

# THEORIA

---

EDITOR

Frank Heidlberger

EDITORIAL ASSISTANT

Irène Valdez

ADVISORY BOARD

Ian Bent  
Thomas Christensen  
Sarah Fuller  
Kevin Korsyn  
Harald Krebs  
Joel Lester

Thomas Mathiesen  
William Pastille  
Wayne Petty  
Benito Rivera  
Janna Saslaw  
Robert Wason

*Theoria* is published annually by the College of Music, University of North  
Texas, Denton, TX 76203

© 2004, University of North Texas, College of Music

PURCHASE AND SUBSCRIPTION

Single issue: US\$ 22  
Subscription: US\$ 20

Add shipping and handling: \$3 (national), \$6 international, for single copies. Rebates and shipping expenses for multiple copies upon request.

Back issues available. Price list and more information at [www.music.unt.edu/the/Theoria.htm](http://www.music.unt.edu/the/Theoria.htm), or mail to the editor, [fheidlbe@music.unt.edu](mailto:fheidlbe@music.unt.edu)

Please send your orders, subscriptions and payments by check (payable to: Theoria) to:

THEORIA  
The Editor  
University of North Texas  
College of Music  
POB 311367  
Denton, TX 76203-1367



# THEORIA

## HISTORICAL ASPECTS OF MUSIC THEORY

VOLUME 11 – 2004

### ARTICLE

Timothy McKinney  
“Affectus mire hercules ubique expressit” Heinrich Glarean on Text  
and Tone in Josquin’s *Planxit autem David*. . . . . 1

### EDITION

Deborah Burton  
Padre Martini’s Preface to his *Esemplare*, Part II: An Original Translation . . . . 35

### ANALYSIS

Kheng Keow Koay  
A Reflection of Moment Form in Sofia Gubaidulina’s String Quartet No. 3 . . . . 109

### APPENDIX

Contributors to this volume. . . . . 125  
Index of back issues. . . . . 126  
Directions to Contributors. . . . . 131

Wegman, Robert  
Sherr, 2000.

Wiering, Frans Jozef  
New York and

Zarlino, Gioseffo  
Brothers, 1955  
*Counterpoint* No-  
lated by Veroff  
Press, 1983.

"The 'Jesuit' Connection" In *The Jesuit Companion*, edited by Richard  
Yates. Oxford: Oxford University Press, 2000.

*The Language of the Madrigal: Studies in the History of Polyphonic Modality*.  
Oxford: Clarendon Press, 2001.

*Il arte della musica antichissima*. Venice, 1558. Facs. ed. New York: Broude

Bk. 1 translated by Guy Marco and Claude Palisca as *The Art of*

*Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1968. Bk. 4 trans-

lated by Guy Marco and Claude Palisca as *The Madrigal*. New Haven and London: Yale University

## Padre Martini's Preface to his *Esemplare*, Part II – An Original Translation<sup>1</sup>

Deborah Burton

Florida International University

*Tout le contrepoint italien est aujourd'hui renfermé dans la tête d'un moine franciscain. Il faut que les maîtres lui aillent baiser la sandale pour avoir de la musique, comme on va baiser la mule du Pape pour avoir des indulgences.*

Ange Goudar, 1777<sup>2</sup>

### Introduction

Charles Burney listened to him as if he "had heard the same words uttered by the Oracle of Delphos"<sup>3</sup>; Wolfgang Amadeus Mozart (or Leopold writing for his young son) called him the "one person in the world whom I love, revere and esteem most of all"<sup>4</sup>; Carl Ditters von Dittersdorf called him "padre di tutti i maestri," and others

<sup>1</sup> The author would like to thank David Cohen, Regan Kramer, the late David Lewin, Giorgio Sanguinetti, and Michael Sullivan for their help in preparing this article.

<sup>2</sup> Jean-Jacques Sonnette [pseud. Ange Goudar], *Le brigandage de la musique italienne* n.p. 1777: 99-100.

<sup>3</sup> Percy A. Scholes, ed. *Dr. Burney's Musical Tours in Europe*, 2 vols. Vol I: *An eighteenth-century musical tour in France and Italy*. (London: Oxford University Press, 1959), 167. Quoted in Laura Callegari Hill, "Padre Martini and the Accademia Filarmonica of Bologna" in *Muscologia humana: studies in honor of Warren and Ursula Kirkendale*. Siegfried Gmeiner, David Hiley, Jörg Riedlbauer, eds. (Florence: L.S. Olschki, 1994), 465.

<sup>4</sup> Wolfgang Amadeus Mozart. *The letters of Mozart and his family*. Emily Anderson, trans. Letter to Padre Martini at Bologna, from Salzburg, 4 September 1776.

referred to him as a “Dio della musica.”<sup>5</sup> It is difficult to overestimate the influence and respect garnered in the late eighteenth century by Padre Giambattista Martini (1706 -1784), a cleric who seldom left his home city of Bologna. A young composer who could claim to be a “discepolo del padre Martini” was on his way to a position and possibly even acceptance into the Accademia Filarmonica of Bologna, the latter an honor that Mozart sought and received.<sup>6</sup> For Burney, a visit with Padre Martini, whose own ambitious *Storia della Musica* was left unfinished at his death, was essential in compiling his book *The Present State of Music in France and Italy*.<sup>7</sup>

Martini was held in esteem even by those who had reason to dislike him. When he was accepted into the Accademia Filarmonica in 1758, he was the first monk in many decades to achieve that honor (internal power struggles at the institution had caused all friars to be expelled).<sup>8</sup> Much later, in 1776, Martini was asked to contribute articles to the *Nuova Enciclopedia*, a project intended to be the Italian response to Diderot's French monument. When Martini suddenly quit the project after learning that new French (i.e., Rameauvian) ideas were to be included, the exasperated editor Alessandro Zorzi wrote to the other music contributor, “although I esteem Padre Martini...I would believe more in a word from you than in a book from him.”<sup>9</sup> Yet Zorzi continued several more times to try to get Martini's participation—with no luck.

It was no secret that Padre Martini was a conservative, set “against the modern discoveries [in harmony],” as Giordano Riccati wrote in 1786, meaning those of

<sup>5</sup> Howard Brofsky, “Martini's Music School” in *Padre Martini: Musica e Cultura nel Settecento Europeo*. Angelo Pompilio, ed. (Florence: Olschki, 1987), 311. Martini might also be considered the grandfather of some famous composers: his student Buroni was the teacher of Clementi; Sarti taught Cherubini, Mattei taught Rossini and Donizetti and Vogler taught Weber and Meyerbeer.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 305.

<sup>7</sup> Burney wrote: “My chief business in this city was to see and converse with the learned Padre Martini, and the celebrated Signor Farinelli, the former being regarded by all Europe as the deepest theorist, and the other as the greatest practical musician of this, or perhaps any age or country; and, as I was so fortunate as to be well received by both, I shall make no apology for being minute in my account of two such extraordinary persons.” Scholes, *Towns*, I, 145. Quoted in Howard Brofsky, “Doctor Burney and Padre Martini: Writing a General History of Music.” *The Musical Quarterly* LXV/3 (July 1979): 315. Burney's daughter even mentioned Martini in the same breath as Rousseau and Diderot. Frances Burney (Mme. D'Arblay) *Early Diary, 1768-1778*, Annie Raine Ellis, ed. London: Bell, [1889], entry of June 3, 1771. Freeport, N.Y., Books for Libraries Press [1971].

<sup>8</sup> Callegari Hill, 458.

<sup>9</sup> Letter to Giordano Riccati, 27 December 1776: “Benché io stimi il P. Martini...io credo più ad una parola di Lei che ad libro di lui.” Quoted in Patrizio Barbieri, “Martini e gli armonisti 'fisico-matematici': Tartini, Rameau, Riccati, Vallotti” in *Padre Martini: Musica e Cultura nel Settecento Europeo*. Angelo Pompilio, ed. (Florence: Olschki, 1987), 205.

Rameau.<sup>10</sup> In the preface to the first volume of the *Esemplare*, these views are expressed as a direct rebuttal to Rameau's comment in the *Traité*, which he quotes in Italian translation: “we thus see only men without taste, full of the rules of the Ancients whose meaning they do not understand, vainly attempting to introduce a good and pleasant harmony beneath this type of chant.”<sup>11</sup> Martini responds, “If the only goal of music were pure and simple delight, and it only had to serve the theater, as M. Rameau opines (since, in all his works, either practical or theoretical, one only sees instruction meant [for] and applied to the theatrical style of modern music and for pure delight), his opinion on cantus firmus and that of his adherents would be more supportable. But the goal of music is much more noble, and its uses much more considerable, because it is made, as even M. Rameau himself concedes, *to sing praises to God*.”<sup>12</sup> Despite his reservations about Rameau, however, Martini quotes often from the *Traité* throughout the *Esemplare*.

Martini sometimes couches his complaints in patriotic terms: “M. Rameau establishes a completely modern system very far from our excellent old Italian school, and I...believe that we other Italians could have done great wrong to our Italian school if we had wished to follow it, because in the past our school gave rules to all the foreigners, but it has never accepted rules from any other school.”<sup>13</sup> Even so, Martini is equally set against the new ideas of Tartini and other Italians.<sup>14</sup> Taking yet another tack, Martini reported to the Accademia Filarmonica on Rameau's *Nowvelles réflexions* and *Code de musique pratique*, saying that the “laws of the sonorous body” did not agree with those “of the ear.”<sup>15</sup> The essential problem for him, however, seemed

<sup>10</sup> “contario alle moderne scoperte [in campo armonico.]” Giordano Riccati, letter to Abate Sacchi, 27 October 1786, I-UDc, Ms 1025/ XV, pp. 311-314. Quoted in Barbieri, 173.

<sup>11</sup> English translation from Jean-Philippe Rameau, *Treatise on Harmony*. Philip Gossett, trans. (New York: Dover, 1971), 160.

<sup>12</sup> “Se l'unico fine della Musica fosse il puro, e semplice diletto, e non avesse a servire che al Teatro, come sembra opinare Mons. Rameau, poiché in tutte le sue Opere si di Pratica, come di Teorica si fa vedere unicamente inteso, e applicato ad instruire nello stile della Musica moderna ridotta orica si fa vedere unicamente inteso, e applicato ad instruire nello stile della Musica moderna ridotta appunto al Teatrale, e al puro diletto, sarebbe più soffribile la sua opinione, e quella de' suoi Paraguzzi, intorno al Canto fermo. Ma la fine della Musica è assai più nobile, e il suo uso assai più ragguardevole, mentre ella è fatta, anche per concessione dell'istesso Mons. Rameau, *per cantare le lodi di Dio*.” Giambattista Martini, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*, Part II, (Bologna, Lelio dalla Volpe, 1774-75) vol. 1, v-vi.

<sup>13</sup> “Mons. Rameau stabilisce un sistema tutto affatto moderno, a molto lontano dalla nostra ottima scola [sic] Italiana passata, ed io...stimo che noi altri Italiani faressimo un gran torto alla nostra scuola Italiana, se volessimo seguirlo, stanteche la nostra schola [sic] ha dato legge a tutti gli Oltramontani per lo passato, ma non ha mai preso legge da alcuna altra schola [sic].” Letter to Andrea Basili, 28 January 1750. Quoted in Barbieri, 189.

<sup>14</sup> Barbieri, 173.

<sup>15</sup> “Le leggi del corpor sonoro...non concordano con quelle 'dell'udito'.” Barbieri, 192.

to be that the concepts of the fundamental bass undermined the traditional theoretical framework for composing on a cantus firmus.

With such an uncompromising stance on teaching in the old style, why did so many young composers flock to Martini—and stay in contact with him over the years?<sup>16</sup> Surely J.C. Bach, Grétry, Jommelli, Mattei, Mozart, Sarti, Vogler, Gasparini and Antonio Puccini (Giacomo's great-grandfather) were not interested in composing in a Renaissance style to the neglect of their own modern idioms.<sup>17</sup> Nor did they wish to write only church music. The answer lies, perhaps, in Martini's strong desire to encourage his students to use and adapt old techniques in their current works—rather than merely censuring the new ideas—in order to keep the tradition alive. Darbellay avers that the students were asked to find, in the study of Renaissance techniques, an aesthetic model that was becoming neglected, which they could then apply to their own creations.<sup>18</sup> Martini, in fact, seems to go out of his way to praise contemporary music, writing that “the music of our day [is] full of so many enticing charms, so many gracious steps, so many jests and delicacies,” adding only after these sweet words the sting that this style serves only to allure and delight the senses, which in turn oppresses the soul.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Martini gave a “correspondence courses” to J.C. Bach (and others), correcting compositions by post. Brofsky, “Martini's Music School,” 308.

<sup>17</sup> For a comprehensive list of documented Martini students, see Brofsky, “Martini's Music School,” 312-313.

<sup>18</sup> Etienne Darbellay, “L'Esemplare du Padre Martini: Une exégèse musicologique moderne du *stile osservato*” in *Padre Martini: Musica e Cultura nel Settecento Europeo*. Angelo Pompilio, ed. (Florence: Olschki, 1987), 142.

<sup>19</sup> “la Musica de' giorni nostri piena di tanti vezzi lusinghieri, di tanti passi graziosi, di tanti scherzi, e delicatezze, saremo forzati a confessare, che non serve che per allettare, e dilettere il senso, e quanto più viene preoccupato il senso, altrettanto resta sopito, e oppresso l'animo.” Martini, *Esemplare*, vol. 1, vii.

### Martini's *Esemplare*

*The excellent treatise, though written in defence of a method of composing for the church upon canto-fermo, now on the decline, yet has given the learned author an opportunity of writing its history, explaining its rules, defending the practice, and of inserting such a number of venerable compositions for the church by the greatest masters of choral harmony in Italy, from the beginning of the sixteenth century to the middle of the last, that we know of no book so full of information concerning learned counterpoint, so rich in ancient and scarce compositions, nor so abundant in instructive and critical remarks, as this.*

Dr. Burney<sup>20</sup>

Martini turned away from his work on the epic *Storia della Musica* in order to write the *Esemplare*. There was a need, he confided to his student Giuseppe Paolucci, to create a manual out of the notes and examples he used in his teaching.<sup>21</sup> Martini's two-volume *Esemplare* is now chiefly known to anglophones through Alfred Mann's *The Study of Fugue*.<sup>22</sup> This partial English translation is accompanied by an essay that leaves the strong impression that Martini's work contains no didactic laying-out of contrapuntal rules, a conclusion abetted by the work's title of “exemplar.” Mann goes so far as to write, “Martini's role is that of the mentor who establishes a standard for the student through example” and that the work is to be “understood as a 'graduate course' intended for the student who has completed his apprenticeship in counterpoint and fugue.”<sup>23</sup> This is not, however, completely accurate, as Burney remarks in the quote above: in the prefaces to both volumes of his work, Martini sets out very specific rules, beginning at the most elementary level. For example, the preface to the first volume, subtitled *Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, includes a “Brief Compendium of the Elements and Rules of Counter-

<sup>20</sup> From Burney's article on Martini Quoted in Percy A. Scholes, *The great Dr. Burney, his life, his travels, his works, his family and his friends*. (London, New York, Oxford University Press, 1948), 189-201, and Brofsky, “Doctor Burney and Padre Martini,” 344.

<sup>21</sup> Darbellay, 138.

<sup>22</sup> Alfred Mann, *The Study of Fugue* (1958; reprint, New York, Dover Publications, 1987), 263-314.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 268, 263. In this statement, Mann is following in the footsteps of Willi Reich and Knud Jeppesen, both of whom noted the emphasis on teaching by example rather than precept. See Wilhelm Reich, *Padre Martini als Theoretiker und Lehrer*. (Thesis, University of Vienna, 1934) and Knud Jeppesen, *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. Glen Haydon, trans. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1939.

point,” which begins by defining intervals, consonance versus dissonance, etc.—hardly a graduate course.

In the second volume, on *contrappunto fugato*, the anthology proceeds in order of voices, from two to eight, each type illustrated by several examples, while the preface, translated into English here for the first time, gives clear rules for writing canons and fugues, and definitions of fugal terminology, with explanatory musical examples. The order of materials in the preface is the following: the definitions of fugue, the subject or proposal, the attack, the *andamento* [passage], the answer, real fugue, canon or strict fugue, tonal fugue, fugue of imitation, and the completion of the entire fugue, which includes a discussion of invertible counterpoint, here translated as “part exchange” (see below), fragmentation, false entries and *stretti*.

From this relatively short preface, one can glean some idea of what Martini must have been like as a teacher and as a human being. His practical side shows strongly when he advises the young composer to write simpler subjects when the whole choir is singing and save the more difficult ones for the soloists; and a sense of humor breaks through in his definition of recitative style (“in singing one speaks and in speaking one sings.”) He embodies the contradiction of a man who values the old style, yet would defend it with modern (Classical) reasoning. He writes, for example, that the subject of a fugue must be clear, natural and pleasing to the ear: “without clarity, it will certainly not be understood by the listeners; without naturalness, it will be difficult to execute and will create displeasure.”<sup>24</sup>

In a historiographic vein, Martini gives us an interesting, if confusing, view of terms seemingly familiar to us. He writes, “the first composers began to add some other parts above the melody of the *cantus firmus* which formed, with different *melodies*, the *harmony*, that is in *counterpoint* or *consonance*, which is the union of different melodies.”<sup>25</sup> The reader is thus forewarned to consider with care the implications of the term *armonia* [harmony]. Studying the works of Padre Martini offers a window onto the teaching and status of the *stile antico* in the time of Mozart and Beethoven, a time when Fux's treatise was half a century old and Kirnberger's was new, thus giving us a fascinating perspective on this pivotal moment in the history of Western music theory.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> “Senza chiarezza, certamente non si capirà dagli Uditori; senza naturalezza, sarà difficile ad/ eseguirsi, e recherà dispiacere.” *Esemplare*, vol. 2, xiv.

<sup>25</sup> “Avendo cominciato i primi Compositori a in-/troddurre sopra la Melodia del *Canto fermo* qual- che altra Parte, che/formasse con diversa *Melodia l'Armonia*, che dicesi in *Contrappunto*, o/in *Consonanza*, che è l'unione di diverse *Melodie*.” *Ibid.*, vol. 2, xxviii.

<sup>26</sup> Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum* (Vienna: Ioannis Petri Van Ghelen, 1725). English trans. Alfred Mann *The study of counterpoint: from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum* (New York: W. W. Norton & Company, 1965); Johann Philipp Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes in der Musik*. (Berlin:

#### Notes on the translation

The following translation employs the word “mode” for “tuono” (as Mann does<sup>27</sup>), since the entire first volume of the *Esemplare* uses the term “tuono” to describe the church modes and their properties. However, Martini's term “tuono fondamentale” has been translated more literally as “fundamental tone.” There is also some confusion—as there is in English—about the term “rovescio” or “inversion.” Martini writes: “In order to avoid the uncertainty that this term *rovescio* can produce, we must clarify that it has three meanings: one is to *invert* the intervals or harmony [...]; the next is to *invert* the subject by contrary motion, such that semi-tones correspond to each other [...]; the third is that which is discussed presently.”<sup>28</sup> In the last case, Martini is referring to the exchange of parts, known to modern theorists as “invertible or double counterpoint.” In the present translation, the terms “part-exchange” and “inversion” are employed consistently in the English to mean, respectively, the switching of parts and mirror-image inversion. (At one point, however, Martini does use the term “*Contrappunti Doppj*.”<sup>29</sup>) The term “*modulazione*” has been translated as both “modulation” when it refers to a change of mode (“mutation”), but also as “melodic line” in certain contexts.

