appresso tutti i Maestri a lui anteriori. Ho creduto opportuno il dare questo lume ai Giovani Compositori, affinche scoprendo in questo Autore certi Passi, che a tenore della Prima Pratica, non convengono, possa comprendere la differenza che passa fra le Composizioni a Cappella regolate secondo la prima Pratica, e fra quelle condotte su i principj della Seconda Pratica, la quale ammette alcune licenze, usate però con moderazione. Grande, e universale fù la stima in cui fù tenuto questo celebre Compositore, come specialmente rilevasi da una lettera scrittali a Venezia dal Padre Don Adriano banchieri Bolognese Abate Olivetano del Seguento tenore. Parmi convenevole il passar termine di congratulatione con Vostra Signoria, insieme del gusto grande che habbiamo sentito nella nostra Accademia Filomusa, per l' acquisto fatto di Soggetto cosi eminente, quant' è il Signor Claudio

Monteverde. Io come suo parziale concorsi al contento universale, si come in particolare, per lo memorabile accordo nel giorno di Sant' Antonio l' anno 1620. mentre Vostra signoria onorò con la sua presenza in pubblico Ritrovo la Florida Academia di San Michele in Bosco, accompagnato dal Signor Don Girolamo Giacobbi, e virtuosissima comitiva de Signori musici Bolognesi, dove si recitò oratione, e armonizò concerti in lode, ed Encomi di Vostra Signoria qual riverisco, e le baccio la mano. In questo Madrigale vien proposto un Soggetto dal Tenore al Numero (1), a cui risponde Realmente il Basso al Numero (2), nel qual tempo il Contralto al Numero (3) propone un altro Soggetto, a cui risponde pur Realmente il secondo Soprano al Numero (4), nel mentre che il Soprano al Numero (5) risponde [-83-] all' Ottava del Tenore al primo Soggetto. Questi due Soggetti indicati ai Numeri (2), e (3) vengono a formare, come riscontrasi ai numeri (4), e (5) un Contrappunto alla Quarta sotto, e alla Quinta sopra. Incontrasi un Andamento di Terza sopra le parole: Che se t' ho troppo amato, fra le due Parti, che vien poscia frapposto dal Contralto con diverso Andamento, e alla Cadenza del Tuono ripiglia il primo Soprano di nuovo il primo Soggetto, nel terminar del quale vengono ripigli dal Tenore, e dal Secondo e primo Soprano gli accennati due Andamenti> Passa quindi alle parole: Porti la pena et cetera, con proporre alcuni Attacchi, i quali formano Legature molto ben intese, e piacevoli all' Udito, singolarmente sopra le parole: del comess' errore. Poscia vien proposto dal secondo Soprano un Soggetto esprimente le parole: Ma perche stracci fai della mia fede, al qual Soggetto rispondano le altre parti or Realmente, ed or d' Immitazione, sintantoche giunto alle parole: se la mia fiamma ardente, vengono proposti due Soggetti, l' uno dal primo Soprano al Numero (8), e (9) il Tenore, e il secondo Soprano, e al Numero (10), e (11) rispondano il Contralto, e il Basso ai due accennati Soggetti; poi vien introdotto il terzo Soggetto sopra le parole: non merita mercede: Osservi con attenzione il Giovane Compositore il bell' intreccio sopra le parole: ma straccia pur crudele, in cui le Parti unite, e strette fra di loro s' immitano. Singolare è pur anche l' intreccio delle rare Legature delle cinque Parti [[sotto]] [sopra sonanze add. infra lin.] [-84-] [[unite]] sopra le parole: non puo morir d' amor, specialmente le segnate ([signum]), ove riscontrasi la Nona, la Quarta accompagnate dalla Sesta, e nell' istesso tempo il Tenore, che forma la Terza, non ostanteche il Soprano usi la Quarta. Riscontrasi pur anche nella seguente Casella unite assieme con la Terza, la Quarta, la Settima, e la Nona; cosi pure in appresso al segno ([signum]) incontransi unite assieme la Quarta, la Quinta, e la Sesta. Questa unione della Dissonanza con la Consonanza in cui deve risolversi, abbenche di raro, è però stata praticata da più valenti Maestri, con alcune condizioni, che sono state assignate nella prima Parte di questo Esemplare pagina 142. 143. In fine vengono proposti varj Soggetti sopra li ultimi due Versi di questo madrigale il primo è sopra le parole: sorgerà nel morir quasi fenice al Numero (12), altri due Soggetti sopra le parole: La fede mia più bella, e felice, l' uno al Numero (13), l' altro al (14), al primo viene risposto per moto contrario al Numero (15), la qual Risposta contraria potiamo chiamare il quarto Soggetto. È mirabile la condotta di questi quattro Soggetti tenuta dall' Autore, riscontrandosi in essa una chiarezza, e naturalezza soprendente, che dimostra il merito, e singolar valore.

Esempio VI.

Dall' uso delle Dissonanze, e specialmente della Settima libero, e affatto alieno alle Leggi de' primi Maestri, che ha fatto l' Autore in questo suo [-85-] Madrigale si verrà in chiaro del perche si suscitassero contro di lui tanti Oppositori, come accennato abbiamo nell' Esempio antecedente. I Zelanti non potendo soffrire in pace un tal' uso contrario alle antiche leggi, s' allarmarono contro di lui, rimproverandolo d' aver usati Intervalli falsi, e dissonanze

irregolarmente, e senza alcuna preparazione. Ad onta però di tutti i loro rimbrotti egli ebbe il bel piacere di vedere la pratica da lui introdotta si bene accolta, ed abbracciata dai Compositori, che fino a giorni nostri si mantiene in tutto il suo credito. Come però, e quando possano usarsi lodevolmente le Dissonanze aliene dalle Regole, da questo Esempio potrà agevolmente rilevarlo il Giovane Compositore, avvertendo però che se le dette Dissonanze furono introdotte, e vengono permesse nello stile Concertato di Chiesa, di madrigali, di Musica profana, drammatica, e Instrumentale, non furono mai però praticate sino a giorni nostri da veri periti Maestri nello stile a Cappella, perche aliene, e repugnanti ad un tal Stile, che pur troppo, e lo dico con grandissimo dispiacere, a giorni nostri è quasi perduto affatto, e pochi vi sono, che siano a portata di scrivere esattamente a Cappella, e che abbia una piena cognizione del vero, e legittimo carattere di questo stile. Venghiamo ora all' Analisi di questo Madrigale. Sopra le parole Cruda Amarilli introduce due volte un ben tessuto Contrappunto; così pure sopra le parole: Che col nome ancora d' amor. In prova di quanto abbiamo detto di sopra dell' uso da lui praticato delle Dissonanze, [-86-] osservi il Giovane Compositore la musica sopra le parole: ahi lasso, come il Soprano al Numero (1) entra in Nona, o sia seconda, e immediatamente passa di Salto alla Settima senza alcuna Preparazione, o senza procedere di grado in mezzo a due Consonanze, come prescrive la Regola della Nota buona, e cattiva esposta nella prima Parte di questo Esempio alla pagina XXV. Un grazioso Attacco proposto dal primo Tenore riscontrasi al Numero (3) sopra le parole: Ma del Aspido sordo, al quale rispondono tutte le Parti, fra le quali il Contralto al Numero (4), affinche la Risposta sia Reale forma una Settima di salto, nel mentre che [al numero (5) add. supra lin.] il Tenore [al Numero (5) add. supra lin.] nell' istesso tempo di grado passa alla Seconda, il che vien replicato al Numero (5), [[<.>]] [e add. supra lin.] (6), [[<.>]] [[al add. supra lin.]] [[(7) il Soprano forma una Settima insieme col [[primo add. supra lin.]] Tenore, che al Numero (7) fa la Nona col Basso]]; Questi accompagnamenti di Settima [[minore]] [maggiore da se add. supra lin.] o di seconda accompagnata dalla quarta, e Settima Maggiore [maggiore ante corr.] [vengono pure corr. supra lin.] praticati [si praticano nate cor.] a giorni nostri di frequente. Poscia sopra le parole e più sorda, forma un piccolo Contrappunto, il quale si replica [sopra add. supra lin.] alle parole, e più fera, alla Quarta sopra col aggiungervi una Settima su 'l Soprano al Numero (8). Incontrasi una Cadenza straordinaria al numero (9), la quale ogniqualvolta avesse il Suo Basso fondamentale, che è Elami verrebbe a uniformarsi alla Cadenza perfetta, di cui si è parlato nella prima Parte di questo Esempio in varj luoghi singolarmente alla pagina 186. Che questo passo sia perfetta [-87-] Cadenza, rilevasi evidentemente dal Numero (10) in cui vi sono tutti quegli Accompagnamenti soliti praticarsi nelle Cadenze, con la sola diversità, che vi aggiunge la Settima segnata al Numero (11). Questo passo vien applicato ai Numeri (12), e (13), e siccome le Parti ritrovansi in diversa positura, così in qualche modo viene a comparire diverso, sostanzialmente però è sempre l' istesso. Al Numero (14) il Soprano entra in seconda, così pure il Contralto al Numero (15) entra in Quarta, quandoche il Secondo Tenore ritrovasi in Quinta; onde fra queste due Parti, viene a urtare in Seconda. Sopra i due ultimi Versi: Poiche col dir t' offendo, I mi morirò tacendo ritrovasi composta dall' Autore una Musica con alcuni Soggetti condotti assieme con tutta l' Arte, e naturaleza. Rifletter deve il Giovane Compositore, che L' autore non usa le Dissonanze aliene dalle Leggi, se non ne' casi, in cui l' esige l' espressione delle parole, e ne soli madrigali. E siccome per comun sentimento quanto [quando ante corr.] le Consonanze sono grate all' Udito, altrettanto spiacevoli si rendono le Dissonanze, quindi è che queste non debbono usarsi fuori di proposito, ma o con Legatura, o di passaggio, affinche non riescano

noiose, e disagiati. Si usavano queste ne' madrigali, perche, essendo cantati dalle sole Parti di cui sono composti, senza l' accompagnamento d' alcun Istrumento, era più facile che venissero intonate a perfezione, di quello che nelle Composizioni di [-88-] Chiesa, nelle quali canta tutta la Turba de Cantori.

Esempio VII. Auanto celebre, e di gran nome sia stato Don Carlo Gesualdo Principe di Venosa patria dell' insigne Poeta Latino Orazio, non tanto per l' altezza de suoi nobilissimi natali, quanto per la sua Eccellenza nell' Arte di comporre di Musica, come rendono piena testimonianza di lui contemporanei, e posteriori, ma anche di Scrittori di altre facultà, fra quali Gerardo Giovanni Vossio (De Natura Artis libro 3. Capito 59. [signum] 26.) che lasciò scritto: Anno 1600. magna in Musicis Laus fuit Caroli Gesualdi, Venusini Principis. De quo sic Josephus Blancanus in Chronologia mathematicorum ad saeculum Christi Septimum Decimum: Nobilis simul Carolus Gesualdus, Princeps Venusinus, nostrae tempestatis Musicorum ac Melopaeorum princeps. Hic enim, rhythmis in Musicam revocatis, eos, tum ad cantum, tum ad sonum, modulos adhibuit, ut caeteri omnes musici ei primas libenter detulerint; ejusque modos cantores, ac fidicines omnes, reliquis posthabitis, ubique avidè complectuntur. Obiit anno 1614. Sono molte le Opere di madrigali da esso date in luce, e ristampate in varj luoghi dagli stessi Professori di Musica di que tempi, lo che chiaramente dimostra in quanta alta stima egli fosse venuto universalmente presso di tutti, e a tutta ragione avendo egli introdotto uno stile sublime, espressivo, pieno d'artificj, e particolarmente una maniera rara, e singolare nel modulare. Su'l principio di questo Madrigale sopra la parola: Moro incontrasi una Musica espressiva, e poscia al Numero (1), e (2) vengono proposti due Soggetti, ai quali rispondendo il primo [-89-] Soprano, e il Tenore formano una piccola Fuga d'Imitazione; e siccome il Soggetto segnato Numero (1) è nella Parte Acuta, e il Soggetto segnato Numero (2) è nella Parte grave, nelle due Risposte segnate Numero (3), e Numero (4) il Soggetto della Parte Grave passa nell' Acuta al Numero (3), e il Soggetto della Parte Acuta passa nella Grave al Numero (4), e perciò formasi un Contrappunto doppio, perche essendo prima all'Ottava, ora si cangia alla Quinta. Indi sopra le parole: L'aura d'un mio sospiro corre volando, a farsi alma d'un core, ci propone una Musica con Imitazioni molto espressive. Così pure le ultime parole della prima Parte: che anco eia sospira e more sono ben espresse con Imitazioni condotte con un ammirabile naturalezza ed Artificio: sù l'ultima Cadenza poi di Settima, e Sesta, che resta nella Quinta del Tuono, riscontrasi la Nota del Basso segnata ([signum]) accompagnato da Quarta, e Sesta assieme con la Terza, il quale accompagnamento, come abbiamo notato nel Madrigale di Lucca Marenzio alla pagina . vien praticato per dar maggior forza ad esprimere le parole: sospira e more. Scorgesi però in questo passo una differenza notevole da quello del Marenzio, perche in questo essendo ferma tanto nel primo Soprano, che nel Tenore la Quarta, il secondo Soprano viene a incontrarsi col Basso, il che non si trova nell'altro. Passa di poi l'Autore nella Seconda Parte del Madrigale, e su'l principio propone col Tenore un Soggetto, al quale rispondono le altre quattro parti, ora del Tuono, ora Reale, e per lo più d'Imitazione, dal che deve [-90-] apprendere il Giovane Compositore, come una certa libertà di rispondere usata in certe circostanze riesce molto comoda al Compositore, e nell'istesso tempo gradita agli Uditori. Altri due piccoli Soggetti propone l'Autore, l'uno sopra le parole: la sospirata vita, e l'altra sopra: nel mio cor vola. Si distingue questo ultimo Soggetto, perche alcune Parti rispondono al contrario delle Proposte. Giunto alle parole: Vita e morte gradita, ha composta la Musica con una espressione molto addattata al senso delle parole, e tale è ancora la Musica sopra il restante delle parole. Si rende però singolare quella sopra le ultime parole: Chi non sà così viver e morire, stanteche i

due Soggetti sono estesi e condotti con tutta l'Arte. Straordinaria è l'ultima Cadenza, se pure può chiamarsi Cadenza, perché il Basso, in luogo di usare la Cadenza Ordinaria, o la Plagale, si serve delle Note solite praticarsi nelle Cadenze da qualcheduna delle Parti di mezzo. Forse l'Autore nel terminare in un modo sì insolito, ha creduto di far sempre più rissaltare il senso della parola: morire. Non voglio mancare di porre sotto gli occhi del Giovane Compositore la diversità dello stile dei qui sopra esposti Esempi del Palestrina [Palestina ante corr.], del Marenzio, e del Monteverde da quello di questo Esempio del Principe di Venosa. A ben riflettere, senza però mancare di quella stima, che si deve a questo insigne, e universalmente accreditato Compositore, il suo stile riesce molto serio, e forse appresso qualcheduno de' nostri giorni sembrerà alquanto duro, soprabbondando più tosto in esso la finezza dell'Arte, e la forte espressione delle parole, che una certa morbidezza, che universalmente piace agli Ascoltanti. Nel Palestina riscontrasi il massiccio dell'Arte accompagnato però da molta naturalezza. Nel Marenzio un uso [Palestina riscontrasi ante corr.] [[il massiccio dell'Arte]] di tutti gli Artifici con una singolare pastosità, [-91-] e scelta espressione. Nel Monteverde un possesso grande non solo di tutta l'Arte, ma ancora per una espressione, che ha del grandioso, e una cognizione profonda assieme del Senso delle parole, e della Musica, sciogliendo sempre quei passi, quelle Idee, quelle Modulazioni più adatte alla giusta, e retta espressione delle Parole, e alieno da una servile osservanza delle Regole. Di questo lume potrà servirsi il Giovane Compositore per isciegliere dalle Opere de' mentovati Compositori e degli altri d'ugual grido quel di migliore, e più perfetto che in loro s'incontra, non già per copiarlo materialmente, ma per insinuarselo nell'animo, e farselo connaturale, imitando così l'arte ingegnosa, e industriosa del Ape, che da ogni fiore estrae l'umore più puro, e sostanzioso, e lo converte in proprio alimento.

Esempio VIII.

