

Una lettera inedita del Padre Giambattista Martini

Nel volume VI degli *Annali della fabbrica del duomo di Milano* (Milano, Brigola, 1883) a pagina 200, anno 1779, si legge: « Mercoledì, 1° settembre. Fattosi il pubblico esperimento per gli aspiranti al posto di maestro di cappella, sentiti i giudizi sui loro lavori, cioè del signor Giovanni Battista Caselli, maestro di cappella in S. Giovanni Laterano di Roma, del signor Gioachino Cocchi, maestro di cappella in S. Marco di Venezia, di tre maestri di Napoli, del molto reverendo fra Giovanni Martini di Bologna, di fra Gian Domenico Catenacci, e dei signori maestri di cappella Melehiorre Chiesa, Francesco Pugliani e Giovanni Zucchinetti, essendo prevalso nel numero dei voti favorevoli il signor Giuseppe Sarti di Faenza, fu il medesimo nominato maestro di cappella di questa Metropolitana ».

Sarebbe interessantissimo, specialmente nei confronti, riprodurre tutti i giudizi dati sui concorrenti; ma io ora non intendo punto fare uno studio, che riserberò per altra volta, intorno al concorso; bensì pubblicare il giudizio del Padre Martini, come di quello che fra gli esaminatori era certamente il più insigne, e fu il più celebrato.

La lettera, colla quale egli analizza le composizioni dei concorrenti oltrechè per se stessa di grande valore storico; ha un'importanza eccezionale per le teorie che vi sono svolte intorno alla musica sacra ed allo stile che a questa si addice. Mi sembra quindi cosa oltremodo opportuna renderla di pubblica ragione tanto più ora che anche da noi si viene accentuando un salutare risveglio nello studio della musica severa, la quale finalmente scaccia dal tempio i profanatori che avevano per troppi anni osato sostituire alle sane tradizioni della nostra classica scuola financo le stesse *cabalette* di allegria memoria!

Ma prima di dare la lettera del Martini piacemi anzitutto rettificare qualche inesattezza occorsa nel documento riportato quassù; poi fornire alcune notizie sommarie intorno al concorso, le quali spero contribuiranno ad una maggiore dilucidazione della lettera stessa.

Negli *Annali* è erroneamente chiamato Giovanni Battista Caselli il maestro di cappella in S. Giovanni Laterano di Roma: egli è invece Giovanni Battista Casali, come chiaramente si legge nella firma al suo *Giudizio*; ed è noto che il Casali fu maestro della Basilica Lateranese dal 1759 al 1792, anno della sua morte.

Così è chiamato Vellotti il celebre Padre Francesco Antonio Vallotti, che fu per 50 anni direttore della Cappella di S. Antonio di Padova, e la cui « fama — giustamente dice il Masutto nella sua opera: *Della musica sacra in Italia* — non fu italiana, ma europea ».

E da ultimo danno notizia erronea gli *Annali* anche quando dicono che fra gli esaminatori vi furono tre maestri di Napoli, mentre erano due: Pasquale Cafaro e Nicolò Sala.

Corrette così per la verità queste inesattezze, diciamo due parole del concorso.

Per la morte di Giovanni Andrea Fioroni, avvenuta non nel 1779, come scrive il Fétis, ma nel dicembre 1778, si rese vacante il posto di direttore della Cappella del Duomo di Milano; e con *cedola d'avviso* del 24 dicembre dello stesso anno fu bandito il concorso.

Dai vari fogli manoscritti esistenti nell'Archivio della Fabbrica del Duomo (Cappella Musicale) e raggruppati nel Fascicolo C², Cartella 10, N. 181, anno 1779, risulta che 11 maestri risposero all'invito di concorrere, e furono:

CARLO MONZA, Maestro di Cappella della R. Ducal Corte [Milano], *Il Vivace*.

AGOSTINO QUAGLIA, primo organista della Metropolitana [Milano], *Il Pronto*.

GABRIELE VIGNALI, Maestro di Cappella della Coll.^{ta} di S. Giovanni in Persiceto, *Lo Spiritoso*.

FRANCESCO BIANCHI, Maestro di Cap. Cremonese, *Il Grazioso*.

GIOV. LORENZO MARIANI, Maestro di Cap. della Cattedrale di Savona, *Il Sodo*.

GIUSEPPE SARTI, di Faenza, *Il Ponderato*.

RAIMONDO MEI, Maestro della Cap. di Pavia, *Il Coraggioso*.

PIETRO ANNETTI, Maestro di Cap. della Cattedrale di Vigevano,
Lo Studioso.

GIUSEPPE JANNACCONI, di Roma.

GIUSEPPE BRUNETTI, di Napoli, dimorante a Siena.

GREGORIO BALLABENE, di Roma.

Gli ultimi 3 però non si presentarono all'esperimento, e per queste ragioni:

Jannacconi con lettera 3 aprile 1779 al sig. Carlo Corneo si scusa di non poter recarsi a Milano così: « Un sì lungo viaggio non comple ne a me, ne alle Sig.^{rie} Loro.... Se mi potrà riuscire manderò per il Corriere Jacometti alcune mie deboli fatighe.... Se le Sig.^{rie} Loro Ill.me e Rev.me mi permetteranno scrivere qui in Roma ò antifona ò salmo come piacerà, e come vorranno, giudice un terzo, io non ho difficoltà di scrivere sotto gli occhi di chiunque.... Quando ciò non si possa.... predico che costì non potrà più ritornare lo studio del vero e buon contrappunto, come una volta.... » (!).

Il Brunetti, dopo aver fatta istanza per essere ammesso, con lettera 12 aprile al D^r Giuseppe Fassi dice di « non poter venire a Milano causa l'esuberante spesa ».

E infine il Ballabene (molto raccomandato dal Card. Albani) si accontentò di mandare una lunga serie di titoli, che credette potessero giovargli anche non presentandosi egli personalmente all'esame. Fra essi vi è una « Messa a quarantotto voci [è lui stesso che scrive] distribuita in dodici Cori, la quale fu lungamente esaminata dal celebre Padre Martini, e dall'Accademia valorosa di Bologna, che ha voluto conservarne Copia fra le cose più rare; ponendo altresì il Ritratto dell'Autore fra gli Uomini illustri di quest'Arte. L'elogio fatto a questa Messa provata in Roma nella Chiesa de' SS. XII Apostoli in presenza dell'E^mo Sig. Card. Alfonso Albani, e d'infinito Popolo, che l'applaudì a piena voce, si vede stampato negli annessi Fogli pubblicati per gratitudine da uno de' più bravi Scolari del Ballabene. »

Eccettuati questi 3, si presentarono all'esame gli altri 8 a Milano nei giorni 10, 11 e 12 maggio 1779, come risulta dai seguenti verbali conservati nell'Archivio del Duomo:

1° Verbale: « 1779. 10 maggio. Questa mattina alle ore 11 si sono convocati li SS.^{ri} Cavag.^{ri} delegati e tre de' Maestri di Capella chiamati unitamente al M.^{to} Rev.^{do} Padre Catenacci, ... [seguono

i nomi degli 8 concorrenti]. Alla presenza di tutti li sud.ⁱ e del Cancell.^o si sono poste in un bussolo le parole iniziali di cento antiffone in tanti bollettini con egual forma piegati, e si è fatta estrarre a sorte giusta l'ordinato del V.^{do} Cap.^{lo}, e secondo le cedole fattesi pubblicare, un'antiffona da un Innocente di circa tre anni fig.^o del Port.^o, e presentata questa dal d.^o Cancell.^o al Sig. Rettore, fu dato dal d.^o Padre Catenacci, e dalli d.^{ti} tre SS.^{ri} Maestri di Capella il tema tra essi concordato, perche ciascuno de' Concorrenti vi facesse il componim.^{to}, sendosi data a Ciascuno una copia del tema med.^{mo} con tutte le parole dell'Antiffona.

Ciò eseguito, ciascun Concorrente si pose al risp.^{vo} tavolo munito del bisognevole per scrivere, provveduti a quest'effetto cento fogli interi di carta di Musica.... Fu permessa la Cartella per fare sbozzo del componimento, ma prima che partissero si è fatta levare dalla cartella med.^{ma} ogni nota, perche non potessero servirsene da far conoscere, e distinguere da Giudici ossia indicare a Med.^{mi} il risp.^{vo} componim.^{to}, con che resta tolto anche il sospetto di parzialità.... La prima operazione fu l'Antiffona *Converte Domine* ».