Martini italicizes and capitalizes most specialized terms: here, those terms have been italicized in both the transcription and the translation, however the capitalizations have been removed in the English, in keeping with current practice. Numbers have been assigned to the musical examples and pitch names have been shortened (from, for example, “D la sol re” to “D”) in the English translation only.

The footnotes include both Martini's own references and the translator's notes. In the first instance, the original Italian is followed, within square brackets, by an English translation that also explicates the many abbreviations found in the original, and can also include further information on the source. Occasionally Martini's footnotes are partly in Latin: again, the original text is given followed by a free translation of both the Latin and the Italian.

Because Padre Martini's personal library became the original holdings of Bologna's Civico Museo Bibliografico Musicale (until recently attached to the Conservatorio di Musica “G.B. Martini”), Martini's references to certain texts are most probably those copies owned by that library. If those texts currently exist in the Civico Museo Bibliografico Musicale the library's code BO0310 is included in the footnote.

C. F. Voss, 1771-1779). English trans. David Beach and Jürgen Thym, *The art of strict musical composition*. (New Haven: Yale University Press, c1982).

<sup>27</sup> Alfred Mann, *Study*, 271.

<sup>28</sup> *Esemplare*, vol. 2, xxxiv, note (2): “Affine di evitare l'equivoco, che potrebbe produrre questa vocabolo di *Rovesciare*, deve/avvertirsi, che tre sono i di lui significati; l'uno di *Rovesciare* gl'Intervalli [...]; l'altro di *Rovesciar* il Soggetto per moto contrario, talmente che fra di loro vengono a/corrispondere i Semituoni [...]; il terzo è quello del quale presentemente trat-ti/amo.”

<sup>29</sup> *Ibid.*, ix.

## Edition and Translation

ESEMPLARE/O SLA/SAGGIO  
FONDAMENTALE PRATICO /  
DI/CONTRAPPUNTO  
FUGATO/DEDICATO/

All'Illustrissimo, e Reverendissimo/  
Monsignore

GENNARO ADELELMO/  
PIGNATELLI

ARCIVESCOVO DI  
BARI/

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.

p. vii

REGOLE/

PER COMPORRE LA FUGA./

Definizione della Fuga./

5

Varj furono i vocaboli, coi quali fu  
chiamata questa sorta di/Contrap-  
punto; l'uno di *Fuga*, che è il più uni-  
versale, e co-/mune fra i Professori  
di Musica (1),<sup>1</sup> che in appresso

EXEMPLAR OR  
FUNDAMENTAL PRATICAL  
ESSAY OF FUGAL  
COUNTERPOINT DEDICATED

To the Most Illustrious, and Most Rever-  
end Monsignor

GENNARO ADELELMO  
PIGNATELLI

ARCHBISHOP OF BARI

BY F. GIAMBATTISTA  
MARTINI MONK OF MINOR  
ORDERS

Academic of the Institute of Sci-  
ences, and Philharmonia

SECOND PART IN BOLOGNA

By Lelio dalla Volpe, Printer of the  
Institute of Sciences.

With permission of the authorities.

RULES

FOR COMPOSING FUGUES

Definition of Fugue.

There were various terms by which  
this sort of counterpoint was called;  
one is *fugue*, which is the more univer-  
sal and common among masters of  
music, which we will explain below;

<sup>1</sup> (1) M. Sebastien de Brossard. Dictionnaire de Musiq. pag. mihi 39. I. I. Rousseau Diction. de Musi-/que pag. 224. [Sebastien de Brossard, *Dictionnaire de musique contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens, et Francois, les plus usitez dans la musique* (Paris, Ballard, 1703), my page 39. (It is not

presso spiegare-/mo; l'altro di *Conse-*  
*quenza* (2),<sup>2</sup> perchè dopo la *Proposta*  
formata da/una Parte cantante, ne  
viene conseguentemente dopo un  
dato tem-/po, la *Risposta* dalle altre  
Parti. Il terzo di *Reditta* (3),<sup>3</sup> perchè  
una par-/te ridice quanto antece-  
dentemente è stato detto da un'altra.  
L'ulti-/mo d' *Imitazione* (4),<sup>4</sup> perchè  
una Parte viene imitata da un'altra.  
Pre-/sentemente daremo la difinizi-  
one del primo vocabolo *Fuga*, come  
il/più usuale, e riproduremo quella  
del Zarlino, che fu riferita alla  
pag. 55./nella prima Parte di questo

the other is *consequent*, because after  
the *proposal* formed by one singing  
part, there comes consequently, after  
a given time, an *answer* from the other  
parts. The third is *reiteration* because  
one part says again what previously  
had been said by another. The last  
one is *imitation*, because one part is  
imitated by another. Presently, we  
will give the definition of the first  
term *fugue*, as the more usual, and we  
will reproduce that of Zarlino, to  
which we referred, on page 55 of the  
first part of this exemplar, as the  
most exact and polished in all its

clear what Padre Martini means by "my page"; it is possible that the pagination was incorrect in the printed edition.) A reprint of the text has been published at Amsterdam: Antiqua, 1964; and a facsimile edition of the 1705 edition is: Harald Heckmann, ed. Hilversum: Knuf, 1965. Jean Jacques Rousseau. *Dictionnaire de musique* (Paris: Veuve Duchesne, 1768), page 224, BO0310. Modern editions include: a facsimile published in Hildesheim: Georg Olms and New York: Johnson Reprint Corporation, 1969. Jean-Jacques Eigeldinger, ed. Geneve: Editions Minkoff, 1998, and in the complete works of Rousseau.]

<sup>2</sup> (2) M. Sebast de Brossard., loc. cit. [Ibid.]

<sup>3</sup> (3) Zarlino Inst. Harmon. P. 3. Cap. 54, Ediz. 1589. [Giuseppe Zarlino *Istitutioni harmoniche*. In *De tutte l'opere del r.m. Gioseffo Zarlino da Chioggia, Maestro di Cappella della Serenissima Signoria di Venetia, ch'ei scrisse in buona lingua italiana; già separatamente poste in luce; hora di nuouo corrette, accresciute, & migliorate, insieme ristampate*. vol I, Part 3, Chapter 54 (Venice: Francesco De'Franceschi Senese, 1588-89). Modern editions of this work include: a facsimile of the 1558 edition in *Monuments of music and music literature in facsimile*. 2. series, Music literature (New York: Broude Brothers, 1965); English translations of the 1558 edition Guy A. Marco and Claude V. Palisca, trans., *The art of counterpoint. Part three of "Le institutioni harmoniche,"* 1558 (New Haven, Yale University Press, 1968), Claude V. Palisca, trans. *On the modes: part four of "Le Institutioni Harmoniche,"* 1558 (New Haven and London: Yale University Press, 1983) and Guy A. Marco, *Zarlino on counterpoint: an indexed annotated translation of the "Istitutioni Harmoniche," book III* (Ph.D. Thesis, University of Chicago, 1956); a facsimile of the 1561 edition with introductory essays by Iain Fenlon and Paolo Da Col. (Sala Bolognese: A. Forni, 1999.); a facsimile of the 1573 edition (Ridge-wood, N. J., Gregg Press, 1966.)]

<sup>4</sup> (4) Petr. Aron de Instit. Harmon. lib. 3, cap. 52. Scipione Cerreto Napolit. *Pratica Musi*. lib. 3. cap. 25 pag. 212. Oratio Ingrini *Compend. della Musi*. lib. 4. cap. 5. pag. 107. [Pietro Aron, *I libri tres de institutione harmonica* /Io. Antonio Flam[ini]o, Forocornelite, comp. (Bononiae: in aedibus benedicti Hectoris bibliopolae bononiensis, 1516), Book 3, chapter 52, BO0310; Scipione Cerreto, *Della prattica maggior dichiaratione d'alcune cose occorrenti ne' discorsi* (Napoli: Gio. Iacomo Carlino, 1601), Book 3, Chapter 25, page 212, BO0310; Orazio Tigrini, *Il Compendio della musica nelquale breuemete si tratta dell'arte del contrapunto diviso in quattro libri/Novamente composto et dato in luce* (Venetia: Ricciardo Amadino, 1588), Book 4, Chapter 5, page 107, BO0310.]





15

Esemplare, come la più esatta, e compita/in tutte le sue parti. La Fuga dice egli, e [sic] 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, over Diapente, cioè Quinta, o pure per una/ Diatessaron, cioè Quarta più grave, o più acuta (5).<sup>5</sup>

20

Del Soggetto, o sia Proposta. /

Siccome 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

parts.

The *fugue*, he says, is the replication or the reiteration of a small section or the entire melodic line made by a lower

or higher part of the piece by another part or parts of the harmony, proceeding one after the other by some space of time with the same intervals on the same sounds or notes; either precisely at a Diapason (that is, an octave) or Diapente (that is, a fifth) or also at a Diatessaron (that is a fourth) lower or higher.

Of the Subject or Proposal

Because the *fugue* is composed of a proposal and an answer, as one can deduce from the definition given, therefore we will set forth first for the eyes of the young composer that which is

<sup>5</sup> (5) *Instit. Harmon.* P. 3. Cap 54. Edit. del 1573. [Martini quotes the same passage on page 55 of his Part I, which is taken from the 1573 Venetian edition of Zarlino's *Istitutioni harmoniche*. That edition is available in facsimile as: *Istitutioni harmoniche ... di nuovo in molti luoghi migliorate, & di molti belli secreti nelle cose della pratica ampliate ...* Venetia, Appresso Francesco de i Franceschi Senese, 1573. (Ridgewood, N. J., Gregg Press, 1966.) The 1561 edition contains a similar passage in Part III chapter 51: "...Fuga, or Replica di alquante voci nella/cantilena, overo la replica di tutta la modulazione, che si contiene in una parte, fatta da un'altra dopo alquanto/tempo, cantando, & procedendo per le istesse figure cantabili; overo per diverse, & per li medesimi intervalli/di Tuoni, & di Semituoni, con altri simili." [Fugue, or consequent, which some also call reiteration, which means the same thing...is a certain replication of some notes of the piece, or the replication of the whole melodic line contained in one part made by another after some time, singing and proceeding by the same melodic note-values; or by the same or different intervals of tones and semitones with other similar ones.]

<sup>6</sup> (6) Petr. Aron loc. cit. *Imitatio in Cantilenis sive fugatio de parte in partem [fieri solet. Est autem ideo dicta imitatio, sive fugatio: quia Subsequens, vel Antecedens praecedentis voces partis, vel subsequentis eadem nomine sed Locis diversas repetit. [Aron, Book 3, chapter 52. Imitation or fugue (fugatio) in musical pieces usually occurs between voice parts. It is called "imitation" or "fugue" because either the Subsequent or the Antecedent repeats the notes (vocas) of the preceding or following voice part, [such that they are] the same with regard to their solmization syllables (nomine), but different with regard to position in the Gamut [i.e., pitch] (Locis).] Thanks to David Cohen for help with this translation.*

<sup>7</sup> (7) Oratio Tigrini loc. cit. pag. 104. P. Domen. Scorpioni Min. Conv. Rifless. Armon. lib. 2. pag. 173. [Tigrini, 104; Domenico Scorpione, *Riflessioni armoniche divise in due libri... (Napoli: De Bonis, 1701)* at Conservatory of Bologna, BO0516.]

25

quanto spetta alla prima Par-/te

della Fuga, che è la Proposta. Fu chiamata questa coi vocaboli di/ Antecedente (6),<sup>6</sup> perchè serve di regola alle altre Parti, che vengono de-/dotte dopo di essa; di Guida (7),<sup>7</sup> perchè la Parte, che propone è la gui-/da delle altre Parti; viene in fine universalmente chiamata Soggetto, / come spiega il Zarlino (8)<sup>8</sup> di ogni composizione musicale si chiama quella/

30

viii

Parte, sopra la quale il Compositore cava la inventione di far le altre/ parti della Cantilena, siano quante si vogliano. Dalla natura, e qualità/ del Soggetto dipende molto il buono, e cattivo esito della Fuga, on-/de deve con ogni più esatta diligenza il Giovane Compositore procu-/rare, 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 sor-/passi le tre battute, stantèchè il troppo lungo tante volte riesce stuc-/chevole, e in vece di Soggetto, deve chiamarsi Andamento; al con-/trario non deve esser troppo

10

breve, acciò non debba chiamarsi piut-/tosto Attacco, che Soggetto.

Di questi tre Vocaboli se ne è fatta men-/zione tanto nella prima Parte, che in questa seconda dell'Esem-

needed at the first part of the *fugue*, which is the *proposal*. This had been called *antecedent*, because it serves to regulate the other parts that are derived from it; or *guide*, because the part that has the proposal is the guide for the other parts; finally, it is [now] universally called *subject*, as Zarlino explains,

*in every musical composition one calls that*

*part from which the composer draws the idea for the other parts of the piece, no matter how many.* Much depends on the nature and quality of the subject regarding the good or bad outcome of the *fugue*, so that, with the most exact diligence, the young composer must try to make it perfect in all its parts. He must yet take care that the subject be of a medium length, ordinarily neither shorter than a measure and a half in common time, nor longer than three measures, since too much length very often results in tedium, and instead of *subject*, it must be called *andamento* [passage]; on the contrary, it should not be too short, so that it

would be called *attack*, instead of *subject*.

These three terms are mentioned in both the first and second parts of the exemplar, and now it will be nothing

<sup>8</sup> (8) Loc. cit. cap. 26. [Zarlino, *Istitutioni Harmoniche*, chapter 26. (Martini does not indicate here to which edition he is referring.) Zarlino gives several different definitions of "soggetto" in various parts of his work. Six of these are detailed in Benito V. Rivera, "Finding the soggetto in Willaert's free imitative counterpoint: A step in modal analysis" in Christopher Hatch and David W. Bernstein, eds., *Music theory and the exploration of the past* (Chicago: University of Chicago Press, 1993): 73-102.]

plare,/ed ora non sarà che di vantaggio al Giovane Compositore il porli/sotto gli occhi l'Esempio di cadauno dei nominati tre vocaboli; e in-/dicarne la natura, e la differenza, che fra di loro passa.

[Esempio]

Esporremo 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 al-/tri due.

Example 1a – subject



Example 1b – attack



Example 1c – passage



*Dell'Attacco./*

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

comodo, come si rileva dal sequente Esempio, che non è, che un/sem-

but advantageous for the young composer to place under his eyes an example of each of the three named terms; and to indicate the nature and the difference among them.

[Example 1a-c - subject, attack, passage]

We will set out the quality of these two last terms, saving the treatment of *subject* for third place, because it is the most worthy and needs to be treated with more precision and expansion than the other two.

*Of the Attack*

The attack is a type of short subject that is not tied to all the rules prescribed for fugue, but which is free in such a manner that the responding parts can begin answering on any pitch that presents itself and that is

comfortable for them, as one notes from the following example, which is

un/semplce abbozzo a tre voci dell'accennato *Attacco*.

[Esempio]

5 Abbenchè l'*Attacco* per se stesso non sia de quel valore, quanto/è il *Soggetto*, egli è però tale, che in tante occasioni è molto neces-/sario; e l'esperienza ci manifesta il singular piacere, che reca agli/Ascoltanti. Un bell'Esempio proposto alla pag. 54. nella *Salve Regi-/na* 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.

nothing but a simple sketch for three voices with the afore-mentioned *attack*.

[Example 2 - attack for 3 voices]

Although the *attack* in and of itself is not as valued as is the *subject*, it is, however, on many occasions very necessary; and experience shows us the singular pleasure that the listeners derive from it. A beautiful example, stated on page 54 in the *Salve Regina* for 3 voices by Francesco Foggia, will serve as a great illumination for the young composer in learning the art of bringing to perfection this type of fugue, which is abundant in the afore-mentioned composition.<sup>9</sup>

Example 2 – attack for 3 voices



*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 Cor-/de di altri Tuoni, coerenti però al Tuono fondamentale. Alle vol-/te egli è composto di

*Of the Andamento [Passage]*

The *passage* is a circuit of notes formed from the pitches of the mode in which it is based, and sometimes even through pitches of other modes, which are, however, related to the fundamental tone. Sometimes it is

<sup>9</sup> This "Salve Regina" by Foggia is from his *Motets for 3 voices*, Op. 8, and is not included in Mann, *Study*.

- una sola parte, e alle volte di due;  
 15 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 ve-/ramente 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 spic-/care il valore dell'Autore, che rivoltando in varj modi questi/due *Andamenti*, ne forma tanti Contrappunti Doppj.  
 20  
 25 Della prima/specie di *Andamento* vedasi in questa seconda Parte alla pag. 295. /L'Esempio II a 8. Voci di Paolo Agostini, in cui risconstrasi un' *Andamento* nel quale il Soprano, e il Contralto del primo Co-/ro formano la Scala ascendente [sic] composta dalle sei Sillabe *La sol/fa mi re do*.  
 x Dell'Andamento poi, che in se racchiude due Par-/ti, eccone un pic-

composed of only one part, and sometimes two; sometimes not just one but two passages are found joined together. We encounter a few examples of this last type scattered throughout this second part [of the *Esemplare*], but especially on page 51, for 3 voices by Francesco Foggia, over the words: *Et inventus est justus*, which is truly remarkable. In it, the bass states one *passage* and the two parts, Alto and Tenor, state another, and the two *passages*, being exchanged between the parts and modulating through various modes, come at the same time to bring pleasure and to highlight the excellence of the author, who, by exchanging the parts of these two *passages* in various ways, creates much double counterpoint out of them.<sup>10</sup>

The first type of *passage* may be seen in this second part on page 295, Example 11 for 8 voices by Paolo Agostini, in which can be noticed a *passage* in which the Soprano and the Contralto in the first chorus have an [descending] scale composed of the six syllables *la sol fa mi re do*.<sup>11</sup>

Then, in the following example, is a small sample of the passage that con-

<sup>10</sup> This section is also from Foggia's *Motets for 3 voices*, Op. 8, and is not included in Mann, *Study*. Martini, in a footnote to page 53 of the second part of the *Esemplare*, regarding this piece, adds: "L'artificiosa condotta, la inaspettata varia, ma grata Modulazione, il bell'intreccio/tenuto dall'Autore, possono servire d'Esempio, e di stimolo ai Giovani per/imitarlo." [The artful conduct, the unexpected yet pleasing modulation [or melodic line], the beautiful web made by the author, can serve the young as an example and as a stimulus to imitate it.]

<sup>11</sup> This *Agnus Dei* is by Paolo Agostini da Vallerano, from his *Primo Libro delle Messe a 4. 5. Voci*, and is not included in Mann, *Study*.