Sotto Ferrante, o Ferdinando d'Aragona Re di Napoli, che regnò dal 1458. al 1494., e al riferire di Bastian Biancardi Napolitano nelle Vite de' Re di Napoli et cetera pagina 343. 344. fu non pur amante delle lettere, ma ancora letteratissimo. Fiorivano nel suo Regno molti Uomini insigni in ogni Professione, fra i quali Franchin Gaffurio da Lodi, Giovanni Tinctoris, Guglielmo Guarnerio, e Bernardo Ycart valenti professori di musica Teorica, e Pratica. Da questi ebbe il suo principio la Scuola di musica napoletana, dalla quale ne sono poi venuti fino a giorni nostri tanti celebri Compositori, che l'hanno resa sempre più illustre, e rinomata uno de' più eccellenti fra questi è stato certamente Alessandro Scarlatti Uomo di profonda cognizione in questa Professione, le cui Opere, e più d'ogn'altra, questo [-92-] suo Madrigale, che imprendiamo a disaminare, assai apertamente manifestano il suo gran valore. Ebbe questo eccellente maestro molti discepoli, ma due veramente gli resero un sommo onore. Uno fu Domenico Scarlatti di lui Figliuolo tanto stimato e onorato dal Re di Portogallo, che lo creò Cavaliere, e dal Monarca di Spagna Ferdinando VI. Assieme con la di lui Consorte Regina Barbara Infanta di Portogallo, che lo volero per loro Maestro nella Musica, e singolarmente nel suono di Clavicembalo. L'altro fu Adolfo Hasse sassone, che a giorni nostri merita il nome di Padre, e Maestro della Musica Drammatica, che ha servito per tanti anni con singolare aggradimento la Corte di Sassonia, e poscia la Corte Imperiale di Vienna, ed ha sempre riportato un universale applauso per i tanti Drammi composti in Musica per quasi tutti i principale Teatri dell'Europa. Dopo le lodi ben dovute a questi due valorosi discepoli, diamoci a rilevare il pregio di questo Madrigale del loro Maestro, il quale paragonato a tutti gli altri esposti in questo Esempio [[quale paragonato a tutti gli altri esposti accanto]] [non [[la]]] cede certamente ad alcuno nè per l'abbondanza corr. supra lin.] degli

Artifici, ne per la scelta dell'Idee. Sù'l principio l'Autore propone due Soggetti sopra le parole: Cor mio deh non languire, condotti in varj modi d'Imitazione. Altro Soggetto riscontrasi sopra le parole: Che fai teco languir, le di cui risposte sono per lo più del Tuono, e alcune per la diversità delle Figure sono d'Imitazione. Segue poscia un piccolo Attacco a cui rispondono le Parti all'Unisono sù le parole: L'anima mia. Molto espressivi sono gli Attacchi, singolarmente per la Modulazione sopra [-93-] le parole: Odi i caldi sospiri l'invia. Due piccoli Soggetti vengono proposti sopra le parole: La pietade e'l Desire, i quali, essendo le proposte alla Terza, nel rivoltarli vengono a formare Contrappunti doppi alla Sesta di sotto, e di sopra. Alle parole: S'io di potessi dar morenda aita, introduce l'Autore un Attacco, e per dar più forte espressione alla parola: morendo, sopra il Contralto al segno ([signum]) introduce senza alcuna Preparazione gli Accompagnamenti di Seconda, Quarta, Sesta minore, e Settima maggiore. Sopra de quali Accompagnamenti deve osservare il Giovane Compositore la loro disposizione, e collocazione, i quali non v'ha dubbio, che paragonati colla Parte Grave non siano tutti dissonanti, ma paragonati colla Parte Grave non siano tutti Dissonanti, ma paragonati fra di loro sono Consonanti, e vengono a formare una serie di Terze minori, come dimostraci il seguente Esempio

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 93; text: Intervalli paragonati con la parte Grave, Seconda, Quarta, Sesta, Settima, minore, maggiore, fra di loro]

Queste tre Terze minori, abbenche, come c'insegna la Teorica, che la serie di due Consonanze dell'istessa specie di seguito una dietro l'altra (eccettuatane l'Ottava) formi fra i termini estremi Dissonanza, ciò non ostante, o sia per la loro disposizione e collocazione, o sia per l'assuefazione dell'Udito, sono, massime a giorni nostri, frequentemente praticate, e aggradite. Assai bene espresse vengono dalla Musica le parole: Ma vivi ohime! Finalmente nelle ultime parole: che [-94-] ingiustamente more chi vivo vien nell'altrui petto il core, incontransi due Soggetti, che con tutta la perfezione vengono condotti, ed estesi affine di dar campo a introdurvi tutti quegli Artificj prescritti, e praticati da più eccellenti Maestri, e che sono permessi dalla natura dei due Soggetti. Deve riflettere il Giovane Compositore, come l'egregio Autore si è impegnato di comporre questo singolar Madrigale a Voci Pari [pari ante corr.] acute, cosa che rende maggiori difficoltà di quello sia il comporre di Parti Acute, [acute, ante corr.] e Gravi unite assieme, perche tal unione dà maggior comodo, e più campo al Compositore di collocare gli Intervalli, e disporre le Parti, che non l'unione delle Parti o tutte Acute, o tutte Gravi.

Fughe a Sei Voci.

Esempio I.

Quale, e quanta sia mai sempre stata la premura che gl' Illustrissimi, ed Eccelsi Signori Senatori Presidenti alla Fabrica della Chiesa della perinsigne Colleggiata di San Petronio hanno avuto di provvedere quella Cappella non solo di Maestri insigni, e consumati nella Musica, ma ancora d' Organisti d' ugual valore, lo dimostra ad evidenza questo primo Esempio a 6. Voci ingegnoso Componimento di Lucio barbieri Bolognese Accademico Filomuso, e Organista dell' anzidetta perinsigne Colleggiata. In questo suo Motetto egli su 'l principio propone col Soprano al Numero (1) un Soggetto, che forma il salto di Quinta incomposta ascendente dalla Fondametale alla Quinta, alla qual Proposta risponde il primo Contralto al Numero (2) formando il salto di Quarta incomposta, che ascende dalla Quinta

alla Fondamentale, o sia Ottava del Tuono, e da questa Proposta e Risposta chiaramente apparisce esser la Fuga del Tuono. Ai Numeri (3), e (4) i due Tenori rispondono [-95-] all' Ottava sotto del Soprano, e il Basso al Numero (5) all' Ottava sotto del primo Contralto, indi il Secondo Contralto al Numero (6) risponde nelle istesse Corde del primo Contralto, ed ecco la prima Fuga di questo motetto condotta con tutta la perfezione dell' Arte. Passa poi l' Autore sopra le parole: *Sponsa mea*, e vi propone un altro Soggetto nel Secondo Tenore, a cui rispondono d' Imitazione le altre Parti. Altri due Soggetti condotti d' Imitazione vengono proposti sù le parole: Veni de Libano. Di poi un solo Soggetto, a cui rispondesi dalle Parti in parte del Tuono, in parte d' Imitazione sopra le parole: et coronaberis. Poscia uniscono tutte le seri Parti sù le parole; aperi mihi, ed indi propone un piccolo Soggetto sopra le parole: Soror mea, a cui rispondono le Parti d' Imitazione, eccettuatone il primo Contralto, che vi risponde al segno ([Omega]) per moto contrario, e viene a formare la Cadenza media alla quinta del Tuono. Continua in appresso a proporre varj Attacchi sopra le parole: Favus distillans labia tua sponsa, e giunto finalmente alle parole: Et comae capitis tui sicut purpura regisiuncta canalibus [canalit ante corr.] propone varj Soggetti, che inestati assieme, e artificiosamente condotti pongon termine a questo pregevole Componimento. Non voglio mancare di far noto, come gli Organisti dei tempi andati, oltre la singular perizia della loro Arte acquistata con un lungo esercizio di vera Intavolatura, erano ancora esercitatissimi nell' Arte del Contrappunto, persuasi che senza Intavolatura, [-96-] e Contrappunto non si può giungere ad essere un perfetto Organista, siccome un Compositore non può arrivare già mai ad essere un perfetto Compositore senza un pieno possesso del suono dell' Organo.

Esempio II.

Il sublime, e ingegnoso pensare di questo Autore, il suo finissimo discernimento nello sciegliere le Idee più acconce ad esprimere il senso delle parole, la singolarità delle melodie, l' ammirabile suo coraggio altresì nel prendere qualunque ancor più malagevole impegno, e la sua gran felicità di riuscirvi ad onta d' ogni più ardua difficoltà si chiaramente risplendono nelle moltissime e tutte egregie Opere sue, che meritamente a sè ne tirano le universali e ben dovute acclamazioni: Potessi io pur quì porre sotto gli occhi dei Giovani Compositori la sorprendente quantità di Madrigali da esso dati alla luce a tre, quattro, cinque, e sei Voci, oltre varie altre Opere si sagre, che Profane di diverso Genere, che certamente gli gioverebbero assaissimo per apprendere tanti Artificj a giorni nostri in gran parte ignoti, i quali uniti, e opportunamente addattati al presente buon gusto, ridurrebbero la Musica a tal grado di perfezione, e di tal gradimento agli Uditori, che niente più. Ma giacchè tanto non mi ven permesso, procurerò di far loro osservare [osservato ante corr.] almeno in questo bellissimo Madrigale le accennate singolarissime doti dell' insigne, e rinomatissimo suo Autore. Egli su 'l principio di questa Composizione propone un Soggetto col Tenore al Numero (1), che a meraviglia esprime la volubilità e leggierezza, che significano le parole del primo Verso. Alla suddetta Proposta rispon<de> al Rovescio il secondo Contralto al Numero (2). All' Ottava sopra risponde alla Proposta del Tenore il primo Contralto al Numero (3), e all' Ottava sopra del secondo [-97-] Contralto risponde al Rovescio il Soprano al Numero (4). Risponde pure all' Unisono della Proposta il secondo Tenore al Numero (5), e al Rovescio il primo Tenore al numero (6). Quanto sia più pregevole il Rovescio, che il Contrario, e qual differenza passi tra l' uno e l' altro, si è già dimostrato nella prima parte di questo Esempio, e nella prefazione di questa seconda Parte. Nel mentre poi che il Secondo Tenore al Numero (5), entra con la Risposta si propone dal Basso al Numero (7) un altro Soggetto sopra le parole: volubile leggiera, al quale vanno rispondendo le altre Parti di

semplice Imitazione, perche le Risposte non sono simili alla Proposta ne d' Intervalli, ne di Sillabe, ne del Tuono, ma di sole Figure. Sopra le parole: Appena vidi il sol, che ne fui privo, viene proposto dal secondo Contralto al Numero (8) un nuovo Soggetto. a cui rispondono le altre Parti in varij modi, ora al Contrario, come i due Soprani al numero (9), e (10), ora del Tuono, come il Basso al Numero (11) ora d' Imitazione, cioe di sole Figure come al Numero (12). Altro Soggetto vien proposto sopra le parole: al cominciar del dì, a cui rispondono le altre Parti Realmente, fuor che il secondo Tenore, che risponde d' Imitazione di sole Figure, sintantoche unite tutte le sie Parti assieme sù le parole: giunse la sera, una ben condotta Cadenza del Tuono. Propone poscia il Soprano un Sogetto al Numero (13) molto espressivo di queste parole: Lunge da voi, se da voi lunge io vivo. A questo tal Soggetto risponde Realmente il primo Contralto al Numero (14), perche è simile la Risposta per il corso di sette in otto Caselle di Sillabe, di Figure, e d' Intervalli. Indi sopra le parole: le lagrime il pensier e la speranza saranno il cibo mio d' ogni altro schivo, incontrasi una Musica, che con singolari modulazioni e artificiosi intrecci di Contrappunto esprime vivamente il senso [delle add. supra lin.] medesime parole. Finalmente nell' istesso modo, e con maggior forza vengono espresse [-98-] le parole seguenti, e che danno fine a questo Madrigale.

Esempio III.

Abbondante d' Artificj, e d' espressioni veementi è questo Madrigale, l' Autore del quale poco curando una certa morbidezza, che già erasi cominciata a introdurre nella Musica Madrigalesca nel principio del Secolo passato non ebbe altra mira che di far spiccare nelle sue Composizioni a forza di straordinarie Modulazioni un' espressione forte, e viva, affatto lontana dalla pratica, anche de più celebri Compositori de' suoi tempi, come facilmente si può conoscere, paragonando li Madrigali di questo Autore con quelli del Palestrina, del Marenzio, del Monteverde, e di tanti altri suoi contemporanei. Lasciando ora da parte il piacere, che possa recare lo stile di questo madrigale, unicamente mi restringerò a dimostrarne l' intreccio, l' unione delle parti, e la destrezza con la quale sono disposte a dar luogo alle Imitazioni, che in abbondanza incontransi in tutte le Opere di questo Autore. Rifletter deve il Giovane Compositore, che ogniqualvolta sia ben impossessato di tutta l' Arte di Contrappunto, potrà a suo piacere scegliere quelle Idee, e quei soggetti, che sieno quanto espressive del senso delle parole, altrettanto addattati al buon gusto odierno, e che possono recare maggior piacere agli Uditori; soprattutto usando ogni diligenza per ridurre tanta quantità di Artificj a una certa naturalezza e pastosità, che è uno dei più bei pregi, che abbia in se la musica. Su 'l principio di questo madrigale vengono proposti dall' Autore sopra le parole: Donna se m' ancidete, la mia vita sarete, varj Attacchi ne quali, oltra l' espression delle parole, rilevasi una stretta unione delle Parti, e una particolar esattezza delle Risposte d' Imitazione. L' istesso pure scorgesi nelle parole che seguono: Ne sperate già ch' io chiegga aita. Sono poi ben espresse con la Musica le parole: Se [-99-] amara è la mia vita, ma singolarmente le seguenti: dolce fia la mia morte, la Musica delle quali viene eseguita dalle Parti di mezzo, e poscia repplicata alla Quinta sotto dalle parti estreme, restando sospeso nella istessa Corda, che forma la Cadenza del Tuono. Passa di poi inaspettatamente con una Modulazione straordinaria ascendendo dall' Alamire con Terza maggiore al Csolfaut, che di sua natura ha Terza maggiore, la qual Modulazione viene avvedutamente [[<.>]] usata dall' Autore, affine di esprimere con maggior forza le parole: così cangiando sorte la mia vita sarete. In fine ripigliando le parole dei due primi Versi, ripiglia pur anche l' istesso attacco, il quale però viene diversamente, e piu artificiosamente condotto sino al fine del Madrigale.

Esempio IV.

Affinchè il Giovane Compositore sempre [[più]] possa restar persuaso, che i maestri di musica hanno sempre fatto tutto lo studio di usare uno stile nella Musica Ecclesiastica molto diverso da quello della Profana, eccone in questo Esempio una evidente riprova. Soltantoche mettesi a confronto questo Agnus Dei coi Madrigali dello stesso Autore, vedrassi chiaramente, che in esso più tosto che l' espressione delle parole [risalta add. supra lin.] l' Arte del Contrappunto. E a ragione. Imperciocchè l' espressione delle parole per l' uso quasi affatto libero delle Dissonanze, e per una Modulazione continua, e straordinaria si rende assai più efficace a dilettere 'l senso, che a mover gli affetti, e dall' altra parte il fine principale della Musica Ecclesiastica essendo di eccitare nell' animo degli Ascoltanti affetti di divozione, [[nell' Animo degli Ascoltanti <desunt verba tres vel quattuor>]] [-100-] di ossequio, e di venerazione verso l' infinita maestà di Dio, tutti i più celebri maestri hanno procurato nelle loro Composizioni da Chiesa d' usare uno stile tutto proporzionato a conseguire un tal fine, e affatto diverso da quello da lor praticato nelle Composizioni di musica profane, e così eccellentemente ha fatto l' Autore di questo Esempio, dando in tal guisa a divedere e la sua gran perizia nell' Arte Musicale , e la sua saviezza nell' adattarsi a quella sorta di stile, che richiedeva la diversità delle Composizioni. Propone egli pertanto in questo Agnus Dei al Numero (1) col secondo Tenore un Soggetto, al quale risponde il basso al Numero 2), e siccome il Tenore fa il salto [[incomposto]] di Quinta [incomposta add. supra lin.] discendendo da Dlasolre a Gsolreut, e il Basso il salto di Quarta incomposta discendendo da Gsolreut a Dlasolre, perciò ne viene a formarsi la Fuga del Tuono. Al Numero (3) u le stesse Corde risponde alla Proposta il primo Tenore, e al numero (4) il secondo Soprano risponde all' Ottava sopra alla Risposte del Basso In vece di rispondere o alla Quinta, o all' Ottava del Tuono, come ha fatto con le quattro accennate parti, risponde il Contralto al Numero (5) alla Terza della Quinta, e il primo Soprano al Numero (6) alla Terza dell' Ottava. Questa libertà di rispondere diversamente dalle altre quattro queste due Parti, usarono i più eccellenti Maestri, e con ragione; mentre ogni qualvolta quattro Parti, che sono per se stesse il costitutivo dell' Armonia hanno adempito a quanto vien prescritto dall' Arte, restano in libertà le altre Parti, che sono di più dell' quattro di rispondere in qualunque Corda loro aggrada, e torni a maggior loro comodo. [-101-] Deve però osservarsi, che ciò non ostante nel decorso della Fuga il primo Soprano al Numero (7) ripiglia il Soggetto alla Quinta del Tuono, e il Contralto al Numero (8) all' Ottava del Tuono; e ne viene, che ancor queste due parti s' uniformano alle Leggi dell' Arte di rispondere, o alla Quinta, o all' Ottava. Sopra le parole Qui tollis propone altro Soggetto, al quale rispondono le altre Parti, secondo che loro cade in acconcio; e questo nuovo Soggetto viene artificiosamente innestato col primo Soggetto sopra le parole Agnus Dei, onde ne viene a formarsi un Contrappunto artificiose, e ciò che lo rende più pregiabile si è il vedere sei Parti unite e strette assieme sfuggire quanto sia possibile gli Unisoni, cosa assai difficile in un si fatto numero di Parti, e così fra di loro unite. Passa poscia alle ultime parole dell' Agnus Dei, che sono Miserere nobis, sopra le quali vien proposto dal primo Tenore al Numero (9) un nuovo Soggetto, a cui risonde all' Ottava il Secondo Soprano al Numero (10), al quale Soggetto vicendevolmente rispondono e ripigliano le altre quattro Parti sino al fine di questa Composizione. Deve quì avvertire il Giovane Compositore, come tanto il Soggetto proposto al Numero (9), che la Risposta del Numero (10) incominciano nella Corda Alamire, che è seconda del Tuono di Gsolreut Corda fondamentale dell' Agnus Dei. Questo cominciare [-102-] un Soggetto in una Corda aliena dal Tuono, non è cosa inusitata, anche appresso de primi e più eccellenti Maestri. Ebbero