2° Verbale: « 1779. 11 Maggio » [seguono le solite formalità, poi è detto]: « L'antiffona sortita si è: *Exalta Domine humiles tuos*. Dopo distribuito questo secondo Tema, si sono fatti chiamare quattro Copisti per fare le copie de' pr.^{mi} componim.ⁱ lo che si eseguisce nella Sala d.^{ta} Capitoletto, sempre coll'assistenza del Sig. Rettore, o d'un Deputato, o d'un Notaro di Fabbrica. »

3° Verbale: « 1779. 12 Maggio. Questa mattina alle ore 11 [come sopra] si è estratto a sorte il salmo da comporsi, le di cui parole iniziali sono: *Deus noster refugium et virtus*. Si sono distribuite a Ciascuno due carte. Una conteneva tutte le parole dei pr.^{mi} due versetti ed il *Gloria Patri* colla sua risposta tutto disteso. L'altra conteneva il tema concordato fra i Sud.ⁱ Padre Catenacci, e SS.^{ri} tre Maestri di Capella... »

Data così un'idea generale del modo onde fu fatto il concorso, ecco finalmente la lettera inedita del Padre Martini riprodotta nella sua integrità, quale la si trova nell'Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano. Nel riportarla ho scrupolosamente conservato (come già per tutti gli altri documenti che ho citati) l'ortografia originale dell'Autografo, che è in fine munito del sigillo dello stesso Martini:

sigillo di cui volentieri avrei riprodotto il facsimile, se fosse stato meno confuso, e tale da prestarsi alla riproduzione tipografica.

Nel pubblicare questo novello documento del profondo sapere del Padre Martini mi preme dichiarare che ho inteso rendere così un omaggio al grande Musicista e un servizio alla buona causa di quell'arte che è tutto un vanto dell'Italia nostra, anche in ciò maestra alle genti.

LUIGI TORRELLI

GIUDICIO

delle Composizioni degli otto Concorrenti all'impiego di Maestro della Capella della Chiesa Metropolitana di Milano.

§ 1. Per giudicar rettamente delle Composizioni de SS.^{ri} Concorrenti all'onorevole impiego di Maestro di Capella della insigne sunnominata Chiesa, troppo egli è necessario che sia il Giudice fornito di equità, e di giustizia, e quindi di una inflessibile indifferenza escludente ogni amor delle parti.

§ 2. Dee altresì aver chiara idea, e certa scienza dei Primi Principj universali dell'Arte del Contrappunto, e dei particolari delle varie Scuole, dacchè ogni Concorrente ha diritto di tenere, e seguitare la sentenza ed i Principj peculiari di qualunque Scuola, ove però questi non si oppongano ai Principj universali, che devono onninamente ritenersi da tutte le Scuole.

§ 3. Deve giudicare delle Composizioni a tenore delle Regole prescritteci, e pubblicate da' primi Maestri dell'Arte di Contrappunto, ed uniformarsi altresì agli esempj pratici de' più celebri Compositori, stantecche molti avvertimenti ricavansi dalla Pratica, che da Maestri non furono registrati.

§ 4. Avvertendo sopra tutto, che altre sono le Regole dell'Arte, ed altre quelle della Natura; e che queste, per se medesime inalterabili, devono sempre osservarsi, e a quelle preferirsi.

§ 5. È necessario ancora distinguere gl' Intervalli Maggiori dai Minori; quelli vogliono ascendere, e questi discendere.

§ 6. La proprietà delle Dissonanze richiede per le Leggi della Natura, e dell'Arte la *Preparazione*, la *Percussione*, e la *Rissoluzione*.

§ 7. Deve inoltre essere pienamente informato de varj stili, in cui si suole comporre per Chiesa, stantecche lo stile a Capella, su 'l Canto fermo, i Motetti, gli Inni, i Cantici, le Sequenze, i Salmi, le Antifone, ognuna di queste cose ha il suo stile, e carattere particolare. Così lo stile Concertato, e il Pieno; lo stile a 8 Voci, che si distingue a 8 Voci unite, e a 8 Voci separate in due Cori; qual differenza passi tra le Composizioni con l'Organo, e senza; come pure le proprietà caratteristiche, e distintive delle 4^o Parti cantanti, Soprano, Contralto, Tenore, e Basso, con la loro debita collocazione, e distribuzione.

§ 8. Particolarmente deve esser informato del comporre Fugato, del carattere, e delle qualità della Fuga Reale, del Tuono, ed Imitazione; delle varie specie di Contrappunto doppio, della differenza, che passa tra il *Contrario*, e il *Rovescio*, e delle molte specie di Canonici.

§ 9. Deve in fine conoscere, come la perfetta Armonia consiste negl' Intervalli di 3^a, 5^a e 8^a, e come quest'Armonia esclude, e proibisce dal Contrappunto, singolarmente in principio di Battuta li Unisoni. Quante specie di Rovesci d' Armonia si diano, e la natura e proprietà di ciascheduna di esse, e sopra tutto deve osservare, se la Composizione sia condotta con buon ordine, senza confusione; che sia naturale e chiara, con naturali, e soavi Modulazioni, che vi sia l'Vnità, e risulti, n^o di Parti eterogenee, ma analoghe fra loro, e formatrici di un tutto perfetto.

§ 10. È pertanto necessaria in chi deve esaminare le Composizioni da Chiesa, una n^o ordinaria cognizione di quanto si è accennato, per quindi rilevare l'abilità, ed il merito de' Compositori.

§ 11. Trè sono stati i Temi proposti dagli Ill.^{mi} SS.^{ri} Presidenti del Capitolo della Metropolitana di Milano ad ognuno de Concorrenti. — I Sperimento: Vna fuga a 8 Voci Reali sopra un soggetto cavato dal Canto fermo dell'Antifona: *Converte Domine captivitatem nostram sicut torrens in austro*, che il Rito Ambrosiano adopera nell'Antifona 5.^a del Vespro della Feria Terza. — II Sperimento: Una Fuga a 5 Voci sopra un soggetto cavato dal Canto fermo dell'Antifona: *Exalta Domine humiles tuos sicut locutus es*, che la Chiesa Ambrosiana canta al *Magnificat* della Feria 5.^a. — III Sperimento: I due primi versetti, con il *Gloria Patri* e *Sicut erat* del Salmo 45:

Deus noster refugium et virtus a 8 Voci Reali del 5° Tono, con l'Intonazione del sud.° Tono nel *Sicut erat*.

Primo Concorrente chiamato Pronto. — § 12. Il p.° fra i Concorrenti, che mi si presenta da esaminare, vien chiamato col nome di **Pronto**, e il Tema assignatogli consiste in poche note ricavate dal Canto fermo dell'accennata Antifona: *Converte Domine*, che servono per soggetto da comporvi una Fuga a 8 Voci Reali.

Primo Sperimento. — § 13. Vien proposto il soggetto dal Contralto 1° Coro, a cui rispondono le altre Parti dello stesso Coro, e la Risposta tanto del Soprano, che del Tenore sono adeguatamente del Tuono, ed hanno tutte quelle condizioni, che richiede tale Risposta, stando entro della 5ª e della 4ª del primo Tuono, al quale, secondo le Regole universali del Canto fermo, appartiene la indicata Antifona. Dopo le sudette Risposte entra il 2° Coro con un soggetto d'imitazione. Il Contrappunto di questa Composizione abbonda d'imperfezioni, stanteche la disposizione delle Parti è confusa, e mal condotta trovandosi queste Parti per lo più fuori del loro centro, disordinate, stiracchiate, e di più bruttamente mozze non solo le Parti ma anche le stesse Parole, talche convien credere, non sia l'Autore molto esercitato in tal sorta di Contrappunto.

Secondo Sperimento. — § 14. È quasi dell'istesso valore il 2° Sperimento a 5 Voci composto sopra un Soggetto ricavato dal Canto fermo dell'Antifona: *Exalta domine*, se non che le Parti di questo Contrappunto non sono tanto disunite, e mal disposte come quelle dell'antecedente Composizione a 8 Voci.