- colo Saggio nel seguente Esempio.  
 La prima par-/te si estende dalla Lettera (A) sino alla (B), e la seconda dall (B)/sino alla (C).  
 [Esempio]  
 xi [Esempio - cont.]  
 xii Questo istesso *Andamento* potrebbe condursi modulando per le Corde/degli altri Tuoni coerenti, e relativi al Tuono fondamentale nel seguente modo:  
 [Esempio]  
 Usarono questi *Andamenti* i Maestri nel comporre *Ricercari*, e *Solfeg-/gi*, così pure *Graduali*, e *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 cagio-/nar tedio, e fastidio agli Uditori, prudentemente v'introdussero qual-/che *Divertimento*, o qualche distinta *Modulazione* (1),<sup>12</sup> e in questo mo-/do li ridussero a recar piacere, anziche noja, come vedesi praticato/nel citato Esempio di Paolo Agostini.

tains two parts. The first part extends from letter A to letter B, and the second from B to C.

[Example 3 - passage for 3 voices, p. 50]

[Example 3 - cont.]

This same *passage* could be led through modulations in the following way, by way of pitches of modes [that are] related and relative to the fundamental tone:

[Example 4 - modulating passage, p. 51]

The masters used these *passages* to compose *ricercars* and *solfeggios*, as well as for *graduals* and *offertories* scored for two or three solo voices, so that, since the words are few, the music could extend as long as necessary for the ceremonies of the Holy Sacrifice of the mass. But since these *passages* introduced into a fugue for four or more voices, could be longer than necessary and could cause tedium and annoyance to the listeners, they prudently introduced some *divertimentos*, or some clear [or distinguished] *modulations*, and in this way transform it to give pleasure instead of boredom, as we see practiced in the cited example by Paolo Agostini.

<sup>12</sup> (1) Marpourg *Traite de la Fugue*, P. 1. Cap. 4. § 9. pag. 40. [Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge* (Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1753-54), part 1, chapter 4, section 9. Padre Martini's copy is in French: *Traite de la Fugue et du Contrepoint: divise en deux parties* (Berlin: Haude et Spener, 1756) and is still in the Civico museo bibliografico musicale in Bologna (BO0310).]

Example 3 – passage for 3 voices

Example 4 – modulating passage

*Del Soggetto./*

15 Il *Soggetto* sopra del quale è fondata, e condotta la Fuga, è quel-/la Parte della Cantilena, che serve di *Proposta*, e alla quale ven-/gono obbligate di rispondere le altre Parti del Contento. La Parte/che propone si chiama *Antecedente* o *Guida* (2),<sup>13</sup> e le Parti, che ris-/pondono, diconsi *Consequenti* (3).<sup>14</sup> È in libertà del Compositore lo/sciegliere qualunque Parte gli piaccia (4),<sup>15</sup> che formi la *Proposta*, o sia/*Soggetto*. Erano però soliti per lo più i Maestri a tenere il seguente/

xiii 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, affinché poscia la

*Of the Subject*

The *subject* on which is founded and conducted the fugue is that part of the piece that serves as *proposal*, and to which the other parts of the harmony are obligated to answer. The part that states the subject is called *antecedent* or *guide*, and the answering parts are called *consequents*. The composer is free to choose whichever part he wishes to form the *proposal* or *subject*. However, the masters usually keep to the following method:

that is, if the *subject* has descended from the octave of the fundamental tone to the fifth, then it was useful to state the *subject* in a high part, so that afterwards the *answer*, which de-

<sup>13</sup> (2) Gio. Andr. Angelini Bontempi *Histor. Musica* pag. 244. Gio: Maria Bononcini *Musico Pratico* P. 2. Cap. 12. Pag. 99. [Giovanni Andrea Angelini Bontempi, *Historia musica* (Perugia: pe'l Costantini, 1695), page 244. Facsimile edition: (Bologna: Forni, 1971); Giovanni Maria Bononcini, *Musico pratico: che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla composizione de i canti e di cioch'all'arte del contrapunto si ricerca...* (Bologna: Giacomo Monti, 1673), Part 2, chapter 12, 99. BO0310.]

<sup>14</sup> (3) Zarlino *Inst. Harmon.* P. 3. Cap. 54. Edit. 1589, P. Domenico Scorpione *Min. Conv. Riffless. Armon.* lib. 2, pag. 196. [Zarlino, 1589, Part 3, chapter 54; Scorpione, Book 2, 196.]

<sup>15</sup> (4) Pietro Pontio *Dialogo di Musi. Teor., e Prat.* P. 2. pag. 56. [Pietro Pontio, *Dialogo del R.M. don Pietro Pontio parmigiano, ove si tratta della theorica, e pratica di musica. Et anco si mostra la diversita de' contraponti e canoni* (Parma: Ernesto Viotti, 1595), Part 2, 56, BO0310.]

5 *Risposta*, la quale/discendeva alla Fondamentale, cadesse in una Parte grave (1),<sup>16</sup> come/si dimostra il seguente Esempio:  
[Esempio]

scended to the fundamental, falls in a low part, as demonstrated in the following example:  
[Example 5 - descending subject]

Example 5 – descending subject

10 Da questo piccolo Esempio rilevasi, che il *Soggetto*, il quale dall'Ottava discende alla Quinta, vien proposta 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).<sup>17</sup>

From this small example, it is noted that the *subject*, which descends from the octave to the fifth, is stated by the Soprano, which is the highest among the high parts, and the *answer*, which descends from the fifth to the fundamental, is formed by the Contralto, which is lower than the Soprano; thus the Tenor, which is high among the low parts, corresponds to the Soprano, and the Bass, which is the lowest, corresponds to the Contralto.

<sup>16</sup> (1) Mons. Rameau *Traité de l'Harmon.* liv. 3. chap. 44. pag. 332. J. J. Rousseau *Diction. de Musique* pag. mihi 224. [Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels divisé en quatre livres* (Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, [1722]) BO0310. Modern editions: facsimile at Madrid: Arte Tripharia, 1984; facsimile of Rameau's personal copy with autograph annotations, in *Complete theoretical writings*, Erwin R. Jacobi, ed. ([Rome]: American Institute of Musicology, 1967-1972); English translation by Philip Gossett, trans., *Treatise on Harmony*, (New York: Dover, 1971).

<sup>17</sup> (2) Jo. Joseph Fux *Gradus ad Parnass.* pag. 169. Mr. Marpourg loc. cit. pag. 69. [Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum: sive Manuductio ad compositionem musicae regularem, methodo nova, ac certa* (Vienna: Joannis Petri Van Ghelen, 1725), 169, BO0310. Modern editions include: a facsimile by Alfred Mann, ed. (Kassel: Barenreiter, 1967); and an English translation by Alfred Mann, ed. with the collaboration of John Edmunds, *The study of counterpoint: from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum* (New York: W. W. Norton & Company, 1965); Marpourg, 69]

15 Al contrario, ogniquialvolta la *Proposta* dalla Fondamentale ascenda/ alla Quinta, praticavano, che la Parte grave proponesse il *Soggetto*, /af-finchè la *Risposta*, che dalla Quinta doveva ascendere all'Ottava, / cadesse in una Parte acuta, come si vede in questo Esempio:  
[Esempio]

On the other hand, whenever the *proposal* ascends from the fundamental to the fifth, they used to have the low part state the *subject*, so that the *answer*, which had to ascend from the fifth to the octave, would fall in a high part, as we see in this example:

[Example 6 - ascending subject]

Example 6 – ascending subject

xiv Ma lasciando per ora da parte quanto spetta alle *Risposte* della *Fuga*, esporremo sotto gli occhi del Giovane Compositore, per istruzione/ ne del quale è destinato questo Esempio, le principali qualità, che/ deve avere il *Soggetto* (1).<sup>18</sup>

But leaving aside for now that which regards the *answer* of the *fugue*, we will set out under the eyes of the young composer, for whose instruction this exemplar is destined, the principal qualities that the *subject* must have.

5 Egli sopra tutto deve esser chiaro, natura/le, non troppo breve, nè troppo lungo (2).<sup>19</sup> Senza chiarezza, certa/mente non si capirà dagli Uditori; senza naturalezza, sarà difficile ad/ eseguirsi, e recherà

Above all, it must be clear, natural, neither too short nor too long. Without clarity, it will certainly not be understood by the listeners; without naturalness, it will be difficult to execute and will create displeasure; if too

<sup>18</sup> (1) Andres Lorente *Porquè de la Musica* Lib. 4. Cap. 10. pag. 453. Jo: Jos. Fux loc. cit. pag. 152. [Andres Lorente, *El porque della musica, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapunto, y composition, ...* (Alcala de Henares: Nicolas de Xameres, 1672), Book 4, chapter 10, 453, BO0310; Fux, 152.]

<sup>19</sup> (2) Marpourg loc. cit. pag. 11. seg. [Marpourg, 11ff.]

10 dispiacere; troppo breve passerà dall'esser di *Sog-/getto formale* all'esser di *Attacco*; troppo lungo, sarà più tosto *Andamen-/to*, che *Soggetto*, e non resterà impresso nella memoria degli Ascoltan-/ti, onde per assegnare incirca una qualche misura, non sarà più breve/d'una Battuta e mezzo, e non sarà più lungo di tre Battute./

15 Esposte in generale le qualità, che richieggonsi nel *Soggetto*, fa duo-/po dimostrare le particolari. E siccome varie sono le circostanza 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 pie-/no di buona Armonia, e alieno da quelle licenze, e da certi vezzi,/che disdicono troppo, e vengono affatto a distruggere un tale stile (3).<sup>20</sup> La prima Parte di questo Esemplare è piena di *Soggetti* adattati allo/stile a Cappella, e in questa seconda Parte ve ne sono alcuni, da' qua-/li potrà il Giovane Compositore rilevare qual debba essere lo stile,/che deve servire per tal *Soggetto*. Sarà d'esempio il seguente *Sogget-/to* a Cappella, affinché si comprenda, che tanto la Melodia, che l'Ar-/monia devono esser grate sì, ma nell'istesso tempo piene di quella/compostezza, e decenza, che richede un tal stile.

25 [Esemplio]

short, it will change from being a *formal subject* to being an *attack*; too long, and it will be a *passage*, not a *subject*, and will not make an impression on the memory of the listeners. Therefore, to assign an approximate measure length, it should not be shorter than a measure and a half and not longer than three measures.

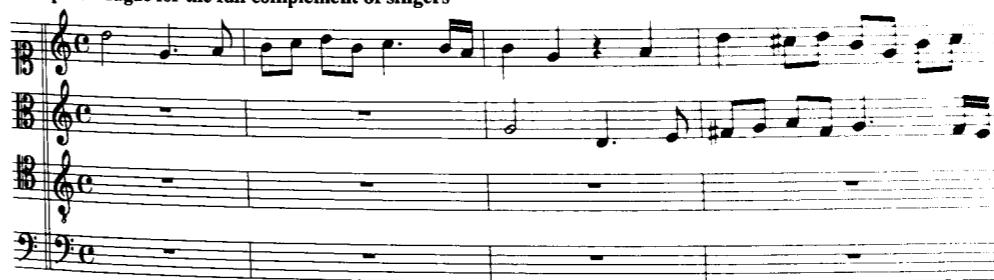
Having set out in general the qualities that are necessary in a *subject*, let us then demonstrate the particulars. And since the circumstances to which the subject must be adapted are various, therefore, if the composition will be a *cappella*, there is no doubt that the *subject* must be serious and such that, in the progress of the composition, it adheres to a style that is full of good harmony and without those licenses and certain vices that detract too much and absolutely destroy such a style. Part I of this exemplar is full of *subjects* adapted to the *a cappella* style, and in this second part there are [also] some of them, from which the young composer will be able to note what should be the style that must be used for such a subject. The following *a cappella* subject will serve as an example, so that one can understand that both the melody and the harmony must indeed be agreeable, but at the same time full of the decorum and propriety that such a style requires.

[Example 7 - *a cappella* subject]

Example 7 – a cappella subject



Example 8 – fugue for the full complement of singers



<sup>20</sup> (3) I.I. Rousseau Diction. de Musiq. pag. mihi 225. [Rousseau, my page 225.]

Lo stile Ecclesiastico, o *Pieno* o *Concertato* accompagnato dall'Or-/gano, e da altri Strumenti, ammette molte varietà, e relativamente a/tali varietà devono adattarsi i *Soggetti* (4).<sup>21</sup> Una *Fuga*, la quale deve/

xv 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:

[Esempio]

xvi Il *Terzetto*, che viene cantato da tre sole Voci accompagnate dall'Or-/gano, 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:

[Esempio]

xvii 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 esat-/tezza.

[Esempio]

The ecclesiastical style, either *full* or *concerted*, accompanied by organ and other instruments, allows much variety, and the *subjects* must thus be adapted accordingly.

A *fugue* that must serve for the full complement of singers accompanied by organ and other instruments, requires a subject that is suitable for the full complement of singers, and that would be performable by all; here is a small example:

[Example 8 - fugue for the full complement of singers, p. 55]

The *trio*, which is sung by three solo voices accompanied by organ and other instruments, requires that the subject be composed with some vivacity and be ornamented, because it is more likely that the execution by three solo voices will go well. See the example:

[Example 9 – trio, p. 57]

The *subject* for a *duet*, must always be more ornate and in good taste because, since it is usually sung by worthier masters, it will thus be able to be performed with the highest precision.

[Example 10 – duet, p. 57]

Example 9 – trio

Example 10 – duet

<sup>21</sup> (4) C. H. Blainville L'Esprit de l'Art Musical pag. 100. [Charles Henri de Blainville, *L' esprit de l'art musical, ou reflexions sur la musique, et ses differentes parties par C.H. Blainville* (Geneve: n.p., 1754), 100, BO0310.]

5 Nel Secolo passato, al riferire del Canonico Angelo Berardi (1),<sup>22</sup> / varj erano i stili introdotti nella Musica, ed erano tre, da *Chiesa*, da *Camera*, e da *Teatro*. Appresso di noi ancora mantengono questi tre/ sorta di Musica, con questa differenza però, che nel Secolo passato/ ognuna aveva il suo particolar stile, per cui una si distingueva dall'al-/tra;

10 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 diver-/so. 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 con-/tenti de' tre stili indicati, subdivedevano questo in varj modi, ne' quali/

15 i *Soggetti* delle Fughe, che v'introducevano, erano adattati a ciascun/ stile (1).<sup>23</sup> Altre qualità richieggonsi

xviii

In the last century, according to Canon Angelo Berardi, there were various styles introduced into music, and there were three: for *church*, for *chamber* and for *theater*. Now, we still have these three sorts of music, with the difference, however, that in the past century, each one had its own special style by which one was distinguished from the other. In our time, there is not this diversity of style because, to consider [the topic] well, the style is the same and only the names have remained different. If they had diversity of style, they also had diversity of *subjects*; presently, however, since we do not have this diversity of style, we also do not have the diversity of *subjects*. Not content with the three styles indicated, they subdivided these in various ways, in which

the *subjects* of the fugues that were introduced were adapted to each style. Other qualities are required in the

22 (1) Ragionam. Musicali pag. 133. [Angelo Berardi, *Ragionamenti musicali / composti dal sig. D. Angelo Berardi professore armonico e maestro di cappella nel duomo di Spoleto* (Bologna: Giacomo Monti, 1681), 133, BO0310.]

23 (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, Giosquino, 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*), Sog-/getto di vaghe, e pelligrine inventioni, Gratiani, Stamigna, de Grandis, &c. Terzo. /Salmi, Mottetti, e Messe a più Voci, concertate con gl'Istrumenti, come sono quel-/le del mio sospirato Sarti, Scacchi, Cossonio, &c. Quarto. Concertini alla moderna./cioè Diaploghi, Mottetti, Musiche da Oratorio, come sono quelle del Carissimi, Bi-/cilli, Melani, e del nostro Giuseppe Corsi 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. È 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 di 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 Ros-/si, Celano, Pacieri. &c. Lo stile rappresentativo, cioè da Teatro, consiste

nel *Soggetto*, le quali essendo per/se stesse relative alla *Risposta*, perciò verranno espote qui in appresso/ trattando della *Risposta*.

5 *Della Risposta./*

E [sic] per se stesso tanto chiaro questo vocabolo di *Risposta* (2),<sup>24</sup> che è/vano il volerlo definire, e spiegare d'avantaggio. Solamente di-/remo, 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

*subject*, which being related to the *answer*, will therefore be set out here in the next section dealing with the *answer*.

*Of the Answer.*

It is useless to try to define and explain more fully the term *answer*, which is very clear in and of itself. We will say only that the part that answers is also called *consequent*, whenever the part that has the subject is called *antecedent*, because one term invokes the other, as is stated above on page xii. The young composer should be cautioned that the nature and the quality of the *fugue* come to be established, after a given time arbitrarily chosen by the composer, by the combination of the *proposal* and the *answer*, as we will see shortly.

in que-/sto solamente, che cantando si parli, e parlando si canti, avendo fiorito in questo/stile a maraviglia Giacomo Peri, Monteverde, Cesti & hoggi li Signori Bernardo Pasquini, Cavalli, Petro Simone Augustini, &c.

(1) Ibid. The church style is considered to have four different manners. First are the masses, psalms and motets for several voices, in the old way, like those of Giovanni Murone, (*Mouton*), Morales, Giosquino, Adriano, and the divine Palestrina. Second: pieces varied with organ, full with more voices, of a more elevated style, like those of Bernardino Nanini, Agostini, and the more modern ones of Sig. Francesco Foggia (*Foggia*) Subject of charming and wandering inventions by Gratiani, Stamigna, de Grandis, &c. Third: Psalms, motets and masses for more voices, with other concerted instruments such as those of my sighed-for Sarti, Scacchi, Cossonio, &c. Fourth: Concertini in the modern style, that is, dialogues, motets, oratorio music, like those of Carissimi, Bicilli, Melani, and our Giuseppe Corsi Celano, that in the Theater of Virtue occupies the first place, and of many other illustrious modern composers to whom, if I neglect to name them, I still pay my respects and revere their merits. The chamber style is divided and considered as three different styles. First: the Madrigal, called "da Tavolino" without basso continuo, like those of Luca Marenzio, Nenna, and of the very learned theorist Antonio Maria Abbatini, &c. Of madrigals accompanied by basso continuo are those of Monteverde, Mazzocchi, Scacchi, Savioni, &c. Third: of those cantatas that are accompanied by various instruments like those from the harmonious pens of Carlo Caprioli [Caproli], Carissimi, Tenaglia, Luigi Rossi, Celano, Pacieri &c. The representative or theater style consists in only this: that in singing one speaks and in speaking one sings, a style which has flowered marvelously in the works of Giacomo Peri, Monteverde, Cesti (and today Bernardo Pasquini, Cavalli, Petro Simone Augustini &c.)

24 (2) I. I. Rousseau Diction. de Musiq. pag. mihi 419. [Rousseau, my page 419.]



natura, e le/qualità della *Fuga*, come vedremo in appresso.

