

Deborah Burton

## GUIDA E CONSEGUENTE: PADRE MARTINI AND FRANCESCO GALEAZZI ON FUGUE

This is a tale of two theorists. When Padre Giambattista Martini died in August 1784, he was hailed as «the God of Music of our times»; he had taught the young Mozart, Johann Christian Bach, and countless other aspiring contrapuntists. He had traveled little— the talented composers had come to him. Thirty-five years later, one of his admirers, Francesco Galeazzi, died unheralded, in abject poverty, following his release from jail as a political prisoner. Galeazzi had conducted operas in Rome, played the violin, composed numerous pieces, taught mathematics, invented a metronome and musical instruments, and left unpublished tracts on algebra, geometry, calculus, trigonometry, chemistry, alchemy and electricity – in addition to his published two-volume treatise on music, *Elementi Teorico-Pratici di Musica* (1791 and 1796).

During the twenty-odd years that divide the publication of Galeazzi's *Elementi* and Martini's *Esemplare o sia Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto* (1774),<sup>1</sup> the French Revolution and the Napoleonic invasions of Italy occurred, creating an impassable gulf between the Church and anti-clerical citizens. These two musicians were on opposite sides of that chasm. Martini was a member of the clergy, who, having been asked in 1776 to contribute articles to the *Nuova Enciclopedia*, a project intended by editor Alessandro Zorzi to be the Italian response to Diderot's French monument, suddenly quit the project after learning that new French (i.e., Rameauvian) ideas were to be included [Barbieri 1987, 205].<sup>2</sup> Galeazzi,

---

1. The full title is: *Esemplare o sia Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto Sopra il Canto Fermo* (Bologna: Lelio dalla Volpe, 1774).

2. Martini's objections to Rameau, although partly nationalistic, were also based on suspicions of the new scientific approach: he maintained a similar *froidueur* in regard to Tartini's "terzo suono." In 1786, Giordani Riccati wrote that Martini «excessively loving ancient music, [he was] against the modern discoveries.» [essendo soverchia-

on the other hand, was an Enlightenment intellectual who had penned a symphony entitled, in French, *La Révolution* (Ex. 1). Even so, Galeazzi thought of Martini as an “escort” while he wrote the counterpoint section of his treatise, modeling it on Martini’s work.



Es. 1. [*The Revolution / Symphony/ for several parts composed / by/ François Galeazzi of Turin*]. Biblioteca di archeologia e storia dell’arte - Roma - RM - Vessella - Mss.Vess. 760.

Since Galeazzi referred to fugue as «the key to this science [of music]»<sup>3</sup> we have chosen that topic as the basis of comparison of the two men’s

mente amante della musica antica [era] contrario alle moderne scoperte] *Ibid.*, 173. Martini had a first-hand knowledge of Rameau’s works having translated them into Italian himself, with some assistance, in order to report on them to the Accademia delle Scienze dell’Istituto di Bologna, beginning in 1759 [Jacobi 1964, 455-475].

3. Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l’arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principi ridotta*. 2 vols. (Rome: Pilucchi Cracas, 1791; Rome: Michele Puccinelli, 1796): vol. 2, xvi: «I have elaborated on the very important subject of the fugue, which constitutes the key to this science [of music]» [mi sono esteso nell’importantissima materia delle Fughe, che forma la chiave di questa scienza [di musica]].

ideas. But by the end of the eighteenth century in Italy, the status of the fugue was complex. On one hand, it came to be viewed, as elsewhere, as a pedantic relic, but on the other, as a still worthy component of a musician's training, as witnessed by the students flocking to study with Padre Martini. The two-pronged reputation of strict counterpoint and fugue is evident in this quote by Dr. Burney about Martini's *Esemplare*, who both acknowledges the style's decline and admires it:

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 [Burney, 1802-1819, s.v. "Martini"].

Why did so many young composers flock to Martini— and stay in contact with him over the years?<sup>4</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. 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 older techniques in their current works— rather than merely censuring the new ideas— in order to keep the tradition alive. Darbellay asserts 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 [Darbellay 1987, 142]. Martini, in the *Esemplare*, 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 stinger: this style serves only to allure and delight the senses, which in turn oppresses the soul.<sup>5</sup>

4. Martini gave a "correspondence courses" to J.C. Bach (and others), correcting compositions by post [Brofsky 1987, 308].

5. Martini, *Esemplare*, vol. 1, vii: «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's treatise itself represents an affirmation of the old with an admixture of some newer ideas on fugue. As Walker writes, «Martini subsumed all imitative counterpoint under the general heading *fugue*, which he subdivided into *fuga reale* (i.e. with a real answer), *fuga del tuono* (with a tonal answer) and *fuga d'imitazione* (freer sorts of imitation). He further subdivided the former into canonic (*legata*) and non-canonic (*sciolta*). Here we see fugal terminology at the crossroads: words and pairings traceable all the way back to Zarlino (*fuga legata* and *sciolta*) side by side with newly paired expressions central to our modern theory (*real* versus *tonal answers*)» [Walker, n.d., s.v. "fugue"].

The continuing interest in fugue was also helped along by the popularity of Fux's treatise. Although reading Latin was not an uncommon skill, Fux's *Gradus* had been translated into Italian by 1761,<sup>6</sup> and its author had received correspondence from both the Piedmontese Francesco Antonio Vallotti (who challenged Fux's enumeration of only six modes [Hansell, n.d.]) and with Padre Martini [Mann 1973, 253-255].

It was, in fact, Martini's self-proclaimed disciple, Luigi Antonio Sabbatini, who is best known for transmitting Vallotti's fugal writings in his 1802 *Trattato sopra le fughe musicali*,<sup>7</sup> an annotated exemplar of Vallotti's compositions in the style of Martini's *Esemplare* or Paolucci's *Arte pratica di contrappunto*,<sup>8</sup> a work that is closer in time to Galeazzi's 1796 opus. Sabbatini might even have crossed paths with Galeazzi, sharing a publisher with him in Rome: Pilucchi Cracas published the *Elementi* of both authors, only a few years apart.

Most of the major proponents of fugue in Italy at this time – Paolucci, Martini, Vallotti, Sabbatini – were members of the clergy. Of these, Martini was the most eminent and had even been compared in print to the pope [Goudar 1777, 99-100]. It seems their spirited defense of the traditions of the art was often colored by a religious zeal as well. As Martini writes, after asserting that Rameau gives instruction only for music that delights the senses: «But the goal of music is much more noble, and its

6. It was published as Giovanni Giuseppe Fux, *Salita al Parnasso, o sia guida alla regolare composizione della musica*. (Carpi: Stamperia del Pubblico per il Carmignani, 1761).

7. Luigi Antonio Sabbatini, *Trattato sopra le Fughe Musicali corredato da copioso Saggj del suo Antecessore Padre Francesco Antonio Vallotti* (Venice: Sebastiano Valle, 1802).

