

PRATICA D'ACCOMPAGNAMENTO

SOPRA BASSI NUMERATI

E CONTRAPPUNTI

OPERA DEL PADRE MAESTRO

STANISLAO MATTEI

Mattei

I. II.

PARTE PRIMA

94438 Pratica d'accompagnamento (B) *nelli Fr.* 5 —
Franco di porto nel Regno, Fr. 5 50 — Per gli Stati dell'Unione Postale, Fr. 6 50.

PARTE SECONDA

94439 Contrappunti da due a otto parti sopra la Scala ascendente e discendente in ambo i modi,
coll'aggiunta di parecchi Contrappunti a quattro parti finora inediti (B) *nelli Fr.* 3 50
Franco di porto nel Regno, Fr. 3 80 — Per gli Stati dell'Unione Postale, Fr. 4 25.

*Proprietà degli Editori per tutti i paesi — Deposito a norma dei trattati internazionali.
Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.*



G. RICORDI & C

EDITORI-STAMPATORI

MILANO — ROMA — NAPOLI — PALERMO — PARIGI — LONDRA

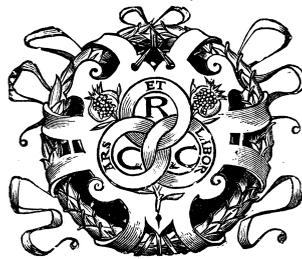
(PRINTED IN ITALY)

[ca. 1891]

[Handwritten signature]

55 NB 5274

[Enth. 2 bibliograph. Einh.]



K

A L L E T T O R E

Chiunque si fa ad esaminare la presente opera, in veggendola sì ricca di bellezze, al certo debb'esser vago di conoscere addentro colui che la produsse. Questa considerazione mi determinò di proporre all'editore una compilazione della biografia del P. M.^o Mattei, quando mi venne sotto gli occhi una memoria, nella quale era dipinta la vita del celebre monaco con tratti sì veritieri e sì maestrevoli, che mai, dopo quella, mi sarei indotto a tesserne una di mio conio. Della memoria era autore un distintissimo musurgista francese, il signor De Lafage; e quella avea voltato con molta eleganza dalla francese nell'italiana favella il signor Carlo Pancaldi bolognese. Io, anzichè farne una nuova traduzione, mi sarei volentieri diretto allo stesso signor Pancaldi affinchè mi autorizzasse a ristampare la sua; certo che il suo animo gentile, e il suo amore per tuttociò che può occorrere ad elevare la gloria dell'uomo illustre che qui si onora, non avrebbe respinto la mia domanda. Ma, avendomi le mie circostanze condotto a Parigi, e quivi fatto conoscere il signor De Lafage, seppi che questi era in procinto di fare una nuova edizione della sua memoria, ritoccata ed arricchita di varie aggiunte: onde, ottenuto da lui il nuovo manoscritto, mi reputai fortunato di poter racchiudere in una nuova traduzione i cambiamenti e le aggiunte fatte, presentare al leggitore le notizie le più estese che mai si possono, del P. Mattei, e recare per tal mezzo il debole mio tributo alla memoria del venerando uomo, di cui mi glorio essere stato discepolo.

Valga questa dichiarazione a manifestare la mia riconoscenza al signor De Lafage, e ad impetrare l'indulgenza del signor Pancaldi.

LUIGI ROSSI.



MEMORIA

INTORNO ALLA VITA E ALLE OPERE

DI

STANISLAO MATTEI

MINORE CONVENTUALE

PER

G. A. DE LAFAGE

Professore di Storia della Musica nel R. Ateneo di Parigi e Membro della Società libera delle Belle Arti della medesima città.

NUOVA TRADUZIONE RIVEDUTA DALL'AUTORE

Le opere teatrali di gran mole, e le composizioncelle che formano, per così dire, la minuteria musicale, ecco le sole vie per cui oggi si acquista nome nell'arte musica: conviene attaccarsi all'uno od all'altro degli anelli estremi, chi vuol essere situato in modo da farsi osservare: perciocchè ella è una catena molto simile a una cotal danza provenzale chiamata *farandola*, dove il capo e la coda chiaramente si distinguono, mentre il resto non è veduto se non in massa, e con una certa confusione. Non sarebbe tuttavia molto difficile il provare che il compositore di musica sacra, il teorico, il didascalico sono egualmente, almeno in certi casi, degni di qualche attenzione: il perchè non esito a richiamare quella dei professori e de' dilettanti sopra un celebre musurgista bolognese, di cui, per quanto io mi sappia, non è stato finora pronunziato *l'elogio* nell'Accademia delle Belle Arti di Parigi, sebbene egli fosse corrispondente di questa società, e come tale avesse diritto all'usato panegirico.

Nacque Stanislao Mattei in Bologna il dì 10 febbraio 1750. Il dì lui padre, Giuseppe Mattei, povero ed onesto artigiano, esercitava il mestiere di fabbro-ferraio. La di lui madre chiamavasi Teresa Borsari. Stanislao non ricevette nella sua infanzia altra istruzione se non quella che vien data nelle scuole gratuite, cioè, gli elementi della lingua latina e dell'aritmética. Fu nulladimeno grande ventura che il dì lui padre, malgrado la sua povertà, gli permettesse la frequenza di tali scuole, e non pretendesse, siccome pur troppo di sovente accade, di trar partito dell'opera di suo figlio, insegnandogli il suo mestiere fin dall'età più tenera; ed impiegando così tutto il suo tempo, egli avvisò molto saviamente che l'esercizio di una professione meccanica non esclude la necessità di acquistare

almeno un'istruzione volgare. E non a caso io faccio questa osservazione: vedonsi ancora troppo spesso, eziandio ne' paesi i più civilizzati, gli artigiani aver in non cale che i loro figli imparino a leggere e scrivere, purchè il lavoro di questi aumenti di qualche centesimo il lucro della giornata; e non è a dire qual torto s'abbiano, torto che solo dalla loro estrema miseria può essere attenuato. Ma per rientrare nel soggetto di questa notizia, è cosa notabile che la necessità dell'educazione primaria per gli operai, sia stata un'opinione a un dipresso generale fra i bolognesi dell'ora scorso secolo. Del resto il buon senso di Giuseppe gli tornò bene in quest'occasione, perchè Stanislao dimostrò subitamente applicazione e gusto per lo studio, in modo che fin dall'età di ott'anni egli era distinto fra i suoi giovani compagni.