15 Varj sono i modi di/rispondere alla *Proposta*, e da questi varj modi prende una particolare/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).<sup>25</sup> Se la *Risposta* è simile alla *Proposta* con le condizioni asse-/gnate, 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 sa-/rà del Tuono (4).<sup>26</sup> 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).<sup>27</sup> Tre per tanto sono le principali spe-/  
 xix cie di *Fuga*, l'una chiamasi *Fuga Reale*, l'altro *Fuga del Tuono*, e/la terza *Fuga d'Imitazione*, le quali fu le vestigia de' primi Maestri/andremo esponendo ad una ad una, affinché il Giovane Compositore/possa esser instruito di quanto richiedesi per comporle con tutta/la possibile perfezione./

5

<sup>25</sup> (3) Scipione Cereto Prat. Music. Lib. 3., Cap. 15. Can. Anzelo [sic] Berardi Docum. Armon. Lib. I. /Docum. 16. pag. 36. [Cerreto, Book 3, chapter 15; Angelo Berardi, [...]gature, e d'intendere il valore di ciascheduna figura sotto qualsisia segno ...Documenti armonici di D. Angelo Berardi da S. Agata canonico nell'insigne collegiata di S. Angelo di Viterbo (Bologna: Giacomo Monti, 1687), Book I, BO0310]

<sup>26</sup> (4) I. I. Rousseau Diction. de Musique. Fugue N: IV. pag. mihi pag. 224. [Rousseau, Fugue N. IV, my page 224.]

<sup>27</sup> (5) Gio. Maria Bononcini Musico Pratico. P. 2, Cap. 10, pag. 88. Andr. Lorente Porque de la Musica Lib. 4. Cap. 53, pag. 627. Mons. Rameau Traité de l'Harmon. Liv. 3. chap. 44. pag. 332. [Bononcini, Part 2, chapter 10, 88; Lorente, Book 4, chapter 53, 627; Rameau, Book 3, chapter 44, 332.]

<sup>28</sup> "figure" is translated as "written rhythmic values."

There are various ways to answer a *proposal*, and from these various ways, the *fugue* takes its special name. If the *answer* is similar to the *proposal* in its *note-values*,<sup>28</sup> in its *intervals* and in its *syllables* [solmization] in that case, the *fugue* is called *real*. If the *answer* is similar to the *proposal* according to the mentioned conditions, in such a way, though, that both the *proposal* and the *answer* are restricted to the limits of the octave of the mode of the *fugue*, it will be *tonal*. If the *answer* is similar to the *proposal*, but not completely, rather with some liberties and variations, then in such a case, it is called the *fugue of imitation*. There are three principal types

of *fugue*, one called *real fugue*, one *tonal fugue* and the third *fugue of imitation*, which were the vestiges of the first masters; we will expound on them one at a time, so that the young composer can be instructed in what is required to compose them with all possible perfection.

10 *Della Fuga Reale./*

Quando la *Risposta* in tutte le sue Parti è simile alla *Pro-/posta*, la *Fuga* 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).<sup>29</sup> Chiamasi *Fuga Reale Sciolta*, /ogni qual volta, che la *Risposta* è simile alla *Proposta* con le condizio-/ni 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:

[Esempio]

Example 11 – loose real fugue

15 Se poi la *Risposta* è simile alla *Proposta*, non solo perciò che ri-/guarda al *Soggetto* proposto, ma al restante delle Note dell'*An-/tecedente* dal principio sino al fine, in tal caso chiamasi *Fuga Rea-/le legata*./

xx *Del Canone, o Fuga legata./*

Questa *Fuga* fu denominata ancora

*Of Real Fugue.*

When the *answer* in all its parts is similar to the *proposal*, the *fugue* is called *real*, which must be held in higher esteem than the others, as it is the most worthy. This *real fugue* is divided into *free or loose*, and *strict*. It is called *loose real fugue* whenever the *answer* is similar to the *proposal* with the assigned conditions, but the similarity only applies to the *proposal*, called *subject*, and the rest of the *fugue* remains freely and arbitrarily composed, as in the short example that follows:

[Example 11 - loose real fugue]

If, then, the *answer* is similar to the *proposal*, not only in regard to the stated *subject*, but [also in regard] to all the remaining notes of the *antecedent*, from beginning to end, in that case it is called *strict real fugue*.

*Of Canon or Strict Fugue.*

This *fugue* was also called *canon*, a

<sup>29</sup> (1) Orazio Tigrini Compen. della Musica Lib. 4, Cap. 2., e 3. pag. mihi 104, 105. [Tigrini, Book 4, chapters 2 and 3, my pages 104, 105.]

5 *Canone*, perchè, siccome tal/vocabolo viene dal Greco, che in nostro linguaggio significa/ *Regola*, come si è notato alla pag. 251., perciò serve la *Pro-/posta* di *Regola* alla *Risposta*, la quale viene a seguire esattamente su/le traccia della *Proposta* dal principio sino al fine. Praticarono i Mae-/tri 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),<sup>30</sup> eccone l'Esempio:

[Esempio] (2)<sup>31</sup>

Example 12 – canon for 4 voices at unison and octave



15 L'altro modo che praticarono fu di scrivere separatamente le/Parti, che rispondevano, e questo modo fu chiamato *Canone aper-/to* (3).<sup>32</sup> Servirà per Esempio il primo *Kyrie* della Messa in Cano-/ne 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 og-

word which comes from the Greek (which means "rule" in our language, as it is noted on page 251), because it serves the *proposal* as a rule for the *answer*, which exactly follows the *proposal's* path from beginning to end.

The masters of the art practiced this sort of *fugue* or *canon* in two ways: first, one part alone would be written, which would have the proposal, and the other parts sang from that; this way was called *closed canon*. Here is an example of it:

[Example 12 - canon for 4 voices at unison and octave]

The other way they used to practice [this style] was to write the parts that answered separately; and this way was called *open canon* (3). The first *Kyrie* of the Mass in Canon by Francesco Turini, whose *Christe* was presented on page 257, will serve as an example. This author, in the tenor part, which is the part that has the *proposal*, has notated the *closed canon*, and then for greater convenience of the singers, in each part he has notated the *resolution*

<sup>30</sup> (1) Gio. Maria Bononcini Musico Pratico P. 2. Cap. 12, pag. 101. [Bononcini, Part 2, chapter 12, 101.]

<sup>31</sup> (2) Potrà facilmente sciogliersi questo Canone a 4. Voci, col Rispondere i tre Consequenti all'Unisso-/no, o all'Ottava.

[(2) This canon for four voices can be easily solved by having the three consequents answer at the unison or at the octave.]

<sup>32</sup> (3) Gio. Maria Bononcini loc. cit.

20 nuna delle Parti ha notata la *Ri-/soluzione*, che lor si conviene, come vedesi dall'Esempio seguen-/te scritto in ambedue gli accennati modi:

[Esempio]

that they need, as seen in the following example, written in the two aforementioned ways:

[Example 13a - closed canon by Turini]

Example 13a – closed canon by Turini

xxi [Esempio]/

5 Dividesi anche il *Canone* in *Finito*, e in *Infinito* (1).<sup>33</sup> Il *Finito* è quello, che termina con *Cadenza* nell'istesso modo, che terminano tutte le *Com-/posizioni*, come ci dimostra l'esposto *Canone* di Francesco Turini. L'*In-/finito*, che chiamasi anche *Circolare* (2),<sup>34</sup> è quello, il quale giunto al fine/ritorna da capo sin' a tanto, che piace ai Cantori./

[Esempio]

[Example 13b - open canon by Turini, p. 64]

The canon is also divided into *finite* and *infinite* (1). The *finite* is that which ends with a cadence in the same way that all compositions end, as by the cited canon by Francesco Turini demonstrates for us. The *infinite*, which is also called *circular* (2), is that which, when it has arrived at the end, returns to the beginning as long as it pleases the singers.

[Example 14 - infinite canon, p. 65]

<sup>33</sup> (1) Bononcini loc. cit.

<sup>34</sup> (2) M. Sebast. de Brossart [sic] Diction. de Musiq. pag. mihi 133. Mons. Marpourg. Trait. dela Fugue/p.2. Chap. 6. Articl. 4-5. pag. 40. [Brossard, my page 133; Marpourg, Part 2, chapter 6, articles 4-5, 40.]

## Example 13b – open canon by Turini

\* the rhythm here is slightly altered from the first version in 13a.

## Example 14 – infinite canon

xxii In due modi ritrovasi composta qualunque sorta di Canone. Il pri-/mo 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.

5

10

Alcuni segni ritrovansi notati ne' *Canoni chiusi* sopra la Parte, che for-/

One finds all canons composed in two ways. The first way is when the canon is formed from single parts, in which case one of the parts serves as Bass, which supports the other parts, as can be seen in some *canons* scattered throughout the first and second parts of this exemplar, particularly in the *Kyrie* presented just above on page xxi,<sup>35</sup> and in the *Christe* on page 257, both by Turini.<sup>36</sup> In the second way, the canon is composed not only of the parts that form it, but they are accompanied by other free parts, one of which would serve as Bass to the other parts that form the *canon*; and, of these, not a few examples are found in both the parts, particularly in the first [part], of this exemplar.

In the *closed canons*, some signs are found notated above the part that

<sup>35</sup> See Example 13B, p.64.

<sup>36</sup> This "Christe" is taken from Francesco Turini's *Messa a 4. Voci in Canone*, which was, writes Martini in a note to page 256 of volume II of the *Esemplare*, "stampata, fra le altre varie sue Ope-/re di Motteti, e Madrigali a una, e più Voci, nel Libro primo delle Messe a /quattro, e cinque Voci pubblicate nell' Anno 1643." [published among his other various works of motets and madrigals for one or more voices, in the first *Book of Masses for four and five Voices*, published in the year 1643.]

15 ma 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* §, la *Corona* ☉, e il *Ritornello*

20 :| |:(1).<sup>37</sup> Serve la *Guida*, o *Pre-/sa* per indicare alle Parti, che rispondono, ove devono cominciare/le *Risposte*. La *Corona* serve per indicare ove devono terminare le Par-/ti, 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 ter-/minata che sia la Cantilena, deve ripigliarsi da capo tanto dalla Par-/te, che ha proposto il *Canone*, quanto dalle Parti, che rispondono;/

xxiii alcuni però in vece del *Ritornello* si servono del segno chiamato *Pre-/sa* (1).<sup>38</sup> L'accennato segno di *Guida*, o sia *Presa* serve bensì per indicare le Parti che rispondano, ma non/dimostra se debbano rispon-

forms the *proposal*, signs which serve to inform the singers where they must reiterate the *answers*. The most common are the *guide* or the *pickup* §, the *crown* ☉ and the *ritornello* :| |:(1).

The *guide* or *pickup* serves to indicate to the answering parts where they must begin the *answers*. The *crown* serves to indicate where the answering parts must finish; sometimes, however, to indicate the end of the *answer*, some use the same sign as the *guide* or *pickup*. The *ritornello* serves to indicate, in *infinite* or *circular canons*, that when the piece is finished, one must start again from the beginning, both in the part that had the proposal and in the answering parts.

Some, however, instead of the *ritornello*, use the sign called *pickup*.(1) The afore-mentioned sign *guide* or *pickup* serves in fact to indicate when the answering parts must begin, but it does not show if they should answer at the unison, at the octave, at the

<sup>37</sup> (1) Giovan. Maria Lanfranco *Scintille di Musica* P. 4. pag. 127./Viene anche chiamato il *Ritornello*, coi nomi di *Ripresa*, o *Replica*. Orazio Tigrini *Compend./di Musica Lib. 4, Cap. 2, pag. mihi 104*. Scipion Cerreto *Pratica Musica lib. 3. Cap. 16, pag. 219*. [Giovanni Maria Lanfranco, *Scintille di musica di Giovan Maria Lanfranco da Terentio Parmegiano...* (Brescia: Lodovico Britannico, 1533), Part 4, 127, BO0310. *Ritornello* is also called by the names of *Reprise* or *Replica*. Tigrini, Book 4, chapter 2, my page 104. Cerreto, Book 3, chapter 16, 219.]

<sup>38</sup> (1) Qualche volta ritrovasi notato ne' *Canoni* questo segno di *Presa* o di sopra, o di sotto delle No-/te dell' *Antecedente*, se al di sotto, dimostra che il *Consequente* deve rispondere verso l'acu-/to in se al di sopra, deve rispondere verso il grave, come c'insegna Adam Gumpelzhalmert [sic]/Compen. Music. Latino-Germanic. pag. 11. *Hoc signum §. supra vel infra notas scriptum, venientiae, ubi voces conveniunt*. Bononcini *Musico Prat. P. 2. Cap. 12. pag. 100. 101*. [(1) Sometimes this sign of *pickup* is found notated in canons, either above or below the notes of the *antecedent*; if it is above, it shows that the consequent must answer going up, and if it is below it must answer going down, as we are taught by Adam Gumpelzhalmert, *Compendium musicae latino-germanicum* (Augusta: Schoenigius, 1611), 11, BO0310. *This sign (§), written above or below the notes, indicates the place where the voices sound together*. Bononcini *Musico Pratico, Part 2, chapter 12., 100, 101.*]

5 dere 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/ to gli occhi del Giovane Compositore i vocaboli Latini, con quelli/ che vengono dal Greco, ed i loro corrispondenti Italiani, formandone /tre Colonne separate.

15-31 [Esempio]

35 Praticarono in oltre di aggiungere a questi vocaboli due particole, /l'una *Sub* e l'altra *Supra* (2)<sup>39</sup> v.g. *ad Sub-Diapason*, *ad Sub-Diapente* /&c., la particola *Sub* indica, che il *Consequente*, o i *Consequenti* devono/ no rispondere all'Ottava sotto, o alla *Quinta sotto* (3).<sup>40</sup> Rare volte ritrovasi la particola *Supra*, che indica doversi rispondere all'Ottava so-/pra, 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

fifth, or in any other way. Rather, at the beginning of the canon, they used to set down the manner in which the parts must respond. These indications or signs were of three sorts: some were clear and easy to understand, some expressed in Latin words, some in Greek, and others were *enigmatics*. For now, we will leave aside these last, because they require a separate explanation, and we will set out under the eyes of the young composer the Latin words, with those that come from Greek and with the corresponding Italian terms, forming three separate columns.

[Example 15 - English, Latin and Greek terms, cf. appendix]

Further, they used to add to these words two particles, one *Sub* and the other *Supra* (2), for example, *ad Sub-Diapason*, *ad Sub-Diapente*, etc., the particle *Sub* indicates that the *consequent* or the *consequents* must answer at the *octave below* or at the *fifth below* (3). One rarely finds the particle *Supra*, which indicates that the answer must be at the octave above or the fifth above. However, whenever one finds one of the words notated without any addition, for example, *ad Diapason*, *ad Diapente* etc., it must always mean that the *answers* are at the octave above or

<sup>39</sup> (2) M. Sebast. de Brossard. *Diction. de Musiq.* pag. mihi 137. 147. [Brossard, my pages 137, 147.]

<sup>40</sup> (3) P.D. Gio: Battista Rossi *Organi de' Cantori* Cap. 14. pag. 13. [Giovanni Battista Rossi, *Organo de cantori per intender da se stesso ogni passo difficile che si trova nella musica, et anco per imparare contrapunto, con alcune cantilene a due, tre* (Venice: Bartholomeo Magni, 1618, stampa del Gardano), chapter 14, p. 13, BO0310.]



20	<p>Canon ad Diapente post <math>\equiv</math> cioè alla Quinta dopo due Battute di Tempo Ordinario, che è il valore della Breve, o pure ad/Diatessaron post <math>\circ</math> cioè alla Quarta dopo una Battuta di Tempo Ordinario, che è il valore della Semibreve (4).<sup>45</sup></p>	<p>Canon ad Diapente post <math>\equiv</math> or, at the fifth after two measures in common time, which is the value of the breve, or also ad/Diatessaron post <math>\circ</math> that is at the fourth after one measure in common time, which is the value of the semibreve (4).</p>	5	<p>Cherico Regolare Somasco (2)<sup>48</sup>: Et perche/facendo di queste cantilene vi si pongono li suoi Motti, bisogna avertire/che siano chiari &amp; intelligibili, perche li cantori ne [sic] sono negromanti, ne [sic] in-/dovini, ne [sic] meno profeti, per indovinare il pensiero d'un altro, o per dir/mezzo 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).<sup>49</sup></p>	<p>written: and because, when making these pieces, one places their mottos [above], one must be advised that [the mottos] be clear and intelligible, because the singers are neither necromancers, diviners, nor prophets, who would have to guess the thoughts of another, or to say it better, another's unfounded caprices. To liberate the young composers from the fatiguing trouble of revealing the meaning of certain obscure mottos that are found in canons, I had the idea of setting out here a series of the most principal ones, arranged in two columns, with the notation at the left of the mottos or enigmas, and, at the right, their explanations (3).</p>
25	<p>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 Sebald Heyden, non si può assignare niuna regola certa (5),<sup>46</sup> anzi tal/</p>	<p>I do not want to forget to set down under the eyes of the young composer some mottos, or enigmatics that are found at the beginning of the compositions written in canon, to which, as Sebald Heyden asserts, no certain rule can be assigned (5), rather, sometimes</p>	10	<p>[Esempio - Motti, o Enigmi. Spiegazione dei Motti, o Enigmi]</p>	<p>[Example 16 - Mottos or enigmas. Explanation of the mottos or enigmas, cf. appendix]</p>
xxv	<p>volta [ne?] 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).<sup>47</sup> Di questi Motti, così lasciò scritto il P./Gio: Battista Rossi Genovese</p>	<p>they are so obscure and difficult to understand, that they make one uselessly lose both time and the hope of arriving at the true and legitimate meaning (1). Of these mottos, Father Giovanni Battista Rossi Genovese Cherico Regolare Somasco (2) left</p>	13-50	<p>[Esempio]</p>	<p>[Example 16 - continued]</p>
			xxvi	<p>[Esempio]</p>	<p>[Example 17a - closed canon by Cima]</p>
			1-44	<p>[Esempio - Canone chiuso. (1)<sup>50</sup>]</p>	<p>[Esempio - Canone chiuso. (1)<sup>50</sup>]</p>

<sup>45</sup> (4) P. D. Gio: Battista Rossi loc. cit. pag. 15. seg. [Rossi, 15ff.]

<sup>46</sup> (5) De Arte Canendi Lib. 2. pag. 135. De Canonibus Aenigmaticis, qui plerumque cantibus adscribi solent, nulla certa regula dari potest: praeterquam ut sententiarum adscriptarum formulae observentur, quod ser[is] a rerum natura, usu, simili, contrario &c., usurpantur. Ita cancrisare, retrograde est. Noctem in diem vertere, e[st] albas nocturno retrogrado ordine concipi debere &c. [Sebald Heyden, De arte canendi (Nuremberg, apud Ioh. Petreium, 1540), Book 2, 135; English trans. by Clement A. Miller (Dallas?: American Institute of Musicology, 1972). Concerning riddle canons, which are often affixed to [the notation of] pieces, no definite rule can be given, except that the performance directions (formulae) of [i.e., implied by] the written phrases (sententiarum adscriptarum) should be observed, since these are adapted (usurpantur) in content (serie) from the nature of things, or from common practical experience (usu), or likeness, or contrariety, etc. Thus, "to go crabwise (cancrisare)" means "[to go] backward." "Turn night into day" means "sing as white notes those that are written black." "Oppose mercy and truth to each other grade. And so on.] Thanks to David Cohen for help with this translation.