però essi l' attenzione di non farlo, se non se nel progresso della Composizione, stanteche (fuori degli Inni, ed altre Composizioni obbligate al Canto fermo, nelle quali, come si [è add. supra lin.] avvertito nella prima Parte di questo Esemplare [[ogni]] varj sono i principj in ogni Tuono), sul principio di una Fuga il cominciare col Soggetto in una Corda aliena dal Tuono, come sono sopra tutte la Seconda, e la Settima, sarebbe cosa disdicevole, e inconveniente, perche reccherebbe confusione all' Orecchio [orecchio ante corr.] degli Uditori, i quali non potrebbero su 'l principio riconoscere di qual Tuono fosse la Composizione. Deve inoltre avvertire il Giovane Compositore, come in questo ultimo Soggetto ha usato l' Autore un singular Artificio, il quale consiste, che i Numeri (11), (12), (13), e (14) le parti che ripigliano il Soggetto adoprano [[<.>]] Figure di maggiore valore di quelle della Proposta, e Risposte del Soggetto. Da tutte questo può ognuno abbastanza comprendere quanto mai questo insigne Compositore fosse eccellente nella sua Professione, e sapesse distinguere stile da stile, e usarne la viarietà a misura del convenevole.

[-103-] Esempio I

Rare sono le Composizioni a sette Voci, e pochissime se ne trovano nelle Opere de Valenti maestri, ond' è che in questo Esemplare due sole ne propongo al Giovane Compositore, e queste per soddisfare al propostomi impegno di somministrarli Esempi per comporre le Fughe dalle due Voci sino alle otto, e affinche possa istruirsi ancora in tal sorta di Composizioni quanto rara, altrettanto difficultosa. La [Ma ante corr.] prima di queste Fughe è sopra l' Antifona finale della Beata Vergine Ave Regina Caelorum notabile lavoro del celebre Giuseppe Antonio Bernabei, il di cui merito e stato da noi abbastanza dimostrato in altri suoi Esempj. In questa Composizione propone l' Autore tre Soggetti, cheda esso sono condotti secondo la natura, e Regole dell Fuga legata, chiamata Canone, onde non occorre; che io qui faccia vedere le Risposte ad ognuna delle Proposte de tre Soggetti, mentre, come ho dimostrato nella Prefazione di questa seconda Parte, questa Fuga vien chiamata Fuga legata, perche le Risposte devono essere dal principio sino al fine in tutto simili alla Proposta nelle Figure, nelle Sillabe, e negli Intervalli; dicesi ancora Canone, parola che viene dal Greco [Kanon} in Latino Regula, perche la Proposta serve di Regola alla Risposta in tal [-104-] modo, che sù le istesse Note della Proposta può cantarsi la Risposta, e questa tal sorta di Canone, ogniqualvolta non vi sia separata, e scritta a parte la Risposta, vien chiamata Canone chiuso, Di tal' natura sono i tre Canoni, o Fughe legate proposte dall' Autore in questa Composizione, nelle quali la Risposta di ciascuna può cantarsi su le stesse Note della Proposta. Lasciando dunque da parte quanto spetta alle Risposte, mi farò a suggerire al Giovane Compositore alcune avvertenze, (oltre quelle di già indicate alle pagine 190. 192. seguenti della prima parte di questo Esemplare), che debbonsi avere nel tessere tal sorta di Composizioni, nelle quali una delle cose principali, e più difficultose, che incontrasi è quella del Modulare imperoche le Parti, che propongono, sono forzate ad usare tali Corde, le quali possono adattarsi e al Tuono da cui si parte, e al tuono al quale modulando si fa il passaggio. Tutte queste avvertenze le vedremo usate dal dotto Autore in questa sua Composizione, nella quale in ben sette luoghi trovansi le Modulazioni. E primieramente al Numero (1) dalla Corda fondamentale Alamire egli passa al F faut sesta del tuono discendendo di Terza. Qui è da avvertire, che tanto la Corda fondamentale Alamire, che la di lei Terza Csolfaut, servono al passaggio di F faut, perche Alamire diviene Terza, e Csolfaut Q<u>inta, come apparisce in questo Esempio

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 104; text:

Tuono di Alamire, Ffaut]

[-105-] ed ecco una delle avvertenze, che deve avere il Compositore, cioè di modulare in tempo, che alcuna delle Corde del Tuono antecedente possa servire al Tuono susseguente. Al Numero (2) da Ffaut passa a Dlasolre usando l' istessa avvertenza accennata al Numero (1), stanteche le due Corde di F faut, e di Alamire servono l' una di Terza, e l' altra di Quinta al nuovo Tuono di Dlasolre, al quale vien fatto passaggio, come lo dimostra l' Esempio che segue.

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 105,1; text: Tuono di Ffaut, Dlasolre]

Passa di poi al Numero (3) da Dlasolre a Bfa, in cui scorgonsi le stesse avvertenze notate qui sopra al Numero (1), e al (2) perche la Corda di Dlasolre serve per Terza al Bfa, e la Corda di Ffaut serve di Quinta allo stesso Bfa, come vedesi in questo Esempio.

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 105,2; text: Tuono di Dlasolre, Bfa]

Dove però avvertasi, che questo Bfa, essendo Corda straordinaria di Alamire Corda fondamentale di questa Composizione, è presa alla sfugita, fermandosi in essa il solo spazio di tre Caselle, ed è più tosto come Quarta di Ffaut. Dal fin qui esposto, rilevasi, che nelle Modulazioni, che discendono di Terza, due Corde del Tuono antecedente servono di accompagnamento al Tuono susseguente, onde la Modulazione, che discende di Terza, è delle più facili a praticarsi. Doppo esser passato a Ffaut, come al Numero (4), in cui fermasi per lo spazio di cinque Caselle, fà passaggio al Numero (5) da F fa ut a Csolfa ut, nel qual passaggio le avvertenza da osservarsi sono diverse da quelle indicate [-106-] ai Numeri antecedenti, poichè F fa ut non ha altra Corda che possa servire al Tuono di Csolfa ut, a cui viene fatto il passaggio, che l' istesso Csolfa ut, che di Quinta del Tuono antecedente, diviene Ottava del Tuono susseguente. Quindi è che l' Autore ha usato l' artificio di tenere nel Soprano sospesa l' Ottava dell' Antecedente Ffaut, che diviene Quarta del Tuono, che segue, e ciò ha praticato, perche la Composizione resti più unita, e i Passaggi da un Tuono ad un altro restino più contenati, afinche le parti della Composizione formino poi un bel tutto. Ritorna poscia al Numero (6) da Csolfa ut ad Alamire Corda fondamentale di questa composizione; e siccome la Modulazione discende di Terza perciò si serve delle stesse avvertenze dimostrate qui sopra. E perche con l' Esempio si verrà sempre più in chiaro di quanto abbiamo fin qui divisato, nè proporrò uno, che sarà tanto più a proposito al nostro intento, quanto più è valente l' Autore a cui lo dobbiamo. L' Autore è Francesco Turini, il quale, dopo la morte di Gregorio suo Padre, che fu Cantore, ed eccellente sonatore di Cornetto dell' Imperatore Ridolfo II., e diede in luce varie Opere di musica Pratica, entrò al servizio del detto Imperatore in qualità di Organista di Camera, e poscia dal Capitolo di Brescia sua Patria fù chiamato, ed eletto Organista di quel Duono, cui servj sino all' Anno 1656, nel quale finì i suoi giorni in età di 66. Anni. L' Esempio di questo illustre Compositore l' abbiamo nel Criste della sua Messa a 4. Voci in Canone, la quale ritrovasi stampata, fra le altre varie sue Opere di Motetti, e Madrigali a una, e più Voci nel Libro primo delle messe a quattro, e cinque Voci pubblicate nell' Anno 1643. [-107-]

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 107; text: Christe eleison, Canon ad Diapason et ad Diatessaron, ad Sub-Diapente, Resolutio, A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N]

La Proposta di questo Canone fatta dal Tenore incomincia in Dlasolre Quinta di Gsolreut Corda fondamentale, a questa Proposta risponde il Soprano all' Ottava sopra, il Basso alla Quinta sotto, e il Contralto alla Quarta sopra> tanto la Proposta del Tenore, che la Risposta del Soprano si estendono su le Corde di Gsolreut dalla lettera A. sino a C., se non che su 'l dinire passa alle Corde di Csolfa ut; E siccome le Risposte del Basso, e del Contralto, che incominciano in G sol re ut dalla Lettera C. sino all' E. Sono forzate ancor esse su 'l finire, per ragione del Canone, a passare nelle Corde di F fa ut, come si vede dalla lettera E. e F., quindi l' Autore ha usata l' Arte di condurre tanto il Tenore, che il Soprano dalla Lettera E. sino all' I. per certe Corde coerenti bensì a quelle del basso, e del Contralto, ma in qualche modo coerenti anche al tuono di Alamire Terza Minore, perciò ne segue, che il Basso, e il Contralto dalla Lettera G. sino al K. vengono a usare le Corde di Dlasolre Terza Minore. In fatti tanto il Tenore alla Lettera I., che il Soprano alla Lettera K. entrano con una Cadenza in D la sol re Terza Minore [minore ante corr.], la quale nel Basso alla lettera L, e nel Contralto alla lettera M. si riduce alla [-108-] Cadenza di Gsolreut Terza maggiore. questo convertire una Cadenza di Terz Minore in Terza maggiore trasporta che sia o una Quinta sotto, o una Quarta sopra, è uno degli Artificj, che deve usare il Compositore in tal sorta di Canoni ad immitazione di questo eccellente Maestro. Ed ecco dimostrato, come è necessario, che il Giovane Compositore per modulare usi nelle Proposte e Risposte certe Corde, le quali possono adattarsi e al Tuono antecedente, e al susseguente a cui si vole far passaggio. Non voglio mancare in fine di avvertire il Giovane Compositore, come ogni specie di Canone richiede alcune avvertenze, che sono particolari di tale specie. Sù di questo non farò altre parole, poichè, essendo le specie de Canoni moltissime, e quasi senza numero, troppo più si vorrebbe d' un ben lungo Trattato per darne una anche superficiale notizia

Esempio II.

Si rese celebre nella musica Pratica il padre Costanzo Porta Cremonese minor Conventuale, come fra tanti scrittori di Musica, e d' altre Facoltà, ce ne fa fede Francesco Arisio (Cremona Literata Tomo 2. pagina 453. 454.) dove così parla: Ansaldus Cotta in Oratione pro instauratione Studiorum Cremonae habita 1653. haec scribit; Constantius Porta non tam [tamqu ante corr.] huius Urbis, quam Franciscanae Familiae decus eximium, cuius in musca facultate praestantia plerisque com Italiae Urbis Roma potissimum, omnium Regina gentium est admirata. Servi primieramente per Maestro di Cappella in Padova, poi nella Catedrale d' Osimo, indi la Metropolitana di Ravenna, e nella Santa Casa di Loreto. Ebbe molti scolari, che pr mezzo delle stampe diedero saggio singolare del loro profitto fatto sotto un sì ragguardevole [-109-] maestro. Furono da esso [[<>]] composte dieciotto Opere di musica Pratica di vario stile, parte da esso, e parte da altri, date alla luce, le quali e in Italia, e fuori universalmente furono applaudite. In fine carico di meriti cessò di vivere nel 1601. nei secoli XV. E XVI. Furono in gran pregio appresso de più eccellenti maestri alcuni Artificj singolari nell' Arte di Contrappunto introdotti da Giovanni Okenheim, dal suo Discepolo Jusquin del Prato, e da Adriano Willaert discepolo del detto Jusquino maestro del nostro Padre Costanzo Porta, il quale con grande acutezza d' ingegno usò nelle sue Composizioni i mentovati Artificj consistenti in Fughe artificiose, in Canoni, in Contrari, e Rovesci

Soggetti. Tali Artificj, abbenche quasi tutti non allietino per se stessi, che il puro Intelletto, e non già l' Udito principale, e singolare oggetto della musica, ciò non ostante, oltre il far acuire l' ingegno del Compositore, fanno conoscere con quanta applicazione e studio era a que' tempi esercitata la Musica da maestri, i quali usavano ogni diligenza per filettare, non solo il senso dell' Udito con la Melodia, e l'Armonia, ma nell'istesso tempo allettare l'Intelletto che serve di guida all' Udito, affinche qualche volta non resti ingannato dalla fallacia del Senso. Gli Artificj di questo Esempio ritrovansi dall' Autore notati specialmente nella Parte del Soprano, e del Tenore. Con le parole: Subiectum ordinarium, et contrapositum septem vocum: ci dimostra come un solo è il Soggetto proposto dalla Quinta parte al Numero (1) di questa Fuga, al qual Soggetto rispondono le altre sei parti, tre per Moto Contrario, ed altre tre per Moto Retto. In se tantum continens 4. Partes, nempe, Cantum, Tenorem, sextam Partem, et septimam. Quattro sono le parti che formano un Canone servendosi dell' istesso Soggetto proposto dalla Quinta Parte. Il Soprano [-110-] al Numero (2) propone il Canone, e all' Ottava sotto doppio quattro Tempi vi risponde la sesta Parte segnata Numero (3), come viene indicato dalle seguenti parole: Consequentia quatuor Temporum in Diapason remissum iuxta posita. Queste parole poscia, che sono notate al Rovescio nella Parte del Soprano: Ab Hexacordo post duo tempora Consequentia in diapason intensum quatuor Temporum contra posita. Indicano che il Tenore al numero (4) risponde alla Proposta del Soprano alla sesta del tuono per Moto Contrario dopo due Tempi, e questo Tenore serve di Proposta, a cui la settima parte al Numero (5) risponde dopo quattro Tempi all' Ottava. E qui deve avvertirsi, che quelle parole: iuxta posita, et contra posita: le prime dinotano, che le Risposte sono simili affatto, anzi Reali alle Proposte; e le altre, che le Risposte sono non solo al Contrario della Proposta, ma di più sono Rovesce, perche in esse (come si è dimostrato nella prima parte di questo Esempio alla pagina 85 [84 ante corr.]) corrispondono esattamente i semitoni, come nel seguente Esempio

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 110,1; text: Rovescio]

In oltre questa Risposta del Tenore è tale, che corrisponde precisamente alle Note del Soprano rivoltando la parte del soprano al rovescio, e in tal modo cantando le Note all' indietro, come leggano la loro scrittura gli Ebrei, cominciando dalla parte destra andando alla sinistra, il che vien significato dall' Autore con l' avere notato prima della Chiave di Gsolreut la Chiave di Csol fa ut, che serve ordinariamente al Contralto, la quale rivoltando per la parte opposta le Note del Soprano, fa che la Cantilena tutta s' aggiri sù la Chiave di Csolfaut, come chiaramente ci dimostrano le parole: Ab hexacordo post duo Tempora et cetera, che sono scritte al rovescio delle altre parole, eccone l' esempio

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 110,2; text: Diffusa est gratia, et cetera, Risposta Rovescia]