Nè le sue disposizioni per la musica tardarono punto a manifestarsi, e poterono quasi subito, in seguito a circostanze favorevoli, svilupparsi senza verun ostacolo. In quel tempo l'ordine dei Minori conventuali, così detti Francescani, occupava in Bologna il bel convento di S. Francesco, e nella bella e vasta chiesa che ne dipendeva, eravi ognidì Messa e Vespro in musica, senza parlare dei giorni festivi, nei quali eseguivansi pezzi di grande dimensione, per lo più con orchestra, e con un grande numero di voci: eranvi talvolta fino a quattro cori. Appena Stanislao esciva dalla scuola, mattina o vespero che fosse, subito correva a S. Francesco a sentire l'ufficio. Dall'alto della tribuna, dove batteva il tempo, il padre Martini avvertì l'assiduità del fanciullo, e l'interesse col quale sembrava ch'egli ascoltasse la musica; lo chiamò a sè, l'interrogò, riconobbe le di lui felici disposizioni, e lo ammise bentosto nel numero dei suoi alunni, offrendogli ogni facilità

per entrare nel suo ordine in qualità di novizio, ed incaricandosi a tal uopo di tutta la spesa necessaria: era questo uno dei tratti famigliari a questo eccellente religioso.

Poichè ho nominato la chiesa di S. Francesco di Bologna, mi si permetterà di fare qui una digressione, per dire che questo immenso vaso, di grandezza quasi eguale a quello di S. Petronio della medesima città, serve in oggi di deposito alla dogana; è inutile il soggiungere che la chiesa è stata al tutto spogliata, e che i molti monumenti che ivi esistevano, scomparvero o sono stati mutilati. Dicasi pure che le conquiste e le rivoluzioni possono essere cose bellissime, ma conviene perciò che almeno non istrascinino seco la rovina o il deterioramento dei più belli e dei più rispettabili edifizj. Era dunque assolutamente necessario prendere una chiesa per collocarvi la dogana? Non eranvi forse in tutta la città edifizj per ogni verso più convenienti a una tale destinazione? Ah! se quarant'anni fa si fossero per tale oggetto consultate le persone di gusto e di senso: *Guardatevi*, avrebbero unanimamente gridato, *guardatevi dal chiudere S. Francesco!* Se adesso: *Riaprite presto S. Francesco, trasferite altrove dogane e doganieri*, direbbero tutti ad una voce. Tale, secondo mi vien detto, è il voto formale di S. S. il Papa Gregorio XVI, ed egli ha più d'una volta manifestato le sue intenzioni in questo senso; possano le circostanze permettergli di affrettare quest'opera di riparazione degna di un Pontefice amico delle belle arti!

Posto così sotto la protezione del P. Martini, Stanislao vestì l'abito religioso, e penetrato da una pietà così sincera e tenera, come il suo maestro era degno d'ispirarla, pronunziò i suoi voti all'età di sedici anni, e continuò ad applicarsi allo studio della filosofia e della teologia, e in ispecial modo, della musica. I suoi progressi nella composizione furono tali che divenne ben tosto l'accompagnatore del convento, e fu in seguito designato dal Martini, sì per rimpiazzarlo nelle lezioni che egli dava a una quantità notevole di alunni, come per battere il tempo nella chiesa, allorchando la di lui sanità, divenuta cagionevole, non gli permetteva di fare le funzioni di maestro di cappella.

Intanto Mattei non aveva trascurato gli studi ecclesiastici; appena ebb'egli toccato l'età fissata dai canonici, fu ordinato sacerdote; e da questo punto non cessò di adempire con la più scrupolosa esattezza ai nuovi doveri della sua professione, passando intiere giornate al suo confessionale, al quale accorrevano grande quantità di persone attrattevi soprattutto dalla pietà, semplicità, rettitudine e disinteresse del giovine Franceseano. Fu eziando dall'ora in poi il confessore di vari personaggi ragguardevoli sotto più d'un aspetto; e il suo maestro medesimo, divenutogli fratello e amico, si mise sotto la di lui direzione spirituale, e alla sua morte, avvenuta il 3 di agosto 1784, ebbe la consolazione di venir assistito nel momento supremo dal più caro e più riconoscente dei suoi alunni, che per poco nol furon tutti. Prima di morire il P. Martini pronunziò queste parole che furono l'ultime: *i miei libri e le mie carte so in che mani sono*: elogio il più eloquente che far potesse del suo amato allievo. Mattei aveva studiato sotto il P. Martini, e con lui vissuto per ben diciott'anni; in una lettera al P. Della Valle, l'allievo, poichè ebbe raccontato le circostanze della morte del suo maestro, soggiugne queste parole di una semplicità al tutto commovente: « Egli era il mio confessore ed io il suo da dieci anni in qua, ed ho avuto « motivo di edificarmi della sua condotta veramente cristiana « e religiosa. (Dio volesse che me ne fossi approfittato!) S'im- « magini V. P. il mio dolore nella perdita di un maestro, che « mi era vero padre ed amico. Vissi con lui 18 anni continui « e fui solo alla sua morte; ma spero ch'egli sia nel cielo, e « di non averlo perduto ».

Qualunque siano le opinioni religiose che si professano, mi sembra difficile il non essere commosso da questo quadro

di due buoni monaci, di cui l'uno ha allevato ed istruito l'altro; il quale avanzandosi in età diviene il suo emulo in virtù ed in abilità. Essi vivono insieme nella più perfetta unione, si assistono nello spirituale siccome nel temporale, versando nella coscienza l'uno dell'altro i loro più intimi segreti; fra di loro la confessione non è che una nuova effusione dell'amicizia, e se uno abbandona la terra, sembra ch'ei non parta il primo se non per preparare il luogo del suo amico, al quale ha dato appuntamento nell'eternità.

Dopo la morte del P. Martini, il P. Mattei prese la direzione del coro della musica di S. Francesco; il Generale dell'ordine, sulla domanda del titolare, l'aveva nominato a tale impiego fin dall'anno 1770, quando egli non aveva peranco vent'anni. Il P. Martini aveva preso questa precauzione, come quello che ben addentro conosceva il carattere di Mattei; il quale facilmente si sarebbe lasciato soverchiare dagli intriganti, la cui attività dissimula in alcuni casi e per qualche tempo la nullità e l'ignoranza, ignobli ciarla'ani dell'arte che per tutto s'incontrano, talvolta anche ne' chiostrii, e che non avrebbero tralasciato veruna azione dritta o torta per conseguire il loro intento, e sarebbero pervenuti a carpire il posto dovuto al vero merito, alla vera capacità.