<sup>47</sup> (1) Petrus Aaron libri tres de Institut. Harmon. interpr. Jo: Ant. Flaminio Foro Cornelite Lib. x., Cap. 15. pag. 25. terg. [Pietro Aaron, Libri tres de institutione harmonica editi a Petro Aaron Florentino interprete Io. Antonio Flam. Foro Cornelite. (Colophon: Impressum Bononi, 1516), Book x, chapter 15, 25 on the back. Padre Martini's copy is still in the Civico museo bibliografico musicale of Bologna (BO0310).

<sup>48</sup> (2) Organo de' Cantori Cap. 14. pag. 13. [Rossi, chapter 14, 13. The translator assumes here that "ne" should be "ne" in the original.]

<sup>49</sup> Sono estratti gli esposti Enigmi, con le loro Spiegazione dalle Opere Pratiche di Jusquin del/Prato, Gio. Mouton, Henricus Isaac, Alfonso Lebo, P. Emanuel Cardoso Carmelitano, e/dai Trattati di Pietro Aron, Hermann Finck, Enrico Glareano, D. Pedro Cerone, P.D./Gio. Battista Rossi, R. Camillo Angleria, Andrea Angelini Bontempi.

[The enigmas set out are extracted, with their explanations, from the practical works of Josquin del Prato, Giovanni Mouton, Heinrich Isaac, Alfonso Lebo, P. Emanuel Cardoso Carmelitano, and from treatises by Pietro Aaron, Ermano Finck, Enrico Glareanus, D. Pedro Cerone, P.D. Giovanni Battista Rossi, R. Camillo Angleria, Andrea Angelini Bontempi.]

<sup>50</sup> (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 Angleris nel fine della sua Opera intitolata: Regola di Contrappunto. È così difficile lo scio-/gliamento di questo Enigma, che ho creduto di far cosa grata ai Giovani Compositori l'espore/lo spartito del Canone, al quale è posto l'Enigma.

Example 17a – closed canon by Cima

xxvii [Esempio - Canone aperto.]

xxviii Da tutte queste spiegazioni, e da varie osservazioni fatte sopra diverse specie di Canoni sparsi nelle due Parti di questo Esemplare, / qualora il Giovane Compositore sia portato ad esercitarsi in tali Com- / posizioni artificiali, acquisterà un pieno possesso dell'Arte del Con- / trappunto./

5

*Della Fuga del Tuono.*

La *Fuga del Tuono*, come abbiamo dimostrato qui sopra alla pag. / xviii, è quella, in cui la *Risposta* è simile alla *Proposta*, con que- / sto però, che tanto la *Proposta*, che la *Risposta* restino, e si restrin- / gano entro i limiti dell'Ottava del Tuono, in cui è composta la / *Fuga* (1).<sup>51</sup> /

10

[Example 17b - open canon by Cima, p.73]

From all these explanations, and from the various observations made about different types of canons scattered throughout the two parts of the exemplar, if the young composer has had practice in such artful compositions, he will be in full possession of the art of counterpoint.

*Of Tonal Fugue.*

The *tonal fugue*, as we have demonstrated above on page xviii, is that in which the *answer* is similar to the *proposal*, except that both the *proposal* and the *answer* remain within and are restricted to the limits of the octave of the mode in which the *fugue* is composed.

[1] Giovanni Paolo Cima, Organist in Milan, the author of this last enigma, is renowned for these sorts of artful compositions, some of which are mentioned by Father Camillo Angleria at the end of his work entitled, *Regola di Contrappunto*. (Camillo Angleria, *La Regola del contraponto e della musical composition. Nella quale si tratta brevemente di tutte le consonanze e dissonanze co' suoi esempi a due, tre, e quattro voci, della cognizione de' tuoni, secondo l'uso moderno, e la regola agli organisti per suonare trasportato in vari luoghi bisognosi. Con due ricercari uno a 4. e l'altro a 5. dell'autore e un ricercare e canoni a 2.3. e 4. d'acantarsi in vari modi del sign. G* (Milano: Giorgio Rolla, 1622), BO0310) The solution of this enigma is so difficult that I believe I do a favour to the young composers by setting down the score of the canon that has this enigma.]

<sup>51</sup> (1) P. M. Egid. Bissi Min. Conv. Regole per il Contrappunto MSS del Contrappunto Fugato. / P.M. Franc. M. Angeli da Rivortorto Min. Conv. Sommar. del Contrappunto MSS. Con- / trappunto a Soggetto. Mr. Marpourg. Trait. de la fugue P. 1. Cap. 3 § 1, pag. 14. L.I. Rousseau Diction. de Musiq. pag. mihi 224. [no further information has been found on the two manuscripts by Bissi and Angeli d Rivortorto; Marpourg, Part I, chapter 3, § 1, 14; Rousseau, my page 224.]

Example 17b – open canon by Cima

15 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

This sort of composition, called *fugue*, was born from *cantus firmus* in the following way. The first composers began to add some other parts above the melody of the *cantus firmus* which formed, with different *melodies*, the *harmony*, in so-called *counterpoint* or *consonance*, which is the union of different melodies. They tried to have any part composed over the *cantus firmus* be similar, if not to the entire piece, then at least to the first notes of the *cantus firmus*. But since this *cantus fir-*

20 prime Note del *Canto fermo*. Ma/ siccome questo *Canto fermo*, come si è avvertito alla pag. 196. e 214./della prima Parte di questo Esemplare, alcuna volta trovasi trasporta-/to da una *Proprietà del Canto* ad un'altra, perciò nell'istesso modo/trasportarono le *Imitazioni* delle Parti del Contrappunto da una *Pro-/prietà* ad un'altra, come può riscontrarsi nella maggior parte degli/

25 Esemplj posti nella prima Parte, usando ogni diligenza, che l'*Imitazione*, e il trasporto, singolarmente perciò che riguarda le *Sillabe Do/re mi fa* &c., fosse sempre realmente

*mus*, as is noted on page 196 and 214 of the first part of this exemplar, is sometimes transposed from one *proprietas* of the *chant*<sup>52</sup> to another, they therefore transposed the *imitations* of the parts of the counterpoint in the same way, from one *proprietas* to another, as can be seen in the greater part of

the examples shown in the first Part, exercising great diligence, so that the *imitation* and the transposition, particularly regarding the syllables [solmization] *Do re mi fa* &c.,<sup>53</sup> were al-

<sup>52</sup> The author thanks David E. Cohen for the following explanation of the term "proprietas": The proprietas were the three basic types of hexachord in the Guidonian gamut, i.e., the "natural," the "hard," and the "soft" hexachords. The natural hexachord (*hexachordum naturale*) is C-D-E-F-G-A; the hard hexachord (*hexachordum durum*) is G-A-B-C-D-E; the soft hexachord (*hexachordum molle*) is F-G-A-Bb-C-D. The proprietas were distinguished from each other with regard specifically to the note "B": the "hard" *proprietas* has B natural (what they called "hard B" or "square B"), which was solmized as "mi" because it is a semitone below C (fa); the "soft" *proprietas* has Bb ("soft B" or "round B"), which was solmized as "fa" because it is a semitone above A (mi); and the "natural" *proprietas* of course has neither form of B. Because the proprietas are related by 5ths, simply transposing a "natural hexachord" up or down by a P5th automatically results in a change to either the hard or soft *proprietas*, i.e., the appearance in the pitch collection of either B natural or B flat, respectively.

The term "hexachord" is used to denote both its proper object, and also the proprietas themselves, so that one speaks simply of "the natural (or hard, or soft) hexachord" in general; in the latter case one is really speaking of a "hexachord class," i.e., all the hexachords that are "of" a particular proprietas.

The difference between scale types is essentially the difference between the hard and soft hexachords, which in turn is the choice between having B natural or B flat in the scale—and this, of course, is essentially a difference of *proprietas*, which is, ultimately, what distinguishes *canto duro* from *canto molle*, hence Martini's phrase "*Proprietà del Canto*." In all likelihood, then, Martini is describing a change of pitch content that is either equivalent or analogous to the shift in pitch content that results from a change from *cantus durus* to *cantus mollis* or vice versa. This, of course, is equivalent to transposition of a diatonic pitch collection by a P5th, and would probably apply equally well to any analogous shifts of pitch content, e.g., from a diatonic collection with Bb and E natural (*cantus mollis*) to one with Bb and Eb (called *cantus fictus* in the 16th c. and probably in the 17th c. as well). See also: David E. Cohen, "Notes, scales, and modes in the earlier Middle Ages," in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 307-363, and Gregory Barnett, "Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory," in the same volume, 407-455.

<sup>53</sup> Or, scale degrees 1, 2, 3, 4, etc.

30 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 *Dodecachordon*/di Enrico Lorito Glareano, dal quale rilevasi lo studio, e lo/sforzo fatto dall'Autore per ampliare il numero de' Tuoni del *Can-/to 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/

xxix Corda di B *fa b mi*, perchè mancante di Quinta naturale, e di Quar-/ta al di sotto, le divise nel modo seguente:

5 [Esempio]

ways completely similar to the *proposal* of the *Cantus firmus*. From this is noted that the *real fugue* is older than the other types of *fugue*, because it was born with the birth of counterpoint. In the year 1574, the book entitled *Dodecachordon* by Henricus Glareanus appeared in print, in which one notes the study and the effort by the author to enlarge the number of modes of *strict* and *figured chant*, which were then only eight, and return them to the number of modes the Greeks had, which had been 13 and then 15. To obtain his goal, Glareanus used the means of dividing harmonically and arithmetically the steps of the seven pitches that compose the octave; but since these are only six (that is, D, E, F, G, A, C, leaving out the

pitch of B because it is lacking a natural fifth and a fourth below), he divided them in the following way:

[Example 18 - harmonic and arithmetic divisions]

#### Example 18

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Harmonic Division' and shows a treble clef with a key signature of one flat (Bb). It displays the first mode (Bb) with notes for the third, fifth, seventh, ninth, and eleventh degrees. The bottom staff is labeled 'Arithmetic Division' and shows a bass clef with a key signature of one flat (Bb). It displays the second mode (Bb) with notes for the fourth, sixth, octave, tenth, and twelfth degrees.

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 Gla-

No matter how much study and effort he employed, he could never extend them beyond twelve, when those of the Greeks were 13 or 14 before Ptolemy. From this division of the octave made by Glareanus the to-



10

/reano venne a introdursi la *Fuga del Tuono*, la quale, come chiaramente apparisce dall maggior parte degli Esemplj 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.

[Esempio]

Example 19 – tonal fugue ascending



20

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

[Esempio]

Example 20 – tonal fugue descending



*nal fugue* was introduced, which, as is clearly seen in the greater part of the examples from the first Part and some examples from this second Part, was used more rarely than the *real fugue*, while in the sixteenth century almost all the *fugues* were *real*. From this *tonal fugue*, which has to stay within the limits of the octave of the mode, divided in a fifth and a fourth, comes [the idea] that if the *antecedent* passes from the fundamental of the mode to the fifth, then the *consequent* must pass from the fifth to the octave of the mode, as in the following example.

[Example 19 - tonal fugue ascending]

If then the *antecedent* passes from the octave of the mode to the fifth, then the *consequent* must pass from the fifth to the fundamental, as in this other example:

[Example 20 - tonal fugue descending]

25

Osservi il Giovane Compositore, che le *Risposte* dei due esposti/Esemplj non oltrepassano la Ottava. In fatti, la *Risposta* del primo/Esempio dice *Do re fa* [c.d.f.],<sup>54</sup> e la *Risposta* del secondo Esempio dice/ *fa mi do* [F.E.C.], onde unendo la *Risposta* del primo Esempio con la sua/

xxx

*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 *Do re fa* [c.d.f.] è al di sopra della Quinta *Do mi sol* [F.a.c.], e che le/Parti ascendano, perciò viene a stabilirsi il Quinto Tuono, che è *Autentico*. Nel secondo Esempio, siccome la Quarta del Tuono *fa mi do* [F.E.C.] è al di sotto della Quinta *sol mi do* [c.a.F.], 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*.

5

10

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*. Que-/sta o è composta di due Quarte, o di due Quinte, come col/testimonio del Berardi si è dimostrato alla pag. 35. Al contrario/

Let the young composer observe that the *answers* of the two examples that are set down do not go beyond the octave. In fact, the *answer* of the first example is *Do re fa* [c.d.f.] and the *answer* of the second example is *fa mi do* [F.E.C.], so that uniting the *answer* of the first example

with its *proposal*, it forms the fifth mode; and uniting the *answer* of the second example with its *proposal* forms the sixth mode. Moreover, in the first example, since the fourth of the mode *Do re fa* [c.d.f.] is above the fifth *Do mi sol* [F.a.c.], and since the parts ascend, therefore the fifth mode is established, which is *authentic*. In the second example, since the fourth of the mode *fa mi do* [F.E.C.] is below the fifth *sol mi do* [c.a.F.], and the parts descend, then the sixth mode is established, which is *plagal*, and it demonstrates which is the *authentic fugue* and which is the *plagal*.

One must observe however that the difference between a *tonal fugue* and a *real fugue* comes from the fact that the *tonal fugue* is composed of a fifth and a fourth. A *real fugue* is composed of either two fourths or two fifths, as is demonstrated by the testimony of Berardi on page 35. On the contrary, the *tonal fugue* is composed only of a

<sup>54</sup> In the original text, the letters "c.d.f.", shown here within brackets, are placed directly above the syllables "do re fa." A similar situation obtains later in the same sentence: "F. E. C." are placed above "fa mi do." This also occurs on the next page: "c.d.f." is seen above "Do re fa," "F.a.c." is above "do mi sol," "F.E.C." is above "fa mi do" and "c.a.F." is above "sol mi do."

15 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 per-/fezione. Deve però usare ogni diligenza per sfuggire due difetti,/che sogliono accadere nelle

20 *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 a diffomare 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 di-/

25 fetto introdotto verso il fine del Secolo passato, e che a'giorni no-/stri ha preso tal piede, che rare sono le *Fughe*, che ne siano esenti,/consiste in una piccola aggiunta fatta al Soggetto, la quale vien chia-/mata *Coda del Soggetto*, affinché passi alla Corda, ove deve incomincia-/re la *Risposta*, il chè più chiaramente del seguente Esempio si capirà.

[Esempio]

fifth and a fourth. There are various *tonal fugues* scattered throughout this second part [of the *Esemplare*], which, if attentively considered by the young composer, can shed great light on how to compose them with every possible perfection. He must, however, be very diligent in avoiding two defects that can occur in *tonal fugues*. The first, which happens not infrequently, is that in order for the *answer* to be *tonal* and not go beyond the limits of the octave, the *answer* becomes so deformed that it is rendered displeasing to the listeners. One can see more about what is cautioned on this topic on page 36 below.<sup>55</sup> The other defect

introduced around the end of the last century, and that in our day has taken such hold that the *fugues* without it are rare, consists of a small addition to the subject, called the *coda of the subject*, so that it moves to the pitch level where the *answer* must begin, which will be more clearly understood from the following example.

[Example 21 - coda of the subject]

#### Example 21 – coda of the subject

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a common time signature, and the bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The second system also consists of two staves, with the top staff in treble clef and the bottom staff in bass clef, both with the same key signature and time signature. The music is a melodic line with various intervals and rests, ending with a fermata. The word 'Coda' is written above the second staff of the first system.

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

[Esempio]

This *coda* can, however, be moderated in such a way as to make it less trivial and tedious, by changing it into a *countersubject* and thus the *fugue* would become, instead of boring, in some way artful, as demonstrated in the following example:

[Example 22 - coda of the subject as countersubject]

#### Example 22 – coda of the subject as a countersubject

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a common time signature, and the bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The second system also consists of two staves, with the top staff in treble clef and the bottom staff in bass clef, both with the same key signature and time signature. The music is a melodic line with various intervals and rests, ending with a fermata.

5 Nella *Fuga* del P. Angelo Predieri alla pag. 135. al Nu. III. scor-/gesi una consimile *Coda* rivoltata per moto contrario, la quale viene/talmente a unirsi col primo

In the *fugue* by Father Angelo Predieri on page 135, at number III,<sup>56</sup> one can perceive a similar *coda*, inverted by contrary motion, which is united with the first subject in such a way that it

<sup>55</sup> Here, Martini criticizes two examples in which the first tonal answer stays too long on the pitch D and the second repeats "mi fa" too often, followed by suggestions to improve them. *Esemplare*, vol. 2, 35-37.

<sup>56</sup> This example, with an English translation of the commentary, is included in Mann, *Study*, on pages 274-279.



non ha ne [sic] tempo, ne [sic] Corda determinata, per ris- /pondere, ma è in piena libertà di rispondere quando li riesce più co- /modo, e in qualunque Corda, che se li presenti. Avverta però il/Giovane Compositore, che il *Sog- getto*, o *Proposta* non sia tanto lun- /ga, affinché la *Risposta* si faccia sentire più presto, e più spesso che/sia possibile, e procuri di ripigliar la *Risposta* non solo nell'Unisso- /no, 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),<sup>60</sup> affinché ne venga pro- /

xxxiii dotta quella varietà tanto gradita agli Ascoltanti. In oltre, se il *Sog- /getto* sarà 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

<sup>60</sup> (3) Il P. Lodovico Zacconi da Pesaro Agostiniano *Prattica di Musica* P. 1. Lib. 1. Cap. 56. /pag. 46. terg. ci dimostra con chiarezza, come tanto ne' Canoni, che nelle Fughe sciol- /te debbono praticarsi le Risposte alla Terza, Sesta, Seconda, Settima, e loro replicate. /Dice egli che si viene a mutar il nome alle Figure: come farla a dire se la parte/che incomincia dice Re mi fa sol la [a. ♯ c.d.e.], colui che l'ha da seguitare alla Seconda...biso- /gna che cominci & dica Mi fa re mi fa [ ♯ c.d.e.f.]. Così ancora se uno ha da seguitare alla Terza... /in questo modo ha da cominciare Do re mi fa sol. [c.d.e.f.g.]. Da tutto ciò rilvasi, che le Risposte agli/ intervalli accennati non sono Reali, ma sempre d'Imitazione. /

(3) Father Lodovico Zacconi, *Prattica di musica: utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili: divisa in quattro libri...* (Venice: Girolamo Paolo, 1592), Part 1, Book 1, chapter 56., 46 verso, BO0310, shows us with clarity how either in Can- ons or in free Fugues Answers must be used at the Third, Sixth, Second, Seventh and their reiteration. He says that the names change with the Figures: to do this, if the part that begins has Re mi fa sol la [a. ♯ c.d.e.], that which follows at the second...must begin with mi fa re mi fa [♯ c.d.e.f.]. Thus again if one follows on the third... in this way it begins with Do re mi fa sol. [c.d.e.f.g.]. All this shows that the answers on the mentioned intervals are not real, but always of imitation.]

ing, has no determined [entry] time or pitch, but has full liberty to answer whenever it is most comfortable, and on whatever pitch may present itself. Let the young composer be cautioned, however, that the *subject* or *proposal* be not too long, so that the *answer* be heard as quickly and as often as possible; and let him try to reiterate the *answer* not only at the unison, the fifth, the fourth and the octave, but also on the other pitches of the octave of the mode, which are the third, the sixth, the second, the seventh and their reiterations, so that from them

a variety very pleasing to the listeners is produced. Further, if the *subject* is composed of several parts, it can, in the course of the *fugue*, reiterate first one then another of the parts, by mutually answering one and the other, such that it results in a contest among the parts, which brings pleasure and

diletto. Il seguente Esempio potrà servir di/norma a quanto fin qui si è detto intorno alla *Fuga d'Imitazione*. / [Esempio]

delight. The following example can serve as a rule for what has been said up to here in regard to the *fugue of imitation*. [Example 24 - fugue of imitation]

#### Example 24 – fugue of imitation

First part of the subject. Second part of the subject.