8. Giuseppe Paolucci, *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempj di vari e con osservazioni*. (Venice: Antonio De Castro, 1765-1772).

uses much more considerable, because it is made, as even M. Rameau himself concedes, *to sing praises to God*.<sup>9</sup>

Galeazzi's musical background and orientation was quite different. If we look at his treatise with an eye toward determining whether an Enlightenment (and by implication, secular) orientation exists, what soon becomes conspicuous is Galeazzi's use of the term "Nature," rather than "God" or "Divinity." In the entire second volume of the *Elementi*, Galeazzi uses the word "Dio" only three times, most of which are found in sections referring to the Bible, and "divino" twice;<sup>10</sup> whereas he uses "Natura" twenty-two times, and there are many more instances of "natural," "naturalness," and the like.

Very little is unequivocally known about Galeazzi's life, but in Turin where he was born, most probably in 1758, Enlightenment ideals already had a stronghold. The city had been ruled until 1732 by the Duke of Savoy, Victor Amadeus II, who was a reformer of the educational system. Inspired by Muratori's *Riflessioni sopra il buon gusto*, he carried out Muratori's reforms between 1717 and 1729. As a result of this, schools and universities, which had been dominated by clerics, were taken over by the state [Carpanetto-Ricuperati 1987, 91]. Intellectuals such as Metastasio were invited to help organize the reforms, the aim of which was the secularization of education.

Most importantly, university scholarships were awarded each year to one hundred poor youths [Carpanetto-Ricuperati 1987, 93]. Since these reforms lasted into the 1770s, it is quite possible that Galeazzi was one of these fortunate young men, which would explain the erudition of his education. He was not only well-versed in mathematics and the sciences, but the musical sources he cites include dense academic works such as Kircher and Zarlino.

9. Martini, *Esemplare*, vol. 1, v-vi: «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 sì di Pratica, come di Teorica 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 Parziali 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 consessione dell'istesso Mons. Rameau, *per cantare le lodi di Dio*».

10. In vol. 2, part IV/1, sec. 22 of the *Elementi*, Galeazzi does refer to the "sommo architetto" a view of God that has many rationalist implications, and only a few lines later, he refers to his own century as «questo illuminato Secolo».

Of course, in the *Elementi* Galeazzi also often cites Padre Martini, whose *Storia della musica* and *Esemplare, o sia saggio fondamentale di contrappunto* are both lauded. But his most frequent source is Jean-Jacques Rousseau's 1768 *Dictionnaire de musique*, which Galeazzi singles out by stating «I have taken many insights from the excellent musical dictionary of Rousseau, a truly unparalleled work and worthy of that rare genius».<sup>11</sup>

Galeazzi's numerous quotes from Rousseau, and his mentions of Locke and Descartes show that he was, if not a member of a Republic of Letters, certainly one who wanted to apply for citizenship. Does he use rational arguments to take precedence over tradition? Quite clearly, yes. Perhaps the most striking example of this is Galeazzi's recitation of how many different melodies can be created simply through mathematical permutation:

If the same eight notes of the scale are distributed among three different note values, such as half notes, quarter notes, and eighth notes, the enormous sum of 620, 448, 401, 733, 239, 439, 360, 000 entirely different tunes can be formed. Now what will result if one should wish to introduce the five most customary note values of whole note, half note, quarter note, eighth note, and sixteenth note in the range of two octaves or 15 – *and many more if one considers the octave divided into 12 semitones?*<sup>12</sup> [emphasis added]

Galeazzi is not foreshadowing serial composition here, but rather he is allowing his mathematical, rationalist perspective to predominate. Nevertheless, the suggested permutation of all twelve semitones was not part of a typical eighteenth-century compositional tradition, to say the least.<sup>13</sup>

In his discussion of fugue, Galeazzi again shows his rationalist stripes when discussing real and tonal answers:

I am not aware of any author who has taken the trouble to thoroughly analyze the nature of subjects, and to deduce from them general rules that are clear, fixed and

11. "Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, iv: «molti lumi ho tratto dall'eccellente dizionario di Musica di Rousseau, Opera veramente impareggiabile, e degna di quel raro ingegno».

12. Ibid., sec. 19: «se si distribuiscano le stesse 8 note della scale in tre diverse figure, come Minime, Semiminime, e Crome, formar si può l'enorme somma di 620448401733239439360000 tutte diverse Cantilene. Or che sarà se si vogliono introdurre le cinque figure più usitate di *Semibreve*, *Minime*, *Seminimima*, *Croma*, e *Semicroma*, nell'estensione di due ottave, o 15 suoni; e molto più se si considerino le ottave devise in 12 Semitoni?»

13. Galeazzi also proposes using 5/8 more frequently, another seeming hint of more purely rational, if not almost proto-modernist, sensibility.

invariable, with which to reliably create satisfactory answers for a given subject. All authors have treated this subject with so much obscurity that one can barely obtain any reliable enlightenment amid so much ambiguity about these things. Here, the same masters hide who-knows-what mysteries from their disciples, and they believe that creating an answer for a fugue requires being a Zoroaster or a Simon the Sorcerer. Here I have attempted to rend this dark veil; the reader will judge if I will have succeeded.<sup>14</sup>

He accomplished this by providing what he terms “scales of correspondence” (See Example 3 below):

Among other things, a table will be found here, under which I have explained the various cases that can arise in different subjects in order to give them their adequate answers, and I have devised several *scales of correspondence* very useful for that purpose and in which can be seen at glance how the notes of the fifth correspond to that of the fourth, and vice versa. In this manner, I hope to have given the clearest rules about answers, a subject that often confounds beginners.<sup>15</sup>

In the end, this may be his unique contribution to the history of fugue. Galeazzi and Martini never met, but we would like to present here their ideas on fugue as a sort of joint *manuductio*. So, Gentle Reader, in a time-honored tradition reaching from Plato to Galilei to Artusi and of course to Fux, we have imagined a dialogue between the two (here named Franciscus and Joannis, not Francesco and Giovanni), in a fusion of Ian Bent’s three types of dialogue: catechismic (or quizzing), erotematic (questioning), and conversational [Bent 2002, 570].

★ ★ ★ ★

14. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, part IV/1, sec. 345: «Non mi è noto alcuno Autore, che siasi presa la briga di bene analizzare la natura de’ Soggetti e dedurne delle generali regole, chia re, fisse, ed invariabili, onde fare con sicurezza le adequate Risposte ad un dato Soggetto; tutti gli Autori hanno trattata questa materia con tanta oscurità, che appena trar si può da’ loro scritti alcun lume sicuro in tanta ambiguità di cose. Gli stessi maestri nascondono qui non so quali arcani a’loro discepoli, e credono che per far la Risposta ad una Fuga sia duopo d’essere un Zoroastro, o un Simon mago. Ho io qui tentato di squarciar questo tenebroso velo; se vi sarò riuscito ne giudicherà il Lettore».