Chechè ne sia, Mattei che fin allora non aveva fatto eseguire se non pochi pezzi di sua composizione, sia perchè avesse l'onorevole scrupolo di non produrre le sue opere a danno di quelle del suo maestro, sia perchè credesse cosa prudente l'aspettare che il suo ingegno fosse dallo studio condotto a perfetta maturità, s'abbandonò alle ispirazioni dell'arte eccitate e nobilitate dallo spirito religioso; ogni sua opera parve agli uditori un nuovo progresso. In tutto ciò ch'io ho esaminato delle sue composizioni manoscritte, pochissime ne ho trovato anteriori al 1776; egli è per altro possibile che Mattei ne abbia distrutto una quantità come poco degne di lui. Questi primi pezzi sono quasi tutti a otto parti in due cori, secondo l'uso ancora molto sparso in quel tempo; vi si nota una grande vivacità nell'alternazione delle due masse, e di quando in quando l'introduzione di certi passi, che dovettero allora eccitar qualche sorpresa fra i vecchi contrappuntisti ligi all'antico rigore dello stile ecclesiastico. Nei pezzi a quattro parti, Mattei è ancora più ardito; si vede altresì ch'egli dà all'orchestra un'importanza maggiore che non il suo maestro e tutti i suoi compatrioti; i quali, specialmente nella musica ecclesiastica, per poco allora non curavano punto questo ramo della composizione.

Egli fu ancora verso questo tempo che Mattei pose in musica una piccola opera destinata non al teatro, ma al seminario di Bologna, e rappresentata davanti il Cardinale-Arcivescovo Gioannetti. Questa farsa scritta nello stile di Cimarosa, s'intitolava *La bottega del libraio*; l'autore del libretto era il canonico Filippo Nicoli; i quattro personaggi dell'opera furono rappresentati da tre mansionari, due di S. Petronio ed uno di S. Pietro, e da un chierico addetto a quest'ultima chiesa. L'orchestra quasi intieramente composta di dilettanti era diretta dal dottore in medicina Onofrio Mandini; il marchese Sebastiano Tanari era maestro al cembalo. Mattei compose per il medesimo stabilimento la musica di due cori di un Oratorio intitolato *Sedecia*.

Nel 1792 scrisse una nuova musica sull'Oratorio di Metastasio, *La passione di N. S. Gesù Cristo*, che fu eseguita nella stagione di carnevale, e sostenne agevolmente il confronto con quella di due maestri distinti, Basili e Caruso; anzi non andò guari ch'ella fu al tutto preferita, giacchè dopo la prima rappresentazione, si continuò ad eseguirla, senz'alternazione con le due precedenti. Noi portiamo sempre volentieri la nostra attenzione sui compositori, quando ei si provano in un genere a cui non sono avvezzi; il timore che abbiamo di vederli a cadere, conferisce, ove riescano nell'impresa

un nuovo splendore al loro trionfo. Mattei che fin'allora non aveva composto che sulle parole latine della liturgia, vide per tal modo la sua fama viemaggiormente accrescere, dappoi ebbe composto su parole italiane. Diversi personaggi eminenti cercarono copie della *Passione*; e Gervasoni, la cui opinione nel nostro caso non è dispreziabile, ne parlò qualche tempo dopo (*Nuova Teoria*, ecc., p. 180) con una viva ammirazione. Premettendo che in tale circostanza egli non è che l'interprete dei giudici i più competenti, loda l'espressione dei sentimenti religiosi, e il buon gusto di questa composizione: qualità, dice egli, che vi si mostrano a un grado più eminente di quello che nelle opere di questo genere scritte dai migliori maestri.

L'invasione francese venne ad interrompere gl'innocenti e fruttuosi studi del buon Padre; il quale parecchi anni rimase senza scrivere per le chiese, onde la musica era poco meno che sbandita. Forse egli ebbe allora qualche velleità di comporre pel teatro, e così io giudico, perciocchè ho veduto fra le sue carte alcuni frammenti che mi parvero non poter appartenere se non ad un'azione teatrale; ma questo progetto rimase incompiuto. Allorquando i conventi furono soppressi, nel 1798, Mattei si sottomise con rassegnazione, e rientrò nel mondo, non senza rammarico per il depresso abito di S. Francesco, non senza rivolgere bene spesso gli occhi molli di lagrime verso il chiostro, dov'egli aveva ricevuto le lezioni di un maestro, sulle cui tracce camminava con tanto successo, imitandolo nella pratica così dell'arte come della virtù. Avvegnachè il cambiamento che così di subito veniva a rovesciare il suo avvenire, gli cagionasse un giusto dolore, ei si piegò tuttavia secondo le circostanze, e non pensò che a trar partito dal suo ingegno per condurre una vita onorevole e indipendente. Egli non ebbe mai parte nelle invettive e nell'intrighi contro l'autorità in allora vigente, raccogliendosi intieramente nella professione dell'arte sua. Del che ho trovato fra le sue carte una prova molto singolare; sulla copia di un salmo da lui composto nel 1795, uno de' suoi alunni pose il seguente titolo: *Cum invocarem, etc, del Padre maestro Stanislao Mattei minor conventuale, checchè ne dica l'ateistica repubblica italiana*:

Pallida e truce invidia si rabusti,
Chè di nuocere a lui stolto è il desio;
Lo gnati e taccia e il sopracciglio arrusti.

Mattei, probabilmente senza approvare nè disapprovare il suo alunno, diè subito di piglio alla penna e cancellò quelle parole che ad altro non erano dirette che a far piacere a lui, e ad inveire contro la repubblica italiana, a cui simili bravate al certo non facevano gran torto. Egli è per la diversità dell'inchiostro che adopraron l'uno a scrivere, l'altro a cancellare, ch'io sono pervenuto con po' di stento a leggere questa terzina (per altro anzi cattiva che no) a dispetto de' vocaboli vietati di cui l'autore ha fatto uso; pare, siccome giustamente notò il Pancaldi, che scrivendo questi versi egli v'abbia fatto passare il suo proprio pallore. La vera politica degli artisti in tempo di rivoluzione dovrebb'essere sempre conforme a quella di Mattei: piangere, se occorre, il passato, sopportare il presente, sperare nell'avvenire, e intanto dedicarsi intieramente all'esercizio dell'arte sua, senza avvilitarsi con chiacchieria, senza sostituire una nobile professione, ma altresì senza compromettersi inutilmente con impotenti e puerili rodomontate.