Second part in inversion.

xxxiv Dimostrate le principali specie di *Fuga*, sarebbe qui luogo esporne/ molte altre da più periti Maestri introdotte, ma siccome di esse oc- /correrà far menzione in appresso, perciò potrà il Giovane Composi- /tore riscontrarle nei seguenti Esempj, così pure nella prima parte di/questo Esempiare. /

5

*Del Compimento di tutta la Fuga.*

Sin' ad ora non si sono dimostrate, che le sole Regole spettanti al- /la prima parte di qualunque specie di *Fuga*, che sono la *Proposta*, /e la *Ris-*

The principal types of *fugue* having been set out, here would be the place to examine many others that more expert masters have introduced; but since these will be mentioned below, the young composer will be able to encounter them in the following examples, as well as in the first part of this exemplar.

*Of the completion of the entire Fugue.*

Up until now, only the rules regard- ing the first part of the various types of *fugue* have been demonstrated, which are the *proposal* and the *answer*,

10 *posta*, onde è ormai tempo che si venga a dimostrare ai Gio-/vani Compositori, come devono condurre tutta intera la *Fuga*, affin-/chè possano evitare il pungente, ma lepidamente rimprovero fatto da Gio:/Andrea Angelini Bontempi (1),<sup>61</sup> 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 dei quei/semicontrapuntisti, che tessendovi il principio di qualche Fuga, appena l'han-/no fatto sentire una sol volta in una della 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.*

15 Per isfuggire dunque/questa taccia, deve il Giovane Compositore, dopo le *Risposte* di tutte/le Parti, delle quali sarà composta la *Fuga*, *Rovesciar* (2)<sup>62</sup> la *Propo-/sta* e le *Risposte*. Consiste questo rovesciamento nel ripigliar di/nuovo il Soggetto tanto l' *Antecedente*, che il *Consequente*, con que-/sto però, che ognuna delle Parti debba cambiar la Corda, v.g./se il Con-

20

but the time has now come to show the young composers how to conduct the entire *fugue*, so that they can avoid the pungent but witty reproach made by Giovanni Andrea Angelini Bontempi, on the occasion when he examined the meanings of the terms *fugue*, *reiteration* &c. He said that this name of *fugue* does not suit the compositions of those semi-contrapuntalists who, when weaving the beginning of some *fugues*, as soon as they have made one or two of the singing parts [have the subject] a single time, carry away the middle and the end, imitating [it] so quickly that it is no longer possible for the ear to hear it.

To thus avoid this bad reputation, the young composer must exchange the part of the *proposal* and the *answer*, after the *answers* of all the parts that compose the *fugue* (2). This part-exchange consists of reiterating the subject again, both by the *antecedent* and by the *consequent*, but so that each of the parts must change pitch level; for example, if the Contralto had the

<sup>61</sup> (1) *Histor. Musica P. 2. della Pratica Moderna Carol. 21. pag. 244.* [Bontempi, Part 2, Carol. 21, 244.]

<sup>62</sup> (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, o l'Ar-/monia, di cui se ne è parlato alla pag. 98 e 167 della prima Parte di questo Esem-/plare; l'altro di *Rovesciar* il Soggetto per moto contrario, talmenteche fra di loro vengono a/corrispondere i Semitoni, come si è dimostrato presentemente trat-/ti/amo.

[(2) In order to avoid the uncertainty that this term *inversion* can produce, we must clarify that it has three meanings: one is to *invert* the intervals or harmony, about which we have spoken on pages 98 and 167 of the first part of this exemplar; the next is to *invert* the subject by contrary motion, such that semitones correspond to each other, as demonstrated on pages 84 and 85 of the first part and on Page 269 of this second part; the third is that which is discussed presently.]

25 tralto 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)<sup>63</sup> a parte per parte andremo esponendo/acciochè il Giovane Compositore possa instruirsi dei varj metodi con i quali si può condurre una *Fuga*./

30

xxxv

[Esempio]

Da questa parte di *Fuga* rilevasi 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/

xxxvi

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

5

proposal on the fundamental pitch or the octave of the mode, in the part-exchange, it must reiterate the subject at the fifth, and thus in turn, the other parts must do the same, [so that] those that had the answer at the fifth of the mode, must, in the part-exchange, reiterate it at the fundamental or its octave. The following *fugue* for four voices, composed of a *subject* and *countersubject*, will serve as an example. As we go, we will set out part by part, so that the young composer can be instructed in the various methods with which a *fugue* can be conducted.

[Example 25 - tonal fugue, m. 1-14, p. 87]

From this part of the *fugue*, one notes that the *proposal* in the Soprano, which descends from D fifth of the mode to G octave of the fundamental, and the Contralto with the *answer* descends from D to the fifth; so that

these two parts form an octave composed of a fifth and a fourth, making clear that this is a *tonal fugue*. The two afore-mentioned high parts correspond in the lower octave, to the Tenor, [which corresponds] to the Soprano, and the Bass, [which corresponds] to the Contralto. The *countersubject* is conducted in the same way. From all this it is revealed that this

<sup>63</sup> (3) Osservisi, come dall'unione del Soggetto col *Contrasoggetto*, ne viene a formarsi un *Contrappunto doppio* alla Sesta di sotto, come vedrassi in appresso alla Casella 16, e 27[?]. [One observes how the union of subject and countersubject forms a double counterpoint at the sixth below, as can be seen below at measures 16 and 27[?].]

Tuono trasportato al-/la Quarta sopra (1),<sup>64</sup> perchè contiene in se tutte quelle condizioni, che ri-/chiede il secondo Tuono descritte nella prima Parte di questo Esemplare/alla pag. 17.<sup>65</sup>

*fugue* is in the second mode, transposed to the fourth above because it contains all those conditions that require the second mode, described in Part I of this exemplar on page 17.

<sup>64</sup> (1) Non sarà discaro al Giovane Compositore l'esperorli la ragione, per cui sia fatto il tras-/porto dei Tuoni descrittoci da Rocco Rodio Regole di Musica pag. 63. Ediz. del 1626. ne'/seguenti termini. *La causa onde son nati i Tuoni finti, trasportati (non essendo differenza/dal finto al naturale) sono stati i musicisti stromentali, che havendo per esempio un'opera/nel primo tuono naturale, che ò per l'istrumento ò le voci cantanti sopra tale Istrumen-/to fusse bassa, la fingono in una quarta ad alto, che viene in G sol, re, ut, acuto, can-/tando per b molle, & fa l'estesso che sarebbe il naturale chamandosi primo tuono finto/una quarta ad alto, & così ancora si fusse troppo alto fingersi una quinta più bassa.* [It would not be out of place to explain to the young composer the reason for transposing the modes, as described for us in the following terms by Rocco Rodio, *Regole di musica di Rodio Rocco, sotto brevissime risposte ad alcuni dubij propostoli da un cavaliere, intorno alle varie opinioni de contrapuntisti...* (Napoli: A. Magnetta, 1626), 63, BO0310: *the feigned (transposed) modes were born (there being no difference between feigned and natural) because of instrumental musicians who, if they had a work in the first natural mode, for example, either for instruments or for voices singing over these instruments that was low, they transposed it a fourth higher, so that was in G, singing with Bb, which is the same as the natural mode being called first mode transposed a fourth higher, and thus if it were still too high, they would transpose it a fifth lower.*]

<sup>65</sup> On page 17 of the first part of the *Esemplare*, Martini writes, "Il secondo Tuono è contenuto nella prima Specie dell'ottava/divisa aritmeticamente, che si trova tra le due corde estreme/A. a. e si compone della prima specie della Quarta A.D.,/e della prima specie della Quinta D.a. posta sopra la Quar-/ta...Cinque sono le corde, ove le Cantilene di Canto fermo del/secondo Tuono hanno principio, e sono A.C. D. E. F.../E le Cadenze regolari sono in D.a. e F.../La Cadenza media dell'Intonazione è F./Le Cadenze finali Romane, e d'altri Riti sono in D.../in qualche Introito anche in C." [The second mode is contained in the first type of octave divided arithmetically, which is found between the two extreme pitches A and a, and it is composed of the first type of fourth A-D, and of the first type of fifth D-a, placed above the fourth. There are five pitches where the Cantus firmus piece of the second mode can begin, and they are A.C. D. E. F.../And the regular cadences are in D-a and F.../The middle cadenza of the Intonation is F./The final cadences of the Roman and other rites are on D...in some

## Example 25 plate 1 – tonal fugue

The musical score consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-5) shows the 'Proposal' in the treble and 'Countersubject' in the bass. The second system (measures 6-9) shows 'Answer 1' in the treble, 'Answer to Countersubject 1' in the bass, and 'Answer 2' in the treble. The third system (measures 10-14) shows 'Part-exchange 1' in the treble, 'Answer 2 to Countersubject' in the bass, and 'Answer 3 to Countersubject' in the bass. The fourth system (measures 15-18) shows 'Part-exchanged Countersubject' in the treble, 'Subject 1 in IV' in the bass, and 'Part-exchanged Countersubject' in the bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

## Example 25 plate 2 - tonal fugue

15  
16  
17  
18  
19  
20  
at the 4th of the mode  
Countersubject  
Countersubject  
at the 4th of the mode  
Countersubject

21  
22  
23  
24  
25  
Reiteration at the 6th  
Part-exchange of the subject at the 3rd  
Divertimento of the Fugue

26  
27  
28  
29  
Reiteration at the 6th  
Reiteration at the 3rd

## Example 25 plate 3 - tonal fugue

30  
31  
32  
33  
34  
35  
Countersubject that modulates

36  
37  
38  
39  
40  
41  
Stretto of subject  
Countersubject  
Stretto of subject  
Countersubject

42  
43  
44  
45  
46  
Stretto of subject  
Countersubject

10

Passa di poi ognuna di queste Parti a Rovesciar la Fuga, il So-/prano 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

Then each of these parts is *exchanged* in the *fugue*, the Soprano exchanging the pitch of *D* for *G* the Contralto *G* for *D*, and the same happens in the lower octave with the Tenor and the Bass, and here is fulfilled that which was prescribed by the masters, in the

stato prescritto da' Maestri tanto/ nella Proposta, e Risposta della Fuga, che nel di lei Rovesciamento./ [Esempio]

xxxvii Da questa Tavola divisa in due Parti, l'una per il Tuono di Terza maggiore, l'altra di Terza minore, si conosce/praticamente in che consista la Modulazione ordinaria o sia Mutazione di Tuono; quali siano/i Tuoni coerenti al Tuono fondamentale; quali i loro Accompagnamenti; e/l'ordine che deve tenersi nel farvi passaggio.

5

Tuono di Terza maggiore.

[Esempio]

Example 26a - table for modulation

Musical notation for Example 26a showing Major Modes and Fifth, Fourth, Sixth, and Third of the Mode with fingerings and interval labels.

proposal and answer of the fugue as well as in its part-exchange.

[Example 25 - tonal fugue, measures 14-20, p. 87-88]

From this table, divided into two parts, one for major modes, the other for minor, one can know of what ordinary modulation, or the mutation of mode, consists in practice; which ones are the modes related to the fundamental tone; which are their accompaniments, and the order one must keep in passing from one to the other.

Major mode.

[Example 26a - table for modulation, major mode]

Tuono di Terza minore.

Per ben comprendere la differenza, che passa tra il Tuono di Terza maggiore, e il Tuono di Terza minore, /riflettasi a quanto abbiamo esposto alla pag. 226. 227. della Prima Parte di questo Esemplare.

15

20

[Esempio]

Minor Mode

To understand well the difference between the major mode and the minor mode, consider what we have set out on pages 226 and 227 of the first part of this exemplar.

[Example 26b - table for modulation, minor modes]

Example 26b - table for modulation

Musical notation for Example 26b showing Minor Modes and Fifth, Fourth, Third, and Sixth of the Mode with fingerings and interval labels.

Avvertasi, che in ambedue queste Tavole, abbenchè la Quarta del Tuono sia vicina alla Quinta, non si deve però/immediatamente far passaggio dall'una all'altra, ma devesi osservare quanto si è prescritto/nella Prima Parte alle due citate pagine./

Note that in both these tables, although the fourth of the mode is near the fifth, one must not pass immediately from one to the other, but one must observe what was prescribed in Part I on the two cited pages.<sup>66</sup>

66 In a note on page 227 of the first volume of the Esemplare, Martini describes how to move from F major to G major by employing a 5-6 motion in the harmony. He writes, "Usarono però i primi Maestri al-/cuna volta, e l'usano cotidiamente i Maestri de' nostri tempi un'altro mez-/zo per evitare il dispiacere, che ne riceve l'udito dal passaggio immediato/di due Tuoni vicini accompagnati da un



xxxvii  
[bis]

5

10

15

Varj sono i metodi tenuti da'Maestri nel proseguimento della *Fuga*./Alcuni vogliono, che avendo condotta la *Fuga* per le Corde della Fon- /damentale, e della Quinta si passi alla Quarta del Tuono. La ragione, /che essi adducano si è, perchè, siccome la Quarta del Tuono richiede la /Terza compagna della Terza del Tuono fondamentale, così le *Risposte* /alla Quarta divengono simili alla *Proposta*, e alle *Risposte* tanto della Fon- /damentale, che della Quinta del Tuono. Altri però non tanto scrupolo- /losi vogliono, che si debba passare alle altre Corde di partecipazione /del Tuono, che sono Terza, e Sesta, ab- benchè il ripiglio del *Soggetto* /in queste Corde divenga in parte dissimile, perchè se la Terza del Tuo- /no è minore, la di lei Terza è maggiore, al contrario se la Terza del /Tuono è maggiore, la di lei Terza è minore; l'istesso deve dirsi della /Sesta, la quale se è minore, la di lei Terza è maggiore, al contrario /se la Sesta è maggiore, la di lei Terza è minore, e se la Sesta è mi- /nore, la di lei Terza è maggiore, come vedrassi dalla annessa Tavola. /

Ma siccome modulando il *Soggetto* alla Quarta, alla Terza, e alla /Sesta, porta seco tante repliche del *Soggetto*, che non possono pro- /durre negli Udi- tori se non che noja, e tedio, quindi

Quinta. Consiste questo in accompa- /gnate la prima Nota con Quinta, e poscia mutare l'accompagnamento di /Quinto in Sesta alla stessa Nota, e con ciò viene a levarsi quella molestia, che ne /riceve l'udito...” [However, the first masters sometimes used to use, and the masters of our times use daily, another means of avoiding the displeasure that the ear receives from the immediate passage from a mode to another a tone apart, accompanied by a fifth. It consists in accompanying the first note with a fifth and then changing it from a fifth into a sixth on the same note, and with that, the trouble that ear receives is avoided...]

There are various methods used by the masters in the continuation of the *fugue*. Some wish, having conducted the *fugue* at the pitch levels of the fundamental and the fifth, to have it pass to the fourth of the mode. The reason they do this is because, since the fourth of the mode requires its third, akin to the third of the fundamental tone, then the *answers* at the fourth become similar to the *proposal* and to the *answers*, both on the fundamental and on the fifth of the mode. Others who are not so scrupulous, however, would like to require passing to the other participating pitches of the mode, which are the third and the sixth, even though the reiteration of the *subject* on these pitches becomes partly dissimilar, because if the third of the mode is minor, its own third is major; on the contrary, if the third of the mode is major, its own third is minor. The same must be said of the sixth, which if it is minor, its own third is major and, on the contrary, if the sixth is major, its own third is minor, as can be seen in the adjoining table.

But since modulating the *subject* at the fourth, at the third and at the sixth entails many reiterations of the *subject*, which can only produce boredom and tedium in the listeners, the expert

20

avvedutamente/i periti Compositori hanno preso l'espedito di prendere una parte /del *Soggetto*, e formarne un piccolo *Attacco*, servendosi di esso *Sog- /getto* per modulare, e condurre la *Fuga* alla Terza, e alla Sesta del /Tuono fondamentale, per poscia ripigliare in tali Corde il *Soggetto*, /come rilevasi dal seguente Esempio.

[Esempio]

[Esempio, cont.]

xxxviii

5

Dopo il Divertimento della *Fuga*, e il ripiglio del *Soggetto* nelle /Corde di partecipazione del Tuono fondamentale, fa duopo di ri- /tornare modulando alla Corda di *G sol re ut*. Alcuni ripigliano /l'*Attacco* indicato, e col di lui mezzo si riconducano al Tuono /fondamentale. Altri però, affine di sempre più sollevare gli Udi- /tori colla varietà, prendono qualche altra parte del *Soggetto*, o /

xxxix

pure il *Contrasoggetto*, e formandone un nuovo *Attacco* si riduco- /no al Tuono, eccone l'Esempio:

[Esempio (1)<sup>67</sup>]

Due sono le ragioni per le quali tanto in questo, che nell'antece- /dente

composers have shrewdly and expediently taken one part of the *subject* and formed from it a short *attack*, which serves as a *subject* for modulation and for conducting the *fugue* to the third and to the sixth of the fundamental tone, in order to then reiterate the *subject* on those pitches, as is noted in the following example.

[Example 25 - tonal fugue, measures 20-32, p. 88-89]

After the divertimento of the *fugue* and the reiteration of the *subject* on the pitch levels participating with the fundamental tone, then we return, modulating to the pitch of *G*. Some reiterate the indicated *attack*, and by that means return back to the fundamental tone. Others, however, in order to always elevate the listeners with variety, take some other parts of the *subject* or

the *countersubject* and, forming from them a new attack, return to the mode. Here is an example of it:

[Example 25 - tonal fugue, m. 29-35]

There are two reasons that, both in this example as well as in the previ-

<sup>67</sup> Si potrebbe anche per *Modulare* far uso della prima parte del *Soggetto*, usando questo singolar /Artificio, cioè, siccome la prima Corda di questo *Soggetto*, o è la Quinta del Tuono, o è la /Fondamentale, e di lei Ottava, così si potrebbe ripigliare il *Soggetto*, o una Terza sopra del- /la Fondamentale, o una Terza sopra della Quinta, e conducendo le altre Parti, singolarmente / [pag. xxxix] il Basso a norma del nuovo ripiglio del *Soggetto*, si verrebbe a modulare con l'istesso *Sog- /getto*, o alla Sesta, o alla Terza del Tuono, e a formare degli *Attacchi*, che volgarmente /vengono chiamati *Finti*, o *Entrate impensate*, o *False*, come ci dimostrano questi piccioli /Esempj.

