

ESEMPLARE  
O S I A  
SAGGIO FONDAMENTALE PRATICO  
DI  
CONTRAPPUNTO FUGATO  
DEDICATO

*All' Illustrissimo, e Reverendissimo Monsignore*

GENNARO ADELELMO  
PIGNATELLI

A R C I V E S C O V O D I B A R I

DA F. GIAMBATTISTA MARTINI MINOR CONVENTUALE

Accademico dell' Instituto delle Scienze, e Filarm.

PARTE SECONDA.



IN BOLOGNA



Per Lelio dalla Volpe Impressore dell' Instituto delle Scienze.  
*Con licenza de' Superiori.*

ESEMPLARE

TRATTO DI

CONTRAPPUNTO FUGATO

MEDICATO

di

GENNARO ADELMO

BIGNATELLI

AD CIVESCOVO DI BARI

IN FARMACIA MARTINI MINIO CONVENTUALE

PARTE SECONDA



IN BOLOGNA



Per Lello Sella Vice-Proprietario della Farmacia delle Scienze.

53 97 22

ILLUSTRISSIMO, E REVERENDISSIMO  
MONSIGNORE.

**E** Gli è da gran tempo, Monsignore Illmo, e Rmo, che sentivami acceso d' un vivo desiderio di darvi qualche pubblica testimonianza dell' alta stima in cui ho mai sempre avuto il sublime vostro merito, e della sì giusta e ben dovuta mia riconoscenza per la somma benignità, e parzialissimo amor vostro, di cui mi siete stato sempre sì liberale, e cortese. Ravvivasi questo mio ardente desiderio ogni volta che alla mia mente si presentava la veneratissima vostra Persona con quel sì ricco, e nobil corteggio di tante belle, e amabili prerogative, che in Voi sì luminose risplendono, e che meritamente a Voi ne tirano la riverenza, l' amore, e l' universale ammirazione. Veniva crescendo ancora al rinnovarsi nella mia memoria que' tratti vostri gentili, e affettuosi verso di me praticati nel tempo che nel vostro soggiorno in questa Città mi degnavate delle vostre graziose visite, e della giocondissima vostra conversazione. Per la qual cosa sono ito più volte meco stesso divisando in qual maniera per avventura recar potessi a buon fine questo mio desiderio. Ma come mai la fingarmi d' ostendere l' intento, se dando un solo spassionato riflesso alla mia meschinità, questa me  
ne

ne faceva venir meno ogni speranza? Se non che, nel mentre che stavami coll' animo abbattuto, e pieno di scontentezza per non trovar maniera di venir a capo del mio disegno, ecco risorvenirmi in buon punto il vostro nobil genio per la Musica, e il finissimo vostro discernimento delle grazie, e bellezze della medesima, anzi l' averla Voi ancora talora negli anni più floridi di vostra età esercitata per recare qualche sollievo alla vostra mente continuamente applicata allo studio delle Scienze più sublimi da Voi acquistate in sì eminente grado da non avere punto di che emulare agli Uomini più dotti, e rinomati della nostra Italia; nel risorvenirmi, dissi, l' animo vostro tutto propenso, e ben formato per la Musica, gittai uno sguardo su questo Esemplare, o sia Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto, e mi sentii tosto rincorato, e gagliardamente stimolato a farvene una rispettosamente offerta sulla viva fidanza, che sarebbe stata da voi cortesemente accolta, e come cosa di vostro genio, e altresì come un' attestato della mia rispettosamente osservanza, e del riconoscente animo mio. Su tale riflesso per tanto mi son fatto cuore di presentavvela, supplicandovi a degnarla del vostro benigno aggradimento, che in tal guisa avrò il piacere di vedere adempite le mie speranze, e soddisfatto in qualche maniera l' antico mio desiderio. Le Composizioni che formano questa Raccolta d' Esempj certamente lo meritano, essendo nobili parti de' più celebri, ed eccellenti Compositori di Contrappunto, che sono stati da tre secoli a questa parte, e se fra le molte gravissime vostre occupazioni inseparabili da quella eminente dignità, che sostenete con tanto vostro decoro, e con tanto vantaggio di codesta vostra rispettabilissima Diocesi, non isdegnarete di dar loro una benigna occhiata, le ravviserete ben degne di tutta la vostra più grata accoglienza. Le Osservazioni poi da me aggiunte, ad ognuna di loro unicamente per il buon cuore di giovare ai Giovani Compositori, loro additando con la scorta degli anzidetti insigni Maestri la vera maniera di comporre in Contrappunto, se non meritano il vostro aggradimento per la loro debolezza, lo sperano nondimeno per l' animo affettuosissimo, e rispettosissimo di chi si dà l' onore di offerirvele. Piacciatevi per tanto, Monsignore Illmo, e Rmo, d' accoglierla con la solita umanissima vostra degnazione, come spero, e di bel nuovo ve ne supplico, che così e l' unte, e le altre se ne andranno liete, e fastose recando in fronte il glorioso vostro Nome, e tutte giulirve per l' onore che loro ne verrà dall' essere da Voi graziosamente accolte; ed io intanto col più profondo rispetto inchinato al bacio della Vostra Sagra Veste con più di coraggio mi darò il bel vanto d' essere

Di V. S. Illma, e Rma

Bologna li 25. Aprile 1775.

Umilissimo devotissimo obbligatissimo Servitor  
F. Giambattista Martini.

# PREFAZIONE.

**A**Vendo nella Prima Parte di questo Esemplare esposte le Regole più essenziali di Contrappunto, singolarmente per comporre sopra del Canto fermo, era ben di dovere, che per compimento dell' Opera, io dimostrassi ai Giovani Compositori l'Arte di comporre le Fughe. Questa è quella parte di Musica universalmente sempre tenuta in gran pregio (1), la quale più d'ogni altra richiede nel Compositore una perfetta cognizione delle Regole, talche senza un pieno possesso delle medesime per quanto sia abbondante di foco, di buon gusto, e secondo d'idee non arriverà già mai ad esercitarla con decoro, e perfezione. Questa altresì, non ostante la varietà dello Stile di quando in quando introdotta nella Musica, si è sempre conservata fino a' giorni nostri, e col variarsi dello stile, e del gusto, sebbene abbia patita qualche alterazione, e benchè alcuni pochi Compositori, mal sofferenti della fatica, si studiino di screditarla, e bandirla dalle loro Composizioni, con tutto ciò, ad onta d'ogni loro sforzo, si è sempre mantenuta, e tutt'ora si mantiene la stessa, come saggiamente ha avvertito Mons. Marpourg, il quale nel suo pregiato *Traite de la Fugue, et du Contrepoint a Berlin 1756*. Egli si esprime: *Fra tutti li generi di Composizione, la Fuga è la sola, che si è sempre sostenuta contro li capricj della moda. Li Secoli non l'hanno punto fatta cangiar di forma; e le Fughe composte di cento anni fa, sono ancora così nuove, come se fossero composte a' giorni nostri* (2). In fatti in quasi tutte le sorta di Musica, fuori di quella, che è di una sola Voce senza alcun accompagnamento, incontrasi qualche specie d'imitazione, che come vedremo è una parte della Fuga, essendo cosa naturale, che nel cantare, nel sonare in compagnia, uno procuri in qualche modo d'imitar l'altro; e l'istessa Musica Teatrale, con tutto che sia aliena dagli Artificj più singolari, che ci insegna l'Arte di Contrappunto, e unicamente cerchi il puro diletto, ciò non ostante rare rarissime sono quelle Arie, nelle quali non ritrovisi introdotta qualche vicendevole *Proposta*, e *Risposta*, singolarmente fra gli Strumenti, che accompagnano il Cantante. Ne abbiamo un'evidente riprova nei Duetti, Terzetti, Quartetti Teatrali, i quali principalmente sono composti di *Proposte*, e di *Risposte*, che gli Attori vicendevolmente fra di loro si danno. Che più! vediamo intro-

Parte Seconda.

2

dot-

(1) P. Athanas. Kircherus *Musurgia Univerf. lib. 3. §. 2. T. 1. pag. 368*. Principalis figura apud Musicos Fuga est, quæ tanto in precio habetur, ut non pro artificiosa cantilena habeatur, quæ non laboratissimis referta sit fugis; & ita quæmodum ex figurarum artificioso contextu in Oratoria facultate Rhetoris elucet ingenium, ita & Musici ingenium felix ex fugarum longè pulcherrima serie, æstimandum est.

(2) Preface. De tous les genres de composition, la fugue est la seule qui se soit toujours soutenue contre les caprices de la mode. Les siècles ne l'ont point fait changer de forme; et les fugues composées il y a cent ans, sont encore aussi neuves que si elles l'avoient été de nos jours.