15. *Ibid.*, xvi: «si troverà quì una Tavola, sotto la quale ho spiegati i varj casi, che dar si possono ne’ diversi Soggetti, per dar loro le adeguate risposte, ed ho ideate alcune *scale di corrispondenza* utilissime a tal uopo, ed in cui si vede ad un colpo d’occhio, come le note della 5 corrispondano a quella della 4, e viceversa: spero in questo modo di aver date le più chiare regole intorno alle Risposte, materia, che tanto confonde i principianti».

Franciscus: Revered master, I must now begin to write about Fugue, but I do so with trembling. So much has been said by so many very clear writers, and especially you, the immortal Padre Giambattista Martini, in the second volume of your *Esemplar*. It certainly seems awful that, after so many eminent and sublime treatises on Counterpoint, I will have to run courageously along the same beaten— but always difficult— path.<sup>16</sup>

Joannes: Go ahead, my son, and tell me what questions are on your mind.

Franciscus: Thank you, venerable master. Tell me please, after a beginner, instrumentalist or singer has had the patience to read Zarlino, Gaffurio, Doni, Fux, Artusi, Penna, Tevo, Mersenne, Tartini, Rameau and an infinity of other eminent authors, what has he learned?<sup>17</sup> I want to write a book that is useful and intelligible to any beginner.

Joannes: But can any beginner learn to write Fugues? Do you know what Fugue is?

Franciscus: The Fugue is the highest form of the art and it establishes the perfect composer. It can be seen from the latest evidence that any well-written piece of instrumental music is nothing but a Fugue, more or less ornamented and fanciful; the same can be said of vocal music, whether for the church or for the theater. If one examines many sublime arias of the two great luminaries of our day, Giovanni Paisiello and Domenico Cimarosa, not to speak of many other very Learned Masters, what are these but compositions all built on one, two or a few other ideas that dominate from beginning to end? And all the ornaments themselves, even the most brilliant, derive directly from these principal ideas or Subjects. Now, isn't this exactly the true character of the Fugue? And who does not recognize the compositions of the divine Haydn and the very human Boccherini as quite authentic magisterial Fugues?<sup>18</sup>

16. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, part IV/I, sec. 341: «Dovendo dunque io, per seguir l'ordine delle materie, parlare in quest'articolo della fuga, così propriamente detta, lo fo tremando: che infatti dir potrei su di questa difficoltosissima, ed amplissima materia, dopo quanto ne han detto tanti chiarissimi Scrittori, e specialmente l'immortale P. Giambattista Martini nel secondo Tomo del suo *Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato*? Con una scorta così fedele, e sicura tenterò anch'io di qui dare al Lettor mio una chiara idea della Fuga, delle sue parti, e de' suoi precetti».

17. *Ibid.*, vi: «ma dicamisi di grazia, dopo, che un Principiante, Suonatore, o Cantante che egli sia, avrà avuta la pazienza di leggere il Zarlino, il Gaffurio, il Doni, il Fux, l'Artusi, il Penna, il Tevo, il Mersenne, il Tartini, il Rameau, ed infiniti altri tutti egregj Autori, cosa ha mai egli imparato?»

18. *Ibid.*, sec. 338: «È la Fuga il capo d'opera dell'arte, ed ella costituisce il perfetto



Joannes: I see, my son, that you have much to learn.

Franciscus: Fugue does not seem to me to be, as many foolishly believe, a composition composed of long notes and in which you only hear dry and sterile melodies, suspensions crowded together without taste, and trivial imitations. No, the Fugue is a composition of a character much more sublime, much more noble, and its goal more worthy of an art so valuable, born to comfort humanity!<sup>19</sup> The problem is that students begin this study with Fugues composed in long notes and with the rancid rules of the sixteenth- and seventeenth-century composers. But I see now that this breed of Fugue is only the skeleton or framework of true Fugues.<sup>20</sup>

Joannes: You impudent...I mean, my dear son, let us start at the beginning. There are four different names for Fugue— Fugue (*Fuga*), Consequent (*Consequenza*), Reiteration (*Reditta*) and Imitation (*Imitazione*). As Zarlino says, Fugue is

the replica or the reiteration of a small part or the entire melody made by a lower or higher part of the vocal piece by another part or other parts of the harmony, pro-

---

Compositore, non tanto per quello, che ella può valere in se stessa, quanto per la moltissima sua influenza, ed uso in tutte le Composizioni Musicali si stromentali, che vocali, mentre è dell'ultima evidenza, che qualunque pezzo di Musica stromentale bene scritto non è che una Fuga più o meno adorna, e capricciosa; lo stesso dicasi della vocale si dà Chiesa, che da Teatro: parrà a taluno questo un paradosso, ma se esaminar si vogliono tante sublimi arie de' due gran luminari de' nostri giorni Sig. Gio. Paesiello, [sic] e Sig. Domenico Cimarosa, per non dir di tanti altri dottissimi Maestri, che mai son queste, se non composizioni tirate tutte su di uno, due, o pochi altri pensieri che dominano dal principio fino al fine, e che tutti gli ornamenti stessi anche i più brillanti, da tali idee principali, o Soggetti immediatamente ne nascono? Ora questo è appunto il vero carattere della Fuga: quanto alle Composizioni del Divino Haydn, dell'umanissimo Boccherini chi non la ravvisa per vereverissime magistrali fughe?» Johann Friedrich Daube also compared Haydn's instrumental compositions to free fugues, however, since Galeazzi was unfamiliar with German, it is unlikely that he received this idea, at least directly, from Daube.

19. *Ibid.*, sec. 339: «Non è dunque la Fuga, come scioccamente molti credono una Composizione in tempo a Cappella composta di note grosse, ed in cui non si sentono, che melodie secche, e sterili, legature ammassate senza gusto, e triviali imitazioni. Nò, è la Fuga una composizione di un carattere assai più sublime, assai più nobile, ed il suo oggetto più degno di un arte così pregievole, nata per sollievo dell'umanità».
20. *Ibid.*, sec. 340: «Egli è ben vero, che s'incomincia questo studio dalle Fughe composte in note grosse, e colle rancide regole de' cinquecentisti, e seicentisti, ma questa razza di Fughe [...] non sono a propriamente parlare, che lo scheltro, o l'ossatura delle vere Fughe».

ceeding one after the other by some space of time with the same intervals in the same line or voice; 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.<sup>21</sup>

So Fugue, which means “chase,” is the procedure used in this way.

Franciscus: But I thought, venerable master, that Fugue is a composition, a type of musical piece, in which one, two, three or more ideas are proposed that must be carried through to the end, in such a way that everything is correlative, and presented in a thousand different whimsical and artificial appearances, but in such a way as to be always recognizable.<sup>22</sup>

Joannes: You are very idealistic and enthusiastic, my son.