[-111-] Trovasi nella Parte del Tenore. Resolutio ex Subiecto. Canon, Fuga quatuor Temporum ex diapason intensum: Queste ci fanno conoscere, che il Tenore forma un Canone, acui risponde la settima Parte al Numero (5) dopo [doppo ante corr.] quattro Tempi, deducendo la Risposta dal Tenore, che è un Ottava più grave. L' Autore chiama questa sua Composizione con tre Nomi, l' uno di Fuga, l' altro di Canone, il terzo di Consequenza. Il

primo di Fuga noto per se stesso e spiegato nella Prefazione di questa seconda Parte, ha due significati, che sono di Fuga sciolta, e di Fuga legata. Ambidue ritrovansi dall' Autore praticati in questo Esempio. Che sia Fuga sciolta rilevasi dalle due prime Risposte, l' una al Numero (6), che forma il Contralto all' Ottava sopra della Proposta, che procede per Movimento Contrario della Proposta; l' altra al Numero (7), che forma il Basso alla Quinta sotto. Il secondo nome di Canone si vede già praticato fra il Soprano, Tenore, sesta Parte, e settima Parte; le prime due, cioè il Soprano, e Tenore per Moto Retto, e le altre due per Moto Contrario. In fine il terzo nome di Conseguenza, che fù introdotto da Adriano Willaert Capo dell' antica Scuola di Venezia, e si vede usato non solo dal Padre Costanzo Porta nelle sue Opere, ma da altri suoi discepoli, e condiscipoli ancora, e singolarmente dal Zarlino (Institutioni Harmoniche Parte 3. Capitolo 51. delle due prime Edizioni, e Capitolo 54. delle quattro posteriori) Esprime questo nome quel procedere, che fanno le parti col rispondere alla Proposta l' una dopo l' altra sopra alquanto tempo. Per esprimere il valor delle Pause si serve l' Autore del vocabolo di Tempo. Consequentia quatuor Temporum: [-112-] post duo Tempora, et cetera. Chiamasi la Breve Figura del Tempo, perche da essa come madre sono nate tutte le altre Figure quelle di maggior valore coll' aggiungervi la gamba dalla parte destra, o di sopra, o di sotto, e le Figure di minor valore con mutar la Figura da Quadrata in Circolare, e col aggiungervi o la gamba, o la negrezza, o qualche altra cosa per differenziarla, come ci dimostra il seguente Esempio

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 115,1; text: BREVE, vale due Battute, Massima, Longa, Semibreve. Minima. Semiminima. Croma. Semicroma, 8, 4, 1. 1/2, 1/4, 1/8, 1/16]

Ma siccome il Tempo segnato su 'l principio di questa Composizione è tagliato in questo modo [Crvd], e perciò, come si è notato nella prima Parte di questo [questa ante corr.] Esempio alla pagina 116. 117., ogni qual volta il Tempo è tagliato diminuisce per metà il valore delle Figure, quindi ne viene che la Breve, la quale nel Tempo minore [C] valeva due Battute ogni qual volta sia tagliato il detto Tempo non vale che una Battuta, e perciò viene a chiamarsi la Breve non solo Madre delle altre Figure, ma Figura del Tempo, e che vale un Tempo solo, cioè una sola Battuta, come si vede da questo Esempio:

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 112,2; text: 4. Battute, 2. Una, 1/2, 1/4, 1/8, 1/16]

Per la qual cosa praticarono sempre i maestri de secoli passati [così anche alcuni de <no>stri tempi [per ante corr.] tempi add. in marg.] di [battere add. in marg.] la Breve in un Tempo solo. Ed ecco, che sono state assignate da primi Maestri alla Fuga, ed ha introdotto [introdotta ante corr.] in essa i principali Artificj, dimostrando oltre il nome generico di Fuga, che viene chiamata ancora con i vocaboli di Canone, e di Conseguenza.

Fughe a otto Voci

Esempio I Parte prima

Propongo in questo Esempio una parte del Motetto a 8. Voci composto dall' Autore nell' Anno 1704. per Comando di Sua Altezza Reale Ferdinando gran Principe di Toscana in occasione di celebrarsi la festa della Beata Vergine Maria assunta al Cielo. Tre modi [di add. supra lin.] comporre a otto voci Scorgonsi in questo Esempio; l' uno abbondante di

Dissonanze in Legatura; l' altro con sbattimenti de Cori; e il terzo Fugato. In quanto al primo modo, non v' ha dubbio, che l' uso legitimo, e moderato delle Dissonanze in Legatura non sia uno de più necessarj, e grati ornamenti della Fuga, mentre essendo la Fuga un prodotto più basso dell' Arte, che dell' Estro naturale, ne viene che le Dissonanze rettamente collocate la rendono in istato di recar piacere e diletto agli ascoltanti. Per la qual cosa, siccome l' Autore in questo primo modo di comporre a otto Voci ci da un saggio di ciascuna delle Dissonanze in Legatura, e come debbano regolarsi le otto Parti nel Prepararle, Percuoterle, e Rissolverle, quindi ho creduto utile di mettere sotto gli occhi del giovane Compositore la prima parte di questo Esempio copioso di legature, affinche possa apprendere, come debbansi disporre, e regolare le otto Parti nel maneggio delle Dissonanze legate. In questo Esempio introdotte si veggono tutte quelle Dissonanze praticate in legatura da più celebri Maestri dell' Arte, che sono per le Parti superiori di Quarta risolta in Terza, di Settima in Sesta [Sett ante corr.], di Nona in Ottava, e per la Parte inferiore del basso di Seconda risolta in Terza. E siccome abbiamo già date le Regole più essenziali per ben usare le Dissonanze alla pagina XXVIII. Della prima Parte di questo Esemplare, siamo ora in grado di dimostrare non solo la condotta delle Parti, che formano la Dissonanza in Legatura, ma ancora delle altre Parti, che sono sciolte, acciocchè ciascuna disposta convenevolmente venga a formare una grata Melodia. Alla lettera A. riscontrasi la legatura di Seconda formata dal Basso, la quale Seconda [-114-] viene pur anche percossa dal Soprano secondo Coro con il divario, che nel primo Basso la Seconda è Intervallo semplice, e nel secondo Soprano è Intervallo di nona, che è il Composto della Seconda [di questi Intervalli Semplici, e Composti se ne è parlato alla pagina XIV. XV. Della prima Parte di questo Esemplare]. Il primo Soprano accompagna la Seconda con la Quarta, o sia Undecima, e il Contralto con la Sesta, il che viene praticato anche dal Contralto secondo Coro. Il Tenore poi primo Coro forma la Quarta semplice, e l' istesso fa pure, ma alla sfugita, il Tenore secondo Coro. Deve inoltre osservare il Giovane Compositore, come ognuna delle parti per passare agli Intervalli indicati di Seconda, Quarta, e Sesta vi passa diversamente. Per esempio, il primo Basso volendo passare alla Seconda, si parte dalla Terza, e immediatamente passa alla Seconda; al contrario il secondo Soprano dall' Ottava passa alla Seconda; così il primo Soprano si parte dalla Quinta, e passa alla Quarta, e il primo Tenore si parte dall' Ottava, e passa alla Quarta, e il secondo Tenore parte dalla Terza, e passa alla Quarta. Sono pur anche varj i passaggi alla Sesta, stanteche il primo Contralto passa dalla Terza alla Sesta, e il secondo Contralto dalla Quinta alla Sesta. Questa varietà di passaggi da una Consonanza ad un' altra, ci fù [fa ante corr.] insegnata da primi maestri con singular esattezza e precisione, e sopra tutti da Pietro Aron Fiorentino [Toscanello in musica libro 2. Capitolo 30.], e dal Zarlino [Institutioni Harmoniche parte 3. Capitolo 58.] perciò è necessario che sia diligentemente osservata dal Giovane Compositore, per impossessarsene, e farne buon uso nelle proprie Composizioni, acciocchè le Parti non riescano sgangherate, comequalche volta si sente a giorni nostri, ma si rendano naturali, facili da cantarsi, e grate agli ascoltanti. Avvertendo in oltre i Giovani, che non solo ai Compositori di quei tempi era noto tal passaggio delle Consonanze, ma anche ai cantori, essendo questo l' unico mezzo di cui si servivano, per cantare all' improvviso il Contrappunto [-115-] alla mente, e di questo ne abbiamo fatta menzione alla pagina 57. 58. della prima Parte di questo Esemplare. Alla Casella B. ritrovasi la legatura di Settima composta [o sia Decimaquarta add. supra lin.] risolta in Sesta composta [o sia Decimaterza add. supra lin.] formata dal primo Soprano, nel qual tempo il secondo Soprano dalla Quinta, o Duodecima passa alla Sesta o sia Decimaterza; così pure il primo basso dalla Terza passa alla Sesta, a differenza delle Seste, o

Decimeterze formate dai due Soprani. E qui pure è duopo [avvertire, add. supra lin.] che per lo più la Settima può [[<.>]] accompagnarsi, oltre la Terza, anche dalla Quinta, purché la Quinta sia buona, cioè Consonante, come in fatti riscontrasi nella seconda parte di questa Casella, in cui il primo Soprano percuote la Settima, o sia Decimaquarta, e il primo Contralto la Quinta, o sia Duodecima nell' istesso tempo, che il primo Tenore forma la Quinta semplice. Riscontrasi pure nella seconda parte di questa Casella il primo [[Riscontrasi pure nella seconda parte di questa Casella il primo]] Contralto, che accompagna la Settima formata dal primo Soprano con la Quinta, e nel mentre che il primo Soprano risolve la Settima in Sesta, passa il sudetto Contralto alla Quarta. Nella Casella C. si forma dal primo Soprano la Settima minore diminuita, nel tempo che il basso primo Coro, e il Contralto secondo Coro [Cora ante corr.] formano la Quinta falsa, e siccome la Quinta falsa è Dissonanza, perciò viene preparata nella Casella antecedente dal basso, non già dal Contralto, che l' usa senza alcuna Preparazione, ed ecco uno de' casi, in cui si può accompagnare la Settima con la Quinta falsa. Vien poscia sostenuta la Quinta falsa nel mentre che il primo Soprano risolve la Settima in Sesta, e nel passare che fa il Basso fondamentale alla Corda di Elami, sostiene pure l' Intervallo di Quinta falsa della Corda antecedente del Basso, la quale viene [-116-] ad essere Quarta, che legata antecedentemente risolvesi in Terza maggiore. Questo è uno dei casi particolari, in cui, in vece di preparare la Dissonanza con una Consonanza, la Quinta falsa prepara la Quarta, onde vengono a formarsi due dissonanze di seguito. Questa licenza, o sia eccezione della Regola delle Dissonanze con legatura fù già introdotta ne Madrigali, come si è dimostrato qui sopra alla pagina 149. 151. 193., ed oggi giorno si è resa famigliare in qualunque sorta di Composizioni, e ogni qualvolta sia usata con moderazione, e opportunamente, reca singular piacere agli Ascoltanti. Avvertir deve il Giovane Compositore, come nel fine di questa Casella, tanto il Basso primo Coro, quanto il Contralto secondo Coro formano la legatura di Quarta, che risolve in Terza, con questo divario [per evitare le due Ottave, che accaderebbero fra queste due Parti], che risolve prima il Contralto secondo Coro, usando Figure di minor valore, e poscia risolve il Basso primo Coro con Figure [Figura ante corr.] di maggior valore. Questo è uno di quei singolari Artificj usati dalla Scuola Romana del secolo passato, e praticato singularmente nelle Composizioni a 2. 3. 4. e più Cori da Orazio Benevoli, e a giorni nostri lodevolmente da Gregorio Ballabene nella sua laboriosissima Composizione dei Chirie, e Gloria in excelsis a quarantotto Voci distinte in dodici Cori. Questo istesso Artificio di Preparare, Percuotere, e Risolvere due parti qualunque dissonanza, ritrovasi usato dall' Autore di questo Esemplio al principio della Casella segnata F., e della Casella H. nel legare e risolvere la Settima [-117-] in Sesta; così pure nel legare risolvere la Nona in ottava nella seconda parte dell' istessa Casella del primo Contralto, e del secondo Tenore. Deve osservare il Giovane Compositore, che le due parti che Preparano, Percuotono, e Rissolvono una stessa Dissonanza, non si trovino in un istesso Coro, perché una delle ragioni, per cui è stata introdotta questa doppia Rissoluzione a due Cori [anzi a tre, quattro, e più Cori, vien praticata da tre, quattro, e più Parti, distribuite in ogni Coro] è, affinché in ogni Coro si senta la Preparazione, la Percussione, e la Risoluzione della Dissonanza. Non [Nol ante corr.] ho creduto necessario notare alcuna cosa nelle due Caselle D. E. perché in esse non incontrasi cosa, che richiegga particolar osservazione. Alla Casella G. ritrovasi la legatura doppia di due diverse Dissonanze, della quale si è parlato alla pagina X. Della prima Parte di questo Esemplare, imperocché il Basso primo Coro lega, e rissolve la Settima in Sesta nell' istesso tempo, che il Soprano secondo Coro lega, e risolve la Nona in Ottava su 'l fine della Casella H., e nelle due seguenti Caselle I. K. riscontrasi una

lunga Cadenza, nella quale, stando ferma la Parte fondamentale del Basso secondo Coro, vi si scorgono tutte le Legature, in particolare nella seconda parte della Casella I. ritrovasi la legatura di Seconda, Quarta, e Sesta, che passa alla Seconda Quinta, e Settima, e poscia nel principio della Casella K. passa alla Legatura di Settima accompagnata dalla Terza maggiore, la qual Settima risolve in Sesta nel mentre che la Terza passa alla Quarta per formare in fine la Cadenza, che risolve in Terza accompagnate [-118-] ambedue dalla Quinta. Per dimostrare la sostanza di queste Legature delle due lettere I. e K. prenderemo il Basso primo Coro, e aggiungendovi un Basso, e le Parti di mezzo in forma d' intavolatura, verremo così in chiaro, come sia formato un sì bell' intreccio.

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 118; text: 115]

[Parte Seconda add. supra lin.] Passa di poi l' Autore in questo Esempio al secondo modo di comporre a otto Voci fugato, che consiste in sbattimenti de Cori, il quale non essendo composto che di Proposte, e di Risposte, viene perciò ad essere una delle specie del Contrappunto Fugato, con questo solo divario, che in questo stile le sole Parti del basso sono soggette alle Leggi della Fuga, e le altre parti di raro sono Soggette a tali Leggi. In questa specie di Contrappunto Fugato uno dei Bassi propone qualche Soggetto, o sia Andamento, e l' altro Basso, se a due Cori, o li altri Bassi, se a più di due Cori, vi rispondono. Le Risposte ordinariamente sono o all' Unisono, o all' Ottava, o alla Quinta, o alla Quarta, sicché vengono ad essere affatto consimili a quelle della Fuga, o Reali, o del Tuono, o d' Imitazione. Di queste varie se ne trovano in questo Esempio. Alla [alla ante corr.] Casella A. propone il Basso primo Coro un piccolo Soggetto, a cui risponde alla Quinta sopra il Secondo Basso, e questa Risposta è del Tuono, perché dalla Corda fondamentale di D la sol re passa il primo Basso alla Corda di Alamire Quinta del Tuono, e il secondo [-119-] Basso nella Risposta passa dalla Corda di Alamire a quella di Dlasolre Ottava della fondamentale. alla Casella B. propone il primo Basso un altro piccolo Soggetto, a cui risponde alla Terza sotto il secondo Basso, così pure alla Casella C., e alla Casella D. si uniscono assieme i due Bassi. Ripiglia il primo Soggetto il secondo Basso alla Casella E, e vi risponde nell' istesso modo, che alla Casella A. il primo Basso col variare qualche poco la Risposta su 'l fine, e così garreggiando assieme i due Cori per il corso delle Seguenti Caselle F. G. H. I. K. vengono a fine