dotto a' giorni nostri da uno de' più eccellenti Compositori di Musica Drammatica Niccola Piccini un Canone all' Unissono a due Voci su quelle parole del Dramma giocoso intitolato: *La buona figliuola*, che dice: *E' tal contento, quello ch' io sento*, il quale fa piena testimonianza, che il Contrappunto Fugato, per quante mutazioni di stile, di gusto, di vivacità, d' idee siano state a' giorni nostri introdotte, non è però in alcun modo sbandito dalla nostra Musica, e specialmente Ecclesiastica, nella quale, non ostante le tante vivaci, e brillanti idee introdottevi, si conserva ancora appresso singolarmente i più periti Maestri. A questi si deve la gloria di avervi aggiunto un singolar pregio, che consiste in renderle più naturali, e dilettevoli col toglier loro una certa durezza, che le rendeva noiose, e spiacevoli agli Ascoltanti (1); e questo appunto è quel pregio, che i Giovani Compositori ad ogni colto procurar debbono alle loro Fughe, e che mai abbastanza può loro raccomandarsi. Quindi dopo d' avere dagli Esempj di questa Seconda Parte, e da tanti altri più eccellenti Maestri rilevato quanto insegna l' Arte per comporre qualunque sorta di Fuga, debbono usare tutto lo studio per render le loro Fughe pastose, dilettevoli, e graziose, con abbellirle di quegli ornamenti proprj di tal sorta di Musica, restando persuasi, che una Fuga condotta con tutte le più esatte Regole dell' Arte, non giunge che a ottenere qualche ammirazione, e applauso non sempre sincero di pochi Professori di Musica, ma nell' istesso tempo viene a recar noia, e svogliatezza a tutto il numero degli Uditori. Debbono altresì nel comporre le Fughe adattarsi alle circostanze, poichè non tutte le Fughe richieggono gl' istessi ornamenti, essendo fuor di dubbio, che in una Fuga a quattro, e più Voci, che deve essere cantata dal ripieno di tutte le Voci coll' accompagnamento di tutti gli Strumenti in una Musica copiosa di Parti, non devono introdursi quegli ornamenti, e quei vezzi, che sono proprj d' un Duetto, d' un Terzetto concertato, e cantato dalle sole Parti di cui è composto, perchè quella disposizione, che ritrovasi nelle Parti di Concerto, non ritrovasi nelle Parti del Ripieno, e quegli ornamenti, che perfettamente verranno eseguiti da pochi, non possono essere eseguiti esattamente da molti. Egli è pure il bel pregio d' un Compositore il saperli adattare a tutte le circostanze, e a tutti gli Stili, ma per giungere a tanto, è necessario, che abbia un possesso non ordinario di tutta l' Arte del Contrappunto, perchè nel condurre una Fuga occorre di far uso di qualunque Artificio, e di tutte le Eccezioni, che ci insegna il Contrappunto. E pur anche necessario un possesso non mediocre di tutte le Specie di Contrappunto Doppio, mentre rare rarissime sono le Fughe, nelle quali non si trovi introdotta qualche specie di Contrappunto Doppio (2). Sin qui abbiamo parlato della Fuga in generale, resta ora a parlare in particolare, con dimostrare con tutta la possibile chiarezza, e brevità quanto occorre per condurre a buon termine una Fuga. RE-

(1) Joan. Joseph Fux *Gradus ad Parnassum* lib. 2. Exercit. V. Lcd. 4. pag. 165.

(2) Vedi la prima Parte di questo Esemplare pag. 33. seg.

# REGOLE PER COMPORRE LA FUGA.

## Definizione della Fuga.

**V**ari furono i vocaboli, coi quali fu chiamata questa sorta di Contrappunto; l' uno di *Fuga*, che è il più universale, e comune fra i Professori di Musica (1), che in appresso spiegheremo; l' altro di *Conseguenza* (2), perchè dopo la *Proposta* formata da una Parte cantante, ne viene conseguentemente dopo un dato tempo, la *Risposta* dalle altre Parti. Il terzo di *Reditta* (3), perchè una parte ridice quanto antecedentemente è stato detto da un' altra. L' ultimo d' *Imitazione* (4), perchè una Parte viene imitata da un' altra. Presentemente daremo la definizione del primo vocabolo *Fuga*, come il più usuale, e riprodurremo quella del *Zarlino*, che fu riferita alla pag. 55. nella prima Parte di questo Esemplare, come la più esatta, e compita in tutte le sue parti. La *Fuga* dice egli, e la *Repplica*, o *Reditta* di una particella, ovvero di tutta la modulazione fatta da una parte grave, ovvero acuta della cantilena: da un' altra parte, ovvero dalle altre parti del concerto, procedendo l' una dopo l' altra per alquanto spazio di tempo per gl' istessi Intervalli nello istesso suono, o voce; o veramente per una *Diapason*, cioè Ottava, ovvero *Diapente*, cioè Quinta, o pure per una *Diateffaron*, cioè Quarta più grave, o più acuta (5).

## Del Soggetto, o sia Proposta.

**S**iccome la *Fuga* è composta di *Proposta*, e di *Risposta*, come si deduce dalla Definizione descritta, perciò in primo luogo esporremo sotto gli occhi del Giovane Compositore quanto spetta alla prima Parte della *Fuga*, che è la *Proposta*. Fu chiamata questa coi vocaboli di *Antecedente* (6), perchè serve di regola alle altre Parti, che vengono dette dopo di essa; di *Guida* (7), perchè la Parte, che propone è la guida delle altre Parti; viene in fine universalmente chiamata *Soggetto*, come spiega il *Zarlino* (8) di ogni composizione musicale si chiama quella

(1) M. Sebastien de Brossard. Dictionnaire de Musiq. pag. mibi 39. I. I. Rousseau Diction. de Musique pag. 224.  
 (2) M. Sebast de Brossard. loc. cit.  
 (3) Zarlino Inst. Harmon. P. 3. Cap. 54. Ediz. 1580.  
 (4) Petr. Aron de Insit. Harmon. lib. 3. cap. 52. Scipione Cerreto-Napolit. Pratica Musi. lib. 3. cap. 15. pag. 212. Oratio Tigrini Compend. della Musi. lib. 4. cap. 3. pag. 107.  
 (5) Insit. Harmon. P. 3. cap. 54. Edit. del 1573.  
 (6) Petr. Aron loc. cit. Imitatio in Cantilenis sive fugatio de parte in partem fieri solet. Ea autem ideo dicitur imitatio, sive fugatio: quia subsequens, vel Antecedens precedentis voces partis, vel subsequens easdem nomine, sed locis diversas repetit.  
 (7) Oratio Tigrini loc. cit. pag. 104. P. Domen. Scarpioni Min. Conv. Ripess. Armon. lib. 2. pag. 173.  
 (8) Loc. cit. cap. 26.

Parte, sopra la quale il Compositore cava la invenzione di far le altre parti della Cantilena, siano quante si vogliono. Dalla natura, e qualità del Soggetto dipende molto il buono, e cattivo esito della Fuga, onde deve con ogni più esatta diligenza il Giovane Compositore procurare, che sia perfetto in tutte le sue parti. Deve ancora avvertire, che il Soggetto sia d'una lunghezza mediocre, ordinariamente non più breve di una battuta e mezzo di Tempo Ordinario, nè che superassi le tre battute, stantechè il troppo lungo tante volte riesce stucchevole, e in vece di *Soggetto*, deve chiamarsi *Andamento*; al contrario non deve esser troppo breve, acciò non debba chiamarsi piuttosto *Attacco*, che *Soggetto*. Di questi tre Vocaboli se ne è fatta menzione tanto nella prima Parte, che in questa seconda dell' Esemplare, ed ora non sarà che di vantaggio al Giovane Compositore il porli sotto gli occhi l' Esemplio di cadauno dei nominati tre vocaboli; e indicarne la natura, e la differenza, che fra di loro passa.

### Soggetto.



### Attacco.



### Andamento.



Esposeremo le qualità di questi due ultimi vocaboli, riserbandoci a trattare del *Soggetto* in terzo luogo, perchè essendo il più degno, richiede d'esser trattato con più precisione, ed estensione degli altri due.

### Dell' Attacco.

L' *Attacco* è una specie di *Soggetto* breve, il quale non è legato a tutte le leggi prescritte alla Fuga, ma è libero in maniera tale, che alle Parti che rispondano vien permesso di attaccar le Risposte in qualunque Corda loro si presenti, e loro sia



comodo, come si rileva dal seguente Esempio, che non è, che un semplice abbozzo a tre voci dell' accennato *Attacco*.



Abbenchè l' *Attacco* per se stesso non sia di quel valore, quanto è il *Soggetto*, egli è però tale, che in tante occasioni è molto necessario; e l' esperienza ci manifesta il singolar piacere, che reca agli Ascoltanti. Un bell' Esempio proposto alla pag. 54. nella *Salve Regina* a 3. Voci di Francesco Foggia servirà di un gran lume al Giovane Compositore per apprendere l' Arte di condurre a perfezione questa specie di Fuga, di cui è abbondante l' accennata Composizione.

### *Dell' Andamento.*

L' *Andamento* è un giro di Note, che si estende per le Corde del Tuono in cui è fondato, e qualche volta ancora per le Corde di altri Tuoni, coerenti però al Tuono fondamentale. Alle volte egli è composto di una sola parte, e alle volte di due; alle volte non un solo, ma due *Andamenti* ritrovansi assieme uniti. Di questa ultima specie se ne incontrano alcuni sparsi in questa seconda Parte, ma specialmente alla pag. 51. quello a 3. Voci di Francesco Foggia sopra le parole: *Et inventus est justus*, che è veramente singolare. In esso vien proposto dal Basso un' *Andamento*, e dalle due Parti Alto, e Tenore ne vien proposto un' altro, i quali due *Andamenti* cambiandosi fra le Parti, e modulando per varj Tuoni, vengono nell' istesso tempo a recar piacere, e far spiccare il valore dell' Autore, che rivoltando in varj modi questi due *Andamenti*, ne forma tanti Contrappunti Doppj. Della prima specie di *Andamento* vedasi in questa seconda Parte alla pag. 295. L' Esempio II. a 8. Voci di Paolo Agostini, in cui riscontrasi un' *Andamento* nel quale il Soprano, e il Contralto del primo Coro formano la Scala ascendente composta dalle sei Sillabe *La sol fa mi re do*. Dell' *Andamento* poi, che in se racchiude due Par-

ti,

ti, eccone un piccolo Saggio nel seguente Esempio. La prima parte si estende dalla Lettera (A) fino alla (B), e la seconda dalla (B) fino alla (C).

The image displays a handwritten musical score on aged paper, consisting of three systems of staves. Each system includes a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The first system features a treble clef staff with a common time signature 'C' and a grand staff with a section labeled 'A' and 'B'. The second system has a grand staff with a section labeled 'C'. The third system continues the grand staff notation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, characteristic of 18th-century manuscript notation.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line with various note values and rests. The middle and bottom staves are connected by a brace and contain accompaniment, primarily consisting of eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation also consists of three staves. The top staff continues the melodic line, while the middle and bottom staves provide accompaniment with similar rhythmic patterns to the first system.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff features a melodic line that concludes with a double bar line. The middle and bottom staves provide accompaniment throughout the system.