[To modulate, one can also make use of the first part of the subject, using this singular artifice: that is, since the first note of this *subject* either is the fifth of the mode or the fundamental and its octave, thus one can repeat the subject at either a third over the fundamental or at a third over the fifth, and leading the other parts, [page xxxix] the Bass separately, in accordance with this new reiteration of the *subject*, would modulate with the same *subject* either to the sixth or the third of the mode, and would form *attacks* that are commonly called *Feints* or *Unexpected* or *False Entrances*, as these short examples show us].

5 in questo, che nell'antece-/dente  
Esempio resta sospesa la *Fuga* nella  
Quinta del Tuono. L'una/affinchè  
più facilmente possa il Soprano ripig-  
liare il Soggetto per for-/mare lo  
*Stretto*; l'altra acciocchè dagli Uditori  
così solo, e senza/l'accompagnamen-  
to delle altre Parti, venga più chiara-  
mente inteso/

xl lo *Stretto*, che è per sentimento de'più  
esperimentati Maestri dell'Ar-/te, una  
delle parti più pregevoli della *Fuga*./

[Esempio]

[Esempio]

5

xli [Esempio cont.]

5 L'esperienza c'insegna essere la natura  
dei Soggetti talmente varia,/che c'im-  
pedisce lo stabilire alcun metodo per  
formare lo *Stretto*./Ogni Soggetto ben  
ponderato, e ingegnosamente esami-  
nato deve som-/ministrarci il modo  
di restringerlo in più maniere, affine  
di scegliere/la più facile, e più natu-  
rale, e che sopra tutto conservi per  
quanto/sia possibile l'identità del *Sog-  
getto*; e quando mai la necessità co-  
/stringa a variar in qualche piccola  
parte il *Soggetto*, si procuri che  
la/mutazione succeda più tosto nelle  
Parti di mezzo, che nelle  
Parti/estreme, che sono il Soprano, e  
10 il Basso, mentre qualunque  
anche/piccola varietà nelle Parti  
estreme viene più facilmente a sco-  
pirsi da-/gli Uditori, e per l'opposto  
il variare qualche Figura nello  
*stretto*/del *Soggetto*, si rende meno  
sensibile.

ous one, the *fugue* remains suspended  
in the fifth of the mode. One [is] so  
that the Soprano can more easily reit-  
erate the subject to make a *stretto*; the  
other so that, alone and without ac-  
companiment of the other parts, the  
*stretto* is more clearly comprehended  
by the listeners,

which is, according to the sentiments  
of the most experienced masters of  
the art one of the most valued parts  
of the *fugue*.

[Example 25 - tonal fugue, m. 36-46]

[Example 27a and b - false entrances,  
p. 95]

[Example 25 - cont.]

Experience teaches us that the na-  
tures of subjects are so varied that  
they impede us from establishing any  
[single] method for forming the  
*stretto*. Each well thought-out and  
cleverly examined subject must pro-  
vide us with ways to make *strettos* of  
it in several manners, so that we can  
choose the easiest and most natural  
one, and the one which, above all,  
conserves the identity of the *subject* as  
much as possible. And whenever ne-  
cessity coerces us to vary the *subject* in  
some small section, one should let  
the change occur mostly in the mid-  
dle parts, rather than the outer parts,  
which are the Soprano and Bass, be-  
cause any variation, even a small one,  
in the extreme parts is more easily  
discovered by the listeners. On the  
contrary, the variation of some note-  
values in the *stretto* of the *subject* is  
rendered less perceptible.

Example 27a – false entrance

Example 27b – false entrance

15 Procuri il Giovane Composi-/tore,  
ogni qual volta sia ben impossessato  
dell'Arte del Contrappun-/to, d'imi-  
tare i Maestri più eccellenti nell'Arte, i  
quali, prima di/stendere qualunque  
*Fuga*, praticarono di far varie prove,  
prima so-/pra del *Soggetto*, poi come  
poteva *Rovesciarsi*, come *Modularlo*,/  
come ricavarne qualche *Divertimento*, e  
sopra tutto formarne lo/*Stretto*./

15

20

25

Dopo d'aver esposto quanto  
richiedesi nel comporre ogni parte/  
separata d'una *Fuga*, è ormai tempo di  
porre sotto gli occhi/l'unione di tutte  
le accennate parti, affinché aver possa  
il Giova-/ne Compositore una com-  
piuta notizia di tutto il complesso  
della/*Fuga*. E perchè più facilmente  
possa conoscere in qual modo deb-  
/bano unirsi, ho segnato nelle parti  
della *Fuga* il numero a cias-/cuna  
Casella, e affinché altresì comprenda,  
che l'unione deve es-/ser fatta con  
tale avvedutezza, che comparisca agli  
Ascoltanti es-/ser composta tutta la  
*Fuga* di un solo pezzo, e non di parti  
ma-/lamente concatenate./

xlii-

xlvi

[Esempio]

Dimostrate le Regole più necessarie  
per ben comporre qualun-/que sorta

Let the young composer attempt,  
once he has grasped well the art of  
counterpoint, to imitate the most ex-  
cellent masters of the art who, before  
laying out a *fugue*, use to make various  
tests, first of the *subject*, then how to  
*exchange its parts*, how to *modulate* it,  
how to get some *divertimentos* from it  
and, above all, how to make a *stretto*  
from it.

After having set out what is required  
in the composition of each separate  
part of the *fugue*, by now it is time to  
show the union of all the mentioned  
parts, so that the young composer  
can have a complete picture of the  
entire complex of the *fugue*. And to  
make it easier to recognize how they  
are put together, I have noted in the  
parts of the *fugue* the number of each  
measure, and so that he also under-  
stands that the union must be made  
with such sagacity that it appears to  
the listeners that the entire *fugue* is  
composed of a piece, and not of  
parts badly joined together.

[Example 25, p. 87-89]

Now that the most necessary rules  
for the good composition of all sorts

5 di Fuga, altro più non resta, che di farle vedere ai/Giovani Compositori in pratica recate dai più celebri, e valenti/Professori. Essi le vedranno negli Esemplj dell Fughe di due sino/alle otto Voci, che formano questa seconda Parte dell'Esemplare;/ai quali abbiamo unite le nostre Osservazioni, per cui potranno/agevolmente rilevare la maniera, lo stile, la condotta, e l'eccezioni usate dagli anzidetti insigni Compositori, e quindi approfittar-/si del loro esempio, col procurare, per quanto sarà loro possibi-/le, di perfettamente imitarle.

10 Prima però d'intraprendere l'esa-/me di queste dotte Composizioni, non posso, a meno di non/insinuar loro con tutto il calore, che siccome senza una seria la-/boriosa applicazione non arriveranno giammai ad imitare questi sì/celebri Professori, che hanno con tanto loro decoro illustrata,/e perfezionata la Musica; così per l'opposito, se non la perdo-/neranno a vigilie, e a fatica, spero che anch'essi colla scorta/di sì fatti insigni Maestri diveranno valenti Compositori, ed io/avrò il bel contento di ottenere così l'unico fine, che mi ha/mosso ad intraprendere per loro questa qualunque siasi mia fatica./

20

of fugue have been demonstrated, there remains only to show young composers practical models chosen from the most celebrated and worthy masters. They will see these rules in the examples of fugues from two to eight voices, which form this second part of the exemplar; to these we have added our observations, by which they can easily note the manner, the style, the conduct, and the exceptions used by these aforementioned illustrious composers, and therefore profit from their example, and try, as much as possible, to imitate them perfectly.

However, before embarking on the examination of these learned compositions, I cannot help emphasizing to them with all my heart that without a serious, laborious application they will never arrive at emulating these celebrated masters who have ornamented and perfected the art of music with so much dignity. Rather then, I hope that they too, if they do not spare study and labor, with the escort of these illustrious masters, will become worthy composers, and I will have the great pleasure of thus obtaining the only goal that has moved me to undertake for them whatever this labor of mine may be.

## Appendix

## Example 15

Italian [English]	Latin	Greek
At the unison.	<i>Ad Unissonum.</i>	<i>Symphoninabis, vel Homophonus.</i>
At the minor second.	<i>Ad Semiditonum.</i>	<i>Ad Hemitonium.</i>
At the major second.	<i>Ad Tonum, vel ad secundam.</i>	<i>Ad Tonum.</i>
At the minor third.	<i>Ad Tertiam minorem.</i>	<i>Ad Semiditonum, vel Tribemitonium.</i>
At the major third.	<i>Ad Tertiam majorem.</i>	<i>Ad Ditonium.</i>
At the fourth.	<i>Ad Quartam.</i>	<i>Ad Diatessaron.</i>
At the fifth.	<i>Ad Quintam.</i>	<i>Ad Diapente.</i>
At the minor sixth.	<i>Ad Sextam minorem.</i>	<i>Ad Hexacordum min. vel ad Diapente cum Tono.</i>
At the major sixth.	<i>Ad Sextam majorem.</i>	<i>Ad Hexacordum maj., vel ad Diapente cum Tono.</i>
At the minor seventh.	<i>Ad Septimam minorem.</i>	<i>Ad Heptachordum min., vel ad Diapente cum Tribemitonio.</i>
At the major seventh.	<i>Ad Septimam majorem.</i>	<i>Ad Heptachordum maj., vel ad Diapente cum Ditono.</i>
At the octave.	<i>Ad Octavam.</i>	<i>Ad Diapason.</i>
At the minor or major ninth.	<i>Ad Nonam minorem, vel majorem.</i>	<i>Ad Diapason cum Hemitonio, vel Tono.</i>
At the minor or major tenth.	<i>Ad Decimam minor., vel majorem.</i>	<i>Ad Diapason cum Tribemitonio, vel Ditono.</i>
At the eleventh.	<i>Ad Undecimam.</i>	<i>Ad Diapason - Diatessaron.</i>
At the twelfth.	<i>Ad Duodecimam.</i>	<i>Ad Diapason - Diapente.</i>
At the fifteenth.	<i>Ad Decimamquintam.</i>	<i>Ad Dis-Diapason.</i>

## Example 16

Mottos or Enigmas	Explanation
1. Clama ne cesses	Each of these eight mottos or enigmas indicates that the consequent, or the parts that respond, omits the pauses of the antecedent and follows singing only the notes.
2. Ocia dant vitia.	"
3. Dii faciant fine me non moriar ego.	"
4. Omnia si perdas famam servare memento, Qua semel amissa, postea nullus eris.	"
5. Sperare & prestolari multos facit morari[.]	"
6. Ocia securis insidiosa nocent.	"
7. Tarda solet magnis rebus inesse fides.	"
8. Fuge morulas.	"
9. Misericordia & veritas obviaverunt sibi	These other mottos, which follow up to number 20, mean that, from the consequent, we must get two other answering parts: one that begins from the first note of the antecedent and proceeds regularly until the end, the other begins from the last note of the antecedent and progresses from the end to the first note.
10. Justicia & pax se osculatae sunt.	"
11. Nescit vox missa reverti.	"
12. Semper contarius esto.	"
13. Signa te signa temere me tangis & angis, Romae tibi subito motibus ibit amor.	"
14. Frangenti fidem fides frangatur eadem.	"
15. Roma caput mundi, si veteris, omnia vincit.	"
16. Mitto tibi metulas, erige si dubitas.	"
17. Cancrizat, vel cinit more Haebreorum.	"
18. Retrograditur.	"
19. Vadam & vediam ad vos.	"
20. Principium, & finis.	"

21. Symphonizabis.	The consequent answers at the unison.
22. Omne trinum perfectum.	That, from the antecedent, two consequents, or two answering parts, are gotten, so that a canon for 3 voices is formed, which usually would be at the unison or at the octave.
23. Trinitas & unitas.	"
24. Trinitatem in unitate veneremur.	"
25. Sit trium series una.	"
26. Vidi tres viri qui erant laesi homonem.	"
27. Manet alta mente repostam.	Two, three or more voices can answer the antecedent.
28. De ponte non cadit, qui cum sapientia vadit.	"
29. Tautum hoc repete, quantum cum aliis sociare videbis.	A small melody that is found in one part must be replicated until the other parts of the composition have finished.
30. Non qui inceperit, sed qui perseveraverit.	"
31. Itque, reditque frequens.	"
32. Crescit in Duplo, Triplo, &c.	The consequent must double or triple, etc., the note values; or diminish them by half, or two thirds.
33. Descrescit in Duplo, Triplo, &c.	"
34. Dignora sunt priora	The rhythms of the consequent must be sung in order of their note-values, that is, first the maxims, then the longs, then the breves, the semi-breves, the minims, the semiminims. etc.
35. Descende gradatim.	If one part forms a small melody, this must be repeated until the composition is finished; and the repetitions must ascend or descend a tone.
36. Ascende gradatim.	"
37. Et sic de singulis.	If the first note of the antecedent is dotted, all the notes of the consequent must be sung dotted.
38. Nigra sum sed formosa.	The consequent must sing the black notes as if they were white.
39. Caecus non indicat de colore.	"
40. Qui se exaltat humiliabitur.	The answer must be sung in inversion, in a manner such that if the antecedent ascends, the con-

	sequent descends, and if the antecedent descends, the consequent ascends.
41. Qui se humiliat exaltabitur.	"
42. Plutonica subiit regna.	"
43. Contraria contrariis curantur.	"
44. Qui non est mecum, contra me est.	"
45. Duo adversi adverse in unum.	"
46. De Minimis non curat Praetor.	Even though written in the antecedent, neither the minims nor the semiminims are sung in the consequent.
47. Me oportet minui, illum autem crescere.	The antecedent diminishes by half the value of the written rhythms, and the consequent increases them by four.
48. Qui venit post me, ante me factus est.	The consequent was composed before the antecedent.
49. Exurge in adjutorium mihi.	The consequent answers at the unison.
50. Vous jejuneres le quattr[e] temps.	The consequent must answer after the value of four tempora, that is four breves.
51. Respice in me: Ostende mihi faciem tuam.	That the consequent sings the same notes as the antecedent, but in reverse, turning over the side of one page towards the other.
52. Cantus duarum facierum.	One can sing the consequent with the pauses or without the pauses, retaining however the "sighs", which last a quarter of the measure, if they are written in the antecedent, so that the measure is complete.*
53. Tolle moras placido maneant suspiria cantu.	"
54. Dum lucem habetis credite in lucem.	The consequent sings no black note, only white ones.

\*The original Italian here is: "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, affinché resti compiuta la Battuta." [one can sing the consequent with rests and without rests, always keeping however, the "sigh," or one-fourth of the measure, if it is found written in the antecedent, so that the measure is complete.] Over the centuries, there has been an oscillation between "sospiro" meaning simply a short pause, and its meaning as a specific note-value, whether as a note or as a rest. In the latter case, it had the value of a quarter-note; however in the sixteenth century, it indicated a pause of a half-note, whether for a note or a rest.

55. Qui sequitur me non ambulat, in tenebris.	"
56. Intendami chi può, che m'intend'io. (1)**	The attached example will serve as explanation for this last enigma.

\*\* [Hear/understand me who can, that I hear/understand myself] (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 Contappunto. E' così difficile lo scio-/glimento di questo Enigma, che ho creduto di far cosa grata ai Giovani Compositori l'espore/lo spartito del Canone, al quale è posto l'Enigma. [(1) Giovanni Paolo Cima, Organist in Milan, is the author of this last enigma. He was famous for all sorts of artful compositions, some of which can be found as references by Father Camillo Angleria at the end of his work entitled, *Rules of Counterpoint*. The solution of this enigma is so difficult that I decided to help the young composers by presenting the score of the canon that has this enigma.] [Examples 17a and b.]

#### References

- Aaron, Pietro. *Libri tres de institutione harmonica editi a Petro Aaron Florentino interprete Io. Antonio Flam. Foro Cornelite*. Colophon: Impressum Bononi, 1516. Facsimile reprint. Bologna: Forni, 1970.
- Angleria, Camillo. *La Regola del contraponto e della musical compositione*. Milano: Giorgio Rolla, 1622.
- Barbieri, Patrizio. "Martini e gli armonisti 'fisico-matematici': Tartini, Rameau, Riccati, Vallotti." In *Padre Martini: Musica e Cultura nel Settecento Europeo*. Angelo Pompilio, ed. Florence: Olschki, 1987.
- Baroni, Mario. "Rigori e licenze dell'Accademia Filarmonica di Bologna negli anni di padre Martini." In *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*. Modena: Mucchi, [1989].
- Bellomo, B. *Settecento Bolognese (vita e cronache)*. Bologna: L. Cappelli, 1936.
- Berardi, Angelo. *Ragionamenti musicali composti dal sig. D. Angelo Berardi professore armonico e maestro di cappella nel duomo di Spoleto*. Bologna: Giacomo Monti, 1681.
- Blainville Charles Henri de, *L'esprit de l'art musical, ou reflexions sur la musique, et ses differentes parties par C.H. Blainville*. Geneve: n.p., 1754.
- Bononcini, Giovanni Maria. *Musico pratico: che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla compositione de i canti e di cio-ch' all' arte del contrapunto si ricerca...* Bologna: Giacomo Monti, 1673.
- Bontempi, Giovanni Andrea Angelini. *Historia musica*. Perugia: pe'l Costantini, 1695. Facsimile edition Bologna: Forni, 1971.

- Brofsky, Howard. "Doctor Burney and Padre Martini: Writing a General History of Music." *The Musical Quarterly* LXV/3 (July 1979): 313-345.
- Brofsky, Howard. "Martini's Music School." In *Padre Martini: Musica e Cultura nel Settecento Europeo*. Angelo Pompilio, ed. Florence: Olschki, 1987.
- Brofsky, Howard. "Students of Padre Martini." *Fontes Artis Musicae* XIII (1966): 159-160.
- Brofsky, Howard. "Jommelli e padre Martini: aneddoti e realtà di un rapporto." *Rivista italiana di musicologia* VIII (1973): 132-146.
- Brossard, Sebastien de. *Dictionnaire de musique contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens, et Francais, les plus usitez dans la musique*. Paris, Ballard, 1703. Reprint Amsterdam: Antiqua, 1964; facsimile edition of the 1705 edition Hilversum: Knuf, 1965.
- Burney, Frances. *The early diary of Frances Burney, 1768-1778: with a selection from her correspondence, and from the journals of her sisters Susan and Charlotte Burney*. Edited by Annie Raine Ellis. London: Bell, [1889]. Reprint. Freeport, N.Y., Books for Libraries Press [1971].
- Busi, Leonida. *Il Padre G.B. Martini, musicista-letterato del sec. XVIII*. vol. 1. Bologna: Zanichelli, 1891.
- Cafiero, Rosa. "Saverio Mattei versus Giovanni Battista Martini." In *Musicam in subtilitate scrutando: contributi alla storia della teoria musicale*. Daniele Sabaino, Maria Teresa Rosa Barezzani, Rodobaldo Tibaldi, eds. Lucca: Libreria musicale italiana, c1994.
- Casali, Maria Cristina. "Padre Martini e le Corti europee." In *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento: la quadreria e la biblioteca di Padre Martini*. Catalogue from exhibit held at the Palazzo Pepoli Campogrande, Bologna, September-November, 1984. Bologna: Nuova Alfa, 1984.
- Cavallini, Ivano. "L'idée d'histoire et d'harmonie du Padre Martini et d'autres penseurs de son temps." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. XXI/2 (1990): 141-159.
- Cavallini, Ivano. "La lessicografia musicale nel Settecento e padre Martini." In *La musica come arte e come scienza. Studi nel secondo centenario della morte di G. B. Martini*. Bologna: Università degli studi, 1985.
- Cavallini, Ivano. *Musica e teoria nelle lettere di G. Tartini a padre G.B. Martini*. Bologna: Tipografia Compositori, 1980.
- Cerreto, Scipione. *Della pratica musica vocale, et strumentale, opera necessaria a coloro, che di musica si dilettano. Con le postille poste dall'autore a maggior dichiarazione d'alcune cose occorrenti ne' discorsi*. Napoli: Gio. Iacomo Carlino, 1601.