[Parte Terza add. supra lin.] Procedo poscia l' Autore al terzo Modo di Comporre a 8. Fugato, che è il più pregiabile, e che unicamente dipende dall' Arte del Compositore, perché nè l' idea, nè la vivacità possono condurre a perfezione tal sorta di Componimenti. Quindi propone il Tenore al Numero (1) un Soggetto [che dalla <Qui>nta del <T>uono ascen<d>e all' Ottava add. in marg.], cui rispondendo il Contralto al Numero (2) dell'Ottava [[<.....>]] ascende alla Quarta del Tuono, dalla qual Risposta rilevasi, che la Fuga è Reale; indi il Soprano al Numero (3) corrisponde in Ottava grave al Contralto, ed cco come le quattro Parti del primo Coro conducano la Fuga secondo le Leggi prescritte dall' Arte. Segue poscia il secondo Coro, e al Numero (5) viene ripigliato dal Tenore il Soggetto alla Quarta del Tuono, E qui osservi il Giovane Compositore, come l' Autore di questa Fuga, nel prendere questa Risposta alla Quarta del Tuono [-120-] non ha avuto altro fine, che di variare il Tuono, il quale per il corso di nove Battute non avendo scorso che il Tuono di Dlasolre; e di [la ante corr.] passaggio la di lui Quinta, non poteva proseguendo in tali Corde produrre che noia agli Ascoltanti. Che però deve il Compositore avere tutta la possibil avvertenza affine di evitare il

tedio, che produano per se stesse tutte le Risposte della Fuga a otto Voci, e che in questa Fuga si estendono per il corso di sedici Battute, [[da]] [e perciò gli conviene add. supra lin.] usare qualche prudente Artificio, come ha praticato l' Autore di questa Fuga, mentre in certe circostanze forza è, che l' Arte ceda alla Natura, [[la qu]] che ama più la varietà, che la scrupolosa osservanza di certe Regole, la quale, anziche agevolare, impedisce tante volte il fine della Musica, che è il dilettere gli Uditori. Segue poscia il Contralto al Numero (6) la Risposta all' Ottava del Tuono, ed il Soprano al Numero (7) alla Quinta, e il Basso al Numero (8) alla fondamentale del Tuono, ed ecco adempito con le Risposte di tutte le Parti a quanto richiedesi in una Fuga a otto Voci. Incontrasi in questa Casella segnata Numero (8) nel levare della Battuta la Quarta Nuda talche [sicche ante corr.] niuna delle Parti formano fondamento in questo secondo Coro, ma ciò non deve recare grande ammirazione, perche essendo il Perti discepolo di Don Giuseppe Corso detto il Celano, seguì la di lui opinione, che nelle Composizioni a due, e più Cori, basta che vi sia un Basso, che faccia fondamento a tutte le altre Parti, sopra di che vedasi quanto si è notato alla pagina 136. 137. della prima Parte di questo Esemplare. Passa di poi l' Autore di questo Esempio al Numero (9) a ripigliare col primo Basso il Soggetto alla [-121-] Quinta del Tuono; indi le altre Parti dello stesso Coro ai Numeri (10), (11), e (12) ripigliano il Soggetto, e lo restringono formando le Risposte d' Immitazione talche viene a formarsi lo stretto della Fuga, nel mentre che le Parti del secondo Coro vanno Contrappuntizzando, col intrecciarvi ben condotte legature. Giunto al Numero (13) alla Cadenza di B mi Sesta del Tuono, ripiglia sopra le parole: tecum triumphare: un breve sbattimento dei due Cori, e poscia introduce al Numero (14) un poccolo Attacco, che ha qualche correlazione col primo Soggetto, e ciò a fine di esprimere con maggior forza la parola: triumphare. Non tralascia però di frapporvi al Numero (15) il primo Soggetto nel Soprano secondo Coro, e lo introduce nelle Corde più acute, afinche si renda più sensibile. Al Numero (16) ripiglia lo Sbattimento dei due Cori, e col gareggiare assieme conduce al fine la Fuga; la quale se non è condotta secondo tutto il rigore delle Regole, ha però il bel pregio d' esser vaga, dilettevole, ed espressiva del senso delle parole, che la rende senza dubbio più grata, che è l' unico fine avuto dall' Autore in comporla ad imitazione di tanti altri eccellenti Compositori. E qui non devo tralasciar di avvertire il Giovane Compositore, che il metodo, che deve tenersi nel condurre una Fuga dimostrato nella Prefazione di questa seconda Parte, è quello che viene assegnato dai primi Maestri dell' Arte, e il quale come più comune e universale suole insegnarsi agli Scolari da maestri. Ma siccome varie sono le Scuole, varie le circostanze, vari li Soggetti, varj i fini, singolarmente della maggiore, o minor lunghezza di una Fuga; quindi ne viene, che è obbligato tante volte il Compositore a variarne anche il metodo, il quale [-122-] quanto più sarà addattato alle occorrenze tanto sarà lodevole. Ho osservato nello scorrere varie Fughe, che mi sono passate sotto gli occhi, che per lo più ogni Compositore ha tenuto quel metodo insegnatoli dal proprio Maestro, di modo che si può dire dei Compositori di Musica, quello che si dice dei Pittori nel considerare le loro Opere, cioè che il tal Pittore è della Scuola Romana di Rafaele Sancio da Urbino; della Scuola Fiorentina di Michelagnolo Buonarrotti, e Leonardo da Vinci; della Scuola Veneta di Tiziano Vecellio da Cadore, di Paolo Cagliari Veronese; della Scuola Lombarda di Antonio Alegri da Correggio, [e di add. supra lin.] Francesco Mazzuola detto il Parmeggianino; della Scuola Bolognese dell' Abate Primaticcio, di Ludovico, Annibale, ed Agostino Carraci, e di Guido Reni; così nelle Composizioni di muisca si conosce subito di quale Scuola sia stato il Compositore, se della Romana di Giovanni Pier-luigi da Palestrina, dei due Fratelli Giovanni maria, e Giovanni Bernardino Nanini [di Orazio Benevoli, e di Francesco Foggia add. supra lin.] della

Scuola Veneta di Adriano Willaert, di Giuseppe Zarlino da Chiozza [di Antonio Lotti add. supra lin.]; della Scuola Napoletana di Rocco Rodio, del Principe di Venosa, di Alessandro Scarlatti; della Scuola Lombarda del Padre Costanzo Porta, e di Claudio Monteverde ambidue da Cremona, di Pietro Ponzio parmeggiano, di Orazio Vecchi da Modena; della Scuola Bolognese di Don Andrea Rota, di Don Girolamo Giacobbi, di Giovanni Paolo Colonna, di Giacomo Antonio Perti tutti Bolognesi. Penso però, che quando uno scolaro è fuori dalla scuola del proprio Maestro, sempre più si perfezionerà nella sua Arte, col osservare le Composizioni degli altri Maestri di diverse Scuole, nelle quali scorgendo i varj Metodi da esso loro tenuti, ne potrà fare quell' uso prudente nelle sue Composizioni, che richiederanno le varie circostanze, in cui avverrà di trovarsi. Vi sono dei talenti singolari, e rari, che il tenersi legati al Metodo del proprio Maestro, o a qualche determinato metodo torna loro a troppo grave pregiudizio, poichè gli impedisce di giungere a quella perfezione, alla quale non han potuto giungere gli stessi loro Maestri, avvertendo che altro è il desiderio di arrivare alla perfezione nella propria Arte, altro è il presumere di arrivarvi senza essere [avere ante corr.] ben impossessato di quei Primi Principj da quai dipende [-123-] qualunque progresso, senza avere dalla natura quelle disposizioni necessarie, e senza usare quei mezzi, che vi ci possono condurre. La presunzione è vizio, che deve a tutto costo fuggirsi, e il desiderio di rendersi eccellente, e perfetto è degno di ogni lode, e meritevole altresì di tutta la diligenza, e fatica per ottenerlo.

Esempio II.

Nacque Paolo Agostini Autore di questo Esempio in Vallerano Terra situata nel Patrimonio di San Pietro, e fù istruito nell' Arte di Contrappunto da Giovanni Bernardino Nanini, che divenne anche suo suocero. Servì per Maestro di Cappella nella sua Patria, e poscia passò in Roma e servì nell' istesso impiego le Chiese di Santa Maria in Trastevere, della Santissima Trinità di Ponte Sisto, di San Lorenzo in Damaso, e in fine dopo la morte di Francesco Soriano, fù eletto maestro di Cappella della basilica di San Pietro. Di questo eccellente Compositore così lasciò scritto Antimo Liberati (Lettera ad Ovidio Persapegi pagina 27.): fù Paolo Agostino uno de più spiritosi, e vivaci ingegni, che abbia havuto la Musica à nostri tempi in ogni genere di compositione harmonica, di contrappunti, e di canoni [Canoni ante corr.]; e tra le altre sue opere meravigliose fece sentire nella Basilica di San Pietro, nel tempo ch' egli vi fù Maestro di Cappella, diverse modulazioni à quattro, a sei, et otto chori reali, et alcune, che si potevano cantare à quattro, ovvero sei cori reali senza diminuire, o snervare l' harmonia, con istupore di tutta Roma; e se non moriva nel fiore della sua virilità, havrebbe maggiormente fatto stupire tutto [-124-] il mondo; e se fosse lecito si potria con ragion dire di lui: Consumatus in brevi, explevit tempora multa. Ritrovansi stampati di questo celebre Compositore quattro Libri di Messe a 4. e 5. Voci composte con Artificiosi Contrappunti Doppj, e Canoni; in oltre Salmi della Madonna, magnificat, Hinno, Antifone, et Motetti a 3. Voci. Quanto giustamente gli si convenga l' Elogio del Liberati, ne fa piena testimonianza questa sua Composizione piena di bellissimo Artificj. Tre sono i Canoni in essa introdotti dall' Autore; il primo è proposto dal Soprano primo Coro al Numero 1), a cui risponde alla [[Quintasopra il Tenore secondo Coro al Numero]] [Quinta corr. Supra lin.] sotto il Contralto primo Coro al Numero (2). Il secondo Canone uien proposto dal Basso primo Coro al Numero (3), a cui risponde alla Quinta sopra il Tenore secondo Coro al Numero (4), e il Basso secondo Coro all' Unisono al Numero (5). Il terzo Canone proposto al Numero (6) dal Tenore primo Coro, a cui risponde al Numero (7) il Soprano secondo Coro alla Settima sopra, e al Numero (8) il Contralto secondo Coro alla Terza minore sopra. È noto

a qualunque Compositore esercitato nei Canoni, quanta difficoltà incontrasi nell' introdurre in una Composizione Canoni di diversa specie, come sono quelli di questo Agnus Dei. Cinque [-125-] sono le specie di Canone, che l' autore introduce in questa Composizione, e sono all' Unissono, alla Quinta sopra, alla Quinta sotto, alla Terza minore sopra, e alla Settima sopra. La prima specie all' Unissono, essendo la più facile, non richiede che poche Regole. Della seconda, e Terza specie, che sono alla Quinta sopra, e alla Quinta sotto, ne abbiamo parlato dalla pagina 190. sino alla 195. della prima Parte di questo Esemplare. Le altre due specie, che sono alla Terza minore sopra, e alla settima sopra, ognuna di esse richiede qualche particolare avvertenza, osservando per esempio, come alla Lettera (a) il Tenore, che propone il Canone, dopo la sesta del Tuono discende alla Quinta

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 125,1],

questa tal Sesta e Quinta nel Soprano alla Lettera (b), che risponde alla Settima, si converte in una Quinta, che discende alla Quarta

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 125,2]

e nel Contralto alla Lettera (c), che risponde alla Terza si converte all' Ottava, che discende alla Settima

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 125,3]

Questa tal mutazione di Corde deve servir di Regola al Compositore per condurre le altre parti, osservando quanto si è detto qui sopra alla pagina 252. 253. intorno alla Modulazione dei Canoni. Convien però [-126-] avvertire, che in queste due specie [di Canoni], fuori dell' Ottava, Quinta, e Quarta, tutti gli altri Intervalli, o per grado, o per salto, sono in qualche modo liberi, talche se la Proposta del Canone forma per esempio un salto di Terza maggiore, è permesso alla Risposta, affine di non uscire dal Tuono della Composizione, di formare un salto di Terza minore, e così vien permesso [[degli]] [agli corr. supra lin.] altri Intervalli di Seconda, di Sesta, e di Settima, o ascendenti, o discendenti. Quello, che ritrovasi di raro in tutte le Opere di questo celebre Compositore, si è una chiarezza, una naturalezza, e pastosità singolare, e abbenche egli abbia introdotti nele sue Composizioni gli Artificj piu difficoltosi di Canoni, di tutte le specie, e di Contrappunti Doppj di tutte le sorta, ciò non ostante egli ha saputo unire a tali Artificj, cosa molto rara, la chiarezza, e naturalezza tanto nella Melodia di ciascuna delle Parti, che nell' Armonia formata dalla loro unione.[Qui pongasi quanto trovasi nella Cartina add. in marg.]

[-127-] Esempio III.

Filippo Baroni Mestro di Cappella del Duomo d' Ancona sua Patria, diede in luce nell' Anno 1702. un' Opera piccola di mole, ma grande di valore che contiene una serie di Canoni a 2. Voci, ove trovansi introdotti i più singolari Artificj, che siano stati praticati da più eccellenti Maestri di Musica. Oltre di questa ne diede un' altra di eguale pregio nel 1710: dei Salmi brevi a 8. Voci piene, dalla quale abbiamo estratto l' Esempio, che qui proponiamo da imitare ai Giovani Compositori. In questo vien proposto un breve Soggetto nella parte del Basso primo Coro al Numero (1), al quale rispondono nel primo Coro alla Quinta, o sia Duodecima il Soprano al Numero (2), e all' Ottava il Contralto al Numero (3). Ma siccome l'

esperienza c' insegna, che il dare principio a qualunque Composizione fuori di tempo, cioè fuori della prima percussione della Battuta, come è questo Soggetto, che incomincia nel Secondo Quarto del Battere, per lo più e il cantante, e il Suonatore, tarda, o anticipa qualche poco, talche ne nasce qualche sconcerto, quindi, per evitarlo, prudentemente ha introdotto l' Autore un piccolo Andamento [di Crome add. supra lin.] nel Tenore al segno ([signum]), afinche venga regolato il Tempo in modo tale, che il Basso possa aggiustatamente cominciare nel secondo Quarto del Battere. Al Numero (4) risponde all' Unisono il Basso secondo Coro, così pure il Soprano secondo Coro al Numero (5) risponde al Soprano primo Coro, e il Contralto al Numero (6) risponde al Contralto primo Coro. [-128-] Merita d' esser osservato, come sebbene da tre Parti sole tanto nel primo, che nel secondo Coro, in tutto il corso di questa Fuga, venga eseguito il Soggetto proposto, in ogni ripiglio però del Soggetto d' ogni Coro, avvi sempre una Parte, che ripiglia diversamente tal primo Soggetto, sopra di che dobbiamo riflettere, che una tal condotta è stata tenuta dall' Autore avvedutamente per più ragioni. La prima si è affinche la Fuga non si estendesse più in lungo, di quello che egli si era proposto. La seconda ragione si è perche, essendo tanto breve il Soggetto, e repplicato tante volte, non poteva che produrre noia agli Uditori, perciò ha introdotto un piccolo Contrasoggetto, che trovasi contrassegnato col ([Omega]), che viene ripigliato ora da una parte, ora da un'altra a fine di impedire in tedio, che potrebbe produrre il primo Soggetto, ogni qual volta fosse solo. Vengono però eccettuate le due Parti del Basso, perche, siccome sopra di esse è appoggiato particolarmente lo stile pieno a otto Voci, perciò devono anche sostenere il principale Soggetto proposto. E siccome gli uomini consumati nell' Arte non operano a caso, ma sanno secondo le circostanze far buon uso di qualunque piccola cosa, perciò questo raguardevole Maestro ha saputo ridurre il piccolo Andamento introdotto su l' principio del primo Tenore al segno ([signum]), e convertirlo nel progresso della Fuga in forma di Soggetto, introducendolo di quando in quando ora in una parte, or in un'altra, o del primo, o del secondo Coro. Ed ecco come questa Fuga viene ad esser composta di tre Soggetti, i quali distribuiti opportunamente, producono un effetto e piacere singolare<.> Osservi in fine il Giovane Compositore, come nel mezzo di questa Fuga comincia l' Autore a ridurre a minor [[numero]] numero di [-129-] Battute il ripiglio dei Soggetti in ambedue i Cori, anzi nel fine riduce a due, e poscia ad una sola Battuta il primo Soggetto, unendolo assieme con gli altri due, e questo è uno dei modi usati dagli esperti Maestri, ogniqualecoltache il Soggetto è di tal Natura, che non ametta alcun Stretto.

Esempio IV.