La Risposta del Tuono data dall'Autore a questo Soggetto n'è per sè legittima, mentre in essa rilevasi un notevole difetto. Si è questo, che al Salto di 4ª ascendente *Do fa*, che corre tra la 2ª e la 3ª Nota del Soggetto, risponde l'Autore con un salto di 5ª, quasi che questa fosse la forma dell'Ottava del 1° Tono, quando che *Do fa* è la 4ª del 6° Tono, e il Salto di 5ª della Risposta è forma della 5ª dell'istesso 6° Tono; Non doveva in questo caso rispondere del Tono, ma Realmente. Nè deve già prendersi cura il Compositore delle specie di 5ª e 4ª di Tono alieno dal Tono della Composizione, sopra del quale sta componendo, essendo frequente nelle Cantilene di Canto fermo il mescolamento di tali specie, le quali dal Compositore de-

vonsi trascurare, e solamente nelle Risposte del Tono a qualunque soggetto, non oltrepassare i limiti delle due specie 4ª e 5ª proprie del Tono in cui è fondata la Composizione.

Terzo Sperimento. — § 15. La proposta del Soggetto sopra le parole del Salmo 45: *Deus noster refugium et virtus* invece di essere della natura del 5° Tuono, come è stato da SS.ªi Presidenti prescritto, Ella è tutta propria del 6° Tono, e quindi non conveniente. Nei soli due primi Versetti di questo Salmo trovasi proposto dall'Autore il numero eccedente di 13 Soggetti, e tutti di poco valore, perche di triviale Immitazione. Tanti Soggetti hanno empiuta di confusione non ordinaria tutta questa Composizione sino al *Gloria Patri*. Cresce poi la confusione per il mal uso fatto dall'Autore delle Parole, perche egli cambia le Note alle Parole, e le Parole alle Note, col porre le Parole sotto le Note d'un Soggetto, e le Note d'un Soggetto sopra altre Parole, difetto, il quale non solo all'Udito principale oggetto della Musica, ma ancora agli occhi reca dispiacere non ordinario, e confusione eccessiva. Il *Gloria Patri*, che segue, è pregevole per le Risposte vicendevoli dei due Cori, ed è condotto con buon ordine, e naturale Modulazione. Nel *Sicut erat* viene proposta l'Intonazione del 5° Tono dai due Soprani, che Unissoni proseguiscono sino al fine: la taccia che si potrebbe dare a questo Versetto, si è quella di non essere a 8 Voci Reali; ma solamente a 7 Voci; ma siccome ciò è stato praticato da più accreditati Maestri dell'Arte del secolo passato, a solo fine di rinforzare e render più sensibile agli ascoltanti tal Intonazione, perciò non devesi in questa parte attribuir difetto al nostro Autore. Incontransi eziandio di quando in quando in questa Composizione alcune licenze e Dissonanze usate irregolarmente, e che sono più proprie degli Organisti, che dei Compositori, quantunque da alcuni Moderni vengano frequentemente adoperate.

Secondo Concorrente chiamato Sodo. — *Primo Sperimento.* — § 16. Oltre il Tema ricavato dal Canto fermo dell'Antifona: *Converte Domine*, che propone il Contralto 1° Coro, altri due Soggetti introduce questo 2° concorrente, e nella Risposta al Tema, che è Reale, introduce un 3° Soggetto. Tanto il Tema, quanto questi tre Soggetti sono metodicamente disposti, e ben ordinati; ed avendo avvedutamente data Risposta Reale al Tema, perciò nel progresso della

Composizione ha saputo introdurvi varî Contrappunti doppj; verso il fine un competente Stretto dei proposti Soggetti. Essendosi astenuto l'Autore di porre in questo Sperimento sotto le Note le Parti dell'Antifona (cosa che in tante occasioni rende non poco imbarazzati i Compositori) gli reca qualche pregiudizio, tanto più, che fra tutti i Concorrenti egli è il solo, che abbia commesso tal mancamento. Col terzo Soggetto introduce nel progresso della Composizione un Andamento con tutte le 8 Parti, lodevole in quanto alla condotta, ma difettoso per ciò che riguarda i Salti proibiti di 5^a falsa, e di 4^a alterata, e di non pochi Unisoni in principio di Battuta, come pure di alcuni accozzamenti di Dissonanze, che incontransi fra le Parti.

Secondo Sperimento. — § 17. Merita ogni lode il presente Concorrente, il quale in questo 2° Sperimento a 5 Voci, prima di esporre l'assegnato Tema rilevato dal Canto fermo dell'Antifona: *Exalta Domine*, propone col primo Soprano un Soggetto molto proprio per esprimere il senso delle Parole, e che maestrevolmente viene a combaciarsi col Tema del Canto fermo, disponendo e rendendo naturale il passaggio delle due prime Note del Tema *Re Do* coll'accompagnare prima con la 5^a, dipoi con la 6^a la Nota del *Do*, affinché il passaggio al *Re* si renda più grato all'orecchio. Oltre il Soggetto del p.^o Soprano, e del Tema, vien proposto dal 2° Soprano un terzo Soggetto molto proprio per esprimere le parole: *humiles tuos*. Sono così ben disposti, e maneggiati questi tre Soggetti, che nel progresso della Composizione, artificiosamente ne ha formati varj Contrappunti doppj alla 4^a, alla 5^a, all'8^a e alla 12^a. Sopra le parole: *Sicut locutus es*, propone un nuovo Soggetto in ristretto ben condotto. Infine ripiglia i tre primi Soggetti formandone un artificioso Stretto di ciascheduno in particolare, e di tutti tre assieme uniti; e in questo modo l'Autore con suo decoro conduce la Composizione al fine. Non è però affatto immune da qualunque difetto. Egli ha mancato in disporre, e debitamente collocare le Sillabe delle Parole sotto alle Note del Canto, essendo obbligato il Compositore di collocare le Sillabe lunghe sotto delle Parole atte ad esprimere la Sillaba lunga, e di collocare le Sillabe Brevi sotto le Note esprimenti le Brevi Sillabe. Ha inoltre mancato nello scomporre, che egli ha fatto, l'ordine delle Parole, come può riscontrarsi su 'l principio di questa Composizione, in cui il 2° Soprano ha terminato le parole: *humiles tuos*,

prima che, tanto il primo Soprano, che il Basso abbiano terminate le parole anteriori: *Exalta Domine*, difetto dal quale devono sempre, e massimamente su 'l principio della Composizione astenersi i Compositori di Musica Sacra, stantecche le parole delle quali si serve la Chiesa per lodare la Maestà di Dio, devono esser trattate con ogni più distinto rispetto e venerazione.

Terzo Sperimento. — § 18. Passa il 2° Concorrente al Salmo: *Deus noster refugium et virtus* assignatogli per terzo Sperimento. Dà principio l'Autore con una breve Proposta e Risposta dei due Cori, di poi alle seguenti parole: *adiutor in tribulationibus*, proponendo varj Motivi, e Andamenti, ne forma Semplici Risposte d'Imitazione ben condotte.

L'istesso pure ha praticato nel p.^o Coro sopra le parole: *propterea non timebimus*, introducendo uno Sbattimento dei due Cori molto proprio per esprimere il sentimento delle parole: *Dum conturbabitur terra*. Sullo stesso stile prosegue il *Gloria Patri*, su 'l fine del quale trovasi una unione dei due Cori ben condotta. A tenore di quanto è stato prescritto ai Concorrenti introduce il principio dell'Intonazione del 5° Tono nei due Soprani sopra il *Sicut erat*, così pure nei Tenori, i quali proseguiscono l'Intonazione sino alla Cadenza media, e questo pezzo è artificiosamente condotto con un ben inteso Motivo, tantoche nel fine forma la Cadenza Media; Di poi ripigliano i Tenori la 2^a parte dell'Intonazione all'Unisono (sopra di che vedasi quanto si è avvertito al § 15); indi ripigliata viene dai Contralti, e in fine dai Soprani. Contemporaneamente ha l'Autore introdotte alcune Imitazioni nelle Parti, che accompagnano il Canto fermo così ben pensate, condotte, e distribuite, che fanno conoscere, che l'Autore è fondatamente instruito, e abituato in Componimenti di questo Stile.