Questo istesso *Andamento* potrebbe condursi modulando per le Corde degli altri Tuoni coerenti, e relativi al Tuono fondamentale nel seguente modo:



Usarono questi *Andamenti* i Maestri nel comporre *Ricercari*, e *Solfeggi*, così pure *Graduali*, ed *Offertorj* concertati a due, o tre sole Voci, affinché, essendo poche le parole, si estendesse la Musica per tutto quel tempo, che richiedono le Cerimonie del Santo Sacrificio della Messa. Ma siccome questi *Andamenti* introdotti in una Fuga a quattro, e più Voci possono riuscir più lunghi del bisogno, e cagionar tedio, e fastidio agli Uditori, prudentemente v' introdussero qualche *Divertimento*, o qualche distinta *Modulazione* (1), e in questo modo li ridussero a recar piacere, anzichè noja, come vedesi praticato nel citato Esempio di Paolo Agostini.

### Del Soggetto.

Il *Soggetto* sopra del quale è fondata, e condotta la Fuga, è quella Parte della Cantilena, che serve di *Proposta*, e alla quale vengono obbligate di rispondere le altre Parti del Concerto. La Parte che propone si chiama *Antecedente*, o *Guida* (2), e le Parti, che rispondono, diconsi *Conseguenti* (3). E' in libertà del Compositore lo sciegliere qualunque Parte gli piaccia (4), che formi la *Proposta*, o sia *Soggetto*. Erano però soliti per lo più i Maestri a tenere il seguente me-

(1) Marpourg *Traite de la Fugue* P. 1. Cap. 4. §. 9. pag. 40.

(2) Gio: Andr. Angelini *Bontempi Histor. Musica* pag. 244. Gio: Maria Bonvincini *Musica Pratica* P. 2. Cap. 12. pag. 90.

(3) Zarlino *Inst. Harmon.* P. 3. Cap. 54. Edit. 1589. P. Domenico Scorpione *Min. Contr. Riferf. Armon.* lib. 2. pag. 196.

(4) Pietro Pontio *Dialogo di Musi. Teor., e Prat.* P. 2. pag. 56.

metodo: cioè, se il *Soggetto* dall' Ottava del Tuono fondamentale della Fuga discendeva alla Quinta, si servivano per proporre il *Soggetto* di una Parte acuta, affinchè poscia la *Risposta*, la quale discendeva alla Fondamentale, cadesse in una Parte grave (1), come ci dimostra il seguente Esempio:

The first musical example consists of four staves. The top staff (Soprano) begins with a subject that descends from the octave (G) to the fifth (C). The second staff (Alto) continues the subject. The third staff (Tenore) begins with a response that descends from the fifth (C) to the fundamental (G). The bottom staff (Basso) continues the response. The music is in C major and 4/4 time.

Da questo piccolo Esempio rilevasi, che il *Soggetto*, il quale dall' Ottava discende alla Quinta, vien proposto dal Soprano, che fra le Parti acute è la più acuta, e la *Risposta*, che dalla Quinta discende alla Fondamentale, vien formata dal Contralto, che è più grave del Soprano; così il Tenore, che fra le Parti gravi è acuta, corrisponde al Soprano, e il Basso, che è la più grave corrisponde al Contralto (2). Al contrario, ogniqualvolta la *Proposta* dalla Fondamentale ascende alla Quinta, praticavano, che la Parte grave proponesse il *Soggetto*, affinchè la *Risposta*, che dalla Quinta doveva ascendere all' Ottava, cadesse in una Parte acuta, come si vede in questo Esempio:

The second musical example also consists of four staves. The top staff (Soprano) begins with a subject that ascends from the fundamental (G) to the fifth (C). The second staff (Alto) continues the subject. The third staff (Tenore) begins with a response that ascends from the fifth (C) to the octave (G). The bottom staff (Basso) continues the response. The music is in C major and 4/4 time. The word 'Ma' is written at the end of the bottom staff.

Parte Seconda.

(1) Mous. Rameau Traité de l' Harmon. liv. 3. Chap. 44. pag. 332. J. J. Rousseau Diction. de Musiq. pag. mibi 214.

(2) Sr. Joseph Euk Gradur ad Parnass. pag. 269. Mr. Marpourg loc. cit. pag. 67.

Ma lasciando per ora da parte quanto spetta alle *Risposte* della *Fuga*, esporremo sotto gli occhi del Giovane Compositore, per istruzione del quale è destinato questo Esempiare, le principali qualità, che deve avere il *Soggetto* (1). Egli sopra tutto deve esser chiaro, naturale, non troppo breve, nè troppo lungo (2). Senza chiarezza, certamente non si capirà dagli Uditori; senza naturalezza, sarà difficile ad eseguirsi, e recherà dispiacere; troppo breve passerà dall'esser di *Soggetto formale* all'esser di *Attacco*; troppo lungo, sarà più tosto *Andamento*, che *Soggetto*, e non resterà impresso nella memoria degli Ascoltanti, onde per assegnare incirca una qualche misura, non sarà più breve d'una Battuta e mezzo, e non sarà più lungo di tre Battute.

Esposte in generale le qualità, che richieggonsi nel *Soggetto*, fa duopo dimostrare le particolari. E siccome varie sono le circostanze nelle quali deve adattarsi il *Soggetto*, perciò, se la Composizione sarà a Cappella, non v'ha dubbio, che il *Soggetto* deve esser serio, e tale, che nel progresso della Composizione si uniformi ad uno stile tutto pieno di buona Armonia, e alieno da quelle licenze, e da certi vezzi, che disdicono troppo, e vengono affatto a distruggere un tale stile (3). La prima Parte di questo Esempiare è piena di *Soggetti* adattati allo stile a Cappella; e in questa seconda Parte ve ne sono alcuni, da' quali potrà il Giovane Compositore rilevare qual debba essere lo stile, che deve servire per tal *Soggetto*. Sarà d'esempio il seguente *Soggetto* a Cappella, affinchè si comprenda, che tanto la Melodia, che l'Armonia devono esser grate sì, ma nell'istesso tempo piene di quella compostezza, e decenza, che richiede un tal stile.

Lo stile Ecclesiastico, o *Pieno*, o *Concertato* accompagnato dall'Organo, e da altri Strumenti, ammette molte varietà, e relativamente a tali varietà devono adattarsi i *Soggetti* (4). Una *Fuga*, la quale deve ser-

(1) *Andres Lorente Porquè de La Musica Lib. 4. Cap. 10. pag. 455. Jo: Jos. Fux luc. cit. pag. 152.*

(2) *Marponz lac. cit. pag. 11. seq.*

(3) *I. I. Rousseau Diction. de Musiq. pag. mibi 225.*

(4) *C. H. Blainville L'Esprit de l'Art Musical pag. 100.*

servire per il Ripieno de' Cantori accompagnata con l'Organo, e con altri Strumenti, richiede un Soggetto, il quale s'adatti al Ripieno de' Cantori, e che sia eseguibile per tutti, eccone un piccolo saggio:

The musical score is presented in three systems, each containing four staves. The first two staves of each system are for the organ, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The last two staves are for the choir, with the upper staff in soprano clef and the lower staff in alto clef. The time signature is common time (C). The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, with various ornaments and slurs. The first system ends with a double bar line. The second system continues the subject line. The third system concludes with a double bar line and a fermata. At the bottom of the page, there is a 'b 2' marking and the number '11'.

Il *Terzetto*, che viene cantato da tre sole Voci accompagnate dall'Organo, e dagli altri Strumenti richiede, che il Soggetto sia composto con qualche vivacità, ed ornamento, perchè è più facile, che l'esecuzione di sole tre Voci riesca felice, vedi l'Esempio:

The image displays a musical score for a Terzetto, consisting of three vocal parts and organ accompaniment. The score is arranged in three systems, each with three staves. The top staff of each system is for the first voice, the middle for the second, and the bottom for the organ. The music is in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The organ part provides a steady accompaniment with frequent sixteenth-note patterns. The notation includes clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols such as slurs and ornaments.



Sempre più ornato, e di buon gusto deve esser il *Soggetto*, che deve servire per un *Duetto*, perchè, siccome per lo più viene cantato da' più valenti Professori, così potrà essere eseguito con ogni esattezza.

Nel Secolo passato, al riferire del Canonico Angelo Berardi (1), varj erano i stili introdotti nella Musica, ed erano tre, da *Chiesa*, da *Camera*, e da *Teatro*. Appresso di noi ancora mantengono queste tre sorta di Musica, con questa differenza però, che nel Secolo passato ognuna aveva il suo particolar stile, per cui una si distingueva dall'altra; a' giorni nostri non vi è diversità di stile, perchè a ben riflettere lo stile è lo stesso, sicchè non vi è restato che il puro nome diverso. Se avevano la diversità dello stile, avevano anche la diversità dei *Soggetti*; presentemente però, siccome non abbiamo la diversità degli stili, così non abbiamo ne meno la diversità de' *Soggetti*. Non contenti de' tre stili indicati, subdividevano questi in varj modi, ne' quali

(1) *Ragionam. Musicali* pag. 133.

i *Soggetti* delle *Fughe*, che v'introducevano, erano adattati a ciascun stile (1). Altre qualità richieggonsi nel *Soggetto*, le quali essendo per se stesse relative alla *Risposta*, perciò verranno esposte qui in appresso trattando della *Risposta*.