Franciscus: And doesn't a Fugue have many parts— even if they are not all equally necessary to constructing a good one? There are the Subject, the Countersubject, the Answer, the part-exchange, the inversion, the exact inversion, modulation, the Divertimento, and the Stretto.<sup>23</sup>

21. Martini, *Esemplare*, vii: «Varj furono i vocaboli, coi quali fu chiamata questa sorta di Contrappunto; l'uno di *Fuga*, che è il più universale, e comune fra i Professori di Musica (1), che in appresso spiegheremo; l'altro di *Consequenza* (2), perchè dopo la *Proposta* formata da una Parte cantante, ne viene conseguentemente dopo un dato tempo, la *Risposta* dalle altre Parti. Il terzo di *Reditta* (3), perchè una parte ridice quanto antecedentemente è stato detto da un'altra. L'ultimo d' *Imitazione* (4), perchè una Parte viene imitata da un'altra. Presentemente daremo la definizione del primo vocabolo *Fuga*, come il più usuale, e riprodurremo quella del Zarlino [...] La *Fuga* dice egli, e [sic] la *Repplica*, o *Reditta* di una partecella, 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 spacio di tempo per gl'istessi Intervalli nello istesso suono, o voce; o veramente per una Diapason, cioè Ottava, ovver Diapente, cioè Quinta, o pure per una Diatessaron, cioè Quarta più grave, o più acuta». 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*, Part 3, chapter 54.

22. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, part IV/1, sec. 339: «Si deve dunque definire la Fuga: una composizione in cui si propone uno, due, tre o più pensieri, quali devono condursi fino al fine, in modo che tutto vi sia correlativo, e presentati vengano in mille differenti vaghi, ed artificiosi aspetti, ma in modo, che sian sempre riconoscibili.»

23. *Ibid.*, sec. 342: «Costa ogni Fuga di molte parti, o membri, che contengono i principali artificioj che far si possono su di una data idea, o pensiero Musicale. Riduconsi questi a nove, non tutti però egualmente necessarj per costruire una buona Fuga. Sono essi: 1. il Soggetto, 2. il Controsoggetto, 3. la Risposta, 4. il Rivolto, 5. il Rovescio, 6. il contrario rovescio, 7. la Modulazione, 8. il Divertimento, 9. lo Stretto».

Joannes: Your eagerness, which is praiseworthy, forces me to take the explanation of the parts of Fugue one by one. Have patience, I shall explain everything.

First, I will show you, Young Composer, that which comes at the first part of the Fugue, which is the “Proposal.” This had also been termed “Antecedent” because it serves to regulate the other parts that are derived from it; or it was called “Guide” because the part that has the proposal is the guide for the other parts. Finally, it now is called “Subject” universally.<sup>24</sup>

Franciscus: But isn’t the Subject just the motive, the idea or, to say it better, the theme of the Fugue? Like the theme of the discourse, doesn’t the Fugue always circle around it, without ever losing sight of it? It seems as though this would conserve the perfect *unity* of sentiments and ideas.<sup>25</sup>

Joannes: All these terms— motive, idea, theme— are confused. There are only three sorts of Subject, distinguished by their length— Subject, Passage and Attack. The Subject is the most worthy and needs to be treated with more precision and expansion than the other two. It must be clear, natural, neither too short nor too long. Without clarity, it will certainly not be understood by the Listener; without naturalness, it will be difficult to execute and will create displeasure; if too 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 Listener. Therefore, to assign an approximate measure length, it should not be shorter than a measure and a half and not longer than three measures.<sup>26</sup>

24. Martini, *Esemplare*, vii: «esporremo sotto gli occhi del Giovane Compositore quanto spetta alla prima Parte della *Fuga*, che è la *Proposta*. Fu chiamata questa coi vocaboli di *Antecedente* (6), perchè serve di regola alle altre Parti, che vengono dedotte dopo di essa; di *Guida* (7), perchè la Parte, che propone è la guida delle altre Parti; viene in fine universalmente chiamata *Soggetto*».

25. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, part IV/1, sec. 343: «Il Soggetto è il motivo, l’idea, o per meglio dire il Tema della Fuga. Questo deve farsi sentire dal principio al fine della composizione, senza abbandonarsi un momento, poichè essendo egli come il Tema del discorso, deve questo appunto tutto aggirarsi sopra di esso tema, senza perderlo mai di vista, che è il solo metodo di conservare la perfetta *unità* de’ sentimenti, e delle idee». Sabbatini, as well as Mattheson, shared this view of the fugal theme as an oratorical subject [Butler 1977, 72].

26. Martini, *Esemplare*, viii: «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 sorpassi le tre battute, stantechè il troppo lungo tante volte riesce stuc-

Subject (Soggetto)



Attack (Attacco)



Passage (Andamento)



Es. 2. Martini's examples of Subject, Attack and Passage

Franciscus: Esteemed master, with all due respect to you, a great man, these are merely words, which comprise nothing substantial. While every Subject can serve to make a Fugue, not every Subject is equally good for weaving a good Fugue, since not all of them allow for special artifices.<sup>27</sup> Shouldn't the composer make tests on his Subjects before starting the Fugue, to see if good Stretti and other devices can be performed on it? Otherwise, it might come out dry and miserable, even though molded by a worthy hand.<sup>28</sup>

Joannes: Tests? You are testing my patience, my child! Perhaps you did not finish reading all of my preface. I wrote, near the end, that the

---

chevole, e in vece di *Soggetto*, deve chiamarsi *Andamento*; al contrario non deve esser troppo breve, acciò non debba chiamarsi piuttosto *Attacco*, che *Soggetto*».

27. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, part IV/1, sec. 343: «ma con buona pace di quel grand'uomo questi sono meri vocaboli, che nulla racchiudono di sostanziale. Ogni Soggetto può servire per far una Fuga; ma non ogni Soggetto è egualmente buono, per ben tessere una buona fuga, poichè non tutti possono ammettere gli artificj».

28. *Ibid.*, sec. 344: «prima di cominciare a tessere la Fuga è necessario fare sopra il proposto Soggetto, ciò che dicesi *le prove*: vale a dire vedere, e provare se egli sia suscettibile di un buon stretto, e di qualche altro artificio, poichè in caso diverso si potrà ben fare una Fuga, ma riuscirà secca, e meschina, benchè maneggiata da qualunque valente penna; mentre è incontrastabile, che dalla scelta di un buon Soggetto molto dipende l'esito di una buona fuga».

Young Composer should try to imitate the most excellent Masters, who, before laying out a Fugue, *made various tests*, first of the Subject, then how to exchange its parts, how to modulate it, how to get some Divertimentos or Episodes from it, and— above all— how to make a Stretto from it. Each well thought-out and cleverly examined Subject must provide us with ways to make Stretti 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.<sup>29</sup>

Franciscus: Studying Fugue seems like an immense ocean that I may never traverse. What about the Countersubject? Isn't the Countersubject just a different Subject coupled with the first? It must have its own Answer, its own Stretto, etc. So, aren't a Fugue with two Subjects or with Countersubjects just two very, very real Fugues coupled and intertwined together? One can disjoin one from the other very well.<sup>30</sup> I have noticed that a good Countersubject is composed of note-values very different than those of the Subject and have a quite distinct melody, in order to make clear which is the Subject of the Fugue and which the Countersubject. Also, it is composed in double counterpoint at the octave, which makes sense, since it must be intertwined with the Subject and the two parts must serve as bass and as upper part for each other. Otherwise, it would entangle and impede the necessary artifices.<sup>31</sup>

29. Martini, *Esemplare*, xxxxi: «Ogni Soggetto ben ponderato, e ingegnosamente esaminato deve somministrarci il modo di restringerlo in più maniere, affine di sciogliere la più facile, e più naturale, e che sopra tutto conservi per quanto sia possibile l'identità del Soggetto [...] Procuri il Giovane Compositore, ogni qual volta sia ben impossessato dell'Arte del Contrappunto, d'imitare i Maestri più eccellenti nell'Arte, i quali, prima di stendere qualunque *Fuga*, praticarono di far varie prove, prima sopra del Soggetto, poi come poteva *Rovesciarsi*, come *Modularlo*, come ricavarne qualche *Divertimento*, e sopra tutto formarne lo *Stretto*».

30. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, part IV/1, sec. 365: «Il Controsoggetto dunque non è altro che un diverso Soggetto accoppiato col primo, e che deve avere anch'egli la sua risposta, il suo Stretto &c. in una parola una Fuga a due Soggetti, o con Controsoggetto sono due vere verissime Fughe insieme accoppiate, ed intrecciate, e che si potrebbero benissimo disgiungere l'una dall'altra».

31. *Ibid.*, sec. 366: «Due sono le condizioni necessarie in un buon Controsoggetto: la prima, che sia composto di figure assai diverse da quelle del Soggetto, e di una affatto distinta melodia, acciò bene si distingua quale sia il Soggetto, principale della Fuga, e quale il Controsoggetto [...] ove il Soggetto è nel Contralto, e nel Basso il controsoggetto. La seconda necessaria condizione è che egli sia composto in Contrappunto doppio all'ottava; poichè dovendo, intrecciandosi col Soggetto servirsi a vicenda di Basso, e di parte superiore, senza una tal condizione si sarebbe sempre costretti a dar

Joannes: You reason correctly. Now you must consider the Answer, which should appear at the unison, the fifth, the fourth and the octave, and at other intervals, so that a pleasing variety for the listeners is produced.<sup>32</sup>

Franciscus: Master, it seems to me that the imitation at the fourth is too old-fashioned! The Answer at the fourth is now only used for plagal modes of the cantus firmus in which it indicates the arithmetic division. I wish to use only the two Answers used by the moderns, that is, at the fifth and at the octave.<sup>33</sup>

Joannes: If you wish, my child. But it is a grave error to disregard the practices of the ancient masters of this art. I do not find your explanations of Answers altogether inadequate, but do you understand the difference between Tonal and Real Answers? If the Answer is similar to the Subject but in such a way that both the Subject and the Answer are restricted to the limits of the Octave of the Mode of the Fugue, it will be a Tonal Answer. And these Answers lend their names to the entire Fugue, so that there are Real Fugues with Real Answers and Tonal Fugues with Tonal Answers. There is also a third type of Fugue, that of Imitation, which is of an inferior grade because it is freer from the rigor of the Rules.<sup>34</sup> In the

---

loro una base per reggersi, il che non poco servirebbe di intrico, e d'impedimento a' necessarj artificj».

32. Martini, *Esemplare*, xxxii-xxxiii: «Avverta però il Giovane Compositore, che il Soggetto, o Proposta non sia tanto lunga, affinché la Risposta si faccia sentire più presto, e più spesso che sia possibile, e procuri di ripigliar la Risposta non solo nell'Unisono, 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, affinché ne venga prodotta quella varietà tanto gradita agli Ascoltanti.» Here Martini cites Il P. Lodovico Zacconi da Pesaro Agostiniano, *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.
33. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, part IV/1, sec. 346: «La risposta alla 4 non è in uso che per i Toni Plagali del Canto fermo, di cui ne indica la divisione Aritmetica, ma essendo questa materia fuori del nostro istituto, tratteremo delle due altre risposte in uso presso i moderni, cioè alla quinta, ed all'ottava».
34. Martini, *Esemplare*, xviii: «Se la Risposta è simile alla Proposta in quanto alle Figure, agl' Intervalli, e alle Sillabe, in tal caso la Fuga chiamasi Reale (3). Se la Risposta è simile alla Proposta con le condizioni assegnate, in guisa però, che tanto la Proposta, che la Risposta restino ristrette entro i limiti dell'Ottava del Tuono in cui è la Fuga, ella sarà del Tuono. 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». Martini

Fugue of Imitation, the Answer is similar to the Proposal, but not completely, that is, it is similar either in its note values or its intervals or in its solmization. If it is like the Subject in any of these ways, it will always be called Fugue of Imitation. This type of Fugue also enjoys another license, which is that the Answer has no determined time or pitch for responding, but it has full liberty to answer whenever it is most convenient, on whatever pitch it is presented.<sup>35</sup>

Franciscus: The Answer is the most difficult part of the Fugue. I am not aware of any author, even you, venerable master, who has taken the trouble to analyze carefully the nature of Subjects, and deduce from them general rules for creating Answers that are clear, fixed and invariable. The Learned Authors have treated this material with so much obscurity, that one can hardly see any light in the darkness of their writings. The same masters hide who-knows-what mysteries from their disciples, and they believe that to create an Answer for a Fugue, one must be a Zoroaster or a Simon the Magician. I will try to tear away this dark veil.<sup>36</sup> I hope, dear Master, that you will agree that there is no Subject, no matter how complicated, whose Tonal Answer cannot be found in any of my cases [Es. 3] .

---

has borrowed this definition from Rousseau's *Dictionary of Music*, s.v. "fugue."

35. Martini, *Esemplare*, xxxii: «Gode altresì questa *Fuga* un'altro privilegio, ed è, che il *Consequente* non ha ne [sic] tempo, ne [sic] Corda determinata, per rispondere, ma è in piena libertà di rispondere quando li riesce più comodo, e in qualunque Corda, che se li presenti».
36. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, part IV/1, sec. 345: «La risposta è la parte caratteristica della Fuga, ed è anche la più difficile. Non mi è noto alcuno Autore, che siasi presa la briga di bene analizzare la natura de' Soggetti e dedurne delle generali regole, chiare, fisse, ed invariabili, onde fare con sicurezza le adeguate Risposte ad un dato Soggetto; tutti gli Autori hanno trattata questa materia con tanta oscurità, che appena trar si può da' loro scritti alcun lume sicuro in tanta ambiguità di cose. Gli stessi maestri nascondono qui non so quali arcani a' loro discepoli, e credono che per far la Risposta ad una Fuga sia duopo d'essere un Zoroastro, o un Simon mago. Ho io qui tentato di squarciar questo tenebroso velo».





Franciscus: The *rivolto*, as I have been calling it, which is the same as what you call the Part-exchange or *rovescio*, is a very easy artifice, but it is not always practical. I have discovered that it often comes out too high or too low.<sup>38</sup>

Joannes: This is true, but devoted art in the service of praise can solve all problems. Are you sure you know the difference between this Part-exchange— call it *rivolto* if you wish— and Inversion, which is a mirror-like transformation of the notes?