Terzo Concorrente chiamato Studioso. — *Primo Sperimento.* — § 19. In questo p.^o sperimento sopra l'Antifona: *Converte Domine* a 8 Voci Reali ci dà saggio l'Autore del suo valore nella bene ordinata disposizione delle Risposte Reali alla Proposta del Tema assignatogli. Introduce però tre Soggetti, i quali conduce e rivolta in molti modi, senz'avvertire, che le Quinte diventano Quarte, e non poche volte urtando in Dissonanze senza Preparazione,

e senza Rissoluzione facendo conoscere esser più tosto Organista, che Compositore di Musica. È di poi così scarsa d'Armonia questa Composizione che n̄ poche volte riscontrasi a 5° Voci, a 4°, 3°, 2° e sino a una Voce Sola, che diventa languida, e priva d'Armonia, e quindi troppo lontana dal genere di Composizione a 8 Voci Reali quale fu prescritta da SS.^{ri} Presidenti. Giunto alla Casella 24, si uniscono tutte le 8° Parti formando assieme i due Cori un andamento replicato due volte, e in ciascuna di queste riscontrasi un seguito di sei Quinte, errore noto perfino ai Principianti, e che da tutte le Scuole è sempre stato condannato. Alla Casella 34, ripiglia il principio della Composizione accompagnato dagli stessi accennati difetti, e giunto alla Casella 56, sopra d'un Pedale dei due Bassi introduce una stucchevole Cantilena, o sia Nenia, a cui tutte le Parti rispondono con un ammasso sregolato di Consonanze, e Dissonanze, le quali assieme unite ritrovansi sparse in tutta la Composizione onde scorgesi esser lui poco instruito nell'Arte di Contrappunto.

Secondo Sperimento. — § 20. Dello stesso valore perciò che riguarda la ben ordinata disposizione delle Risposte al proposto Soggetto, è il 2° Sperimento a 5 Voci sopra il Tema estratto dal Canto fermo dell'Antifona: *Exalta Domine*, col di più, che incominciando dalla Casella 46; e proseguendo sino al fine della Composizione sono stati introdotti dall'Autore Passi licenziosi, e dissonanze fuor di modo discordanti, con accidenti bizzarri, e fuor di proposito, come riscontrasi alla Casella 46 e 47. Giunto verso il fine alla Casella 49, sopra un Pedale del Basso introduce un piccolo Soggetto con un Salto discordante di 5^a falsa, dal quale, siccome da tutta la Composizione si rileva lo studio fatto dall'Autore di unire in essa Composizione quanto di più strano e libertino ritrovasi introdotto nella Musica de' giorni nostri.

Terzo Sperimento. — § 21. Da principio al 3° Sperimento il presente Concorrente con un Pieno di tutte le 8 Parti sopra le parole del Salmo: *Deus noster refugium et virtus* dal 5° Tono trasportato alla 4^a Sotto. Non poco debole è l'idea di questo principio, et in niun modo esprime il senso delle parole. Alla Casella 10^a introduce su le parole: *in tribulationibus* nel p.^o Coro un Soggetto di mezze voci ascendenti, le quali alla Casella 17^a rivolta al Contrario. Tutto ciò sarebbe pregevole, ogni qualvolta dall'Autore fosse stato preso con

più moderazione, ma è per sè condotto con tanta violenza, e con salti così difficili a intonarsi perfettamente, che perde tutto il merito. Va proseguendo la Composizione con varj Attacchi, e varie Modulazioni ben condotte, se non che dalla Casella 35 sino al *Gloria Patri*, ove tutte le Parti cantano assieme, ritrovasi troppo abbondante di Unisoni, di Salti proibiti, e di Quinte, perciò perde tutto il merito. Il *Gloria Patri*, se n̄ fosse vestito anch'esso con passi licenziosi, e alla Moda, cosa indecente allo Stile a Capella, avrebbe il suo pregio. Introduce nel principio del *Sicut erat* l'Intonazione del 5° Tono, nella quale sorprende la condotta dal Compositore tenuta. È stato prescritto da SS.^{ri} Presidenti, che in questo terzo Sperimento i Concorrenti compongano *un salmo a 8 Reali del 5° Tono con il Canto fermo nel Sicut erat*. Propone egli è vero il presente Concorrente nel *Sicut erat* l'Intonazione del 5° Tono *Do mi sol*, ma dopo queste tre sole Note abbandona e tralascia l'Intonazione, e va contrapuntizzando sopra le Risposte. È da notarsi ancora, che nelle Risposte alla 5^a, avendo voluto usare piuttosto la Risposta del Tono, che la Reale, è urtato in uno scoglio da esso n̄ conosciuto, stanteche essendo la Risposta da esso fatta *Do re fa*, quindi ne viene, che tal Risposta non è del 5° Tono, ma è o dell'8°, o del 3°, o del 2° Tono. Che però ci dimostra l'Autore esser digiuno affatto dell'Arte del Canto fermo, così pure di comporre sopra lo stesso Canto fermo. In oltre egli trascura la Cadenza Media dell'Intonazione. Ripiglia poscia la 2^a Parte dell'Intonazione senza Canto fermo, ma solamente lo fa sentire sopra le parole *Saeculorum amen*, e invece di usare le Note precise dell'istessa Cadenza finale, che dicono, *Sol Sol la fa sol mi*, non si comprende per qual motivo bizzarramente egli ponga il *b* molle al *la* e così all'Alamire delle altre Parti del p.^o e 2° Coro, per lo che viene a rendere la Composizione difettosa fuor di modo per la mescolanza del Tono di 3^a maggiore col Tono di 3^a minore.

§ 22. E qui mi cade in acconcio il dimostrare n̄ aver luogo, ne doversi framischiare lo stile moderno collo Stile a Capella. Tutta la sostanza dello stile a Capella (specialmente senz'Organo) che devono praticare i Compositori per lodare la Maestà di Dio, consiste in amettere nel Contrappunto quegli Intervalli Consonanti prescritti dalla Natura, che formano l'Armonia Retta, e amettere le Dissonanze in quel modo, che richiede l'istessa Natura, e c'insegna l'Arte. Far uso moderato, e

n^o troppo frequente di Rovesci d'Armonia, perchè in tali Rovesci essendo collocati fuor del loro centro gli Intervalli, rendono snervata, e debole la Composizione. Due sono i Rovesci d'Armonia, l'uno quando la Parte grave viene accompagnata dalla sola Terza, e Sesta, e questo Rovescio rende languida e snervata l'Armonia, perchè mancante della Parte fondamentale, che viene ad essere una Terza di sotto di questo Rovescio. L'altro Rovescio quando la Parte grave viene accompagnata dalla 4^a e 6^a. Questo Rovescio n^o solo riesce debole, ma di più diviene equivoco, perchè la Parte grave di tale accompagnamento è fuori del suo centro, richiedendo essa di essere collocata al di sopra verso l'acuto degli accompagnamenti, stanteche di sua natura è Quinta dell'Armonia Retta, e non mai di lei Base, e Fondamento. Per maggior chiarezza di questa dottrina: suppongasi per Base d'un'Armonia Retta *C sol fa ut*, se in luogo della Terza, verra accompagnato dalla Quarta *F fa ut*, e dalla Sesta *A la mi re*, accompagnamenti che costituiscono il 2^o Rovescio d'Armonia, l'anima umana, in vece di giudicare l'Armonia di *C sol fa ut*, la giudica di *F fa ut*. Ed ecco la ragione per la quale i Compositori dei due passati secoli usavano di raro l'accompagnamento di 4^a e 6^a, e quelle poche volte che l'usavano, avevano l'attenzione di usarlo o nel 2^o luogo del battere, o nel 2^o luogo dal levare della Battuta. In conferma di che i Maestri, i quali ci hanno date Regole per Accompagnare su' l'Organo, e il Clavicembalo, ci insegnano di accompagnare ogni Nota con 3^a e 5^a eccettuato il *Mi*, dopo di cui segue immediatamente ascendendo il *Fa*, il qual *Mi* ci insegnano di accompagnarlo più tosto con la 6^a che con la 5^a. Se da quanto fin'ora si è detto resta dimostrato quanto dobbiamo tener lontani dalla Musica Ecclesiastica i due accennati Rovesci d'Armonia, sempre più dovremmo tener lontani dalla sudetta Musica tanti altri Rovesci introdotti oggi giorno nell'uso strabocchevole delle Dissonanze. Vero è, che queste Dissonanze, con tutti i loro Rovesci formano uno dei più graditi pregi della Moderna Musica, ma egli è altresì vero, che la Moderna Musica è più atta a muovere il Senso, che la Ragione, laddove la Musica Ecclesiastica usando, come si è dimostrato, gli Accompagnamenti Retti, rende l'Armonia atta a muovere, più che il Senso, l'Animo, che è ciò che vuolsi praticato in quel genere di Musica, che deve preparar l'Animo a venerare la Maestà di Dio. Aggiungasi che praticati i Rovesci, sin-

golarmente quelli delle Dissonanze, nella Musica Ecclesiastica senz'Organo, e senza altri Strumenti, come alcuna volta praticasi dai Cantori della Musica della Metropolitana di Milano, rendono tali Voci difficilissime da intonarsi perfettamente dai Cantori, e quindi ne viene un disordine grandissimo, mentre non si sentono che scordamenti insoffribili all'Udito, e dissonanze sopra dissonanze.