Sarà fine a questa seconda Parte l' Esempio dell' Abate Don Agostino Steffani uno de' più insigni Professori che vanta la Musica. Egli apprese l' Arte del Contrappunto sotto la direzione di Ercole Bernabei, Maestro di Cappella della Corte Elettorale di Baviera, e in poco tempo, essendo Organista nell' istessa Corte, diede alla luce una muta di Salmi intitolata: Psalmodia Vespertina volans octo plenis vocibus concinenda ab Augustino Steffano et cetera anno 1674.gffd aetatis suae 19. farebbe di gran vantaggio ai Giovani Compositori, se avessero sotto gli occhi questa Opera spartita, perche, oltre la naturalezza dello stile, e la brevità, rilevarebbero di quando in quando, per esprimere qualche distinto sentimento delle parole, alcuni piccoli pezzi pieni di ben intese, e condotte Legature, e di singolari Modulazioni. Pubblicò ancora questo celebre Autore un' opera di Sonate a 4. strumenti da lui composta; ma sopra tutto alquanti Duetti da tutti i Professori di Musica tenuti in molto pregio, ne quali risalta a maraviglia l' alto suo sapere, e il suo gran possesso della Pratica, e singolarmente de Contrappunti doppj di tutte le specie. Non contento della Pratica, volle

inoltre impossessarsi della Teorica, e in tempo, che dalla Corte di Baviera era passato per servire di Maestro di Cappella alla Corte d' Hannover [Annover ante corr.], diede colle stampe [-130-] d' Amsterdam una prova incontrastabile della sua profonda cognizione non solo della Teorica, ma della Storia Sagra, e Profana, col pubblicare un libro intitolato: Quanta certezza habbia da suoi Principi [Principi ante corr.] la Musica, et in qual pregio fosse perciò presso gli Antichi. 1698. La materia è trattata da Filosofo, e secondo quei Principj, che vengono somministrati dalla Matematica, e ffu tanto applaudito questo libro, singolarmente in Germania, che per asserzione di Giovanni Gothofredo Qalern (Lexicon Musicum pagina 577.) fù tradotto in lingua Tedesca, e ristampato da otto volte. Per avviso dello stesso Qalern compose ancora la Musica di varj Drammi in lingua Italiana recitati nel Teatro d' Hannover, e poscia tradotti in Tedesco, e recitati nel Teatro di Amburgo. Fù condecorato questo celebre Autore dell' Abbazia di Lipsinga, e Protonotariato Apostolico, e in fine eletto Vescovo di Spira. Prima d' intraprendere l' esame di questo Esempio, sarà bene, che il Giovane Compositore sia stato informato del fine, che ha avuto l' Autore in comporlo, che non è stato punto diverso da quello dell' Autore dell' antecedente Esempio. Il fine per tanto di questo Compositore è stato, che le Composizioni, che devono servire per uso cotidiano delle Cappelle, siano composte in uno stile facile, e comodo ai Cantanti, i quali non essendo per lo più che mediocrementemente impossessati nella loro Arte, è necessario, che le Composizioni siano facili da eseguirsi, e con comode per potersi cantare mancando una qualche Parte, eccettuate però quelle dei due Bassi, perche sopra di essi è appoggiata tutta la Composizione. Ma siccome il Cantico, da cui si è presa questa Fuga, e del Quarto tuono, trovandosi la di lui Intonazione nella Parte del Tenore, [-131-] perciò si è cominciato questo Esempio dalle parole: Sicut erat, affinche risovvengano al Giovane Compositore le Corde proprie di tal Tuono indicate nella prima Parte di questo Esempio alla pagina 67. Giunto questo Esempio alle parole: Et in saecula, resta sospeso in G solreut, e poscia il Basso secondo Coro al Numero (1) attacca il Soggetto in Csolfaut, a cui risponde al Numero (2) il Soprano primo Coro all' Ottava sopra, e poscia il Basso primo Coro al Numero (3) all' Unisono; e siccome la Risposta di questo Basso primo Coro li conduce alla Corda di Gsolreut, perciò il Contralto secondo Coro ripiglia il Soggetto in Gsolreut al Numero (4), così pure il Basso secondo Coro al Numero (5). Questo Basso ritorna alla Corda di Csolfaut, nella qual Corda ripiglia il Soggetto il Basso primo Coro al Numero (6), a cui risponde il Basso secondo Coro al Numero (7), e di nuovo replica il Basso primo Coro al Numero (8). Passa poi alla fine alla Corda di Alamire, quì di nuovo i due Bassi ai Numeri (9), (10), e (11) formano con l' istesso Soggetto uno sbattimento di Cori, e si conducono alla Cadenza finale, che volgarmente vien detta Plagale. Per istruzione dei Giovani Compositori fà duopo rammentarsi, come alla pagina 73. della prima parte di questo Esempio si è detto, che il Quarto Tuono presenta più la Corda di Alamire, che di Elami sua Fondamentale, e alla pagina 74. si è detto, che il Terzo Tuono ragirasi più tosto sù la Corda di Csolffaut, che della sua Fondamentale Elami. Per la qual cosa, siccome l' Attacco di questa Fuga è in Csol faut, non è inverisimile [-132-] che l' Autore, instruito dal suo maestro non solo nel Contrappunto, ma anche nel Canto fermo, siasi indotto a proporre questo Soggetto in Csolfaut, come se il Tuono fosse Misto, cioè fosse Quarto Tuono misto col Terza. In fatti in tutto il corso del Cantico Magnificat, abbenche l' Intonazione sia di Quarto tuono, trovasi ora modulato per le Corde di Csolfaut, di Gsolreut alla sfugita, ma singolarmente di Alamire, onde in questo modo viene più ad uniformarsi alla Salmodia del Terzo, che del Quarto Tuono, come rilevasi dai due seguenti Esempi

[Martini, Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato. Parte Seconda, 132; text: Intonazione del Terzo Tuono, Quarto Tuono, Sicut erat in principio et nunc et semper, [signum], Et in saecula saeculorum. Amen]

Tanto questa Fuga, che l' antecedente, abenche non siano condotte con il rigore delle Regole da Maestri dell' Arte stabilite, essendo però più comode per l' esecuzione, e per l' effetto molto più gradite agli Ascoltanti sono state scielte, affinche possano esser osservate, e imitate da Giovani Compositori, i quali molte volte incontrano più difficoltà nel comporre qualche Fuga in cui siano introdotte con avvedutezza alcune eccezioni delle Regole, e un metodo particolare addattato alle circostanze, che quelle Fughe condotte con il più esatto, e scrupoloso metodo da Maestri prescritto [si faccia da capo add. in marg.] E qui darò fine a questa Seconda Parte, che sarà il Compimento [-133-] di questo Esemplare, in cui il merito di tante eccellenti Composizioni supplirà a quel di più, che la mia insufficienza non ha saputo rilevare nelle Osservazioni da me aggiuntevi. Io non dubito punto, che questa Raccolta d' Esemplj non sia per apportare un gran giovamento ai Giovani Compositori, per apprendere il vero modo di comporre con i più nobili Artificj, e le più isquisite finezze dell' Arte, qualor si diano di buon proposito a seguire le traccie di si valorosi, ed insigni Maestri. Nell' intraprendere questa mia qualunque siasi fatica, questo almeno è stato l' unico mio fine, il quale si mi verrà fatto d' ottenere a misura de' miei desiderj, essi avranno di che volermene bene, ed io me ne andrò lieto, e contento d' aver cooperato a loro vantaggi.

Indice

Degli Autori

A.

[[Agostini (abate Don Agostino, poscia Vescovo di Siena) Sicut erat a 8. Voci del Cantico Magnificat pagina]] [Agostini (Paolo da Valerano) Agnus Dei a 8. Voci in Canone pagina 295. add. supra lin.]

B.

Barbieri (Lucio) Veni de Libano. Motetto a 6. Voci pagina 221

Baroni (Filippo) Amen a 8. Voci del Cantico Magnificat pagina

Benevoli (Orazio) Christe a 4. Voci dalla Messa: In diluvio aquarum multarum a 16. Voci pagina 122.

[-134-] Bernabei (Don Giuseppe Antonio) Agnus Dei qui tollis a 4 Voci della Messa: Laudate cum laetitia, qui fuistes in tristitia pagina 127. Ave Regina Caelorum a 7. Voci pagina 251.

C.

Caresana (Cristoforo) Duo sopra l' Inno: Ad regias [Regias ante corr.] Agni dapes. Pagina 6. altro Duetto sopra l' istesso Soggetto per moto contrario pagina 8. Solfeggiamento a tre Voci sopra la Scala pagina 31. [signum] []

Clari (Giovanni Carlo Maria) Quando tramonta il Sole. Duetto. Pagina 25.

F.

Foggia (Francesco) Ecce sacerdos magnus Motetto a 3. Voci pagina 47.

Salve Regina a 3. Voci pagina 54.

G.

Gesualdo (Con Carlo Principe di Venosa) Moro e mentre sospiro. Madrigale a 5. Voci pagina 198. Donna se m' ancidete Madrigale a 6. Voci pagina 237.

L.

Lotti (Antonio) Tanto è ver che nel verno. Terzetto pagina 65.

M.

Marcello (Nobil Uomo Benedetto) Porto negli occhi un mar Duetto pagina 21.

Marenzio (Luca) Ahi dispietata morte Madrigale a 4. Voci pagina 76. Ma per me lasso Madrigale a 4. Voci pagina 82. Zeffiro torna Madrigale a 4. Voci pagina 88. Vezzos' augelli Madrigale a 4. Voci pagina 95. [-135-] Ah tu mel neghi. Madrigale a 5. Voci pagina 164. O fortuna volubile. Madrigale a 6. voci pagina 229.

Monteverde (Claudio) Stracciami pur il core. Madrigale a 5. Voci pagina 180. Cruda Amarilli Madrigale a 5. Voci pagina 191. Agnus Dei a 6. Voci pagina 242.

N.

Nomen Nescio Iustorum animae Duetto pagina 11. A chi more per Dio Madrigale a 4. Voci pagina 116.

P.

Pacchioni (Don Antonio) Sicut erat a 4. voci pagina 104. Adoramus te a 4. Voci pagina 112. da Palestrina (Gioanni Pier-luigi) Pleni sunt caeli a 3. Voci pagina 45. Alla riva del Tebro Madrigale a 4. Voci pagina 72. Tu di fortezza torre Madrigale a 5. Voci pagina 173.

Perti (Giacomo Antonio) Duetto a Canto, e Tenore pagina 3. Duetto a Canto e Alto pagina 4. Terzetto [a add. supra lin.] Canto, Alto, e Basso pagina 42. Et vitam venturi a 4. pagina 142. Et in saecula a 5. Voci pagina 149. Et ad te suspiramus a 8. Voci pagina 276.

Piochi (Cristoforo) Ricercare a 3. Voci Canto, Alto, e Tenore pagina 34. altro Ricercare a 3. Voci Canto, Alto, e Tenore pagina 38.

Porta (Padre Costanzo Minor Conventuale) Diffusa est gratia Motetto a 7. Voci pagina 265.

Predieri (Padre Angelo dell' Terz' Ordine di San Francesco) Et in saecula seculorum a 4. Voci pagina 135.

[-136-] Ricciari (Giovanni Antonio) Semper et in saecula a 5. Voci pagina 156

Scarlatti (Alessandro) Cor mio deh non languire Madrigale a 5. Voci pagina 207.

Stradella (Alessandro) Nel seren de tuoi contenti Duetto a Canto, e Basso pagina 17.

Steffani (Abate Don Agostino) Sicut erat a 8. Voci pagina

Turini (Francesco) Christe a 4. Voci in Canone pagina 257 Chirie a 4. Voci in Canone pagina
Indice delle Composizioni

A chi more per Dio. Madrigale a 4 Voci di Nomen Nescio pagina 110.

Adoramus te a 4. Voci di Don Antonio Pacchioni pagina 112.

Agnus Dei [qui sedes add. supra lin.] et cetera a 7. voci di Antonio Cifra pagina 88.

Agnus Dei qui tollis et cetera a 4. Voci di Don Giuseppe Antonio Bernabei pagina 127.

Agnus Dei qui tollis et cetera a 6. Voci di Claudio Monteverde pagina 242.

Agnus Dei qui tollis et cetera a 8. Voci in Canone di Paolo Agostini da Valerano pagina 295

Ahi dispietata morte. Madrigale a 4. Voci di Luca Marenzio pagina 78.

Ahi tu mel nieghi. Madrigale a 4. Voci di Luca Marenzio pagina 104.

Alla riva del Tebro. Adrigale a 4. Voci di Gioanni Pier-luigi da Palestrina pagina 72.

[-137-] Amen a 8. Voci dell' Abate Agostino Steffani pagina 311.

Ave Regina caelorum a 7. Voci di Don Giuseppe Antonio Bernabei pagina 251.

Canone [a 4. Voci add. supra lin.] che cresce un Tuono di Paolo Agostini da Valerano pagina 302.

Cor mio deh non languire. Madrigale a 5. Voci di Alessandro Scarlatti pagina 207.

[Chirie eleison [in Canone add. supra lin.] a 4. Voci di Francesco Turini [[pagina 257]] nella Prefazione add. supra lin.]

Christe eleison a 4. Voci di Orazio Benevoli pagina 122.

Christe eleison in [a ante corr.] Canone a 4. Voci di Francesco Turini pagina 257.
Cruda Amarilli Madrigale a 5. Voci di Claudio Monteverde pagina 191.
Diffusa est gratia Motetto a 7. Voci del Padre Costanzo Porta pagina 263.
Donna se m' ancide<te>. Madrigale a 6. Voci del Principe di Venosa pagina 237.
Duetto I. di Giacomo Antonio Perti pagina 3. [2. ante corr.]
Duetto II. di Giacomo Antonio Perti pagina 4.
Duetto III. di Cristoforo Caresana pagina 6.
Duetto IV. di Cristoforo Care<sana> pagina 8
Ecce sacerdos magnus. Motetto a 3. Voci di Francesco Foggia pagina 47.
Et in saecula a 4. Voci del Padre Angelo Predieri pagina 135.
Et in saecula a 5. Voci di Giacomo Antonio Perti pagina 142.
[-138-] Iustorum animae Offertorio a 2. Voci di Nomen Nescio pagina 11.
Ma per me lasso. Madrigale a 4. Voci di Luca Marenzio pagina 82.
Moro, e mentre sospiro. Madrigale a 5. Voci de Principe di Venosa pagina 198.
O fortuna volubile. Madrigale a 6. Voci di Luca Marenzio pagina 229.
Pleni sunt caeli a 3. Voci di Giovanni Pier-luigi da Palestrina pagina 45.
Quando tramonta il sole Madrigale a 2. Voci di Giovanni Carlo Maria Clari pagina 21.
Ricercare primo di Cristoforo Caresana pagina 31.
Ricercare secondo di Cristoforo Piochi pagina 34.
Ricercare terzo di Cristoforo Piochi pagina 38.
[320 add. in marg.] Salve Regina a 3. Voci di Francesco Foggia pagina 54.
Semper et in saecula a 5. Voci di Gioan Antonio Riccieri pagna 156.
Sicut erat in principio a 4. Voci dell' Abate Don Agostino Steffani pagina 311.
Stracciami pur il core Madrigale a 5. Voci di Claudio Monteverde pagina 180.
Tanto è ver che nel verno. Terzetto Alto, Tenore, e basso di [-139-] Antonio Lotti
Terzetto a Canto, Alto, e Basso di Gacomo Antonio Perti pagina 42.
Tu di fortezza torre. Madrigale a 5. Voci di Giovanni Pier-luigi da Palestrina pagina 173.
Veni de libano. Motetto a 6. Voci di Lucio Barbieri pagina 221.
Vezzos' augelli. Madrigale a4. Voci di Luca Marenzio pagina 95.
Zeffiro torna. Madrigale a 4. Voci di Luca Marenzio pagina 88

[-141-] Indice delle Materie

A

Accompagnamenti del Basso Rovesci in luogo dei Retti, quanto giovano alle Modulazione pagina 116. [di Seconda, Quarta, sesta minore, e Settima paragonati assieme 209. add. supra lin.] i diversi Accompagnamenti a una istessa nota di Basso lo fanno comparire ora di un Tuono, or di un altro. ibidem

Ad regias agni dapes Canto fermo introdotto in un Duo 6. 8.

Andamento qual sia IX. Chiamasi anche Soggetto 53. Andamenti discendenti del Basso accompagnati con Sesta 80.

Andamento sopra il Canto fermo della Salve Regina 54. piccolo, nel progresso diviene un Sogetto formale 309.puo condursi modulando XII.

Antecedente, o Guida, vedi Soggetto XII.

Aritmeticamente, Armonicamente, vedi Gradi dell' Ottava

Arte perfeziona natura 43. deve cedere alla natura 287. senza l' Arte del

Contrappunto non può il Compositore condurre a perfezione qualunque idea, e qualunque stile 96.

Artificj devon ridursi a naturalezza 238. Singolari Artificj di Contrappunto da chi introdotti 266. 267.

Attacco qual sia VIII. Finti [Attachi add. supra lin.] quali siano XXXX. Varj 60. Autori, come si debba [da essi sciegliere 203.] trasciegliere da essi il meglio 203.

B.

B mi, perche non ammetta diuisione XXIX.

Basso dagli Antichi accompagnato con Terza e Quinta, e rare volte con Sesta 92: non deve usar molto la sincope 88. Basso continuo introdotto nelle Fughe 145. 146. sopra i due bassi stà appoggiato lo stile a otto voci Pieno 308.

Battuta, nel di lei principio vi devono essere gli Accompagnamenti di Terza, Quinta, e Ottava 85. 56.