La prima cosa che fece Mattei, ritornando alla vita secolare, fu di prender seco la propria madre, ch'ebbe la consolazione di conservare fino ad un'età molto avanzata. Egli da quel punto si dedicò intieramente ad insegnare la composizione, e fece numerosi alunni; molti viaggiatori o artisti ebbero relazioni con lui, e trovarono vantaggio dai di lui consigli. E così, non senza un vivo piacere, io ebbi a leggere su vari suoi manoscritti il nome delle persone per cui il pezzo era stato

copiato. E non posso resistere al piacere di nominar fra quelli che per tal modo si hanno procurato opere del nostro compositore, uno dei più distinti dilettanti francesi, voglio dire l'eccellente violinista Amedeo Ardisson; il quale ha lasciato in quasi tutte le città d'Italia memorie de' suoi talenti e della sua munificenza, memorie che (ne ho certezza) vivono tuttora in molti cuori. Quante volte ho io inteso i professori di musica, alla cui riescita egli aveva contribuito, pronunziare il di lui nome con quell'effusione di rispetto e di riconoscenza che nei cuori ben fatti non può scemare per volger d'anni! Durante il soggiorno che fece a Bologna questo generoso dilettante volle prender lezione da Mattei.

Ma questi fin d'allora non si limitava all'insegnamento verbale, avea altresì un'estesa corrispondenza musicale, riceveva lettere da un grandissimo numero di personaggi eminenti sia per la loro posizione sociale, sia per il loro particolar merito. Fu ogni tempo frequentissimamente consultato sopra questioni d'arte, e le risposte ch'egli ebbe a dare in tali circostanze, gli procurano la nomina a membro corrispondente od associato della maggior parte delle accademie filarmoniche o società analoghe dell'Italia.

Una di queste società la cui esistenza, dovuta alla nobile famiglia bolognese dei Carati, sale ad un'epoca già lontana, l'accademia dei *Filarmonici di Bologna* sopravvisse alla distruzione di vari stabilimenti simili, ma credette, nel tempo delle rivoluzioni politiche sopravvenute nella penisola, di dover indurre alcune modificazioni a' suoi statuti, e fu deciso che i membri degli ordini religiosi d'allora in poi non avrebbero potuto annoverarsi fra gli accademici in attività. Mattei fu dunque posto nella classe degli onorari; ciò accadeva nel 1799; egli faceva da lungo tempo parte di questa società; e siccome ho potuto raccogliere da una nota scritta di suo pugno, egli n'era stato il presidente, ossia, per conformarmi al linguaggio di quell'accademia, il *principe* nel 1792.

Egli avvenne pure nel 1799 che a Bologna si aprì il *Liceo comunale di musica*, e quando si trattò di nominare il professore di contrappunto, l'Accademia de' filarmonici, rinvocò per Mattei l'articolo del Regolamento che escludeva i monaci dalla classe dei compositori in attività, e volle per tal modo ch'egli fosse posto fra i concorrenti, senza essere sottomesso alle prove ed agli esami prescritti dagli statuti. Quest'ultima determinazione era quasi una necessità, perciocchè la morte aveva rapito la maggior parte degli antichi accademici, e quelli che rimanevano per giudicare del concorso erano quasi tutti allievi di Mattei. I suoi concorrenti furono Zanotti, Lorenzo Gibelli e D. Valerio Tesei: allo squittinio egli ebbe sette voti più che i due primi, e dodici più che l'ultimo.

Quando nel 1808, fu riformata l'Accademia che poi ebbe il nome di *Società italiana delle scienze, lettere ed arti*, Mattei fu uno degli otto membri della sezione della musica. È noto che questa società cessò d'esistere con lo spirare del *Regno d'Italia*.

Intanto la fama di Mattei, come professore non tardò a spandersi in tutta l'Europa, e la cura ch'egli poneva nelle funzioni dell'insegnamento, diede luogo alla pubblicazione di quelli eccellenti bassi numerati di cui avremo bentosto ad intrattenerci. Mattei fu più volte chiamato ad occupare un posto lucroso fuori della sua patria; egli rifiutò sempre, trovando che i modici onorari della sua carica, unitamente a ciò che poteva guadagnare, sia col fare eseguire messe nelle chiese di Bologna, sia col dare lezioni particolari, sopperivano interamente a' suoi bisogni e a quelli della vecchia sua madre.

Venne egualmente offerta a Mattei la direzione del coro di varie basiliche, e segnatamente di quelle di Loreto e di Padova: egli non credette di doverle accettare, ma prese con piacere il medesimo impiego nella collegiata di S. Petronio, e compose molta musica per uso di questa chiesa. Colse più tardi

l'occasione di attestare la sua riconoscenza alla Duchessa di Lucca, la quale avealo nominato suo maestro di cappella onorario, dedicando la sola opera per lui pubblicata al Principe Carlo Luigi di Borbone (*).

Troppo è l'onore che Mattei si è procacciato con i numerosi alunni da lui formati (fin dal 1812 se ne contavano più di 150), perchè si tralasciò di citare fra quelli i due, la cui celebrità è divenuta europea, Rossini, e più tardi Donizetti.

A proposito di Rossini, non lascierò sfuggire quest'occasione per rilevare un errore molto sparso, e del quale pur conviene che infine il pubblico si ricreda. Quando si parla della gioventù di questo grande compositore, non si cessa mai di ripetere ch'egli passò nell'ozio i suoi primi anni, non pensando ad altro che a divertirsi, senza mai studiare, e facendosi gabbo dei suoi maestri e de' suoi parenti; insomma si crede di maggiormente innalzare la sua gloria, rappresentando la sua adolescenza come quella di un discolo e di un ozioso; di maniera che non è raro il trovar giovani che si credono altrettanti Rossini, perchè passano le loro giornate al caffè, senza studiar altro che le carte o il bigliardo. Io mi prenderò la libertà di dire a cotesti signori, che Rossini, quando venne in età di quindici anni a studiare sotto Mattei, si dedicò invece allo studio con estremo ardore; non solo egli lavorava assiduamente col suo maestro, a cui non fu difficile il conoscere la tempra del di lui ingegno, ma metteva in partitura quartetti di Mozart e d'Haydn, e bene spesso dopo aver fatto musica in compagnia di alcuni amici, si affrettava di ritornare in casa a prender nota dei passi e degli effetti che l'avevano colpito. Io so da lui medesimo ch'egli ha letto e studiato molta musica di tutti i tempi, cercando ovunque ciò che poteva aprirgli un campo nuovo, e volendo anzi tutto ben conoscere quello che prima di lui era stato percorso. Che più d'una volta gli sia accaduto di divertirsi con i suoi coetanei, non v'ha chi il nieghi; ma siatene pur certi, se l'uomo d'ingegno perde una giornata, risarcisce nella notte il tempo perduto: l'ingegno è sempre compagno del lavoro, e avvegnachè Rossini abbia avuto in dono dalla natura una penetrazione, e un tatto che mai non l'ingannarono, avvegnachè fosse dotato d'una eccellente memoria, d'una prodigiosa facilità nell'analisi mentale delle forme e degli effetti della musica, sì nella parte teorica, come nella drammatica; tuttavia questi inestimabili pregi, senza il lavoro, avrebbero avuto poco sviluppo, sarebbonsi a poco a poco scemati, offuscati, cancellati, e avrebbero forse finito per scomparire totalmente; laddove un esercizio quotidiano e, per così dire, continuo non ha cessato di mantenerli, di svilupparli, di accrescerli. Per tal modo tutti ora si meravigliano che l'artista sì felicemente organizzato abbia voluto fermare il suo corso così presto, e niuno può condonargli il riposo ostinato di cui pare ch'ei si compiaccia. E veramente cosa triste l'esser ridotti a non doverlo lodare se non nelle rimembranze, per lui gloriose, sterili per l'arte.