Quarto concorrente chiamato Vivace. — Primo Sperimento. —
 § 23. Vieni proposto in questo primo Sperimento dal Basso 1^o Coro il Tema estratto dal Canto fermo dell'Antifona: *Converte Domine* a 8 Voci, sopra del quale il Tenore 1^o Coro propone un Soggetto, e il Contralto 1^o Coro un altro Soggetto. Prudentemente ha operato questo 4^o Concorrente col segnare sopra l'accennato 2^o soggetto le parole: *Contrappunto doppio* altrimenti era facile che sfuggisse dagli occhi dei Giudici un tale Artificio tanto più che non si trova legittimamente usato, che tre volte sole, e non ostante che ritrovisi notato questo *Contrappunto doppio* nel Tenore 1^o Coro alla Casella 13^a, questa replica n^o è legittima, essendo stroppiata a causa degli inconvenienti, che sarebbero accaduti con le altre Parti, ogni qual volta (come devesi in Artificj di tal sorta) fosse stato realmente replicato. Viene in seguito il Soggetto del 1^o Tenore proposto nel progresso di questa Composizione replicato ora realmente, ora del Tono, e per lo più di semplice Imitazione, che alcuna volta è talmente diformato, che difficilmente si giunge a scoprirlo, e distinguerlo. Alla Casella 19^a vien ripigliato dal Soprano 1^o Coro il *Contrappunto doppio*, non affatto consimile al proposto. Su 'l principio col formarne un piccolo Attacco assieme col Contralto, nel mentre che il Basso 1^o Coro ripiglia il Tema del Canto fermo formandone un debole stretto con tutte le 8^o Parti. La scrupolosa premura usata da questo Concorrente di segnare (cioè sù la Parte dell'Organo, che gli è piaciuto d'introdurre in questa, e nelle altre due seguenti Composizioni) i Numeri più triviali indicanti gli Accompagnamenti, che devono praticarsi dagli Organisti. Era superflua, e fuor di proposito stanteche cotesta insigne Capella, siccome per il passato ha avuti per Organisti Uomini, il cui valore si è fatto conoscere per mezzo di Opere date alle stampe così anche al presente è servita da due eccellenti Organisti, quali

sono i SS.^{ri} Agostino Quaglia, e Antonio Terzi, cui temo n^o possa riuscire troppo gradita la premura presasi dal presente Concorrente.

Secondo Sperimento. — § 24. La diligenza usata dall'Autore di notare tutti gli Artificj introdotti in questo 2^o Sperimento a 5 Voci, il di cui Tema è stato estratto dal Canto Fermo dell'Antifona: *Exalta Domine*, obbliga, chi è destinato ad esaminare le presenti Composizioni, di usare ogni più esatta avvertenza per rilevare il valore di tali Artificj. Introdotta il Tema dal Basso, propone sopra di esso col Contralto un Soggetto notato *Contrappunto doppio*; col 2^o Soprano un contrasoggetto, e col p.^o Soprano una *Risposta Reale*. L'accennato *Contrappunto doppio* essendo raggirato in più modi da 16 volte in circa, ora all'8^a sotto, ora alla 5^a sotto, ed ora alla 3^a sopra, merita d'esser alquanto commendato. Dissi *alquanto*, perchè n^o essendo sempre reale il ripiglio del *Contrappunto doppio*, come richiede la di lui natura escludente qualunque arbitrio, quindi n^o resta la Composizione esente da difetto. È di condizione molto inferiore, il *Contrasoggetto*, stanteche n^o si trova che sù l' principio nel 2^o soprano, e alla Casella 18^a introdotto nel Contralto; quandoche l'Arte insegna di condurre tal Artificio in varj luoghi della Composizione; in oltre egli è alquanto difettoso, perchè troppo consimile al *Contrappunto doppio*. Per ciò che riguarda le Risposte al Tema del Canto fermo ci avvisa l'Autore essere Reali, quando però alcune sono di semplice Imitazione, ed alcune tronche. Ha qualche merito questa Composizione per l'intreccio, e per la condotta, ma è forse troppo abbondante di varj pensieri fuori di proposito, i quali essendo per se stessi deboli, e triviali, formano una Composizione anch'essa debole e triviale.

Terzo Sperimento. — § 25. Dalla tessitura di questo Salmo assegnato per Terzo Sperimento rilevasi la poca attenzione dall'Autore usata nel comporlo, stanteche n^o vi si riscontra alcuno di quegli Artificj soliti praticarsi da Concorrenti ad oggetto di far conoscere il loro valore. Non vi si scorge alcun ben inteso gruppo di Legature, qualche singolar Attacco, qualche peregrina Imitazione, e sopra tutto qualche distinto e ben inteso Sbattimento di così che è uno de più bei pregi di questo Stile, e se pure qualcuno di questi Artificj si trova sparso in questa Composizione, egli è però così debole e triviale, che non merita se ne faccia alcun conto. In somma ci dà a conoscere questo Autore, non aver egli avuta maggior premura che

di sbrigarli, il che particolarmente rilevasi dal *Sicut erat* col Intonazione del 5^o Tono, ordinato espressamente da' SS.^{ri} Presidenti, la quale è stata dall'Autore ristretta entro il breve spazio di sole 13 Caselle.

Quinto Concorrente chiamato Spiritoso. — *Primo sperimento.*

— § 26. Il Tema estratto dal Canto fermo dell'Antifona *Converte Domine* è il principale soggetto da questo Quinto concorrente proposto per comporne una Fuga a 8 Voci Reali. Ha creduto bene di formare la Risposta più tosto del Tuono, che Reale, affine di evitare la taccia di trasgressore delle Regole assegnate per le Fughe da quei, che da un secolo in quà non amettono che la Fuga del Tuono. Distribuite ordinatamente le Risposte date al Tema da tutte le parti, introduce sopra le sudette Risposte qualche Soggetto con le Risposte d'imitazione, che alcuna volta rivolta al Contrario. Alla Casella 39 ripiglia le Note del Tema col porvi sotto il restante delle parole: *Sicut torrens in austro*, e ne viene a formare un ben inteso Stretto con tutte le 8^o Parti, col quale Stretto conduce a fine questo 1^o Sperimento. Si è preso la libertà questo 5^o Concorrente d'introdurre fra la Casella 36 e 37 un salto discendente di Quarta mancante, che è sempre stato proibito nello Stile Fugato a 8 a Capella, singolarmente obbligato al Canto fermo. Viene però compensata licenza dalla debita collocazione e unione delle Parti, la naturalezza delle quali forma una grata Armonia; vien pur anche compensata dall'Unità del tutto, che riscontrasi in questa Composizione, e che conserva costante lo Stile, e il carattere proprio di tali Composizioni dal principio sino al fine.