Franciscus: Yes, Master. There are two sorts of mirror inversion, which I have called *rovescio*! (Isn't that funny?) The one that maintains the exact quality of each interval, I call *contrario rovescio* or Exact Inversion. It is simple to figure out these inversions using the scales I have written out. The easy way to write the scales of exact inversion by oneself is to write under the note that remains the same or similar note, and then proceed in the contrary direction. However, these artifices seem more beautiful to see than to hear, which is why I have heard some people call them *counterpoint for the eye*<sup>39</sup> [Es. 4].

---

Quinta del Tuono nel rovesciare devono ripigliare nella Fondamentale, o nella di lei Ottava». There is also some confusion—as there is in English—about the term “rovescio” or “inversion.” Martini writes in, xxxiv, note (2): «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 semitones correspond to each other [...]; the third is that which is discussed presently.» [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 trattiamo.] In the last case, Martini is referring to the exchange of parts, known to modern theorists as “invertible or double counterpoint”. In the present article, the terms “part-exchange” and “inversion” are employed consistently in the English to mean, respectively, the switching of parts and mirror-image inversion.

38. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, part IV/1, sec. 367: «Il Rivolto della Fuga è un artificio facilissimo, ma non sempre praticabile per riuscire spesso o/ troppo acuto, o troppo basso».

39. *Ibid.*, sec. 369: «sarà facile il farsi da se['] le scale del contrario rovescio scrivendo sotto alla nota che resta ferma una consimile nota, e procedendo poi per il verso contrario. Notisi però, che questi artificj sono più belli a vede-/re, che a sentire, onde alcuni li chiamano *Contrappunpunto* [sic] *d'occhio*».

Table VI, Ex. 13



Table VI, Ex. 14

Es. 4. Galeazzi's scales for inversions (*Elementi*, Vol. II, Part IV/I, Table VI)

Joannes: These tricks do entertain the eye. But He in Heaven sees and knows all, so we must always also consider how these artifices sound to our human ears. Perhaps, then, the most important aspect of composing a Fugue and pleasing the Ear is the presenting of the Subject in different tones, by use of modulations. The Composer should reiterate the Subject on the fifth, fourth, sixth and third of the mode.<sup>40</sup>

Franciscus: Learned master, nowadays shouldn't we say *key*, not *mode*?<sup>41</sup>

Joannes: It is wise to honor thy elders and not to disregard the ancient practices. Shall I gather, then, that you wish to have the parts remain in a single *key*, as you call it, for the entire composition?

Franciscus: On the contrary, any composition without modulation comes out too uniform and monotonous, and consequently deprived of every whimsy: therefore Fugues also should modulate. The order of keys in which Fugues seem to circulate is to the fifth, then the third minor, then to the sixth minor then to the fourth and then back to the principal key. It does not appear necessary, however, to do *all* these modulations,

40. Here Martini gives two tables of "modulation"— one for major modes and one for minor— which show that includes only modulations to the fifth, fourth, third and sixth of the mode. These tables show the rule of the octave harmonizations for each scale given. Martini, *Esemplare*, xxxvii.

41. In the *Elementi*, Galeazzi uses "tuono" to refer to both church modes and modern keys.

rather it seems to depend on the expanse the composer wants to give the Fugue.<sup>42</sup>

Joannes: Is modulation, then, then your only means of creating diversity?

Franciscus: No, my learned master! After the modulation, or even at the same time, one can make a *Divertimento of the Fugue*. This consists of a fanciful game using the Subject or the Countersubject, or intertwining one and the other. In the *Divertimento*, which occurs towards the end of the piece, there could be some beautiful double counterpoint, some passages of imitation, or other similar tricks.<sup>43</sup>

Joannes: At last we concur! But is this the final section of the Fugue?

Franciscus: No, most worthy teacher. That which one waits for the most in a good Fugue is the *Stretto*, and it is this for which it is principally necessary to test before starting the Fugue, since not all Subjects can be used equally well for *Stretti*. This artifice creates the most beautiful effect!<sup>44</sup>

Joannes: So what then is a *Stretto*?

Franciscus: It consists of having the Subject enter in one part and then the other, either with the same Subject or with the Answer, as fast as possible, and so on, one by one, with the other parts, so that each one enters before the Subject ends in the other part.<sup>45</sup>

42. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, part IV/1, sec. 370: «Qualunque composizione non modulata riesce troppo uniforme e monotona, e per conseguenza priva di ogni vaghezza: deve dunque anche la fuga esser modulata. [...] L'ordine de' toni dunque, in cui si potrà circolare, sarà alla quinta, poi alla Terza 3 minore, indi alla Sesta 3 minore, poi alla quarta e quindi al Tono principale; non è però, che sia necessario il far tutte queste modulazioni, ciò dipende, dall'estensione, che si vuol dare alla Fuga».

43. *Ibid.*, sec. 371: «Dopo la modulazione o nel tempo stesso di essa, si fa il *divertimento della Fuga*. Consiste questo in uno scherzo capriccioso che si fa, servendosi del Soggetto, ovvero del Controsoggetto, o intrecciando l'uno, e l'altro. Nella nostra fuga trovasi egli dalla battuta 73 fino al fine: questa parte non si può bene imparare senza l'osservazione di molte Fughe, essendo ideale, e capricciosa».

44. *Ibid.*, sec. 372: «Ciò che più si attende in una buona Fuga si è lo *Stretto*, ed è questo che bisogna principalmente provare prima di fare la Fuga, poichè non tutti i Soggetti possono egualmente bene stringersi, anzi avviene taluni, in cui lo *Stretto* è impossibile, benchè ciò sia assai di rado. Questo artificio è il più bello in quanto all'effetto».

45. *Ibid.*, sec. 372: «consiste egli nel fare entrare il Soggetto in una parte, e poi l'altra o col Soggetto medesimo, o colla risposta più presto che sia possibile, e così di mano in mano le altre parti, dimodo che ognuna entri prima che abbia terminato il suo Soggetto l'altra».