E di cotesto elegante, Donizetti, le cui melodie chiare, graziose, e distinte per forme ardite e decise fanno oggidì la delizia di tanti teatri, pensate voi che questa facilità di comporre, che conferisce a tutte le di lui opere un aspetto naturale, e maschera bene spesso con tanta efficacia la fiacchezza dell'invenzione, siagli venuta senza pena e senza una lunga applicazione? Non solamente ha dovuto lavorare, ma quante volte, per istruirsi, ha dovuto annoiarsi! Udite: come Donizetti ebbe passati parecchi anni alla scuola di Bergamo, sotto la direzione dello stimabilissimo Simone Mayr, questi lo consigliò di andare a perfezionarsi sotto Mattei prima di lanciarsi nella composizione teatrale. Mattei era in allora già avanzato in età, e rifuggiva dal cambiare le sue abitudini. Per ottenere da lui delle lezioni particolari, il giovine Donizetti doveva recarsi,

cercandolo nella chiesa della città, nella quale il buon religioso, passato allo stato di prete secolare, andava per lo più a fare le sue divozioni o a confessare nel dopo pranzo. Donizetti ritornava con esso lui a S. Petronio, dove Mattei non mancava mai di recarsi in sull'*Ave Maria*, cioè verso le ventiquattro per recitare il suo rosario; l'alunno s'inginocchiava allato del suo maestro, e pregava con lui, quindi lo riconduceva verso S. Caterina di porta Saragozza ov'egli dimorava; colà giunto, Donizetti dovea fare la partita a tresette con la vecchia madre del professore. Mattei cenava, e tutto ciò dovea passarsi prima che egli desse un'occhiata alla cartella del futuro autore della *Parisina*, che in allora poteva avere dai sedici ai diciassette anni. Uno scolare che, a questa età, si piegava a tutto per ricevere in particolare i consigli di un maestro di cui pregiava la somma capacità, meritava d'ottenere la riscetta che lo collocò al posto ch'egli occupa fra i compositori moderni.

Si può vedere nell'elenco de' suoi alunni, posto in fine di questa notizia, i nomi di parecchi compositori che in appresso hanno acquistato una giusta celebrità.

Mattei occupò sino alla sua morte l'impiego di professore di contrappunto al Liceo, e di maestro di cappella a S. Petronio. Non fu che il penultimo anno della sua vita ch'egli rese di pubblica ragione i suoi *Partimenti*. Poco dopo questa pubblicazione, ebbe la soddisfazione di vedersi nominato corrispondente dell'Istituto di Francia, senza ch'egli perciò avesse fatto neppure un sol passo: la deliberazione dell'Accademia delle Belle Arti, che gli conferisce questo titolo, è del 24 gennaio 1824. Fu un ultimo raggio gettato sull'affievolita esistenza del nostro musurgista, che da qualche tempo soggiaceva agli inevitabili acciacchi della vecchiaia. I suoi ultimi anni non furono scevri di dispiaceri: egli ricevette più d'una volta prove d'ingratitudine da' suoi alunni: e in tal caso la condotta del suo maestro, il P. Martini, che bene spesso s'era trovato in simili circostanze, fu il modello della sua. Egli espose sempre apertamente il suo pensiero intorno agli ingrati, e incapace di nuocer loro, affettava per essi il meritato disprezzo.

Dopo la morte di sua madre, Mattei s'era ritirato presso D. Battistini, curato di S. Caterina di Saragozza, e consigliere comunale, e quivi terminò la sua laboriosa carriera al 12 di maggio del 1825, in seguito ad una malattia di cinquanta giorni. In tutto questo tempo egli non s'occupò, per così dire, che della vita migliore, nella quale era in procinto di entrare: mentrechè d'altra parte non cessò sino alla vigilia della sua morte di prestare le sue cure agli alunni che avevano a cuore il venir a raccogliere le ultime parole e gli ultimi consigli del loro amato maestro; avido sino all'estremo momento di corrispondere ai loro desideri, correggendo con una mano mal ferma, con uno spirito altrettanto giusto quanto sicuro, i saggi che gli si sottomettevano, ed imparando per la prima volta a dissimulare, sforzavasi di nascondere ai loro occhi i propri partimenti.

Mattei quando morì era in età di settantacinque anni e tre mesi. Egli aveva avuto un fratello di nome Clemente, che parimenti era entrato assai giovine nell'ordine dei Minori conventuali, e s'era applicato con frutto allo studio della musica. Di lui ci consta che era maestro di cappella a S. Francesco d'Assisi, nel gran convento dell'ordine, fin dal 1783; morì assai prima di suo fratello, il quale non aveva più verun parente quando scese alla tomba.

Pochi giorni dopo la morte di Mattei, il consiglio comunale di Bologna decise che la città dovesse fargli a proprie spese un funerale solenne; e che la di lui spoglia mortale sarebbe posta al pubblico cimitero nella sala destinata ai personaggi illustri e benemeriti della patria. La società dei filarmonici, e quella dei professori di musica, posta sotto la protezione della Madonna di S. Luca, gli fecero parimenti un

(*) V. la lettera dedicatoria a pag. 10.

magnifico funerale, a cui assistarono non solo tutti i professori e dilettanti di musica, ma eziandio una gran parte della popolazione bolognese. Le numerose iscrizioni poste, secondo l'uso del paese, nell'interno e nell'esterno delle chiese in cui ebbero luogo tali cerimonie, furono composte dal canonico Filippo Schiassi, professore emerito dell'università di Bologna. Questa specie di composizioni non vanno sempre esenti d'enfasi, e non offrono per lo più che un'adulazione postuma: quivi erano l'espressione della più schietta verità. Per questa ragione non meno che per il loro proprio merito, mi sono proposto di conservarle, inserendole in fine di questo scritto. Al di sopra del luogo nel quale Mattei è stato seppellito fu posto un bel busto di marmo, opera dello scultore Giungi; nel quale Mattei è effigiato nella sua età matura: esistono d'altra parte molte incisioni del suo ritratto, di cui la migliore è quella che comparve circa vent'anni fa, e che in oggi raramente si trova.