Secondo Sperimento. — § 27. Non è punto inferiore al p^o questo 2^o Sperimento a 5 Voci su 'l Tema ricavato dal Canto fermo dell'Antifona *Exalta Domine*. Con buon ordine sono distribuite le Risposte, se n^o che in luogo di usar la Risposta del Tono l'Autore in questo 2^o Sperimento ha creduto meglio uniformarsi all'opinione più retta di quei Maestri, i quali nelle Composizioni obbligate al Canto fermo non amettono altra Risposta, che la Reale. Vengono intrecciate queste risposte da un artificioso Contrappunto, e abbenche l'Autore n^o abbia introdotto in questa sua Composizione alcun nuovo soggetto oltre quello del Tema, cio n^o ostante, essendo abbondante di buone

Imitazioni ora per moto retto, ed ora per moto contrario, vengono queste a recare maggior lode al Compositore. Alla 24^a Casella introduce un ben inteso Stretto col Soggetto del Tema fra tutte le Parti, avendolo disposto, e distribuito in maniera tale, che oltre alcuni Contrappunti doppij, che ne nascono ripigliando in varj modi il Soggetto, vedesi condotta la presente Composizione con buon ordine, pienezza d'Armonia nelle Parti, cose tutte, che rendono distinta questa Composizione.

Terzo Sperimento. — § 28. Il Salmo: *Deus noster refugium et virtus* assegnato per Terzo sperimento a 8 Voci Reali del 5° Tono, è tessuto dall'Autore su di un Stile Misto, cioè in parte Pieno, in parte con alcuni Attacchi, e in parte con Sbattimenti di Cori, qualità che richiedonsi nella Composizione ordinaria dei Salmi, che non sono Concertati. In questo modo felicemente, e con naturalezza conduce questo 3° Sperimento sino al fine del *Gloria Patri*. Dopo del quale vien proposto nel *Sicut erat* dal p.° Tenore l'Intonazione del 5° Tono, e nell'istesso tempo dal p.° Soprano un Soggetto, a cui le altre Parti rispondono d'Imitazione Retta, e anche Contraria con una singolar unione di Parti ben assieme concatenate. Riscontrasi però nel Basso p.° Coro una Risposta del Topo al Soggetto dell'Intonazione n° esente da difetto, perchè, per le ragioni qui sopra adotte al § 21 dovrebbe esser Reale. Cio non ostante, l'uguaglianza dello stile, la retta collocazione e impasto delle Parti, ognuno delle quali per esser composto di sincera, e naturale Melodia, unitamente alle altre, forma una singolare, e artificiosa Armonia, compensano abbondevolmente l'accennato difetto.

Sesto Concorrente chiamato Coraggioso. — *Primo Sperimento.* — § 29. In questo 1° Sperimento prende il presente Concorrente per Soggetto l'assegnatogli Tema estratto dal Canto fermo dell'Antifona *Converte Domine*, e ne forma una Fuga a 8 Voci. Le risposte di tutte le Parti sono Reali, non così il ripiglio, che fanno le sudette Parti mutando ognuna la Corda ed alcune d'esse Risposte sono tronche e difformate. È sparsa tutta questa Composizione di passi licenziosi; dissonanze praticate senza la debita Preparazione, e Risoluzione, tutta spirante stile moderno, ma non mai a Capella, e obbligata al Canto fermo. Merita d'esser osservato non esser nota a questo Concorrente

la differenza, che passa tra il Tempo tagliato C , e il non tagliato C . Il primo col essere tagliato indica essere il Tempo alla *Breve*, cioè che la Breve è del valore di una Battuta, e che il taglio (Secondo quello ci è stato insegnato e praticato da tutti i Maestri) diminuisce per metà il valore di tutte le Figure. Non informato di ciò, di quando in quando il nostro Concorrente in questa sua Composizione dà alla Breve il valore di una Battuta, ed altre volte di mezza Battuta. Non contento della prima esecuzione dell'esposto Sperimento, soggiunge l'Autore: *Siegue l'istesso motivo con diverse risposte*: Siccome nell'antecedente Sperimento ha usate le Risposte Reali, pretende ora di Rispondere del Tono. Sono però queste Risposte del Tono talmente deformi, che non sembrano Risposte a tal Tema. Essendo questa Composizione dell'istesso valore dell'antecedente con le istesse licenze, sregolatezze, e inconvenienti, non occorre farne ulteriore esame.

Secondo Sperimento. — § 30. Sopra il tema coerente al Canto fermo dell'Antifona: *Exalta Domine* vien condotta la presente Composizione a 5 Voci. A questo proposto Tema forma il presente 6° Concorrente una Risposta del Tono, la quale è simile a quella del p.° Concorrente al § 14 in ciò che riguarda il Difetto, perciò è superfluo presentem.^{te} ripetere quanto di difetto in essa si è dimostrato. È sparsa questa Composizione di molti salti di 5^a e di 4^a falsi, di una estensione eccedente verso l'Acuto delle Parti, le quali essendo fuori del loro centro, vengono a formare un'Armonia scomposta, e disunita troppo lontana da ciò che richiede lo stile a Capella, e su 'l Canto fermo. Si è presa la premura il presente Concorrente di aggiungere in ognuna di queste Composizioni la Parte dell'Organo con i Numeri più triviali, perciò vedasi quanto trovasi notato al § 23. Infine n° spira questa Composizione che lo Stile moderno più ardito, con un Scialaquo di dissonanze le più licenziose, e un Contrappunto pieno di confusione.

Terzo Sperimento. — § 31. Sopra le parole del Salmo *Deus noster refugium et virtus* a 8 Voci Reali coll'obbligo dell'Intonazione del 5° Tono. Questa viene dal presente 6° Concorrente introdotta su 'l principio del Salmo dal Basso p.° Coro, ma in una maniera inconveniente perchè fa la cadenza media su la metà della p.^a parte del versetto che avrebbe dovuto fare alla stelletta (secondo l'uso Romano) o alla metà del versetto (secondo l'uso Ambrosiano) vero luogo della Ca-

denza Media; di poi alla sudetta stelletta pone la Cadenza finale, che doveva porre nel fine del Versetto, il che dimostra non aver pratica il presente Concorrente di comporre sopra del Canto fermo, ne di comporre Musica Ecclesiastica. Al *Gloria Patri* in sesquialtera $\frac{3}{2}$ introduce uno Sbattimento dei due cori, formando i due Bassi Imitazioni molto ben condotte, se non che l'accompagnamento delle altre Parti è al solito sconvolto e scompaginato, conservando in questo Salmo l'istesso Stile degli altri due Sperimenti.

Settimo Concorrente chiamato Grazioso. — Primo Sperimento.

— § 32. Al Tema ricavato dal Canto fermo dell'Antifona: *Converte Domine* a 8 Voci il presente 7° Concorrente introduce ordinatamente la Risposta del Tono, se non che le ultime Risposte del 2° Coro non sono del tutto legittime. Prende per coprire il soggetto del Tema con le di lui Risposte un Soggetto d'imitazione, che avrebbe potuto lodevolmente mantenere, ma il più delle volte viene deformato. Alla Casella 14 propone sopra le parole: *Sicut torrens in austro* altro soggetto, e neppur esso mantiene. Alla Casella 19 riassume di nuovo il soggetto del Tema, e ne forma uno stretto ben concepito, ma mal condotto, e che appena cominciato, lascia imperfetto. Onde tutta la presente Composizione è un complesso di bene, e di male, perche, come dissi, tutte le di lei parti restano imperfette e informi.

Secondo Sperimento. — § 33. Introduce in questo 2° Sperimento il Soggetto preso dal Canto fermo dell'Antifona *Exalta Domine* nella Parte del Basso, al quale Rispondono d'imitazione con buon ordine le altre Parti. Nel tempo che il Basso forma la Proposta del Soggetto, il Contralto, il 2° Soprano, e il Tenore, ognuno propone qualche imitazione. Per ciò che riguarda le Risposte del Tono, il presente Concorrente ha tenuto il sistema istesso usato al § 14. Non manca di riassumere, e rispondere di quando in quando ai Soggetti, da esso proposti. Ha creduto il presente Concorrente di distinguersi sopra degli altri coll'introdurre in questa Composizione tre Canoni, due alla Diapente, o sia quinta sopra, e l'altro alla Diapason o sia Ottava Sopra. Sorprende la condotta tenuta da questo Compositore non mai praticato da alcuno de' passati Maestri. Questi ogni qualvolta hanno introdotto nelle loro Composizioni simili Artificj, li hanno incominciati su 'l principio della Composizione, e sino al fine di essa

valorosamente condotti li hanno. Non così ha operato il nostro Concorrente, stanteche appena incominciati nel mezzo della Composizione, gli ha troncati, talmentechè, non avendoli estesi, che al miserabile spazio di sole 4° o 5° Caselle non meritano di esser chiamati Artificj, ma più tosto aborti dell'Arte.