### Della *Risposta*.

**E** Per se stesso tanto chiaro questo vocabolo di *Risposta* (2), che è vano il volerlo definire, e spiegare d'avantaggio. Solamente diremo, che la Parte, che risponde, chiamasi anche *Consequente*, ogni qual volta, che la Parte, che propone il *Soggetto*, venga chiamata *Antecedente*, perchè un vocabolo chiama l'altro, come si è dichiarato qui sopra alla pag. xii. Deve avvertire il Giovane Compositore, che dalla *Proposta*, e dalla *Risposta*, dopo un dato tempo ad arbitrio del Compositore, dalla combinazione viene a stabilirsi la natura, e le qualità della *Fuga*, come vedremo in appresso. Varj sono i modi di rispondere alla *Proposta*, e da questi varj modi prende una particolar denominazione la *Fuga*. Se la *Risposta* è simile alla *Proposta* in quanto alle *Figure*, agl' *Intervalli*, e alle *Sillabe*, in tal caso la *Fuga* chiamasi *Reale* (3). Se la *Risposta* è simile alla *Proposta* con le condizioni assegnate, in guisa però, che tanto la *Proposta*, che la *Risposta* restino ristrette entro i limiti dell' *Ottava* del *Tuono* in cui è la *Fuga*, ella sarà del *Tuono* (4). Se poi la *Risposta* sarà simile, ma non in tutto alla *Proposta*, anzi con qualche libertà, e variazione, in tal caso verrà chiamata la *Fuga d'Imitazione* (5) Tre per tanto sono le principali specie

(1) *Idem loc. cit.* Lo stile da Chiesa si considera in quattro modi differenti. Prima sono Messe, Salmi, e Mottetti a più Voci, *more vetero*, come sono quelle di Giovanni Murone, (*Mouton*), Morales, Giosequino, Adriano, e del divino Palestrina. Secondo. Cantilene, variate con l'Organo piene a più Voci, d'uno stile più sollevato, come sono quelle di Bernardino Nanini, Agostini, e più moderne del Sig. Francesco Foggia (*Foggia*), *Soggetto di vaghe*, e pellegrine invenzioni, Gratiani, Stamigna, de Grandis, &c. Terzo. Salmi, Mottetti, e Messe a più Voci, concertate con gl' *Instrumenti*, come sono quelle del mio sospirato Sarti, Scacchi, Cossonio, &c. Quarto. Concertini alla moderna, cioè, Dialoghi, Mottetti, Musiche da Oratorio, come sono quelle del Carissimi, Bicilli, Melani, e del nostro Giuseppe Cori Celano, che nel Teatro della Virtù ha saputo occupare i primi posti, e di tanti altri insigni Compositori moderni, che se tralascio di nominarli, non per questo lascio d'ossequiare, e riverire il loro merito. Lo stile da Camera si divide, e si considera sotto tre stili differenti. Primo. E' de' Madrigali detto da Tavolino, senza Basso continuo, come sono quelli di Luca Marenzio, Nenna, e del dottissimo Teorico già Antonio Maria Abbatini, &c. De' Madrigali concertati con il Basso continuo, come sono quelli del Monteverde, Mazzocchi, Scacchi, Savioni, &c. Terzo. Di quelle Cantate, le quali sono concertate con varj *Instrumenti*, come sono quelle tenute dall'armoniosa penna di Carlo Caprioli, Carissimi, Tenaglia, Luigi Rossi, Celano, Pacieri, &c. Lo stile rappresentativo, cioè da Teatro, consiste in questo stile a maraviglia Giacomo Peri, Monteverde, Cesti, & hoggi li Signori Bernardo Pasquini, Cavalli, Pietro Simone Augustini, &c.

(2) I. I. Rousseau *Diction. de Musiq.* pag. mibi 410.

(3) Scipione Cereto *Prat. Musiq.* Lib. 3. Cap. 15. *Can. Angelo Berardi Docum. Armon.* Lib. 1. *Docum.* 16. pag. 36.

(4) I. I. Rousseau *Diction. de Musique.* Fugue N. IV. pag. mibi pag. 224.

(5) Gio: Maria Bononcini *Musica Pratica* P. 2. Cap. 10. pag. 88. Andr. Lorente *Porque de la Musica* Lib. 4. Cap. 53. pag. 627. Monf. Rameau *Traité de l'Harmon.* Liv. 3. Chap. 44. pag. 332.

cie di *Fuga*, l'una chiamasi *Fuga Reale*, l'altro *Fuga del Tuono*, e la terza *Fuga d'Imitazione*, le quali su le vestigia de' primi Maestri andremo esponendo ad una ad una, affinchè il Giovane Compositore possa esser instruito di quanto richiedesi per comporre con tutta la possibile perfezione.

### Della Fuga Reale.

Quando la *Risposta* in tutte le sue Parti è simile la *Fuga* alla *Proposta*, si chiama *Reale*, la quale deve esser tenuta in maggior pregio delle altre, come la più degna. Dividesi questa *Fuga Reale* in *Libera*, o *Sciolta*, e in *Legata* (1). Chiamasi *Fuga Reale sciolta*, ogni qual volta, che la *Risposta* è simile alla *Proposta* con le condizioni assignate, ma che tal simiglianza non si restringa che alla *Proposta* chiamata *Soggetto*, e il restante della *Fuga* resti libero ad arbitrio del Compositore, come dal piccolo Esempio, che segue:

Se poi la *Risposta* è simile alla *Proposta*, non solo perciò che riguarda al *Soggetto* proposto, ma al restante delle Note dell' *Antecedente* dal principio fino al fine, in tal caso chiamasi *Fuga Reale legata*.

(1) Orazio Tigrini Compend. della Musica Lib. 4. Cap. 2., e 3. pag. mibi 104. 105.

## Del Canone, o Fuga legata.

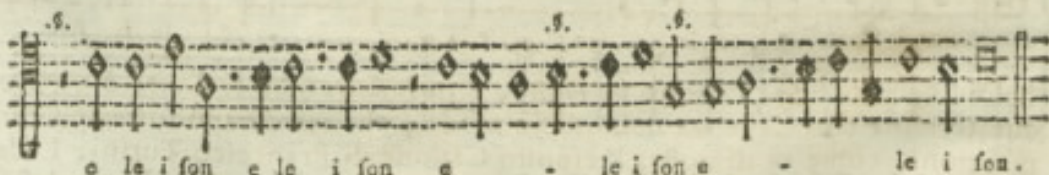
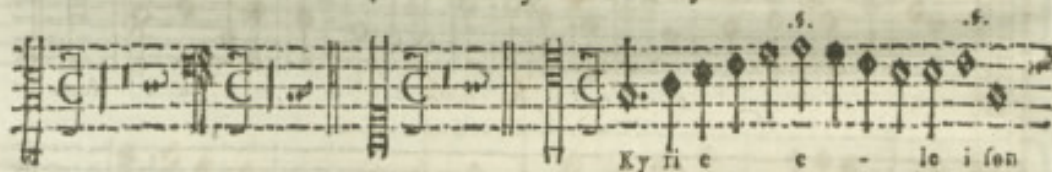
Questa *Fuga* fu denominata ancora *Canone*, perchè, siccome tal vocabolo viene dal Greco, che in nostro linguaggio significa *Regola*, come si è notato alla pag. 251., perciò serve la *Proposta* di *Regola* alla *Risposta*, la quale viene a seguire esattamente su le tracce della *Proposta* dal principio fino al fine. Praticarono i Maestri dell' *Arte* questa tal sorta di *Fuga*, o *Canone* in due modi, l' uno col scrivere una sola Parte, che è quella che propone, e sopra di essa cantavano le altre Parti, e in questo modo fu chiamato *Canone chiuso* (1), eccone l' *Esempio*:

### Canone a 4. all' Unissono, e all' Ottava.



L' altro modo che praticarono fu di scrivere separatamente le Parti, che rispondevano, e questo modo fu chiamato *Canone aperto* (3). Servirà per *Esempio* il primo *Kyrie* della Messa in *Canone* di Francesco Turini, di cui fu posto il *Christe* alla pag. 257. Questo Autore nella Parte del Tenore, che è la Parte, la quale propone il *Canone*, ha notato il *Canone chiuso*, e poscia per maggior comodo de' Cantanti in ognuna delle Parti ha notata la *Risoluzione*, che lor si conviene, come vedesi dall' *Esempio* seguente scritto in ambedue gli accennati modi:

### Canone a 4. Voci chiuso di Francesco Turini.



L' *istef*-

(1) Gio: Maria Bononcini *Musico Pratico* P. 2. Cap. 12. pag. 101.

(2) Potrà facilmente sciogliersi questo *Canone* a 4. Voci, col Rispondere i tre Conseguenti all' *Unissono*, o all' *Ottava*.

(3) Gio: Maria Bononcini *loc. cit.*

## L'istesso Canone aperto.

The musical score consists of four staves, each representing a different vocal part. The lyrics are written below the notes. The first staff begins with 'Kyrie' and continues with 'eleison'. The second staff begins with 'Kyrie' and continues with 'e'. The third staff begins with 'Kyrie' and continues with 'eleison eleison eleison'. The fourth staff begins with 'Kyrie' and continues with 'eleison'. The score is written in a style typical of 18th-century musical manuscripts, with a treble clef and a common time signature.

Kyrie e le i son e le i -  
 Kyrie e -  
 Kyrie e le i son e le i son e le i -  
 Kyrie e le i son  
 son e le i son e - le i son.  
 le i son e le i son e le i son e - le i son.  
 son e - le i son e - le i son.  
 e le i son e le i son e - le i son.

Dividesi anche il Canone in *Finito*, e in *Infinito* (1). Il *Finito* è quello, che termina con Cadenza nell'istesso modo, che terminano tutte le Composizioni, come ci dimostra l'esperto Canone di Francesco Turini. L'*Infinito*, che chiamasi anche *Circolare* (2), è quello, il quale giunto al fine ritorna da capo sin' a tanto, che piace ai Cantori.

Parte Seconda.

c

Ca-

(1) Bononcini loc. cit.

(2) M. Sebast. de Brossart Diction. de Musiq. pag. mibi 133. Monf. Marbourg. Trait. de la Vague P. 1. Comp. 6. Articl. 4. §. pag. 40.