Mattei era di mediocre statura, aveva gli occhi neri, i suoi capelli che perdettero assai per tempo, erano biondi, l'insieme del suo viso era perfettamente bello e la sua fisionomia abitualmente tranquilla; ma, siccome accade frequentemente ai compositori, quando egli batteva il tempo nelle sue opere, la sua carnagione bianca e leggermente colorita faceva viemagiormente brillare il fuoco de' suoi occhi.

La sua condotta come uomo, come artista e come sacerdote fu sempre commendabile. Pago della modica ma sufficiente rendita che gli procacciava la coltura dell'arte sua, visse scevro d'ambizione e d'invidia; i suoi precetti d'arte erano sempre misti di morale pratica, onde i di lui scolari si sentivano generalmente penetrati di rispetto, non meno per la di lui persona che per il lui ingegno. Cionulladimeno Mattei, è forza confessarlo, non aveva l'affabilità e l'indulgenza del suo maestro, il P. Martini; il suo carattere non andava sempre esente da ruvidezza; ma questo difetto non si manifestava mai senza un motivo; così verbigrazia l'ingratitude dei suoi scolari lo feriva, ed egli ne parlava senza riguardi, e il trionfo dei ciarlatani gli faceva pur talvolta emettere la sua opinione in modi piccanti per colui ch'era l'oggetto della sua critica.

Del resto, la sua conversazione abituale era molto piacevole: si citano di lui parecchi motti che comprovano l'aggiustatezza del suo criterio, e la finezza del suo colpo d'occhio. Per dirne uno, egli avvenne che un maestro di limitata capacità fosse eletto ad una carica importante, a danno di un uomo pieno di merito: Mattei, per consolarlo, susurrò all'orecchio di quest'ultimo in dialetto bolognese: *Un sacch'vud eun'sta brisa in pi* (un sacco vuoto non può reggersi); di fatto non si tardò a riconoscere l'errore in cui si era occorso.

Un suonatore di trombone, il quale aveva peraltro molta abilità nel suonare il detto strumento, pretendeva di aver l'udito sensibile a tal punto che una stonazione l'avrebbe fatto svenire (com'egli diceva) dove quella l'avesse sorpreso in un momento a lui piacevole. Mattei, che nella sua vita aveva inteso più d'una stonazione senza che nulla di simile gli accadesse, non poté contenere uno scroscio di risa, a cui fece eco tutta la brigata. Il trombonista parve di ciò vivamente offeso, e prese la cosa affatto sul serio; Mattei gli domandò scusa, e dopo vari discorsi amichevoli, invitò lui e tutta la società ivi convenuta a volere indi a qualche tempo essere a parte di una colazione, in cui doveasi mangiare una pietanza molto grata al sensitivo interlocutore. Il giorno della colazione fu sotto vari pretesti ritardato. Finalmente ebbe luogo: ma che? appena il piatto caro al convitato, a cui era specialmente dedicato il pasto, fu posto in sulla tavola e distribuito agli adunati, e subito s'intese dalla vicina camera il più infernale guazzabuglio che mai si possa immaginare: sette strumenti da fiato dei più fragorosi fecero sentire contemporaneamente la medesima aria sopra i sette tuoni della scala diatonica, e continuarono spietatamente sino al fine del pezzo. Risa generali nella società.

a cui non partecipa il nostro sensibile e delicato trombonista; il quale con tuttociò non perde un boccone, e divora con molta sinvoltura la porzione destinatagli, trovando inopportuno quel momento per isvenire. *Ebbene*, disse allora Mattei alla brigata, *la mia speranza medico-musicale ha riescito, e il rimedio è efficace, dappoichè ha operato con molta prontezza; ecco il nostro amico è guarito da' suoi svenimenti.*

Mattei previde di buon'ora la prossima decadenza del bel canto italiano, ed emise su di ciò chiaramente la sua opinione, allorchè intese il celebre tenore Giovanni David fare un uso soverchio delle note di falsetto, e la *servile greggia* degli imitatori a far gara per tenergli dietro, e come per l'ordinario, sorpassarlo in questo suo difetto. « Questo sistema (diceva il « vecchio maestro) porterà seco la rovina del bel canto italiano e corromperà lo stile dei compositori: il Tenore s'apprende al « dominio del Contralto, che ben tosto sarà giudicato inutile: « più tardi il Basso entrerà parimenti nella giurisdizione del « Tenore, e si vedrà scomparire la voce di Baritono, voce ri- « piena di tanta dolcezza e dignità; il grande registro delle « cinque o sei voci umane e naturali sarà ridotto a tre; non « rimarranno più se non voci bastarde di Basso e di Tenore, « e se il Soprano vien conservato, egli è solo perchè la sua « posizione è tale che si rende inaccessibile alle altre voci » Triste e fatale predizione che pur con troppa prontezza si è avverata!

Mattei avea con testamento istituito a suo erede universale D. Battistini, presso il quale, come dianzi è stato detto, s'era ritirato dopo la morte di sua madre. Molto si operò per ottenere da quest'ultimo le opere del dotto compositore; si scrisse anzi a Roma per questo oggetto, reclamando la possessione dei manoscritti di Mattei come una specie di diritto. D. Battistini non volle nè approfittare della preziosa raccolta ch'egli possedeva, vendendola a qualche ricco straniero, nè privarne la città di Bologna. Egli donò al Liceo comunale di musica le opere relative all'insegnamento della composizione, e depose tutto il resto nella biblioteca di S. Giorgio dei minori conventuali; volendo che la successione di Mattei facesse per tal modo ritorno all'ordine da lui illustrato, e al quale non avea mai cessato d'essere unito col cuore, e ad un tempo non escisse dalla città che vide a nascere un sì eminente cittadino. Ai manoscritti di Mattei si trovarono unite le carte particolari del P. Martini, che questi, morendo, aveagli consegnato. Io ho avuto agio di esaminare ogni cosa nel 1839, grazie alla gentilezza del R. P. Tonini, allora guardiano del convento di S. Giorgio; egli è stato il primo a fornirmi di tutte le agevolanze per estrarre e copiare quanto poteva occorrermi ed ho di poi trovato la medesima premura in tutti i religiosi del suo ordine. Io mi ascrivo a ventura il trovar qui un'occasione di render loro un attestato pubblico della mia riconoscenza.