Breve, madre di tutte le Figure 272. seguenti

C.

Cadenza di Quarta risolta in Terza perche non praticata nel Duo 6. Cadenza irregolare [[<>]] [a add. supra lin.] 8. 151. Straordinaria 193. Sospes XXXIX. Alla Quarta più tosto che alla Quinta perche praticata 49. seguenti di Terza minore convertita in Terza maggiore 260. Cadenza lunga come condotta 280.

Canone parola che viene dal Greco 251. quale sia ibidem. Chiamasi anche Fuga legata XX. diverse di lui specie 260. Chiuso, e aperto qual sia XX. 252. finito, e infinito XXI. Circolare ibidem. Segni per indicare come devono risolversi i Canoni XXII. XXIV. Enigmatici XXV. Canone triplice 251. alla Terza, Sesta, Seconda, e Settima quali licenze ametta 320. Basso sopra cui sono fondati i Canoni in due modi XXII. Canone artificioso del Padre Costanzo Porta 270.

Coda del Soggetto qual sia XXX. rivoltata XXXI.

Compimento, vedi Fuga

Comporre a Voci pari molto difficoltoso 209.

Composizione a sette voci pochissime se ne trovano 251. a otto voci in tre modi possono comporsi 276. a otto voci piene sono principalmente appoggiate sopra i due Bassi 305. Composizioni a più Cori; varie opinioni de Compositori 259.

Consonante qual sia XII. XVIII. XIX.

Consonanza qual sia 271.

Consonanze dell' istessa specie poste per serie formano dissonanza 209. alcune praticate, e gradite a giorni nostri ibidem

Contrappunto a cinque Voci perche difficile a condursi 149. Contrappunto doppio 79. 80. varie di lui specie 150. Contrappunti doppj della quarta specie intrecciati assieme 134. 224. 235. alla Sesta di sopra, e di sotto 209. Contrappunto fugato unicamente dipende dall' arte del Compositore 204.

Contrasoggetto, o sia secondo Soggetto XXXI. [XXXIV. add. supra lin.] 22. 118. 136. 143.

Controbattuta in che consista 8. 10.

[-142-] D

il difficile renderlo facile p. 8.

Dissonanze praticate dal Palestrina 777. 77. usate di seguito 149. 150. uso libero da chi introdotto 191. 19<2>. perche, e in quali casi usate 193. in legatura sono pregievole 276.

277. usate in alcuni casi particola<ri> 279. legate e risolte nell' istesso tempo da due parti ibidem necessariamente devono usarsi nelle Com<po>sizioni a più Cori dissonanze doppie ibidem

Diversificar le Figure del Soggetto 9. 10.
Divisione fatta dal Glareano XXVIII.
Duetto, o Due qual sia p. 3.

E

Enigmi o Motti per indicare la risoluzione de Canoni oscuri e difficili a capirsi XXIV. [da loro add. supra lin.] Entrate impens<a>te p. 121. chiamate anche False, o Attacchi finti pagina XXXXII.

Epi, vedi Hyper pagina XXIV.
Espressione delle parole miste d' affetti diversi 20.

F

Fuga, sua definizione [[pagina]] VII. Chiamata con diversi vocaboli [[pagina]] 271. in quali modi si divida XIX. Reale [anteriore alle altre specie di fuga add. supra lin.] XIX. universalmente tenuta in gran pregio V. screditata da alcuni pochi Compositori ibidem. ha luogo in qualunque sorta di Composizione VI. Resta più naturale e dilettevole da moderni Compositori ibidem. Fug<a> legata o Canone XX. Si divide in libera, o sciolta, e in legata XIX. 251. Fuga del Tuono qual sia, com<e> nacque XXVIII. qual differenza passa tra la Reale, e del Tuono XXX. del Tuono di lei Risposta alcuna volta difforme XXX. 36. Fuga d' Imitazione qual sia XXXII. abbenche d' inferior grado, si rende grata e dilettevole ibidem. 103. Fuga modulata alla quarta ritiene la simiglianza della Proposta e Risposta XXXVII. [XXXVI ante corr.] modulata, alla Terza, e alla Sesta, perche non praticata da alcuni ibidem. 294. divario che contiene XXVII. [XXX<.> ante corr.] complesso della Fuga come debba formarsi XXXXI deve esser composta tutta di un sol pezzo ibidem. Fuga del secondo Tuono XXXVI. 4. due modi [di add. supra lin.] rovesciar la guf<a> 10. non ammette certi vezzi, e certi passi bizzarri. 104. Fughe troppo attaccate alle Regole si rendono dure e noiose 113. non si deve introdurre nella Fuga cosa alcuna aliena dal Soggetto 37. per quali corde si deve condurre la Fuga 140. Fuga mista 164. 173. 316. Fughe a 8. Voci richiedono qualche particolar artificio 286. Fughe d' Imitazione assieme aggruppate 165. 166. Autentica, e Plagale XXX.

G

Giovani Compositori devono esser cauti per non lasciarsi ingannare 143.
Glareano tentò d' accrescere il numero degli otto Tuoni XXVIII. seguenti
Gradi dell' Ottava divisi dal Glareano Armonicamente e Aritmeticamente XXVIII. seguenti
Guida segnata [signum] di lei significato XXII. chiamata ancora Presa ibidem. notata in due modi XXIII.

H

Hyper, e Hypo loro significato XXIV.
imitazione, vedi Fuga d' Imitazione
[-142-] I

Indizj come devono risolversi varj Canoni XXIV.
Intervalli Semplici, e Composti quanto necessarj nelle Composizioni a 8. Voci 279.

L

Legature doppie, Vedi Dissonanze

M

Madrigali loro musica quanto stimata nel secolo XVI. 72 si rendeva singolare per la Modulazione 73 in essi spiccano i Contrappunti doppj ibidem. in essi introdotte alcune Corde e Intervalli alterati e diminuiti 73. 74. rissalta in essi più l' espressione delle parole, che il rigor delle Fughe 75. qualita singolari della loro Musica 103. Fughe d' Imitazioni in essi introdotte ibidem. alcuni avvertimenti per comporli 73.

Modulazione, o sia Mutazione di Tuono, ordinata in che consista [[XXX. 56.]] [XXXVII. 56. add. supra lin.] straordinaria 54. 55. 113. 114. come si riduce all' ordinaria 115. come debba praticarsi acciò non riesca aspra 115. 116. come usata dal Prencipe di Venosa 238. come debba usarsi di raro 114. quanto sia grata nelle Fughe 113. quanto difficile sia Modulare ne Canoni e quali artificj richiegga 252. Modulazione ordinaria ascendente e discendente qual sia 56. 60. straordinaria ascendente e discendente come debba regularsi 114.

Musica Sagra del Secolo XVI. quali Modulazioni ammettesse 75. come esprimesse il senso delle parole 131. musica de Madricali si rendeva singolare per la Modulazine 75.

N

Nona senza preparazione come e da chi usata

Note profonde come esprimono il morire 77.

O

Organista come deve regularsi in certe modulazioni straordinarie 114. Organisti de tempi andati peritissimi nel Contrappunto 232.

Ottave due di seguito, modo di evitarle 85.

P

Passaggi straordinari di Modulazione 116. da un Intervallo ad un altro 279. Passaggio dal Tuono di Terza minore a terza maggiore usato in certe circostanze, quanto sia grato 15.

Parti estreme perche più atte a esprimere gli affetti 9. Quanto sono più unite le Parti, tanto più risalta l' armonia, e perche 84. 89. 166. qual Ordine tengano nelle Proposte e Risposte della Fuga XIII.

Piccini (Nicola) Canone da esso introdotto in un Dramma giocoso VI.

Porta (Padre Costanzo) lofato 265. 267. di lui Canone artificioso 270

Presa, vedi Guida

Proseguimento della Fuga in varj modi praticato

Q

Quarta nel risolvere in vece di discendere, ascende 16. Quarta legata, e nell' istesso tempo percossa dalla Terza 57. Quarta e Sesta accompagnata dalla Terza 167. 199. Quarta nuda usata in uno de due Cori a 8. Voci 288. Quarta unita con la Terza 58.

Quinta Parte non sempre obbligata all' osservanza delle Leggi della Fuga 157. 157. come debba unirsi alle quattro parti 156. Quinta falsa senza preparazione, e in qual circostanza usata 154. accom [-pagnata dalla Settima minore e <di>minuita 154. add. in marg.]

R

Repliche in quantità del Soggetto recano noia, e tedio, modo di evitarlo XXXVII.

Ripiglio del Soggetto con figure di maggior valore 245.

Ripresa, o Replica XXII.

Risposta, chiamata anche Conseguente XVIII. Dalla Risposta unita alla Proposta si stabilisce [stabilito ante corr.] la natura, e la qualità della Fuga ibidem. dalla Risposta prendela Fuga la denominazione ibidem. si divide in Rispo<sta> Reale, del Tuono, e d' Imitazione ibidem. Risposta Reale quale sia XIX. Risposta de Canoni, vedi Canone. Nelle

Risposte vien permesso mutar un salto discendente di Quinta in ascendente [discendente ante corr.] di Quarta o al contrario 5. Risposte d'inganno 6. Risposta che sincopa 17. alla Seconda del Tuono come premesso 75. in parte d'Imitazio<ne> e in parte Reale 164. tre sorta di Risposte mescolate assieme 202. 231. Risposta per moto contr<a>rio 222. al Rovescio 230. alla Terza perche usate 246. alla Quarta perche praticata 285. Rispos<ta> reale si riduce ad esser di due Tuoni 43. 44.

Ritornello di lui significato XXII.

Rossi (Padre Don Giambattista somasco) sua opinione intorno agli Enigmi dei Canonii XXV.

Rovesciar il Soggetto in che consista XXXIV. 4. Rovescio quanto più pregevole del Contrario, loro differenza 230.

S

Salmi del Vespro composti da varj Autori, e dedicati in segno di singular stima al Palestrina 74.

Salti di Sesta maggiore alcuni proibiti, altri non proibiti 122.

Sbattimento de Cori è uno de più bei pregi delle Composizioni a 8. Voci 281.

Scolaro guori della Scuola del Maestro, come deve condursi 294.

Scostarsi troppo le parti fra di loro non permesso 6.

Scuola di musica Napoletana ebbe principio sotto il Regno di Ferrante o Ferdinando d' Aragona Re di Napoli 207. 208.

Scuole di Musica Romana, Veneta, Napoletana, Lombarda, Bolognese, loro primo Maestri 294.

Settima maggiore alterata usata per l' espressione delle parole 59. Settima minore diminuita, e mancante come venga condotta 116. Settima sola, e accompagnata dalla Seconda introdotta da Claudio M<o>nverde 193. Settima può accompagnarsi, oltre la Terza, anche dalla Quinta con quali condizioni 27. Settima e Nona senza preparazione 77.

Sincope come devono praticarsi 88.

Soggetto chiamato Proposta, o Antecedente VII. da esso dimende l' esito della Fuga VII. Soggetto qual sia XII. qualità che deve avere in generale XIV. in particolare ibidem. Soggetto ben esaminato somin<is>tra per se stesso il modo di restringerlo XXXV. sue Soggetti uniti assieme 11. 12. 13. Soggetto esprimente il senso delle Parole 18. 19. due Soggetti di diverso carattere 129. seguenti. ripigliati fuori delle corde del Tuono n<on> permessi 29. Soggetto maneggiato in vari modi è cosa lodevole 40. 41. si deve esaminare, e scoprirne la natura 70. 121. Soggetti Numero tre 70. 71. numero sei come debbano condursi 104. Soggetto contrario 134. Soggetto, e <Con>trasoggetto ben disposti 140. Soggetti sempre più ristretti su 'l finire della Fuga quanto sia lodevole 151.

Ca<nta> alla Terza e alla Sesta del Tuono XXXI [[<...>]] 158

Stile a Cappella richiede l' osservanza del Tuono 44. in ogni stile si puo giungere alla perfezione 45. deve essere adattato <a> [[<...>]] [luogo corr. supra lin.] ne tempi andati era molto diverso lo stile della Chiesa dal profano 242. [Nello add. supra lin.] stile Ecclesiastico de tempi andati [-144-] più tosto rissaltava l' Arte, che l' espressione delle parole ibidem.

Stretto del Soggetto permette qualche piccola mutazione XXXXI.

Studio ed esercizio del Contrappunto con l' osservazione delle Composizioni de più insigni Maestri conducono alla perfezione il Compositore 103.

T

Tempo, di lui significato XXIV. 272. Tempo tagliato, che effetto produca 274. fuor di tempo incominciar una Composizione produce inconvenienti 305. modo di evitarli ibidem.

Terza de Tuoni maggiori ha terza minore, e de Tuoni minori [min ante corr.] ha terza maggiore 19. 68. Terza maggiore cambiata in minore 19.

Terzetto composto con Arte, e buon gusto 42. 43.

Tuoni accresciuti dal Glareano XXVIII. seguenti loro sede XXIX. Tuono plagale 4. tuono minore più atto per esprimere i sentimenti flebili 15. Tuoni loro sede variata dal Zarlino 74.

Turini (Francesco) di lui Chirie in Canone chiuso, e aperto 20. 21. Christe in Canoni, vari di lui Artificij 256. 259.

V

Unisoni devono a tutto potere sfuggirsi 83.

Z

Zarlino variò la sede dei Tuoni 74.

[-<I->] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,I; text: Fuga a due Voci, Esempio I. Duo di Giacomo Antonio Perti Maestro di Cappella della [perinsigne add. supra lin.] Collegiata di San Petronio di Bologna, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), 37]

[-<II->] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,II; text: Esempio II. di Giacomo Antonio Perti, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), 39]

[-<III->] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,III; text: Esempio III. di Cristoforo Caresana estratto dalli Duo Opera seconda, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), (11), (12), (13), (14), (15), (16), (17), (18), (19), (20), (21), do, re, mi, fa, 49]

[-<IV->] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,IV; text: Esempio IV. di Cristoforo Caresana estratto dal luogo citato, A 8, 9, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), (11), (12), (13), (14), (15), (16), (17), (18), (19), (20), 55]

[-<VI->] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,VI; text: Esempio V. di Nemo noscit, Iustorum animae in manu dei sunt, et non tanget illos tormentum malitiae, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), (11), (12), (13), (14), (15), (16), (17), (18), (19), (20), (21), 12, 13, 14, 15, B, 16]

[-<IX->] [Martini, Saggio fondamentale parte seconda, IX; text: Esempio VI. di Alessandro Stradella estratto dall' Oratorio di San Giovanni Battista a 5. voci con Strumenti, nell' Seren de tuoni contenti da piu venti combattuta è la mina nave Sdegno amor pietade et ira mi s' aggira entro il sen dolente e grave, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), 17, 18, 19, 20]

[-<XII->] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,XII; text: Esempio VII. Benedetto Marcello Nobile Veneto estratto dalla di lui Opera Quarta intitolata Canzoni Madrigalesche a 2. 3. 4. Voci. Porto negl' occhi un mare e tu nel

seno [senno ante corr.] un scoglio, (1), (2), (3), (4), (5), 22, 23, 43, C, 24]

[-<XVII>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, XVII; text: Esempio VIII. di Gioan Carlo Maria Clari Maestro di Cappella della insigne Cattedrale di Pistoia, Quando tramonta il sole v`a cantando ogni augello al nido ombroso e lieta al suo riposo Nighella ricondur l' agnello suole, Nigella, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), 25, 26, 27, 28, 29, 30]

[-<XXII>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, XXII; text: Fuga a 3. Voci, Esempio I, di Cristoforo Caresana estratto dalla Prima opera libro 2. delli duo. (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), [signum], 31, D, 32, 33]

[-<XXV>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, XXV; text: Esempio II, di Cristoforo Piochi Maestro di Cappella del Duomo di Siena estratto dal libro terzo de Ricarcari a 3. Voci, (1), (2), (3), (4), (5), (6), 34, 35, 36, 37]

[-<XXIX>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, XXIX; text: Esempio III del sopr<acen>nato Cristo<foro> Piochi, (1), (2), (3), (4) [(signum ante corr.)], (5) [(signum ante corr.)], (6) [(7) ante corr.], (7) [(signum ante corr.)], 38, 39, E, 40, 41]

[-<XXX>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, XXX; text: Esempio IV. di Giacomo Antonio Perti, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), 42, 43, 44]

[-<XXXIII>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, XXXIII; text: Esempio V di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina estratto dalla Messa terza a 5. Voci del libro 4. Pleni sunt caeli et terra gloria tua, (1), (2). (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), (11), (2), (13), (14), (15), (16), 45, 46]