## Canone all' Ottava Infinito, o Circolare.

In due modi ritrovasi composta qualunque sorta di Canone. Il primo modo, quando il Canone è composto delle sole Parti, che lo formano, nel qual caso una delle Parti serve di Basso, che sostiene le altre Parti, come si può vedere da alcuni *Canoni* sparsi nella prima, e seconda Parte di questo Esemplare, singolarmente nel *Kyrie* posto poc' anzi alla pag. xxi, e nel *Christe* alla pag. 257. ambidue del Turini. Nel secondo modo, quando il Canone è composto non solo delle Parti, che lo formano, ma vengono accompagnate queste dalle altre Parti libere, e sciolte, delle quali qualcuna serve di Basso alle Parti, che formano il *Canone*, e di questi se ne trovano non pochi Esempj in ambedue le Parti, singolarmente nella prima di questo Esemplare.

Alcuni segni ritrovansi notati ne' *Canoni* ch'insi sopra la Parte, che forma la *Proposta*, i quali segni servono ai Cantanti per sapere ove devono ripigliare le *Risposte*. Tre sono i più frequenti, e sono la *Guida*, o sia *Presa* S, la *Corona* ^, e il *Ritornello* :||:(1). Serve la *Guida*, o *Presa* per indicare alle Parti, che rispondono, ove devono cominciare le *Risposte*. La *Corona* serve per indicare ove devono terminare le Parti, che rispondono; alle volte però per indicare il termine della *Risposta*, alcuni si sono serviti dell' istesso segno della *Guida*, o *Presa*. Il *Ritornello* serve per indicare nei *Canoni Infiniti*, o *Circolari*, che terminata che sia la Cantilena, deve ripigliarsi da capo tanto dalla Parte, che ha proposto il Canone, quanto dalle Parti, che rispondono;

al-

(1) Giovan Maria Lanfranco *Scintille di Musica* F. 4. pag. 127.Vede anche chiamare il Ritornello, col nomi di Ripresa, o Replica. Orazio Tigrini *Compend. di Musica* Lib. 4. Cap. 2. pag. mibi 104. Scipion Cerrato *Pratica Musica* Lib. 3. Cap. 16. pag. 219.

alcuni però in vece del *Ritornello* si servono del segno chiamato *Presfa* (1). L'accennato segno di *Guida*, o sia *Presfa* serve bensì per indicare quando devono incominciare le Parti che rispondano, ma non dimostra se debbano rispondere all' Unissono, o all' Ottava, o alla Quinta, o in qualunque altro modo, perciò usarono di porre su 'l principio del *Canone* il modo, che dovevano rispondere le Parti. Di tre sorta sono questi indizj, o segni, altri sono chiari, e facili a intendersi, altri espressi con vocaboli in *Lingua Latina*, ed altri che vengono dal *Greco*, ed altri *Enigmatici*, per ora lasceremo da banda questi ultimi, perchè richieggono una spiegazione a parte, ed esporremo sotto gli occhi del *Giovane Compositore* i vocaboli *Latini*, con quelli che vengono dal *Greco*, ed i loro corrispondenti *Italiani*, formandone tre *Colonne* separate.

<i>Vocaboli Italiani.</i>	<i>Latini.</i>	<i>Greci.</i>
All' Unissono.	<i>Ad Unissonum.</i>	<i>Symphonizabit, vel Homophonus.</i>
Alla Seconda minore.	<i>Ad Semiditonum.</i>	<i>Ad Hemitonium.</i>
Alla Seconda maggiore.	<i>Ad Tonum, vel ad secundam.</i>	<i>Ad Tonum.</i>
Alla Terza minore.	<i>Ad Tertiam minorem.</i>	<i>Ad Semiditonum, vel Tribemitonium.</i>
Alla Terza maggiore.	<i>Ad Tertiam majorem.</i>	<i>Ad Ditonum.</i>
Alla Quarta.	<i>Ad Quartam.</i>	<i>Ad Diatessaron.</i>
Alla Quinta.	<i>Ad Quintam.</i>	<i>Ad Diapente.</i>
Alla Sesta minore.	<i>Ad Sextam minorem.</i>	<i>Ad Hexacordum min., vel ad Diapente cum hemitonia.</i>
Alla Sesta maggiore.	<i>Ad Sextam majorem.</i>	<i>Ad Hexacordum maj., vel ad Diapente cum Tono.</i>
Alla Settima minore.	<i>Ad Septimam minorem.</i>	<i>Ad Heptacordum min., vel ad Diapente cum Tribemitonis.</i>
Alla Settima maggiore.	<i>Ad Septimam majorem.</i>	<i>Ad Heptacordum maj., vel ad Diapente cum Ditono.</i>
All' Ottava.	<i>Ad Octavam.</i>	<i>Ad Diapason.</i>
Alla Nona minore, o mag.	<i>Ad Nonam minorem, vel majorem.</i>	<i>Ad Diapason cum Tono, vel Hemitonia.</i>
Alla Decima min., o mag.	<i>Ad Decimam min., vel majorem.</i>	<i>Ad Diapason cum Ditono, vel Tribemitonio.</i>
All' Undecima.	<i>Ad Undecimam.</i>	<i>Ad Diapason - Diatessaron.</i>
Alla Duodecima.	<i>Ad Duodecimam.</i>	<i>Ad Diapason - Diapente.</i>
Alla Decimaquinta.	<i>Ad Decimaquintam.</i>	<i>Ad Dis - Diapason.</i>

Praticarono in oltre di aggiungere a questi vocaboli due particole, l'una *Sub*, e l'altra *Supra* (2) v. g. *ad Sub - Diapason*, *ad Sub - Diapente* &c., la particola *Sub* indica, che il *Consequente*, o i *Consequenti* devono rispondere all' *Ottava sotto*, o alla *Quinta sotto* (3). Rare volte ritrovasi la particola *Supra*, che indica doverli rispondere all' *Ottava sopra*, o alla *Quinta sopra*. Ogniqualvolta però, che trovasi notato uno dei vocaboli senz' alcuna aggiunta, v. g. *ad Diapason*, *ad Diapente* &c., sempre deve intendersi, che le *Risposte* siano all' *Ottava sopra*, o alla




(1) Qualche volta ritrovasi notato ne' *Cansoni* quello segno di *Presfa* o di sopra, o di sotto delle Note dell' Antecedente; se al di sopra, dimostra che il *Consequente* deve rispondere verso l' acuto; se al di sotto, deve rispondere verso il grave, come s' insegna *Adm Gumpelzhalmtri Compend. Musc. Latino-Germanic. pag. 11. Hoc. signum .s. supra vel infra notis scriptum, indicat locum, ubi in fugis sequens vox incipiat, & desinat, dicitur etiam signum convenientiæ, ubi voces conveniunt. Bononini Musico Prat. P. 2. Cap. 11. pag. 100. 101.*

(2) *M. Sebast. de Bruffard. Diction. de Musiq. pag. mibi 137. 147.*

(3) *P. D. Gio: Battista Rossi Organo de' Cantori Cap. 14. pag. 13.*

Quinta sopra, come vedesi in tanti Esempj proposti nella prima, e seconda Parte di questo Esemplare (1). Alcuni però in luogo delle due accennate particole *Sub*, e *Supra* si sono serviti di due altre particole Greche, *Hypo*, e *Hyper*, la prima, v. g. *Hypo-Diapason* indica all' Ottava sotto; l'altra, v. g. *Hyper-Diapente* indica alla Quinta sopra (2).

Alcuna volta però, oltre i vocaboli descritti indicanti in qual Corda, o Voce debba rispondere qualunque *Consequente*, si trovano notati altri vocaboli, che indicano la distanza del tempo, che deve usare ogni *Consequente* nel rispondere, e questi vocaboli equivalgono ai vocaboli della *Guida*, o *Presca*. Sono questi *Fuga*, o *Canon post unum Tempus*, *post duo Tempora* &c., i quali indicano, che il *Consequente* deve rispondere dopo la Pausa di uno, o di due *Tempi* (3). Intorno a questo vocabolo di *Tempo*, vedasi quanto si è notato alla pag. 171. seg. di questa seconda Parte.

Altre volte per indicare la distanza del Tempo, si servirono d'una *Figura*, il valor della quale indicava quanto tempo dopo doveva rispondere il *Consequente*, per esempio: *Canon ad Diapason post* , cioè all' Ottava dopo quattro Battute, che è il valore della *Longa* nel *Tempo Ordinario*; *Canon ad Diapente post* , cioè alla Quinta dopo due Battute di Tempo Ordinario, che è il valore della *Breve*; o pure *ad Diatessaron post* , cioè alla Quarta dopo una Battuta di Tempo Ordinario, che è il valore della *Semibreve* (4).

Non voglio mancare di porre sotto gli occhi del Giovane Compositore alcuni *Motti*, o vocaboli *Enigmatici*, che si trovano su 'l principio delle Composizioni fatte a Canone, de' quali, come asserisce Sebaldò Heyden, non si può assegnare niuna regola certa (5), anzi tal

vol-

(1) Ricontrasi alcuna volta la particola *Sub*, ma non già l'altra particola *Supra* nelle Messe, e Inni del Palestrina, singolarmente nella Messa *Repleatur os meum laude* del terzo libro a 5. Voci, nella qual Messa introduce tutti i Canoni dall' Unifono fino all' Ottava.

(2) Herman. Finck - *Practica Musica* lib. 3. de *Canonibus*. Christoph. Walliseri *Musica Figurata* *Præcepta*. Claf. 1. Exempl. N. VI. & N. VIII. P. Athanas. Kircherus *Musurg.* T. 1. Lib. 3. Cap. 19. §. 2. pag. 368. Altra particola in luogo di *Hyper* ci viene indicata da Sebaldò Heyden *loc. cit.* pag. mibi 33. *Epi. Præposition* Grecque, aussi bien que *Hyper*, qui toutes deux signifient *Supra*, en Italien *Supra*, en Franç. AU-DESSUS. On trouve souvent dans les Titres des Canons une de ces Præpositions jointe aux noms Grecs de intervalles de la Musique. In *Epi*, ou *Hyper Diatessaron*, *Diapente*, *Diapason*, *Ditonum*, &c.

(3) D. Pedro Cerone *Melopea* Lib. 22. N. 5. pag. 1079. seg.

(4) P. D. Gio: Battista Ruffi *loc. cit.* pag. 15. seg.