Prima del tempo in cui sono stato in grado di poter visitare la biblioteca di S. Giorgio, non s'era peranco fatto il catalogo delle opere del P. Mattei: io ho compilato quello che si trova in fine di questa notizia, esaminando ad uno ad uno tutti i pezzi che vi si conservano. Ivi ho annesso la nota dei pezzi esistenti nella biblioteca del Liceo; la quale non avea potuto procurarmi per tempo, e che fu di poi pubblicata dal signor Pancaldi. Per tal modo la lista che forma la prima appendice, può essere riguardata come il quadro generale delle opere del compositore bolognese. Io mi credo tenuto a fare un'osservazione sul metodo da me seguito nella distribuzione di questo catalogo. Da una cinquantina d'anni in qua, l'uso di eseguire, non più messe complete e formate di pezzi strettamente collegati fra di loro, ma bensì messe composte di frammenti staccati e indipendenti gli uni dagli altri, s'è introdotto in Italia, e più che altrove fu ricevuto in Bologna; conseguenza di ciò fu che un *Gloria*, per esempio, ora si divide in vari pezzi diversi per tuono e per movimento, non punto collegati

fra loro, e formanti ognuno un pezzo isolato. È questo un pessimo sistema; dappoichè tuttavia quanto potrebbesi dire di ragionevole su questo soggetto non basterebbe per far rinunziare a siffatti *centoni* o *pasticci*; io non soggiungerò cosa-chessia, e passerò invece a dare con tutta la possibile brevità un'idea generale del merito delle composizioni che hanno fruttato al nome di Stanislao Mattei una giusta celebrità.

In tutte queste composizioni avvi una qualità che domina sopra tutte le altre, e la cui influenza è tale che assorbe maggior parte delle imperfezioni: voglio dire l'ammirabile dovizia d'un'armonia piena di vigore e di chiarezza, tutta brillante di colori naturali e di effetti ottenuti senza sforzi, senza stirciature, senza deviamiento. La musica del Mattei, nobilmente altera, procede sempre in contegno di principe, e con numeroso corteggio che ne accresce lo splendore, e par quasi inseparabile dalla sua natura. Ella è una regina che non degna abbassarsi a ciò che è volgare o puerile, e non fa di sè mostra che nell'ampio e magnifico recinto di una reggia conveniente alla sua grandezza. I suoi portamenti sono sempre liberi e sciolti, perchè è conscia della sua maggioranza: i suoi scherzi medesimi tengano del grave, partecipano al decoro e alla maestà della sua persona; ogni suo atto inspira rispetto e meraviglia.

Si concepisce dal fin qui detto che fra le composizioni di Mattei, i cori e i pezzi concertati sono i più imponenti, appunto perchè quivi egli può sfoggiare liberamente tutto il lusso della scienza, tutta la magnificenza d'una sontuosa armonia. I suoi cori a pieno riescono di massimo effetto, e ritraggono un nuovo spicco dall'accompagnamento dell'orchestra, il quale abbonda di artifizi sempre appropriati all'uopo, e mirabilmente atti a tener sempre svegliata l'attenzione dell'uditore. Non v'ha compositore che abbia saputo dare alle sue fughe maggior vivacità, e ad un tempo maggior eleganza di Mattei; egli possiede ad eminentissimo grado l'arte di maneggiare la materia armonica, la dispone senza sforzo sulle varie oriture de' suoi pezzi in maniera che la porge sotto l'aspetto il più vantaggioso, e determina un colpo di occhio il più soddisfacente e il più compito. Io credo che Mattei sia stato il primo ad introdurre nell'orchestra quell'imitazione frequente di un breve tratto di canto che si riproduce per lo più all'ottava fra diversi strumenti, e di cui Rossini ha fatto di poi un uso tanto felice ed ingegnoso nell'inimitabili capi d'opera ond'ha arricchito il repertorio moderno. Egli è ancora Mattei che, nella sua musica ecclesiastica, ha dato maggior movimento al basso strumentale che, prima di lui, andava quasi sempre col basso vocale, limitandosi a sminuzzarlo, col dividere in più note di corta durata il valore delle note tenute. Finalmente si scorge dal colore generale che anima tutte le di lui composizioni, che questo fuoco divino per cui solo hanno vita le concezioni dell'arte, esisteva in lui in grado eminente, e si alimentava continuo delle ispirazioni della pietà fervente ond'era eccitato.

Mattei non riesciva egualmente nei soli; si direbbe che il non poter ispiegare tutte le sue forze gli desse suggezione, dappoichè la sua composizione alquanto si risente della situazione incomoda in cui egli si trovava; non altrimenti che un atleta pieno di vigore, il quale fosse obbligato a combattere coi gomiti stretto al corpo, e mettendo in azione i soli cubiti. Contuttociò le melodie di Mattei sono sempre naturali, rachiuse in una tessitura conveniente, e ottimamente adattate alle voci di cui egli conosceva perfettamente la giusta estensione e il carattere, avendo egli medesimo fatto uno studio particolare del canto nella sua gioventù. I suoi pezzi concertati a due, tre o quattro parti sono sovente capi d'opera di condotta armonica e melodica, e non minor lode meritano riguardo all'espressione e al colorito.

Considerato come scrittore didascalico, Mattei appena ne merita il nome: quella specie di teoria ch'egli ha posto in capo a' suoi bassi numerati, e a' suoi contrappunti, non solo è scritta

senza profondità e senza sviluppo, ma non offre neppure la compilazione delle nozioni volgari, redatta ed esposta con metodo e chiarezza. Del resto, è evidente che il nostro Autore non dava la menoma importanza a tali incomplete nozioni, e per convincersene, basta il vedere in qual modo termina quelle che concernono l'armonia: « Tutte le regole, dic'egli, verrebbero meno, dove mancasse la perizia del maestro, e lo studio « non interrotto dello scolaro. Dovrà dunque ognuno porre gran « cura nella scelta del primo, e nel consecrarsi intieramente « al secondo » Quindi si scorge che il nostro teorico sente quanto manca a' suoi precetti: e siccome non vuole o non può soggiunger altro, così egli raccomanda di prendere un buon maestro e di lavorare. Qui il Mattei si esprime col candore proprio d'ogni suo discorso, e ciò vale, secondo me, assai più che le frasi pedantesche di alcuni didascalici moderni.