Terzo Sperimento. — § 34. I due primi versetti di questo Salmo *Deus noster refugium* a 8 Voci contengono buoni, e grati Sbattimenti dei Cori ai quali succede alle parole: *in tribulationibus* un mediocre Attacco; di più su le parole: *Dum conturbabitur terra*, introduce un Andamento Sincopato, unendovi artificiosamente un Motivo, che percotendo la Sincopa, vien a formare un lodevole Contrapposto. Grande, e di molto Significante è l'apparato di alcune avvertenze, che ci propone il presente Concorrente su 'l principio del: *Sicut erat*: Scrive su 'l p.° Soprano, che propone l'Intonazione del 5° Tono, quanto segue: *Fuga in omnibus suis partibus expressa supra Cantum firmum*. Di poi sopra il Contralto del 2° Coro: *Canon in subdiapason usque ad finem*, il qual Canone vien risoluto dal Basso 2° Coro. L'istesso trovasi notato nel Soprano 2° Coro: *Canon in subdiapason usque ad finem*. Richiama questo compositore con tali avvertenze notate tutta l'attenzione di qualunque Giudice, affinche con ogni diligenza si rilevi, se tutto ciò che promette, venga esattamente secondo i Principj dell'Arte eseguito, e se i fatti corrispondano alle parole. Nota egli: *Fuga in omnibus suis partibus expressa*. Due sono i soggetti proposti, il p.° si è l'Intonazione del 5° Tono proposta dal 1° Soprano, a cui rispondono del Tono il 2° Contralto, e il 2° Basso, e il Tenore all'8° sotto, il qual Tenore sostiene tutta intiera l'Intonazione dal principio sino alla fine. L'altro Soggetto vien proposto dal p.° Contralto, a cui rispondono il 2° Soprano, e il 2° Tenore del Tono, e il p.° Basso all'8° sotto. Proposti questi due soggetti con le rispettive Risposte, vengono di poi questi due Soggetti abbandonati, e tralasciati affatto senza che più apparisca premura alcuna di ripigliarli, e introdurli in varj modi, come è debito del Compositore a tenore di quanto hanno insegnato, e praticato tutti i Maestri dell'Arte, e di tutte le Scuole. Da quanto abbiam esposto rilevasi evidentemente, che in niun modo viene a verificarsi quell'espressione: *Fuga in omnibus suis partibus expressa*; quando però l'Autore con quelle parole: *in omnibus suis partibus* n' volesse alludere a tanti varj ed

eterogenei Motivi sparsi in questa Composizione. Nota in oltre il presente Concorrente ad ambedue i Canon: *Canon in subdiapason usque ad finē*, queste ultime parole: *usque ad finē* in niun modo vengono a verificarsi, perche il p.º Consequente aggiunge tre Caselle su 'l fine, e il 2º Consequente 2º Caselle arbitrarie e le une, e le altre, e che sono aliene del tutto dalla legge dei Canon. È noto a tutti i Compositori di Canon, che questa parola *Canon* vuol dir *Regola*, cioè che tutta la Cantilena proposta dall'Antecedente, esattamente deve cantarsi dal Consequente in maniera tale, che tutte le Parti delle quali è composto qualunque Canone possono cantarsi nella sola Parte dell'Antecedente. Da tutto questo chiaramente rilevasi come ei corrisponda alla Nota posta su 'l principio di questo *Sicut erat*.

Ottavo Concorrente chiamato Ponderato. — Primo Sperimento.
— § 35. È piaciuto a questo 8º Concorrente nella presente Composizione a 8 Voci, il di cui Tema, è ricavato dall'Antifona: *Converte Domine*, di distribuire le Parti diversamente da quello, che suol praticarsi. Ciò però non reca alcun pregiudizio al valor dell'Autore, essendo in libertà del Compositore di scegliere quel metodo che più gli aggrada. Su 'l principio incontrasi un non leggiere difetto, che consiste nella cattiva disposizione delle Parole; stanteche nel mentre il p.º Soprano canta: *Converte Domine*, il p.º Contralto canta: *captivitatem nostrā*, e il p.º Basso canta: *Sicut torrens in austro*; questo contemporaneo miscuglio di parole, massime su 'l principio della Composizione, è per se stesso troppo indecente, e non conviene in alcun modo alle Parole di Dio. Ritrovasi in questa Composizione un numero così grande di Proposte, Risposte, e Contrarisposte di vario carattere forzatamente introdotte dall'Autore, che empiono tutta la Composizione di una straordinaria confusione, e fanno conoscere esser egli poco teorico, e quasi nulla pratico in questo stile, lo che facilmente può dimostrarsi mettendo in confronto questa Composizione con quelle di tanti, e tanti valenti Compositori da Chiesa.

Secondo Sperimento. — § 36. Dal Canto fermo dell'Antifona: *Exalta Domine* è stato estratto il Tema, che serve di Soggetto principale del presente 2º Sperimento per formare la Fuga a 5 Voci. Le Risposte al dato tema proposto dal Basso sono Reali; introduce poscia l'Autore un soggetto molto proprio in quanto alla Musica, il quale

accompagna la Risposta del Tenore, e che in tutte le altre Parti conserva identico sino alla Casella 15ª. Dissi, *Soggetto molto proprio in quanto alla Musica*, stanteche è molto improprio in quanto alle Parole, perche come in un altro Compositore fu da noi osservato al § 17 alle volte con le Note del Canto mette l'accento ora sopra una Vocale, ed ora sopra un'altra vocale dell'istessa parola. V. g. *humiles et humiles*; e tal inconveniente trovasi sparso non solo in questa, ma ancora nelle altre due Composizioni del presente Autore, indicio che egli poco sia esercitato nel maneggiare parole latine, che devono servire per Musica Ecclesiastica. Le parti sono alquanto disordinate con sbalzi, che deformano anzi distruggono quella tanto necessaria unione, che devono fra di loro avere, affincbe l'Armonia sia perfetta; troncamenti, e reppliche di parole, che non formano senso; in fine convien dire che l'Autore, siccome dimostra di n' aver la sufficiente pratica, ed esercizio nello scrivere Musica ecclesiastica, molto meno ha nel comporre a Capella, e sopra del Canto fermo. Meriterebbe molta lode lo Stretto del principale soggetto di questo Sperimento introdotto alla Casella 37 ogniqualvolta alla Casella 43 non vi si riscontrasse una strana unione di Consonanze e Dissonanze, che lo deturpano. Ciò però conosciuto dall'istesso Autore, non ha mancato per propria difesa di notarvi sopra le seguenti parole: *Autorizzati dalla Scuola dei rivolti*.

Terzo Sperimento. — § 37. Nel presente Salmo: *Deus noster refugium et virtus* introduce il nostro Compositore nel Soprano del 1º Coro il principio dell'Intonazione del 5º Tono, nel mentre che le altre Parti Contrapuntizzano, indi il Soprano 2º Coro con le altre Parti riassumano in gran parte quanto è stato proposto dal p.º Coro. Introducendo questi due Soprani l'enunziata Intonazione, reca sorpresa il vederla senza ragione troncata, tralasciando la Cadenza media, che con tutta facilità poteva, e doveva aggiungervi; egli è non poco difficile il ritrovare un simile troncamento ne' Compositori de' tempi passati, come può riscontrarsi fra tanti, nel *Magnificat* degli 8º Toni con le loro rispettive intonazioni di Giulio Cesare Gabucci Bolognese uno de' celebri Maestri della Cappella di cotesta insigne Metropolitana vivente il glorioso S. Carlo Borromeo. Dalla 9ª Casella sino alla 19ª introduce alcune competenti Legature fra le parti del p.º Coro, e poscia del 2º Coro; indi alla Casella 20ª un pezzo di Contrappunto