(5) De *Arte Canendi* Lib. 2. pag. 235. De *Canonibus Enigmaticis*, qui plerumque cantibus adscribi solent, nulla certa regula dari potest: præterquam ut sententiarum adscriptarum formulae observentur, quod fere à rerum natura, usu, simili, contrario &c., usurpantur. Ita canisare, retrogradi est. Noctem in diem vertere, est albas notulas canere, quæ nigrae scribuntur. Misericordiam, & veritatem sibi obviaffe, est eundem cantum ab hoc recte, ab altero retrogrado ordine canendi debere &c.



volta si rendono tanto oscuri, e difficili a capirsi, che fanno perdere infruttuosamente il tempo, e la speranza di giungere a rilevarne il vero, e legittimo significato (1). Di questi *Motti*, così lasciò scritto il P. Gio: Battista Rossi Genovese Chericò Regolare Somaasco (2): *Et perche facendo di queste cantilene vi si pongono li suoi Motti, bisogna avvertire che siano chiari & intelligibili, perche li cantori ne sono negromanti, no indovini, ne meno profeti, per indovinare il pensiero d' un altro, o per dir meglio il suo non fondato capriccio. Per liberare i Giovani Compositori dalla faticosa briga di rilevare il significato di certi Motti oscuri, che trovansi ne' Canoni, ho pensato di esporre qui una serie de' più principali disposta in due colonne, col notare alla mano sinistra i Motti, o Enigmi, e alla mano destra la loro spiegazione (3).*

## Motti, o Enigmi.

## Spiegazione dei Motti, o Enigmi.

- |   |  |
|---|--|
| 1. Clama ne cesses.   | Ciascun di questi otto Motti, o Enigmi indica, che il Conseguente, o la Parte, che risponde, trasalza le Pause dell' Antecedente, e segue a cantare le sole Note.  |
| 2. Ocia dant vitia.   |  |
| 3. Dii faciant sine me non moriar ego.  |  |
| 4. Omnia si perdas famam servare memento, Quia semel amissa, postea nullus eris.  |  |
| 5. Sperare & preñolari multes facit morati,                                       |  |
| 6. Ocia securis insidiosa noceat.   |  |
| 7. Tarda solet magnis rebus inesse fides.   |  |
| 8. Fuge morulas.  |  |
| 9. Misericordia & veritas obviaverunt sibi.                                       | Questi altri Motti, che vengono in appresso fino al Num. 20. significano, che dal Conseguente ne dobbiamo ricavare due altre Parti, che rispondano, l' una che comincia dalla prima Nota dell' Antecedente, e procede ordinariamente fino al fine; l' altra comincia dall' ultima Nota dell' Antecedente, e prosegue all' indietro fino alla prima Nota. |
| 10. Iusticia & pax se osculatae sunt.   |  |
| 11. Nescit vox missa reveri.  |  |
| 12. Semper contrarius esto.   |  |
| 13. Signa te signa temere me tangis & angis, Romae tibi subito motibus ibit amor. |  |
| 14. Frangenti fidem fides frangatur eidem.  |  |
| 15. Roma caput mundi, si veteris, omnia vincit.                                   |  |
| 16. Mito tibi metulas, erige si dubitas   |  |
| 17. Cancrizat, vel canit more Habreorum.  |  |
| 18. Retrograditur.  |  |
| 19. Vadam & veniam ad vos.  |  |
| 20. Principium, & finis.  |  |
| 21. Symphonizabis.  | Il Conseguente risponde all' Unissono.   |
| 22. Omne trinum perfectum.  | Che dall' Antecedente si ricavino due Conseguenti, o due Parti, che rispondano, affinché si formi il Canone a 3. Voci, il quale per lo più suol essere all' Unissono, o all' Ottava.   |
| 23. Trinitas & unitas.  |  |
| 24. Trinitatem in unitate veneremur.  |  |
| 25. Sit trium feriens una.  |  |
| 26. Vidi tres viri qui erant laxi hominem.  |  |
| 27. Manet alta mente positum.   | Possano rispondere all' Antecedente due, tre, e più Voci.  |
| 28. De ponte non cadit, qui cum sapientia vadit.                                  |  |
| 29. Tantum hoc repete, quantum cum aliis sociate videbis                          | Una piccola Cantilena, che ritrovasi in una Parte deve replicarsi fin a tanto che siano terminate le altre Parti della Composizione.   |
| 30. Non qui inceperit, sed qui perseveraverit                                     | Il Conseguente deve raddoppiare, o triplicare, &c. il valore delle Figure; o diminuirlo la metà, o due terzi.  |
| 31. Itaque, reditque frequens.  |  |
| 32. Crescit ) in Duplo, Triplo, &c.   |  |
| 33. Decrescit )   |  |

34. Di-

(1) Petrus Aron libri tres de Institut. Harmon. interpr. Jo: Ant. Flaminio Foro Cornuclite Lib. 2. Cap. 15. pag. 25. terg.

(2) Organo de' Cantori Cap. 14. pag. 13.

(3) Sono estratti gli ossessi Enigmi, con le loro Spiegazioni dalle Opere Pratiche di Jusquin del Prato, Gio: Mouton, Enrico Isaac, Alfonso Lobo, P. Emanuel Cardoso Carnuelitano, e dal Trattato di Pietro Aron, Ermanno Finck, Enrico Glareano, D. Pedro Cerone, P. D. Gio: Battista Rossi, F. Camillo Angleria, Andrea Angelini Bontempi.

34. Dignora sunt priora . . . . . Si devono cantar dal Conseguente le Figure per ordine del loro maggior valore, cioè prima le Massime, indi le Lunghe, poscia le Brevi, le Semibrevi, le Minime, le Semiminime, &c.
35. Descende gradatim . . . . . Se una Parte forma una piccola Cantilena, questa deve replicarsi fin tanto che sia terminata la Composizione; e nel replicarsi deve alzarsi, e abbassarsi un Tuono.
36. Ascende gradatim . . . . . Se alla prima Nota dell' Antecedente trovasi segnato il Punto, debbono cantare dal Conseguente tutte le altre Note col Punto. Il Conseguente deve cantare le Note nere, come se fossero bianche.
37. Et sic de singulis . . . . . La Risposta deve cantarsi al contrario in maniera tale, che se l' Antecedente ascende, il Conseguente discenda, e se l' Antecedente discenda, il Conseguente ascenda.
38. Nigra sum sed formosa . . . . . Non si cantano dal Conseguente, benchè scritte nell' Antecedente, nè le Minime, nè le Semiminime.
39. Cæcus non indicat de colore . . . . . L' Antecedente diminuisce per metà il valor delle Figure, e il Conseguente lo accresce in quadruplo.
40. Qui se exaltat humiliabitur . . . . . Il Conseguente è stato composto prima dell' Antecedente.
41. Qui se humiliat exaltabitur . . . . . Il Conseguente risponde all' Unifono.
42. Plutonica subiit regna . . . . . Il Conseguente deve rispondere dopo il valore di quattro Tempi, cioè di quattro Brevi.
43. Contraria contrariis curantur . . . . . Che il Conseguente canta l' istesse Note dell' Antecedente, ma al contrario voltando la faccia l' uno verso dell' altro.
44. Qui non est mecum, contra me est . . . . . Si può cantare il Conseguente con le Pause, e senza le Pause, ritenendo però sempre il sospiro, o sia quarto di Battuta, se trovasi scritto nell' Antecedente, affinchè resti compiuta la Battuta.
45. Duo adversi adverse in unum . . . . . Il Conseguente non canta alcuna Nota nera, ma solamente le bianche.
46. De Minimis non curat Prætor . . . . . L' annesso Esempio servirà di spiegazione a quest' ultima Enigma.
47. Me oportet minui, illum autem crescere . . . . .
48. Qui venit post me, ante me factus est . . . . .
49. Exurge in adiutorium mihi . . . . .
50. Vous sejuneres le quattr temps . . . . .
51. Respice in me; Ostende mihi faciem tuam . . . . .
52. Captus duarum facierum . . . . .
53. Tolle moras placido mancant suspiria cantu . . . . .
54. Dum lucem habetis credite in lucem . . . . .
55. Qui sequitur me non ambulat, in tenebris . . . . .
56. Intendami chi può, che m' intend' io (1).

## Canone ebrioso.

Ca-

(1) Gio: Paolo Cima Organista in Milano è l' Autore di quest' ultimo Enigma, egli si rese celebre in tal sorta di artificiose Composizioni, alcune delle quali ritrovansi riferite dal P. Camillo Angleria nel fine della sua Opera intitolata: Regola di Contrappanto. E' così difficile lo scioglimento di questo Enigma, che ho creduto di far cosa grata ai Giovani Compositori l' esporre lo spartito del Canone, al quale è posto l' Enigma.

Canone aperto.

This page contains a musical score for a piece titled "Canone aperto." The score is written on multiple staves, organized into three systems. Each system consists of four staves, with the first two staves of each system connected by a brace on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. At the bottom right of the page, the word "Da" is written, likely indicating the start of a new section or a specific measure. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Da tutte queste spiegazioni, e da varie osservazioni fatte sopra diverse specie di Canoni sparsi nelle due Parti di questo Esempio, qualora il Giovane Compositore sia portato ad esercitarsi in tali Composizioni artificiose, acquisterà un pieno possesso dell'Arte del Contrappunto.

### Della Fuga del Tuono.

**L**A *Fuga del Tuono*, come abbiamo dimostrato qui sopra alla pag. xviii, è quella, in cui la *Risposta* è simile alla *Proposta*, con questo però, che tanto la *Proposta*, che la *Risposta* restino, e si restringano entro i limiti dell'Ottava del Tuono, in cui è composta la *Fuga* (1).