Joannes: So, my son, now that you have learned what is required in the composition of each *separate* part of the Fugue, it is time to show the union of all the mentioned parts. Here is my tonal Fugue for you to study. I have annotated it to help you find all the parts. Shall we play it through?<sup>46</sup>

Es. 5. Martini's Tonal Fugue - Exposition

Franciscus: That was a wondrous creation, master. Nature and Art are truly united in it. I understand and am in full admiration. I think now that I can already discourse upon how to write a good Fugue. Once the Subject is written, one writes over or under it a Countersubject in double

46. Because of space limitations, we show only the exposition of Martini's fugue here. More of Martini's fugue is published by Burton [2004].

counterpoint at the octave, and testing whether and which Stretti can be made: those artifices that are desired should be tested part by part, to see if they can form the Divertimento. That done, one places the Subject and Countersubject in that part and clef where they would be most comfortable and within the staff lines.<sup>47</sup> (The entrances of the parts always work well when one can have one enter before the previous one ends.) Once the four parts have entered (speaking now of a Fugue for four voices, which I have usually seen serve as a model) one exchanges the parts of the Fugue (if one wishes) in such a way that the part that had the Subject has the Answer, and vice versa. It is always good to change the sites of the entrances, in order that a varied effect always results. Then monotony, which can easily occur in a composition limited to a few ideas, is avoided. If however the Part-exchange is awkward, that is, too high or too low, then it is better to do without it and proceed to the Modulation, in which one can introduce the Divertimento. One should not repeat the Subject too often in one voice, which would produce a *Cacophony*, while another voice goes entire lines without ever having it. One can proceed then to Inversion and Exact Inversion, and then to the Stretto or Stretti. If the Fugue allows for more than one Stretto, they can be done one after the other, mixing them in with some beautiful Divertimentos related to the Subject or the Countersubject, or some bits of artful double counterpoint.<sup>48</sup>

47. Galeazzi, *Elementi*, sec. 373: «Scielto dunque il Soggetto, (se si vuole) vi si faccia sotto o sopra un Controsoggetto in Contrappunto doppio all'ottava; quindi si provi se egli possa stringersi, e quali Stretti far si possano: si tentino ancora a parte a parte quegli artifizj che far si vogliono: se ne formi il divertimento, in cui vi sia qualche bel contrappunto doppio, qualche andamento d'imitazione, o altro consimile giuoco: ciò fatto si potrà dar principio alla Fuga. Si ponga il Soggetto e Controsoggetto in quella parte e chiave, ove eglino vengono più comodi, e dentro le righe».

48. *Ibid.*, sec. 374: «L'entrata delle parti è sempre bene, quando si può, farla prima che la parte antecedente abbia terminato. [...] Entrate che siano le quattro parti (parlando ora di una Fuga a quattro, quale può servir di regola per le Fughe a due, e a tre,) si rovescia (se si vuole) la Fuga facendo sì, che quella parte, che ha fatta la proposta faccia la Risposta, e viceversa. [...] in tutto il decorso della Fuga è sempre bene mutare il sito dell'entrate, acciò ne risulti sempre un effetto vario, che ne bandisca la Monotonìa, che facilmente può accadere in una composizione limitata a poche idee; se però il rivolto venisse scomodo, cioè o troppo acuto, o troppo basso, allora è meglio farne a meno, e procedere alla modulazione, in cui si può introdurre il Divertimento. Nella Modulazione non è necessario, che ogni parte risponda in quel tal Tono, in cui uno si trova, ma si può andar passeggiando, e trasportando ora il Soggetto, ora la Risposta, or il controsoggetto in questa, e in quella parte con natura-

Joannes: You are very close, my son, to making a prescription for a Fugue. Be careful, because the creative spirit of fugal writing gives birth to a thousand children, all different.

Franciscus: I will always honor your advice, dear teacher. However, learned Padre Martini, I have composed a Tonal Fugue that I would like to perform for you now. It even begins like yours, with a rising fifth. Would you indulge me for a few minutes?

Joannes: Your enthusiasm is like a garden full of flowers.

Franciscus: My fugue is not a masterwork, but I hope it will nevertheless be sufficient for a beginner.<sup>49</sup> I believe my fugue will stand the test of time, since it is also based on Monsieur Rameau's true theory of music, the one that most closely conforms to the laws of nature.<sup>50</sup>

Joannes: Do not mention that name! This new-fangled system is not only contrary to the church style, but is quite destructive. We Italians would be doing great wrong to our school to follow it.<sup>51</sup> Now, please forget this nonsense and begin your fugue<sup>52</sup>

---

lezza, e discernimento, senza che una parte replichi troppo spesso il Soggetto, e produca delle *Cacafonie* mentre un'altra faccia delle righe intiere senza mai farlo sentire. Si può proceder poi al rovescio, e contrario rovescio, e quindi allo Stretto, o Stretti. Se la fuga ammette più Stretti, si posson far di seguito frameszzandoli con qualche bel Divertimento analogo al Soggetto, o al Controsoggetto, o con qualche artificioso contrappunto doppio».

49. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, xvii: «se non è un Capo d'Opera, sarà tuttavia bastevole a darne al principiante una sufficiente idea».
50. *Ibid.*, part IV/1, sec. 22: «la vera Teoría della Musica, e la più conforme alle leggi della natura».
51. Martini, letter to Andrea Basili, 28 January 1750: «Mons. Rameau stabilisce un sistema tutto affatto moderno, [...] stimo che noi altri Italiaiani faessimo un gran torto alla nostra scuola Italiana, se volessimo seguirlo [...] per cio' che riguarda lo stile massiccio di molte voci, e da Chiesa (secondo il mio debolissimo intendere) io lo stimo non solamente contrario, ma affatto destruttivo» [Barbieri 1987, 189].
52. Example 6 shows only the exposition of Galeazzi's fugue. The entire piece is published in Burton-Harwood, 2011, 281-285.

The image displays the first 20 measures of Galeazzi's Tonal Fugue - Exposition. The score is written for piano in G minor (one flat) and 4/4 time. It is divided into five systems, each containing two staves (treble and bass clef). Measure numbers 1 through 20 are indicated above the notes. The first system (measures 1-4) shows the 'subject' in the treble staff and the 'countersubject' in the bass staff. The second system (measures 5-8) features the 'tonal answer' in the treble staff and a 'CS' (countersubject) in the bass staff. The third system (measures 9-12) continues with the 'tonal answer' in the treble and 'CS' in the bass. The fourth system (measures 13-16) shows the 'tonal answer' in the treble and 'TA' (tonal answer) in the bass. The fifth system (measures 17-20) concludes the exposition with the 'tonal answer' in the treble and 'TA' in the bass.

Es. 6. Galeazzi's Tonal Fugue - Exposition

Joannes: Thank you so much, my son. Now we can begin lessons!