- Cerone, Domenico Pietro. *El Melopeo y maestro: Tractado de musica theorica y pratica; en que se pone per extenso, lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad y claridad del lector, esta repartido en 21 libros...* Naples: J. B. Gargano-L. Nucci, 1613.
- Darbellay, Etienne. "L'Esemplare du Padre Martini: Une exégèse musicologique moderne du *stile osservato*?" In *Padre Martini: Musica e Cultura nel Settecento Europeo*. Angelo Pompilio, ed. Florence: Olschki, 1987.
- Della Valle, Guglielmo. "Elogio funebre in lode del P. Giambattista Martini." *Antologia romana* (January 1785): 10-25.
- Della Valle, Guglielmo. *Memorie storiche del P.M. Giambattista Martini, Minor Conventuale di Bologna, celebre Maestro di Cappella*. Naples: Simoniana, 1795.
- Duckles, Vincent. "The Revival of Early Music in 18th-Century Italy: Observations on the Correspondence between Girolamo Chiti and Padre Giambattista Martini." *Revue Belge de Musicologie* XXVI-XXVII (1972-73): 14-24.
- Durante, Sergio. "Note su un Manoscritto 'Martiniiano'." In *Padre Martini: Musica e Cultura nel Settecento Europeo*. Angelo Pompilio, ed. Florence: Olschki, 1987.
- Eximeno y Pujades, Antonio. *Dell'origine e delle regole della musica*. Rome: Barbiellini, 1774.
- Eximeno y Pujades, Antonio. *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del reverendissimo padre maestro Giambattista Martini*. Rome: Stamperia di Michelangelo Barbiellini, 1775.
- Finck, Hermann. *Practica musica Hermanni Finckii exempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis, ac quaedam de art suaviter et artificiose cantandi continentens*. Wittenberg: Georg Rhaus Erben, 1556. Modern facsimile Bologna: Forni, stampa 1969.
- Fрати, Lodovico. "Bolognesi musicisti e cantanti del '700." *Rivista Musicale Italiana* XXI (1914).
- Fрати, Lodovico. *Il Settecento a Bologna*. Bologna: Sandron, 1923.
- Fux, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum: sive Manuductio ad compositionem musicae regularum, methodo nova, ac certa*. Vienna: Joannis Petri Van Ghelen, 1725. Modern facsimile Kassel: Barenreiter, 1967. English translation Alfred Mann, ed. *The study of counterpoint: from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. New York: W. W. Norton & Company, 1965.
- Gandolfi, Gaetano. *Elogio di G. B. Martini Minor Conventuale*. Bologna: Fratelli Masi, 1813.

- Gaspari, Gaetano. *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*. Bologna: Libreria Romagnoli Dall'Acqua [later] Cooperativa tipografica Azzoguidi, 1890-1905.
- Gaspari, Gaetano. *Musica e musicisti a Bologna. Ricerche, documenti e memorie riguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna*. Milan: 1858. Facsimile reprint. Bologna: Forni, 1969.
- Giacomelli, Gabriele. "Monsieur Campion e padre Martini: un 'armonioso segreto' fra lettere e ritratti." *Recercare* XIV (2002): 159-189.
- Gonin, Frédéric. "Mozart et le Padre Martini." *Revue de Musicologie* 85/2 (1999): 277-295.
- Gozza, Paolo. "Gli 'straordinari effetti' della musica in Padre Martini e nella cultura del suo tempo." In *Padre Martini: Musica e Cultura nel Settecento Europeo*. Angelo Pompilio, ed. Florence: Olschki, 1987.
- Haar, James. "Zarlino's Definition of Fugue and Imitation." *JAMS* 24 (1971): 226-254.
- Heyden, Sebald. *De arte canendi*. Nuremberg: apud Ioh. Petreium, 1540. English trans. by Clement A. Miller. Dallas?: American Institute of Musicology, 1972.
- Hill, Laura Callegari. "Padre Martini and the Accademia Filarmonica of Bologna." In *Musicologia humana: studies in honor of Warren and Ursula Kirkendale*. Siegfried Gmeinwieser, David Hiley, Jörg Riedlbauer, eds. Florence: Olschki, 1994.
- Huglo, Michel. "La musicologie au XVIII siècle: Giambattista Martini et Martin Gerbert" *Revue de musicologie* LIX (1973): 106-118.
- Jacobi, Erwin R. "Rameau and Padre Martini. New Letters and Documents." *The Musical Quarterly* L (1964): 455-475.
- Jeppesen, Knud. *Counterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century*. Glen Haydon, trans. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1939). Reprint edition. New York: Dover Publications, 1992.
- Kircher, Athanasius. *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta...* Rome: ex typographia haeredum Francisci Corbelletti, 1650. Reprint Hildesheim: Olms 1970.
- Lanfranco, Giovanni Maria. *Scintille di musica di Giovan Maria Lanfranco da Terentio Parmegiano...*Brescia: Lodovico Britannico, 1533.
- Lorente, Andres. *El porque della musica, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapunto, y composition, ...* Alcala de Henares: Nicolas de Xamares, 1672).
- Malvezzi de' Medici, Nerio. *Discorso per lo scoprimento della epigrafe in onore del P. Giambattista Martini nella chiesa d. S. Francesco il 15 gennaio 1889*. Bologna: n.p., 1889.

- Manfredini, Vincenzo. *Regole armoniche*. Venice: G. Zerletti, 1775.
- Mann, Alfred. "Padre Martini and Fux." In *Festschrift für Ernst Hermann Meyer: z. 60. Geburtstag*. Georg Knepler, ed. Leipzig: Deutscher Verlag f. Musik, 1973.
- Mann, Alfred. *The Study of Fugue*. New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, [1958]. Reprint edition. New York: Dover Publications, 1987.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. *Abhandlung von der Fuge. Nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen*. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1753-54. Reprint edition. Laaber, c2002. French translation: *Traité de la Fugue et du Contrepoint: divisé en deux parties*. Berlin: Haude et Spener, 1756.
- Marshall, Robert L. *Mozart Speaks: Views on Music, Musicians and the World*. New York: Schirmer Books, 1991.
- Martini, Giovanni Battista. *Storia della musica*. 3 vols. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1757-1781. Facsimile reprint. Othmar Wessely, ed. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1967.
- Martini, Giovanni Battista. *Esemplare ossia saggio fondamentale pratico sopra il canto fermo*. 2 vols. Bologna: Lelio Volpe, 1784.
- Martini, Giovanni Battista. *Piano generale per una storia della musica di Charles Burney con un catalogo della sua biblioteca musicale*. Vincent Duckles, ed. Bologna: A.M.I.S., 1972.
- Mattei, Stanislao. *Memorie per servire alla vita del Metastasio ed elogio di N. Jommelli*. Colle: stamperia di A. M. Martini, 1785. Facsimile reprint. Bologna: Forni, 1987.
- Medici, Michele. *Memorie storiche intorno le accademie scientifiche e letterarie della città di Bologna*. Bologna: Tipi Sassi nelle Spaderie, 1852.
- Mischiati, Oscar. "Le miscellanee come specchio degli interessi storico-musicali di Padre Martini." In *Padre Martini: Musica e Cultura nel Settecento Europeo*. Angelo Pompilio, ed. Florence: Olschki, 1987.
- Mischiati, Oscar. "Padre Martini e la sua biblioteca." In *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento: la quadreria e la biblioteca di Padre Martini*. Catalogue from exhibit held at the Palazzo Pepoli Campogrande, Bologna, September-November, 1984. Bologna: Nuova Alfa, 1984.
- Morelli, Giovanni. "Modernità di Martini." In *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento: la quadreria e la biblioteca di Padre Martini*. Catalogue from exhibit held at the Palazzo Pepoli Campogrande, Bologna, September-November, 1984. Bologna: Nuova Alfa, 1984.
- Moreschi, G.B. Alessio. *Orazione in lode del P. Maestro Giambattista Martini*. Bologna: n.p., 1786.

- Mozart, Wolfgang Amadeus. *The letters of Mozart and his family*. Emily Anderson, trans. First American edition of 1985 revised edition. Reprinted with revisions. New York: Norton, 1989.
- Parisini, Federico. *Carteggio inedito del Padre martini coi più celebri musicisti del suo tempo*. Bologna: Zanichelli, 1888.
- Parisini, Federico. *Della vita e delle opere del Padre G. B. Martini*. Bologna: Zanichelli, 1887.
- Pauchard, Anselmo. *Ein italienischer Musiktheoriker, Pater Giambattista Martini, Franziskaner-konventual*. Thesis, Lugano: Mazzucconi, 1941.
- Pompilio, Angelo, ed. "Padre Martini: musica e cultura nel Settecento europeo." *Quaderni della Rivista italiana di musicologia*. Florence: Olschki, 1987.
- Pontio, Pietro. *Dialogo del R.M. don Pietro Pontio parmigiano, ove si tratta della theorica, e pratica di musica. Et anco si mostra la diversita de' contraponti e canoni*. Parma: Ernesto Viotti, 1595.
- Premoli, Orazio Maria. "Due lettere del P. G. Sacci al P. Martini." *Rivista Musicale Italiana* XXI (1914): 262ff.
- Raimondi, Ezio. "Settecento bolognese: antichi e moderni." In *Padre Martini: Musica e Cultura nel Settecento Europeo*. Angelo Pompilio, ed. Florence: Olschki, 1987.
- Raimondi, Ezio. "Il barometro dell'erudito." In *Scienza e letteratura*. Turin: Einaudi, 1978.
- Rameau, Jean-Philippe. *Treatise on Harmony*. Philip Gossett, trans. New York: Dover, 1971.
- Reich, Wilhelm. *Pater Martini als Theoriker und Lehrer*. Thesis, University of Vienna, 1934.
- Ricci, Corrado. *Mozart a Bologna: con documenti inediti*. Milan: G. Ricordi e C., 1891.
- Rodio, Rocco. *Regole di musica di Rodio Rocco, sotto brevissime risposte ad alcuni dubij proposti da un cavaliere, intorno alle varie opinioni de contrapuntisti...* Napoli: A. Magnetta, 1626.
- Rossi, Giovanni Battista. *Organo de cantori per intender da se stesso ogni passo difficile che si trova nella musica, et anco per imparare contrapunto, con alcune cantilene a due, tre*. Venice: Bartholomeo Magni, 1618, stampa del Gardano.
- Rostirolla, Giancarlo. "La corrispondenza fra Martini e Girolamo Chiti: una fonte preziosa per la conoscenza del settecento musicale italiano." In *Padre Martini: Musica e Cultura nel Settecento Europeo*. Angelo Pompilio, ed. Florence: Olschki, 1987.

- Rousseau, Jean Jacques, *Dictionnaire de Musique*. Paris: Veuve Duchesne, 1768.
- Sartori, Claudio. *Il Regio Conservatorio di Musica G. B. Martini di Bologna*. Florence: Le Monnier, 1942.
- Scattolin, Paolo, with G. Tiraboschi, A.M. Bandini, P.M. Pasquali and I. Affo. *Ricostruzione del carteggio di padre G.B. Martini*. Florence: L.S. Olschki, 1974.
- Schoebelen, Anne. *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna*. New York: Pendragon Press, 1979.
- Scholes, Percy A., ed. *Dr. Burney's Musical Tours in Europe*, 2 vols. Vol. I: *An eighteenth-century musical tour in France and Italy*; Vol II: *An eighteenth-century musical tour in Central Europe and the Netherlands*. London: Oxford University Press, 1959.
- Scholes, Percy A. *The great Dr. Burney, his life, his travels, his works, his family and his friends*. London, New York, Oxford University Press, 1948.
- Sonnette, Jean-Jacques. *Le Brigandage de la musique italienne*. [Ange Goudar] Paris: n.p., 1777. Facsimile reprint. New York: AMS press, 1978.
- Sparacio, Domenico. "Il P. Maestro Giambattista Martini Minor Conventuale." *Miscellanea Francescana* (1916): 138-155 and (1917): 23-34, 101-109.
- Stefani, Gino. "Padre Martini e l'Eximeno: Bilancio di una celebre polemica sulla musica di chiesa." *Nuova Rivista Musicale Italiana* IV/3 (1970): 463-481.
- Tartini, Giuseppe. *De' principj dell'armonia musicale* (Padua: Stamperia del Seminario, 1767).
- Tartini, Giuseppe. *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*. Padua: Stamperia del Seminario, appresso G. Manfrè, 1754. Modern edition edited by Enrica Bolan. Palermo: Novecento, [1996]. English, annotated translation by Fredric Bolan Johnson, Ph.D. diss., Indiana University, 1985.
- Tebaldini, Giovanni. "La scolastica del P. Martini." *Rivista Musicale Italiana* XLIII and XLIV [1939 and 1940?]: fasc. 3-4, 305-314 and fasc. 5, 517-530.
- Tigrini, Orazio. *Il Compendio della musica nelquale brevemente si tratta dell'arte del contrapunto diviso in quattro libri/Novamente composto et dato in luce*. Venetia: Ricciardo Amadino, 1588.
- Torri, Luigi. *Una lettera inedita del P. G. B. Martini*. Turin: Fratelli Bocca, 1895.
- Vatielli, Francesco. "Le opere comiche di G. B. Martini." *Rivista Musicale Italiana* XI: 450-476.
- Vatielli, Francesco. *La biblioteca del Liceo musicale di Bologna*. Bologna, N. Zanichelli, 1917. Facsimile reprint. Sala Bolognese: A Forni, 1989.



- Vatielli, Francesco. *Arte e vita musicale a Bologna: studi e saggi*. Bologna: Nicola Zanichelli, [1927].
- Vatielli, Francesco. "Lettere di musicisti brevemente illustrate." *La cronaca musicale* XX (1916): 199-224 and XXI (1917): 10-36, 37-39.
- Vecchi, Giuseppe, ed. *Padre Giambattista Martini: concerti, conferenze e convegni di studio nel secondo centenario della morte, 1784-1984*. Bologna: n.p., 1984.
- Vogler, Georg Joseph. *Abt Vogler's Choral-System*. Kopenhagen: Christensen, 1800.
- Walliser, Christoph Thomas. *Musicae figuralis praecepta brevia, facili ac perspicua methodo conscripta, et ad captum tyronum accomodata: quibus praeter exempla, praeceptorum usum demonstrantiam, accessit centuria exempla fugarumque, ut vocant, 2. 3. 4. 5. 6. et plurimum vocum, in tres classes distributa: ac in gratiam et in usum classicae iuventutis scholae argentoratensis elaborata*. Argentorati: Carolis Kiefferi sumptibus Pauli Ledertz, 1611.
- Wiechens, Bernward. *Die Kompositionstheorie und das kirchenmusikalische Schaffen Padre Martinis*. Regensburg: Bosse, 1968.
- Zaccaria, Vittore. *Padre Giambattista Martini/Compositore, Musicolog e Maestro/con il catalogo di tutte le opere*. Padua: Grafiche "Il Messaggero di S. Antonio." 1961.
- Zaccaria, Vittore. "P. Giambattista Martini." *Musica sacra* (1957): 5-12, 36-44.
- Zaccaria, Vittore. *Padre Martini, compositore*. Thesis, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1959.
- Zaccaria, Vittore. "Padre Giambattista Martini." *Bollettino degli Amici del Pont. Ist. di Musica sacra* (1959).
- Zacconi, Lodovico. *Prattica di musica: utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili: divisa in quattro libri...* Venice: Girolamo Paolo, 1592.
- Zanotti, Gino, ed. *Biblioteca del Convento di S. Francesco di Bologna: catalogo del fondo musicale*. Bologna: Forni, 1970.
- Zarlino, Gioseffo *Istitutioni harmoniche*. In *De tutte l'opere del r.m. Gioseffo Zarlino da Chioggia*, Venice: Francesco De'Franceschi Senese, 1588-89. Modern facsimile of the 1558 edition in *Monuments of music and music literature in facsimile*. 2. series, Music literature. New York: Broude Brothers, 1965; English translations of the 1558 edition: Guy A. Marco and Claude V. Palisca, trans. *The art of counterpoint. Part three of "Le istitutioni harmoniche,"* 1558. New Haven, Yale University Press, 1968. Claude V. Palisca, ed. *On the modes: part four of "Le Istitutioni Harmoniche,"* 1558. New Haven and London: Yale University Press, 1983.

## A Reflection of Moment Form in Sofia Gubaidulina's String Quartet No. 3

Kheng Keow Koay  
National University of Singapore

In recent years the achievement of Sofia Gubaidulina, a Russian composer from the generation of Alfred Schnittke and Edison Denisov, is apparent both in concert performances and record industry. Her music has been promoted especially in the West and the United States. It is estimated more than seven premieres of her works have taken place each year during the past ten years. One might assume that her music would have invited analysts to delve into its inner structure of her compositions, but this does not seem to be the case. In fact, very little recent research has been done on her music, in particular her chamber music. As a modest beginning to this paper, I should like to present a brief examination of her music in general.

Gubaidulina's musical-sound world reveals a deliberate break with the conventional musical past. Her musical language is never compromised, never trying to please, it never yields to popular taste; it boldly strives to define its limits and territory. More often her compositions strike one as "difficult" music, at a first hearing, and there may even seem to be a lack of unity. On the contrary, closer study and several careful hearings reveal that there is structural unification in Gubaidulina's music.

Structurally speaking, much of Gubaidulina's mature music explores form, which permits direction of movement, changes of color and texture to appear as audible process in the music. Although many of her distinctive sound colors and structures of the music are the results of her experimental compositions, her music does not resort to the use of computers in determining its exceedingly complicated rhythmic and intervallic structure. Nor does it use any electronic tools as in Stockhausen's works to aim for a total control of timbre. Instead, she explores sheer sound qualities that are produced by musical instruments. Gerard McBurney holds that Gubaidulina is interested in "the physical quality of music and the awareness of