Nacque questa sorta di Composizione, chiamata *Fuga*, dal *Canto fermo* nel seguente modo. Avendo cominciato i primi Compositori a introdurre sopra la Melodia del *Canto fermo* qualche altra Parte, che formasse con diversa Melodia l'Armonia, che dicesi in *Contrappunto*, o in *Consonanza*, che è l'unione di diverse Melodie, procurarono, che qualunque Parte composta sopra del *Canto fermo* fosse simile, se non a tutta la Cantilena, almeno alle prime Note del *Canto fermo*. Ma siccome questo *Canto fermo*, come si è avvertito alla pag. 196. e 214. della prima Parte di questo Esempio, alcuna volta trovasi trasportato da una *Proprietà del Canto* ad un'altra, perciò nell'istesso modo trasportarono le *Imitazioni* delle Parti del *Contrappunto* da una *Proprietà* ad un'altra, come può riscontrarsi nella maggior parte degli Esempi posti nella prima Parte, usando ogni diligenza, che l'*Imitazione*, e il trasporto, singolarmente perciò che riguarda le *Sillabe Dove mi fa &c.*, fosse sempre realmente simile alla *Proposta* del *Canto fermo*. Da ciò rilevasi, che la *Fuga Reale* sia anteriore alle altre specie di *Fuga*, perchè nata col nascere del *Contrappunto*. Nell'Anno 1574. comparve colle Stampe in pubblico il Libro intitolato *Dodecabordeon* di Enrico Lorito Glareano, dal quale rilevasi lo studio, e lo sforzo fatto dall'Autore per ampliare il numero de' Tuoni del *Canto fermo*, e *Figurato*, che per l'avanti non erano che soli otto, e ridurli al numero de' Tuoni de' Greci, che fu di 13., e poscia di 15. Per ottenere il suo fine questo Glareano usò il mezzo di dividere Armonicamente, e Aritmeticamente i Gradi delle sette Corde, delle quali è composta l'Ottava: ma siccome queste non sono che sei sole, cioè D. E. F. G. A. C. lasciando fuori la

Cor-

(1) P. M. Egid. Biffi Min. Conv. Regole per il Contrappunto MSS. del Contrappunto Fugato. P. M. Franc. M. Angeli da Rivortorio Min. Conv. Sammar. del Contrappunto MSS. Contrappunto a Soggetto. Mr. Marpourg. Traité de la Fugue P. 1. Cap. 3. §. 1. pag. 14. J. J. Rousseau Diction. de Musiq. pag. mibi 224.

Corda di B fa b mi, perchè mancante di Quinta naturale, e di Quarta al di sotto, le divide nel modo seguente:

Primo Tuono. Terzo. Quinto. Settimo. Nono. Undecimo.

Divisione Armonica.

Divisione Aritmetica.

Secondo Tuono. Quarto. Sesto. Ottavo. Decimo. Duodecimo

Per quanto di studio, e di fatica v'impiegasse, non potè mai stenderli più oltre di dodici, quando quei de' Greci erano 13., o 15. prima di Tolomeo. Da questa Divisione dell' Ottava fatta dal Glareano venne a introdursi la *Fuga del Tuono*, la quale, come chiaramente apparisce dalla maggior parte degli Esempj della prima Parte, e da qualche Esempio di questa seconda Parte, era usata più di rado, che la *Fuga Reale*, mentre nel Secolo XVI. quasi tutte le *Fughe* erano *Reali*. Questa *Fuga del Tuono* dovendo star ristretta entro i limiti dell' Ottava del Tuono divisa in una Quinta, e in una Quarta, ne viene, che se l' *Antecedente* passa dalla Fondamentale del Tuono alla Quinta, deve il *Consequente* passare dalla Quinta all' Ottava del Tuono, come dal seguente Esempio.

Se poi l' *Antecedente* dall' Ottava del Tuono passa alla Quinta, deve il *Consequente* dalla Quinta passare alla Fondamentale, come da questo altro Esempio:

Offervi il Giovane Compositore, che le *Risposte* dei due esposti Esempj non oltrepassano la Ottava. In fatti la *Risposta* del primo Esempio dice *Do re fa*, e la *Risposta* del secondo Esempio dice *fa mi do*, onde unendo la *Risposta* del primo Esempio con la sua

*Parte Seconda.* d Pro-

*Proposta* viene a formarsi il Quinto Tuono; e unendo la *Risposta* del secondo Esempio con la sua *Proposta* viene a formarsi il sesto Tuono. In oltre nel primo Esempio, siccome la Quarta del Tuono  $\overset{c.}{D} \overset{d.}{r} \overset{f.}{fa}$  è al di sopra della Quinta  $\overset{F.}{D} \overset{a.}{mi} \overset{c.}{sol}$ , e che le Parti ascendano, perciò viene a stabilirsi il Quinto Tuono, che è *Autentico*. Nel secondo Esempio, siccome la Quarta del Tuono  $\overset{F.}{sol} \overset{a.}{mi} \overset{F.}{do}$

è al di sotto della Quinta  $\overset{F.}{sol} \overset{a.}{mi} \overset{F.}{do}$ , e che le Parti discendono, perciò viene a stabilirsi il Sesto Tuono, che è *Plagale*, e a dimostrarsi qual sia la *Fuga Autentica*, e quale la *Plagale*.

Deve però osservarsi, che essendo composta la *Fuga del Tuono* di una Quinta, e di una Quarta, con ciò viene a dimostrarsi la differenza, che passa tra la *Fuga del Tuono*, e la *Fuga Reale*. Questa o è composta di due Quarte, o di due Quinte, come col testimonio del Berardi si è dimostrato alla pag. 35. Al contrario la *Fuga del Tuono* non è composta, che di una Quinta, e di una Quarta. Varie sono le *Fughe del Tuono* sparse in questa seconda Parte, le quali attentamente considerate dal Giovane Compositore potranno recarli gran lume per comporne con ogni possibile perfezione. Deve però usare ogni diligenza per sfuggire due difetti, che sogliono accadere nelle *Fughe del Tuono*. Il primo si è, che non poche volte, affinché la *Risposta* sia del Tuono, e non esca fuori dei limiti dell'Ottava, si viene diformare talmente la *Risposta*, che si rende dispiacevole agli Uditori. Intorno a che, vedasi quanto sopra di ciò si è avvertito alla pag. 36. seg. L'altro difetto introdotto verso il fine del Secolo passato, e che a' giorni nostri ha preso tal piede, che rare sono le *Fughe*, che ne siano esenti, consiste in una piccola aggiunta fatta al Soggetto, la quale vien chiamata *Coda del Soggetto*, affinché passi alla Corda, ove deve incominciare la *Risposta*, il chè più chiaramente dal seguente Esempio si capirà.

The image shows a musical score for a fugue. It consists of four staves. The first two staves are grouped together with a brace on the left. The first staff has a treble clef and a common time signature (C). The second staff has a bass clef. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes) and rests. A section of the second staff is marked 'Coda'. The third and fourth staves are also grouped with a brace on the left. The third staff has a treble clef and the fourth has a bass clef. The notation continues with similar note values and rests. The word 'Que' is written at the bottom right of the page.

Questa *Coda* potrebbe però moderarsi in maniera tale, che non si rendesse tanto triviale e stucchevole, col ridurla a guisa di un *Contrasoggetto*, e così diverrebbe la *Fuga*, non solo tanto noiosa, ma in qualche modo artificiosa, come ci dimostra il seguente Esempio:

The image shows a musical score for a fugue, consisting of two systems of two staves each. The notation is in common time (C) and features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The first system shows a melodic line in the upper staff and a more rhythmic, accompanimental line in the lower staff. The second system continues this pattern, with the upper staff showing more complex melodic development and the lower staff providing harmonic support.

Nella *Fuga* del P. Angelo Predieri alla pag. 135. al Num. III. scorgesi una consimile *Coda* rivoltata per moto contrario, la quale viene talmente a unirsi col primo Soggetto, che diviene un'artificioso *Contrasoggetto*, anzi di più al Num. (8) il Soprano rivolta per moto contrario l'accennato *Contrasoggetto*, e talche diviene simile alla *Coda* qui sopra esposta in quest'ultimo Soggetto. Questa istessa *Coda* riscontrafi sotto ai Numeri (11), e (14), e sopra ai Numeri (13), e (16) nella citata *Fuga* del P. Angelo Predieri, la quale per moto retto, e per moto contrario viene a formare due *Contrasoggetti*, i quali sono talmente inestati col primo *Soggetto* (1) in tutto il corso della *Fuga*, che formano una Composizione tutta d'un sol getto, perchè si trovano i due *Contrasoggetti* artificialmente concatenati assieme dal principio fino al fine della *Fuga*. Al contrario della *Coda* qui sopra accennata nel primo Esempio, la quale essendo

d 2 di-

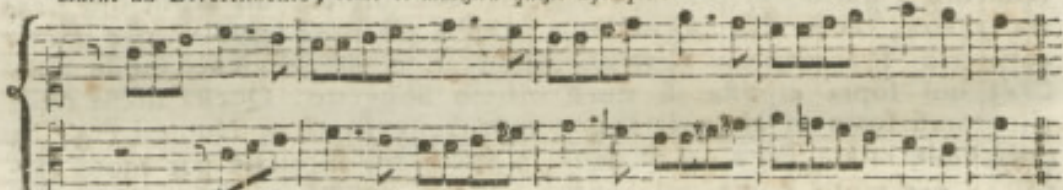
(1) Su 'l testimonio de' principali Maestri dell'Arte J. J. Rousseau (Diction. de Musiq. pag. mibi 225.) e' insegna, che la Risposta debba entrare avanti il fine della Proposta. Il faut que la Fugue soit dessinée de telle sorte que la réponse puisse entrer avant la fin du premier Chant, afin qu'on entende en partie l'une & l'autre à la fois, que par cette anticipation le sujet se lie pour ainsi dire, à lui-même, & que l'art du Compositeur se montre dans ce concours. C'est se moquer que de donner pour Fugue un Chant qu'on ne fait que promener d'une Partie à l'autre, sans autre Bûche que de l'accompagner caissito à la volonté.

difunita, e isolata, si rende dispiacevole all' Udito, e rende la *Fuga* composta di più pezzi fra di loro sensibilmente disparati (1).