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARBIERI P. (1987), *Martini e gli armonisti 'fisico-matematici': Tartini, Rameau, Riccati, Vallotti*, in Pompilio (1987), 173-209.
- BENT I. (2002), *Steps to Parnassus: contrapuntal theory in 1725 precursors and successors*. In T. Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 554-602.
- BROFSKY H. (1987), *Martini's Music School*, in Pompilio (1987), 305-311.
- BURNEY C. (1802-1819), *Martini, Fr. Giambatista*, in A. Rees (ed.), *The Cyclopaedia: or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*. London, cit. in H. Brofsky, *Doctor Burney and Padre Martini: Writing a General History of Music*, «The Musical Quarterly» 65/3 (July 1979), 344. (The *Cyclopaedia* ed. by A. Rees is cited also in P. Scholes, *The great Dr. Burney, his life, his travels, his works, his family and his friends*. Oxford University Press, London 1948, 189-201).
- BURTON D. (2004), *Padre Martini's Preface to his Esemplare, Part II: an original, annotated translation*, «Theoria», 11, 2004, 35-108.
- BURTON D. - HARWOOD G. (2011), *Francesco Galeazzi, Theoretical-Practical Elements of Music: An Annotated Translation and Introduction* (Studies in the History of Music Theory and Literature, vol. 5), University of Illinois Press, Urbana.
- BUTLER G. (1977), *Fugue and Rhetoric*, «Journal of Music Theory», 21/1 (Spring, 1977).
- CARPANETTO D. - RICUPERATI G. (1987), *Italy in the Age of Reason 1685-1789* (trans. C. Higgitt, vol. 5, Longman History of Italy series 263), Longman, London.
- DARBELLAY E. (1987), «L'Esemplare» du Padre Martini: *Une exégèse musicologique moderne du «stile osservato»?*, in Pompilio (1987), 137-171.
- GOUDAR A. [Jean-Jacques Sonnette] (1777), *Le brigandage de la musique italienne*, s.e., s.l.
- HANSELL S. (s.d.) *Vallotti, Francesco Antonio*. *Grove Music Online*, accessed 6 giugno 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- JACOBI E.R. (1964), *Rameau and Padre Martini. New Letters and Documents*. «The Musical Quarterly» 50 (1964), 455-475.



- MANN A. (1973), *Padre Martini and Fux*, in G. Knepler (ed.), *Festschrift für Ernst Hermann Meyer*, Deutscher Verlag f. Musik, Leipzig, 253–255.
- POMPILIO A. (ed.), *Padre Martini: Musica e Cultura nel Settecento Europeo*, Olschki, Florence.
- WALKER P. (s.d.) *Fugue*. *Grove Music Online*, accessed 6 giugno 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

## SINTESI IN LINGUA ITALIANA DELL'ARTICOLO DI DEBORA BURTON

(a cura di Mario Baroni)

L'articolo propone un dialogo immaginario fra Giovanni Battista Martini e Francesco Galeazzi a proposito dell'arte di scriver fughe. Fra l'*Esemplare* di Martini (1774) e gli *Elementi* di Galeazzi (1791 e 1796) passano circa vent'anni che comprendono anche la Rivoluzione francese. Rispetto alle idee dell'illuminismo i due teorici si trovavano su fronti opposti. Martini, così come la maggior parte di coloro che nell'Italia di quell'epoca avevano scritto trattati sulla fuga, apparteneva al clero; Galeazzi invece non solo era un laico, ma anche un simpatizzante delle idee nuove (p. es. nel suo trattato ricorre alcune volte la parola Dio, ma molte volte la parola Natura) e fra l'altro aveva pure scritto una sinfonia chiamata (in francese) *La Révolution* (v. Es. 1). Egli era nato a Torino che, sotto Vittorio Amedeo II, aveva conosciuto riforme tese a secolarizzare la cultura. E nel suo trattato egli cita spesso il *Dictionnaire de musique* di Jean-Jacques Rousseau, e volentieri usa argomenti di stringente razionalità matematica per sostenere le sue idee; talora fa anche dell'ironia sulla mancanza di chiarezza di alcuni dei trattatisti contemporanei che sembrano voler proteggere chissà quali segreti anziché spiegar bene le cose ai propri allievi. Nonostante tutto questo i due autori, sul piano della teoria musicale, avevano interessi e prassi comuni; in particolare sulla fuga che per Galeazzi era «la chiave della scienza musicale».

Il dialogo fra Franciscus e Joannes utilizza in linguaggio dialogico ampi brani tratti dalle opere dei due autori. Si osservi il seguente esempio che

riporta le immaginarie parole iniziali di Galeazzi: «Reverendo maestro, sto cominciando a scriver di fughe, ma lo faccio con tremore. Troppo è stato già detto da persone illustri e specialmente da voi, immortale Padre, nel secondo volume del vostro *Esemplare*. Sembra un terribile azzardo che dopo tanti eminenti e sublimi trattati di contrappunto io osi ripercorrere sentieri così difficili e così spesso battuti». E a questo punto, per un confronto, si vedano le frasi contenute nel testo di Galeazzi riportate nella nota 16.

All'inizio i due protagonisti sembrano avere difficoltà a intendersi: quando ad esempio Francesco afferma che certe sapienti arie di Paisiello e Cimarosa derivanti da una o due idee iniziali, altro non sono che fughe (v. nota 18) il buon Padre risponde: «Vedo, figlio mio, che hai ancora tanto da imparare». E quand'egli ribadisce il suo pensiero (con gli argomenti trascritti nelle note 19 e 20) il suo interlocutore si spazientisce. Così nelle argomentazioni riportate alle note 22 e 23 continua fra loro una specie di dialogo fra sordi. Da quel punto in poi, tuttavia, il presunto maestro e il suo immaginario allievo sembrano cominciare a trovare terreni comuni: il maestro tende a interrogare l'allievo per rendersi conto di quanto egli conosca la vera teoria della fuga e l'allievo tende a rispondere mettendo in rilievo i suoi meriti e le sue conoscenze. Questo dialogo serrato permette all'autrice di esporre con una certa minuzia di particolari alcune delle principali teorie settecentesche sull'arte di comporre fughe.

Si comincia (note 24 e 25) dal concetto di Proposta (o Guida, o Antecedente o Soggetto) che Galeazzi preferisce chiamare Tema o Idea (come il tema di un discorso a parole): Successivamente Martini (nota 26) precisa che un tema deve avere una lunghezza di almeno una battuta e mezza, tale da distinguerlo da un Attacco (più breve) e da un Passaggio (più lungo): cfr. Es. 2. I due teorici discutono poi sulla necessità di fare "prove" ossia di controllare che il tema si presti alle necessità di elaborazione e di sviluppo che la fuga impone (note 27-29). Il discorso passa poi a trattare con dovizia di particolari (note 30-33) del controsoggetto e della risposta. Dopo una precisazione di Padre Martini (nota 34) sui vari tipi di fuga e sull'esistenza di fughe "d'imitazione" (libere, senza obblighi nelle risposte), Galeazzi (nota 36) espone con un certo orgoglio una sua tabella di "corrispondenze" fra tema e risposta (cfr. Es. 3), alla quale attribuisce doti di semplicità e chiarezza che non trova in altri trattati dell'epoca. Seguono sottili discussioni sul concetto e la pratica del "rovescio" o "rivolto" degli intervalli (note 37-39), di cui l'Es. 4 espone un caso particolare traendolo dal trattato di Galeazzi. Le ultime battute del dialogo si riferi-

---

scono ai diversi modi di dare “varietà” alla composizione della fuga: con le modulazioni (note 40–42), con i divertimenti (43) e con gli stretti (44, 45); su questi aspetti della composizione i due musicisti in genere hanno idee non dissimili. Dopo qualche battuta polemica sulle teorie di Rameau e dopo la discussione di due esempi di fuga (Ess. 5 e 6) proposti da ciascuno dei dialoganti, il colloquio termina con la drastica conclusione di Martini: «Grazie, caro ragazzo, ora possiamo cominciare le lezioni!».