espresso ne seguenti termini. *Canon. Contrarius reversus* (temo che quest'ultimo vocabolo *reversus* sia sbaglio del Copista, non già del Compositore). Per non mancare al dovere di Giudice, mi trovo in necessità di esattamente esaminare questi tre vocaboli, per scoprire se corrispondano a quanto egli ha posto in pratica. Ogni qualvolta convenisse il nome di Canone a questa Composizione, dovrebbe esprimersi in plurale non già in singolare chiamandola: quattro Canoni, ognun dei quali vien proposto da una delle 4^e Parti del 1^o Coro. E che sia vero, riscontrasi che alla Proposta del 1^o Soprano risponde il Basso 2^o Coro; al Contralto 1^o Coro risponde il tenore 2^o Coro; al tenore 1^o coro risponde il Contralto 2^o Coro; e al Basso 1^o Coro risponde il Soprano 2^o Coro, onde per questa parte dovrebbero chiamarsi non un Canone, ma quattro Canoni. Ma quì pure nasce un'altra difficoltà, che ci sforza a dire, non potersi giustamente chiamare questo pezzo ne Canone in Singolare, ne Canoni in plurale, perche confrontando alcuno degli Antecedenti, che propongono coi Conseguenti, che rispondono, riscontransi alcune Note variate nei Conseguenti, per la qual variazione si viene a distruggere il canone, onde sempre più si fa palese esser vano questo vocabolo di Canone, perche essendo Legge del Canone, come si è dichiarato qui sopra al § 34 che il Conseguente, cioè la Parte che Risolve, non possa, ne debba mutare n^o solo una Nota, o una Figura, ma ne tampoco una benche minima Pausa dell'Antecedente (Siccome nel presente Supposto Canone ognuno de Conseguenti che risponde tralascia le Principali Pause) quindi ne viene per Legitima Conseguenza, in niun modo poter chiamarsi Canone. Se a questa Composizione non conviene il nome di Canone, le conviene però l'altro: *Contrarius*; stanteche ognuna delle parti del 2^o Coro risponde al Contrario del rispettivo Antecedente. È poi facile il rilevare il Significato dell'ultimo vocabolo *reversus* (che, come dissi, si può presumere isbaglio del Copista, sostituito all'*Inversus*, cioè *Rovescio*), stanteche ognuna delle Parti del 2^o Coro, che risponde alla rispettiva Parte del primo Coro, risponde n^o solo al Contrario, ma di più al Rovescio, giusta quell'avvertimento lasciatoci da Maestri dell'Arte: ogni Rovescio è nell'istesso tempo Contrario, ma n^o ogni Contrario è per se Rovescio, essendo questi obbligato a certe Leggi, alle quali n^o è obbligato il Contrario. Giunto il nostro Concorrente alla Casella 29 tronca inaspettatamente

l'accennato supposto Canone, il quale, a ben riflettere, n^o ha alcun senso; ne di principio, ne di fine, perche prosegue di poi contrapuntizzando sino al *Gloria Patri*. Questo composto in Sesquialtera contiene brevi Proposte, e Risposte dei due Cori, e di poi, ripigliando il Tempo a Capella nel *Sicut erat*, dal Tenore p.^o Coro vien proposta l'Intonazione del 5^o Tono, che conduce sino al fine: l'istesso vien praticato dal Tenore 2^o Coro, e di poi contemporaneamente il Contralto 1^o Coro, con ben inteso artificio forma tutta intiera l'Intonazione alla 5^a Sopra, le altre Parti sopra le accennate Intonazioni introducono varie Imitazioni competentemente condotte sino al fine. È da notarsi un difetto dall'Autore praticato n^o solo in questo, ma ancora negli altri due antecedenti Sperimenti. Usa egli spesso un Seguito di Minime puntate, il quale, essendo per se fuori di modo vizioso, è sempre stato schivato dai Maestri dell'Arte, e se qualche rara volta lo hanno praticato, lo hanno fatto con framischiare, e contraporre con le altre Parti Minime puntate diversamente, per così rompere quella noia, e dispiacere, che reca l'accennato Seguito di Minime puntate, tanto più che la diversità dei movimenti è uno dei singolari pregi, che incontrisi nelle Composizioni de più eccellenti Maestri.

§ 38. Terminato l'Esame delle Composizioni dei Concorrenti, è ormai tempo, che io discenda al particolare, con dimostrare a quale degli otto Concorrenti io sia per dare la preferenza sopra degli altri. L'Equità, la Giustizia, e l'Imparzialità saranno la base, sopra la quale appoggerò il mio giudizio, e la mia scelta. Le Regole, i Preceetti, e gli Avvertimenti, assieme con gli Esemj pratici de più celebri Maestri, che abbia avuta l'Arte del Comporre, mi serviranno di norma per decidere. Fra gli otto Concorrenti il 2^o chiamato **Sodo**, e il 5^o chiamato **Spiritoso** si dimostrano più atti, e disposti a servire in qualità di Maestri decentemente, e decorosamente la Capella di cotesta insigne Metropolitana. Non intendo però di chiamarli affatto immuni da qualunque difetto, come di già ho rilevato nell'esame delle loro Composizioni, singolarmente dalla frequenza degli Unissoni, difetto comune ad ognuno delli otto Concorrenti, così pure da alcuni errori di due Unissoni, due Ottave, e due Quinte, troppo facili a sfuggire dagli occhi dei Compositori, massime in circostanza di Concorso; ma dico, e asserisco che lo Stile di ambedue, cioè il **Sodo**,

e lo **Spiritoso** è Armonioso, Decente, Naturale, ben condotto e metodico, che sono quelle condizioni, che richiedonsi in un Compositore da Chiesa. Ma siccome non due Maestri, ma un solo deve esser scelto, perciò, avendo io con ogni diligenza esaminate, e confrontate le Composizioni d'ambidue, e conoscendo, che il Quinto chiamato **Spiritoso** si rende superiore al Secondo chiamato **Sodo**, perciò che riguarda la naturalezza, l'unione del Tutto, l'espressione più chiara, più pastosa, e più rispondente ai sentimenti delle Parole, quindi dico, che egli merita d'esser eletto per Maestro di cotesta celebre Capella, la quale, dal fine del XV secolo sino al presente è sempre stata servita da Vomini di gran merito, come si può vedere dalle Opere, che alcuni di loro diedero in luce.

In fede di tutto il sopra esposto ho sottoscritta la presente di mia mano, e firmata col mio sigillo

FR. GIO: BATTISTA MARTINI, *Minor Conventuale*

in Bologna li 19 Agosto 1779.

(Sigillo).

Arte contemporanea

GUGLIELMO RATCLIFF *

TRAGEDIA DI ENRICO HEINE - TRADUZIONE DI ANDREA MAFFEI
MUSICA DI PIETRO MASCAGNI.

Musicando il Guglielmo Ratcliff di Heine, il Mascagni ha scelto uno dei soggetti meno adatti per essere rappresentati praticamente sulla scena. Anzi tutto, il dramma non agisce immediatamente e con chiarezza sullo spettatore. Il fondo dell'azione, il motivo che la regge — la lotta dell'uomo con la oscura potenza del destino — è una astruseria, la quale, pel modo ond'è trattata dal poeta, per il soggettivismo che vi domina sovrano, l'arbitrio, la libera passione cui s'inneggia, l'esaltazione e l'allucinazione, cui soggiacciono i personaggi principali, la psicologia che li informa e fa di lor altrettanti fissati, impotenti e schiavi, è uno dei più fastidiosi e ridicoli tentativi romantici. Gli elementi del romanticismo vi sono così ammutoliti, il trattamento loro, secondo una speciale direzione di spirito, è spinto a tali eccessi, a tali degenerazioni del gusto d'arte, che talora si crede di aver a che fare con una satira acuta e audace della stessa scuola romantica. Nè anche il motivo della preesistenza

* La 1ª rappresentazione ebbe luogo il 17 febbraio al teatro alla Scala di Milano. Interpreti del lavoro furono: *Mac-Gregor*, G. De Grazia; *Maria*, A. Sthele; *Douglas*, G. Pacini; *Guglielmo Ratcliff*, G. B. De Negri; *Lesley*, G. Mazzanti; *Margherita*, R. Vidal; *Tom*, G. Scarneo; *Willie*, A. Degani; Direttore d'orchestra l'autore dell'opera P. Mascagni. Il successo fu buono per tutti gli atti; raggiunte il culmine nel terzo atto. Si replicò il pezzo descrittivo a metà dell'atto 3° ed il brano orchestrale che precede il 4°.