### Della Fuga d' Imitazione.

**R**esta a dichiararsi l' ultima specie di *Fuga*, che è quella d' *Imitazione*, la quale abbenchè sia inferior grado, perchè più libera dal rigore delle Regole, ella ha però in se tal pregio, che rendesi, sopra le altre due specie di *Fuga* dichiarate, più grata, e dilettevole agli Ascoltanti. E' la *Fuga d' Imitazione* quella, come si è detto qui sopra, in cui la *Risposta* viene ad esser simile in qualche modo, ma non in tutto alla *Proposta*, perchè ammette qualche libertà, e variazione nella *Risposta*. E siccome la *Risposta* può esser simile in tre modi alla *Proposta*, cioè, o nelle *Figure*, o negl' *Intervalli*, o nelle *Sillabe*, così, in qualunque di questi modi ella sia simile, sarà sempre *Fuga d' Imitazione* (2). Gode altresì questa *Fuga* un' altro privilegio, ed è, che il *Consequente* non ha ne tempo, ne Corda determinata, per rispondere, ma è in piena libertà di rispondere quando li riesce più comodo, e in qualunque Corda, che se li presenti. Avverta però il Giovane Compositore, che il *Soggetto*, o *Proposta* non sia tanto lunga, affinchè la *Risposta* si faccia sentire più presto, e più spesso che sia possibile, e procuri di ripigliar la *Risposta* non solo nell' Unifono, nella Quinta, nella Quarta, o nell' Ottava, ma ancora nelle altre Corde dell' Ottava del Tuono, che sono la Terza, la Sesta, la Seconda, la Settima, e loro repplicate (3), affinchè ne venga prodotta

(1) Alcuni Compositori più periti nell' Arte si sono serviti di questa Coda per modulare, e per formare un Divertimento, come ci dimostra questo Esempio:



(2) P. Athanas. Kircherus *Musurg.* Lib. 5. pag. 393. T. 1. Fugæ liberae sive imitantes vocantur illæ, quæ non aded rigorosis legibus tenentur, uti fuga ligata & canones, de quibus in sequentibus; sed pro libitu hinc inde vagantur, insequentes se nunc in principio, iam in medio, modo in fine. Atque hæc sunt omnium usitatissimæ, atque in nullo non Authore obvia. Possunt autem varjis modis institui, in quotlibet vocibus, in tetraphonijs maximè elucet artificium; in quibus modò dux, modò omnes voces, semitas tendant phozagoge. Finnt hujusmodi fugæ per varia intervalla. J. J. Rousseau *Diction. de Musique* pag. mibi 254.

(3) Il P. Ludovico Zacconi da Pesaro Agostiniano *Pratica di Musica* P. 1. Lib. 1. Cap. 56. pag. 46. terg. ci dimostra con chiarezza, come tanto ne' Canoni, che nelle Fughe sciolte debbono praticarsi le Risposte alla Terza, Sesta, Seconda, Settima, e loro replicate. Dice egli che si viene a mutar il nome alle Figure: come faria a dire se la parte

che incomincia dice *Re mi fa sol la*, colui che l' ha da seguirare alla Seconda ... bisogna che cominci & dica *Mi fa re mi fa*. Così ancora se uno ha da seguirare alla Terza ...

in questo modo ha da cominciare *Do re mi fa sol*. Da tutto ciò rilevasi, che le Risposte agli Intervalli accennati non sono Reali, ma sempre d' Imitazione.



dotta quella varietà tanto gradita agli A scoltanti. In oltre, se il *Soggetto* farà composto di più parti, potrà nel corso della *Fuga* ripigliare or l' una, or l' altra delle Parti, col rispondere vicendevolmente all' una, e all' altra, talche risulti una gara fra le Parti, e in tal modo venga a recar piacere e diletto. Il seguente Esempio potrà servir di norma a quanto fin qui si è detto intorno alla *Fuga d' Imitazione*.

*Prima Parte del Soggetto . Seconda Parte del Soggetto .*

The musical score consists of several systems of staves. The first system shows two parts of the subject. The second system shows the second part in the contrary. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and clefs.

*Seconda Parte al Contrario .*

Dime-

Dimostrate le principali specie di *Fuga*, sarebbe qui luogo esporne molte altre da più periti Maestri introdotte, ma siccome di esse occorrerà far menzione in appresso, perciò potrà il Giovane Compositore riscontrarle nei seguenti Esempj, così pure nella prima Parte di questo Esempiare.

### Del Compimento di tutta la Fuga.

**S**In' ad ora non si sono dimostrate, che le sole Regole spettanti alla prima parte di qualunque specie di *Fuga*, che sono la *Proposta*, e la *Risposta*, onde è ormai tempo che si venga a dimostrare ai Giovani Compositori, come devono condurre tutta intera la *Fuga*, affinché possano evitare il pungente, ma lepido rimprovero fatto da Gio: Andrea Angelini Bontempi (1), in occasione che egli prende ad esaminare il significato dei vocaboli, *Fuga*, *Reditta* &c., il qual dice, che questo nome di *Fuga* non conviene se non alle Composizioni di quei semicontrapuntisti, che tessendovi il principio di qualche *Fuga*, appena l'hanno fatto sentire una sol volta in una delle Parti, che cantano, o in due, portandosene via seco il mezzo, e'l fine, fugge così velocemente, che non è più possibile il poterlo con l'udito raggiungere. Per isfuggire dunque questa taccia, deve il Giovane Compositore, dopo le *Risposte* di tutte le Parti, delle quali sarà composta la *Fuga*, Rovesciar (2) la *Proposta*, e le *Risposte*. Consiste questo rovesciamento nel ripigliar di nuovo il Soggetto tanto l'Antecedente, che il Conseguente, con questo però, che ognuna delle Parti debba cambiar la Corda, v. g. se il Contralto ha proposto nella Corda fondamentale, o Ottava del Tuono, rovesciando deve ripigliar il Soggetto nella Quinta, e così scambievolmente devono praticarsi le altre Parti, quelle che hanno risposto nella Quinta del Tuono nel rovesciare devono ripigliare nella Fondamentale, o nella di lei Ottava. Servirà d'Esempio la seguente *Fuga* a quattro Voci, la quale essendo composta di un Soggetto, e *Contrasoggetto* (3) a parte per parte andremo esponendo, acciocchè il Giovane Compositore possa instruirsi dei varj metodi con i quali si può condurre una *Fuga*.

Da

(1) *Histor. Musica* P. 2. della *Pratica Moderna Carol.* 21. pag. 244.

(2) Affine di evitare l'equivoco, che potrebbe produrre questo vocabolo di *Rovesciare*, deve avvertirsi, che tre sono i di lui significati; l'uno di *Rovesciare* gl'Intervalli, e l'Armonia, di cui se ne è parlato alla pag. 98. e 157. della prima Parte di questo Esempiare; l'altro di *Rovesciar* il Soggetto per moto contrario, talmente che fra di loro vengono a corrispondere i Semituoni, come si è dimostrato alla pag. 84. 85. della prima Parte, e alla pag. 169. di questa seconda Parte; il terzo è quello del quale presentemente trattiamo.

(3) Osservisi, come dall'unione del Soggetto col *Contrasoggetto*, ne viene a formarsi un *Contraappunto Doppio* alla *Sala di sol*, come vedrà in appresso alla *Casella* 16., e 27.

Soggetto. Contrafuggetto.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

7. 8. 9. 10. 11.

12. 13. 14.

Da questa parte di *Fuga* rileva la *Proposta* fatta dal Soprano, che da *D la sol re* Quinta del Tuono discende a *G sol re ut* Ottava della fondamentale, e il *Contralto* con la *Risposta* da *D la sol re* discende alla Quinta; onde  
 for-

formando queste due Parti l'Ottava composta di una Quinta, e di una Quarta, vengono a far conoscere essere questa *Fuga* del Tuono. Alle due accennate Parti acute corrispondono in Ottava grave il Tenore al Soprano, e il Basso al Contralto, nell'istesso modo vien condotto il *Contrasoggetto*. Da tutto ciò rilevasi, che questa *Fuga* è del secondo Tuono trasportato alla Quarta sopra (1), perchè contiene in se tutte quelle condizioni, che richiede il secondo Tuono descritte nella prima Parte di questo Esemplare alla pag. 17. Passa di poi ognuna di queste Parti a *Rovesciar* la *Fuga*, il Soprano mutando la Corda di *D la sol re* in *G sol re ut*, il Contralto di *G sol re ut* in *D la sol re*, e l'istesso vien praticato in Ottava grave dal Tenore, e dal Basso, ed ecco adempito quanto è stato prescritto da' Maestri tanto nella *Proposta*, e *Risposta* della *Fuga*, che nel di lei *Rovesciamento*.

*Proseguimento della proposta Fuga.*

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 14 through 18, and the second system contains measures 19 through 22. Each system has four staves: two for the upper parts (Soprano and Contralto) and two for the lower parts (Tenore and Basso). The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece concludes with the word 'Varj' at the bottom right of the second system.

(1) Non farà disegno al Giovane Compositore l'esparsi la ragione, per cui sia stato introdotto il trasporto dei Tuoni descrittoci da Rocco Kodla *Regole di Musica* pag. 63. Ediz. del 1626. no.

A PER LA MODULAZIONE

Il fine di questa modulazione è di dimostrare che due accordi possono essere considerati come appartenenti alla stessa tonalità, e di stabilire le regole per la loro connessione. Si dice che due accordi sono di una stessa tonalità quando hanno la stessa terza. Per esempio, l'accordo di Do maggiore e l'accordo di Mi minore sono di una stessa tonalità, perché hanno la stessa terza, l'intervallo di terza minore.

Two systems of musical notation. The top system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom system consists of two staves, both with treble clefs and a key signature of one flat. The notation includes various notes, rests, and bar lines, illustrating the concept of modulation discussed in the text above.



A rectangular section of the page, possibly a separate page or a section of the manuscript, showing musical notation on staves. The notation is very faint and difficult to read, but it appears to be a continuation of the musical examples or exercises from the main page.