[-<XXXIV>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, XXXIV; text: Esempio VI. Di Francesco Foggia Romano estratto dai Motetti a 3. Voci opera 8. Ecce sacerdos magnus qui in diebus suis placuit deo et inventus est justus, (1), (2), (3), (4), (5), 47, 48, 49, 50, 51, 5<2>, 53, 6 5, 4, 3, 5, 6, 6 3, 5 4, 7, 9, 8, 7 3, 6 4, 7 6 #, 3 #, 6 4 #, 5 3 #]

[-<XL>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, XL; text: Esempio VII di Francesco Foggia estratto dall' Opera accennata nell' antecedente esempio, Salve Regina mater misericordiae vita dulcedo et spes nostra ad te clamamus exulas filii Aeve Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrymarum valle Eja ergo advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte et Iesum benedictum fructum ventris tui hodie post hoc exilium ostende ` Clemens Pia dulcis virgo Maria, (1), (2), 54, 55, G, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, H, 64, 7, 6, 4, 3 [sqb], 5 4, 3 #, 5, 6 3 [sqb], 6 4, 7 3, 9, 8, 2, b 4 2, 5 3 [sqb], 7 3 [sqb], 6 b, 6 [sqb]]

[-<XLVI>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte

seconda, XLVI; text: Esempio VIII. di Antonio Lotti estratto dalla di lui Opera: Duetti, Terzetti, e Madrigali a più voci. Tant'è ver che nel Verno è caro il verde e sol si stima il ben quando si perde(1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), (11), (12), (13), (14), (15), (16), 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 3 # 5, 6 4, 5 3 #]

[-<LII>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, LII; text: Fughe a quattro Voci, Esempio I. di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina estratto dal Libro de Madrigali a 4. Voci, Alla riva del Tebro Giovinetto vidd'io vago Pastore mandar tai Voci fuore Satiati o Cruda dea della mia acerba et rea ma dir non puote morte ch'[che ante corr.] il duol l'ancise ahi miserabil sorte, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), ([signum]), 71, I, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 53]

[-<LIV>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, LIV; text: Esempio II. di Lucca Marenzio estratto dal libro primo de Madrigali a quarto Voci, Ahi dispietata morte, crudel vita, l'una m'hà posto in doglia et mie speranz'acerbament'ha spente l'altra mi tien qua giu contra mia voglia et lei che se ne gita seguir non posso ch'ella nol consente ma pur ognir presente nel mezzo del mio core Madonna siede et qual'è la mina Vita ella sel vede, 78, 79, 80. K. 81]

[-<LVII>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, LVIII; text: Esempio III. di Lucca Marenzio estratto dal Primo libore de Madrigali a quarto Voci, Ma per me tornano i piu gravi sospiri che dal Cor profondo tragge Quella ch'al ciel se ne portò le chiavi e cantar gl'augelletti e fiorir piagge sono un deserto e fere aspr'e selvagge, (1), (2), (3), (4), (5), (6), 82, 83, 84, 85, 86, 87, 72]

[-<LX>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, LX; text: Esempio IV. di Lucca Marenzio estratto dal citato Libro Primo [[libro]] de Madrigali a quattro Voci, Zeffiro torna e'l bel tempo rimena e'i fior e l'herbe sua dolce famiglia e garrir Progne e pianger Filomena e Primavera candida e vermiglia Ridon i prati e 'l Ciel si rasserena Giove s'allegra di mirar sua figlia l'aria l'aqua e la terra è d'amor piena Ogn'animal d'amar si riconsiglia, (1), ([signum]), L, 88, 89, 90, 91, 92, 93, (6), 73]

[-<LXVa>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, LXVa; text: <ani>-mal d'amar si riconsiglia altern'iversi lor]

[-<LXVIa>-] [Martini, Saggio fondamentale parte seconda, LXVIa; text: Esempio IV di Luca Marenzio Zeffiro torna e'l bel tempo rimena e i fior e l'erbe sua dolce famiglia e garrir Prign'e piagner filomena e Primavera candida e vermiglia ridol i prati e'l ciel si rasserena Giove s'allegra di mirar sua figlia l'aria l'aqua e la terra è d'amor piena ogni animal d'amar si riconsiglia, (1), ([signum]), 101, 103]

[-<LXVI>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, LXVI; text: [[94]], Esempio V. di Luca Marenzio, Vezzos'augelli in fra le verdi fronde tempran'a prova lascivette notte mormora l'aura e fa le foglie e l'onde grarir che variament'ella percote Quando taccion gl'augelli alto risponde Quando cantan gl'augei piu lieve scote sia cas'od arte hor accompagna et <hor alterna i versi lor> la Musica <ora>, (1),

(2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), 95, 96, 97, 96, 99, 100, 101]

[-<LXIX>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,LXIX; text: Esempio VI di Don Antonio Pacchioni Modanese, Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum Amen, N 104, [[N 103 [105 ante corr.]]](1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10),(11), (12), (13), (14), (15), (16), (17), (18), (19), (20), (21), (22), (23), (24), (25), (26), (27), (28), (29), (30), (31), (32), (33), (34), (35), (36), (37), (38), (39), (40), (41), (42), (43), (44), (45), (46), (47), (48), (49), (50), (51), (52), (53), (54), (55), (56), (57), 4, 3 #, 5 4, 6, 6 3 #, 6 4, 7, 6 #. [[N]], 105, 9 5, 8 6, 7 3 #, 5, ([signum]), 7 3 [sqb], 4 2, 9, 8, 9 7, 7]

[-<LXXV>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,LXXV; text: Esempio VII. dello stesso Antonio Pacchioni, Adoramus te, 6 4, 5 3 b, 3 [sqb], [sqb] 5, 5 b, 5 b 3, 7 5 3 #, b 7 6, 7 5 b, b 7 5 b, # 6, b 6 4, b 7 5 b, 6 4 b, 6 4 # 2, 6 #, 6 b]

[-<LXXVII>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,LXXVII; text: Esempio VIII di Nomen Nescio, A chi more per dio la Morte è Vita, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), (11), (12), (13), (14), 45, P, 120, 121]

[-<LXXX>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,LXXX; text: Esempio IX estratto dalla Messa intitolata: In diluvio aquarum multarum a quattro cori di Orazio Benevoli, Christe eleison, Organo del sudetto, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), (11), (12), (13), (14), (15), 54, 124]

[-<LXXXIII>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,LXXXIII; text: Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis, dona pacem, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10),(11), (12), (13), (14), (15), (16), (17), (18), (19), (20), (21), (22), (23), (24), 127, 128, 129, 130, [A add. in marg.] 131, 132, 133, 6, 6 #, 6 # 4 2, 6 5, 5 3 #, 6 4, 5 4, 3 #, 6 3 #, 5, 7, 9 5, 8 6, 5, 7 b 5, 5 3, 7 3 #, 5 4, b 6 4 2, 3 [sqb], 9, 8]

[-<XCI>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,XCI; text: Esempio XI del Padre Angelo Predieri del Terz. Ordine di San Francesco estratto dal Dixit a 4. Concertato con strumenti. et in secula seculorum amen, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10),(11), (12), (13), (14), (15), (16), (17), (18), (19), (20), (21), (22), 135, R, 136, 137, 138, 139, [B add. in marg.], 140, 141]

[-<XCV>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,XCV; text: Esempio XII. Et vitam venturi saeculi amen, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10),(11), (12), (13), (14), (15), (16), (17), (18), 142, 143, S, S, 144, 145, 146, 147, 148]

[-<CI>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,CI; text: Fuga a cinque Voci, Esempio I. di Giacomo Antonio Perti estratto dal Dixit a 5. Voci Concertato con strumenti, et in saecula saeculorum amen, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), [C add. in marg.], 6 4 2, 7, 6, 5 4, 3, 6 5, 4 3, 5 b, 6 4 # 2, 6 #, 3 #, 6 #, 4 2, 5 2, 4, 3,

149, 150, 151, 152, 153]

[-<CVI>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, CVI; text: Esempio II di Giovanni Antonio Ricieri estratto dal Domine a 5. Voci {Voci add. supra lin.} Concertato con strumenti. Semper et in saecula saeculorum Amen, (13), (14), (15), (16), (17), (18), (19), (20), ([signum]), 157, 158, 159, V, 160, 161, 162, 163, 7 3 #, 6 4, 5 4, 3 #, 5 #, 6, 7 3 #, 5, 4 2, 4 # 2, [D add. in marg.]]

[-<CXII>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, CXII; text: Ahi tu mel neghi io credea crudi i mari I fioumi nò ma tu dallo splendore che'n te si speccia ad esser crudo impari Prodigio a te del Pianto a lei del Core fui lasso e sono e voi [mi add. supra lin.] siete avari tu della bella Imago ella d'amore, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), 164, 165, 166, 167, [E add. in marg.], X, 168, 169, 170, 171]

[-<CXXI>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, CXXI; text: Tu di fortezza torre e torre eburna che contra ogni mortal colpa e difetto fosti viva serbata e morta in urna si che mai verme non ti offese il petto ne mai di veder dio cieca noturna nube s'oppose a l'alto tuo intelletto fa ch'io se ben mortal non mi sommerga ma per te verso te m'impenni et erga, (1), (2), (3), (4), ([signum]), 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178]

[-<CXXIX>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, CXXIX; text: Esempio V. di Claudio Monteverde estratto dal libro terzo de Madrigali a cinque Voci. Stracciami pur il core R agion è ben ingrato che se t'hò troppo amato Porti la Pena del commess' errore Ma perché stracci fai de la mia fede che colp' ha l' innocente se la mia fiamma ardente non merita mercede Ah non la merta il mio fedel servire Ma straccia pur crudele non può morir d' amor alma fedele Sorgerà nel morir quasi fenice la fede mia più bell' e più felice, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), (11), (12), (13), (14), (15), 180, 181, 182, 183, 184, Z, 185, 186, 187, 188, 189, 190, ([omega]), [G add. in marg.]]

[-<CXL>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, CXL; text: Esempio VI. di Claudio Monteverde estratto dal libro quinto de Madrigali a 5. Voci, Cruda Amarilli che col nome ancora d'amar ahi lasso amaramente insegna del candido ligustro piu candida e piu bella ma dell'aspido sordo e piu sorda fera fugace Poi che col dir t'offendo i mi morirò tacendo, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), (11), (12), (13), (14), [[Aa 193]] Aa, 192, 193, 194, 915, 196]

[-<CXLVI>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, CLXVI; text: [vedi alla pagina 158. add. in marg.] Esempio VIII di Alessandro Scarlatti Napolitano, Cor mio deh non languire che fai teco languir l'anima mia odi i caldi sospiri a te l'invia la pietate e'l desire S'io ti potessi dar morendo aita morrei per dardi vita ma vivi ohimè! che ingiustamente more chi vivo tien nel altrui petto il Core, 207, Cc, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, Dd 216, 217, 218, 219, 220]

[-<CLIX>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda, CLIX; text: [880 10 add. in marg.] Esempio VII. del Principe di Venosa Don Carlo

Gesualdo estratto dal Libro quarto de Madrigali a 5. Voci, Prima parte, Moro e mentre sospiro l'aura d'un mio sospiro corre volando a farsi alma d'un core ch'anco ei sospira e more, Seconda Parte, Quando di lui la sospirata vita nel mio cor vola e di cor piu non prima vive e vivendo aviva non sa che sia gioire chi non sa cosi viver e morire, (1), (2), (3), (4), 198, 199, [[Bb <.>]], Bb, 200, 201, 202, L<.>, 203, 204, 205, 206]

[-<CLXVI>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,CLXVI; text: Fughe a 6. Voci, Esempio I. di Lucio Barbieri Bolognese stratto dal Libro primo de Motetti a 5. 6. Veni del libano sponsa mea et coronaberis Aperi mihi favus distillans labia tua et comae capitis tui sicut purpura regis vincta canalibus, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), 221, 222, 223, Ee, 224, 225, 226, 227, [M add. in marg.], 228]

[-<CLXX->-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,CLXX; text: Esempio II. di Luca Marenzio estratto dal sesto libro de Madrigali a 6. Voci, O fortuna volubile leggiera Appena vidi il sol al cominciar del di gionse la sera Lunge da voi se da voi lunge io vivo le lagrime il pensier e la speranza saranno il cibo mio d'ogn'altro schivo E si da lungo pianto hora m'avanza Il sono in braccio per pietà mi renda la bella angelica sembianza, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10),(11), (12), (13), (14), 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236]

[-<CLXXVII->-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,CLXXVII; text: Esempio III. del Principe di Venosa Don Carlo Gesualdo estratto dal libro 3. de Madrigali a 5. Voci, Donna se m'ancidete la mia vita sarete Nè sperate gia piu ch'io chieggi aita Se amara è la mia dolce fia la mia morte così cangiando sorte la mia vita sarete Donna se m'ancidete, 237, 238, 239, [N add. in marg.], G g, 240]

[-<CLXXX->-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,CLXXX; text: Esempio IV. di Claudio Monteverde estratto dalla Messa a 6/ Voci intitolata In illo tempore, Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10),(11), (12), (13), (14), 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, Hh, 249, 250]

[-<CLXXXV->-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,CLXXXV; text: Fughe a Sette Voci, Esempio I. di Giuseppe Antonio Bernabei, Ave regina Caelorum Domina Angelorum Salve radix porta ex qua mundo lux exorta Gaude Virgo gloriosa super omnes speciosa Vale ò valde decora et pro nobis Christum exora, Canon ad Unissonum, Resolutio, Septima Pars ad libitum, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, <263>, Rr, 264, 5 4, 3 #, 6 4, 3, 5, 6, 6 4, 6 5, 3 [sqb], 9, 8]

[-<CLXXXVIII->-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,CLXXXVIII; text: Esempio II. del Padre Costanzo Porta estratto dall'Opera Liber 52. [50 ante corr.] Motectorum 5. 6. 7. et 8. Vocum, Subiectum ordinarium, et contrapositum septem Vocum, in se tantum, continens Quatuor Partes, nempe; Cantum, Tenorem, Sextam Partem, et Sepimam. Consequentia quatuor Temporum in diapason remissum ita posita. Ab hexacordo post duo tempora Consequentia in diapason intensum Quatuor Temporum contra

posita. Septem Vocun. Ex subiecto, Repercussio ex Subiecto. Consequentia Fuga quatuor tempora ex Diapason intensum. Septima pars, Altus, Tenor, Quintus, Sexta pars, Bassus, Diffusa est gratia in labiis tuis propterea benedixit te Deus in aeternum mirrha et gutta et casia a vestimentis tuis a gradibus eburneis et quibus te delectaverunt filiae regum in honore tuo, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7)]

[-<CXC>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,CXC; text: Esempio I di Giacomo Antonio Perti estratto dal Motetto a 8. Voci concertato con strumenti e Ripieni, Parte prima, et ad te suspirantes semper lacrymantes invocare, 275, 277, 278, A, B, C, D, E, F, G, H, U, K, L, 6 4 2, 6, 7,5 4, 4 b 5 #, 6, 9, 8, 9 7, 8 6, 7 #, 6 4, 3 b, 8 6 #, 7 5 2, 7 # 3, 3 #, Seconda, Te volumus amare, 281, 282, 283, 5, 6 #, Terza, ut os possimus tecum triumphare, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), (11), (12), (13), (14), (15), Tasto solo, 6 [sqb], 6 4 # 2, 6 5 b, 6 4 2, 284, 285, 286, 287, 288, Nn, 289, 290, 291, 292]

[-<CCV>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,CCV; text: Esempio II. di Paolo Agostini da Vallerano estratto dal primo libro delle Messe a 4. 5. Voci, Agnus a 8. Voci, con obbligo sopra la, sol, fa, mi, re, ut, I. Canon ad sub-Diapente, Resolutio, III. [[<...>]] Eptachordum [[et ad Sub-diatonicum]] semidiatonum, diapente, et Unisonum, ditonum, Organum, Agnus dei qui tollis peccata mundi dona nobis pacem, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), 295, Oo, 296, 297, 298, 299, 300, 301, [signum]]

[-<CCIX>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,CCIX; text: Esempio II di filippo Baronj Anconitano estratto dal Cantico Maghificat, che stà unito all' Opera Psalmodia Vespertina totius anni, duplici Choro perbrevisiter continenda. 1720. Amen, ([signum]), ([omega]), (1), (2), (3), (4), (5), 2, 6, 3 #, 6 3, 5, 5 4, 6 5, 4, 3, # 6 5, 5 2, 5 3 #, 302, Pp, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310]

[-<CCXVII>-] [Martini, Saggio fondamentale di Pratico di Contrappunto Fugato. Parte seconda,CCXVII; text: Esempio IV. dell' Abate Don Agostino Steffani estratto dal Magnificat dei Salmi [brevis add. supra lin.] ad 8 Voci piene, Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum Amen, (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), (11), 6 5, 3 #, 4, 3 b, 9, 8, 311, Qq, 312, 313, 314, 315, Te Deum laudamus, Din don di Dun.]