D'altra parte, il titolo medesimo dell'opera: *Pratica d'accompagnamento e contrappunti*, indica abbastanza che l'Autore non aveva avuto altro scopo che quello di comporre esercizi regolari, ed esempi corretti per guidare a buon termine lo studio degli scolari; e sotto questo punto di vista, il menomo esame dimostra all'evidenza ch'egli non poteva meglio riescire. Di fatto, prima di Mattei, i numerosi esercizi d'accompagnamento per mezzo del basso numerato sparsi in Italia non potevano sopperire ai bisogni della scienza. I partimenti di Durante, di Fenaroli, di Sala, del P. Vallotti, per quanto stimabili fossero, erano divenuti insufficienti dopo l'abbandono dell'antico stile ecclesiastico, sul quale molti di essi erano fondati, e dopo l'uso frequente e quasi continuo di accordi e di formole per lo avanti non adoperate se non con estrema riserva. I bassi del Mattei vennero a riempire questa lacuna e senza far dimenticare le opere dello stesso genere, il cui studio è sempre utile ai principianti, diedero alla scienza armonica un nuovo impulso in tutta l'Italia. Questo bel lavoro meritava, a mio avviso, un accoglimento più favorevole ancora di quello che ha ottenuto. Con quanta felicità sono ivi riassunte le belle qualità delle composizioni del Mattei! quanta energia nel concetto, quanto felice, naturale, e talvolta inattesa la concatenazione degli accordi! quanti mezzi per variare le condotte armoniche! quale sfoggio di ricchezza prima di far risolvere una cadenza finale! quanta facilità nella modulazione! quanta saviezza nella condotta! La sola pecca di cui si potrebbe accusare l'autore, sarebbe quella di non aver sufficientemente svariata la condotta dei suoi pezzi, sendochè tutti procedono quasi della stessa maniera in quanto alla riproduzione del motivo principale; ma era assai difficile, se non affatto impossibile il non incappare in tale monotonia. Il ritorno d'un pensiero puramente melodico, ancorchè privo di quella freschezza che può conferirgli una nuova armonia, è sempre vago, se l'idea primitiva ha le qualità richieste, perciocchè questa è stata prima concepita, poi elaborata con tutta la libertà necessaria. Lo stesso non è di un pensiero destinato a servir di basso ad un intero pezzo; egli dee necessariamente essere fondato sulle formole proprie della parte più grave dell'armonia, e nel caso di cui ora è questione, non v'ha modo di abbellirlo con una decisa melodia nelle parti superiori, perciocchè la melodia, che quivi risulta dalla successione degli accordi, non è, a vero dire, se non il fondo di un quadro di cui il basso rappresenta il primo piano.

I contrappunti del Mattei non sono meno commendevoli dei partimenti; essi dimostrano che l'Autore, restringendosi alle regole le più severe, sapeva sempre dar grazia alla cantilena, e superare, senz'ombra di fatica, qualunque difficoltà. Sono tutti scritti nello stile moderno, e parmi non al tutto fuori di proposito il notare qui l'errore impertinente e volontario di certi professori odierni, i quali altro non citano che le proprie loro opere, ed annunziano con alterigia sè aver riformati

tutti gli abusi, introdotti tutti i miglioramenti, in una parola, rigenerata la composizione musicale: questi cotali darebbero prova ad un tempo di modestia e di vera scienza, ove confessassero che tutto ciò era stato fatto prima di loro, senza loro e meglio che non da loro.

Resta a considerare Mattei come professore: e sotto questo riguardo siamo astretti a confessare che il suo metodo d'insegnamento non pareggiava la sua abilità come compositore. Egli mancava di facilità nell'esprimere i suoi pensieri e comunicare le sue sensazioni; avea per altro un colpo d'occhio estremamente sicuro, e a prima vista scorgeva in sulla cartella tutti gli errori che lo scolaro poteva aver commesso; ma spiegare le cause produttrici dell'errore, render ragione del cambiamento da introdursi per ordinare l'andamento del pezzo, sarebbe stato briga eccessiva per Mattei, il quale, come avea detto: *questo non va bene*, si contentava di cancellare l'errore commesso, e di sostituire senza più la correzione conveniente. Si concepisce come siffatto insegnamento al tutto pratico fosse

poco razionale e poco filosofico; nulladimeno egli ha condotto all'eccellenza non pochi scolari; perciocchè, se da un lato Mattei non rendeva conto di nulla, e si limitava ad esigere che i suoi scolari si conformassero alle regole stabilite, dall'altro non teneva celato niente di ciò che poteva accelerare il loro progresso; egli non avea per essi verun mistero, lor comunicava ingenuamente tutti i risultati della propria esperienza, e la sua eminente probità di artista avrebbe avuto a schifo l'idea di conservarsi in petto un mezzo di effetto particolare, un segreto qualunque di composizione. Egli sapeva che un maestro coscienzioso, dal punto in cui si è dedicato alla nobile e rispettabile professione dell'insegnamento, ha fatto abiurazione a tutto l'amor proprio. Onde i trionfi de' suoi scolari saranno a lui devoluti, e la loro gloria, qualunque sia il grado di splendore a cui pervenga, emanerà da lui, su lui rifletterà, ed egli non cesserà mai di averne una parte che non potrà essergli tolta.

LETTERA DEL P. M. MATTEI

A

S. A. R. IL PRINCIPE CARLO LUIGI DI BORBONE

Altezza Reale,

Mai non potea cadermi in pensiero di dare alla luce alcun mio lavoro, a cui io dava opera non a procacciarmi la pubblica estimazione, nè a riscuoterne applausi, ma solo per fine di dirigere come meglio il sapessi i giovani studiosi del Contrappunto.

Nè la premura di alcuni Amici che vivamente mi animavano a pubblicare a stampa il mio metodo di studi, avrebbe potuto rimovermi dal mio proponimento, se non avessi avuta ferma fiducia che questa Opera, quale si fosse, avrebbe trovato in V. A. R. un amorevole protettore. Nè potea codesta mia speranza rimaner vuota, non ignorando quanto V. A. R. prenda diletto di quella specie di musica, che costituisce il fondamento dell'Arte: per cui io già presagia a questo mio lavoro che tutti l'avrebbero in qualche onore, perchè tutti rispettar debbono il giudizio Vostro, e l'accoglimento onde vi piaceste di onorarlo.

In questa debole offerta piaccia all'A. V. R. di riconoscere i sentimenti dell'animo più grato e riconoscente, nel mentre ho l'onore di segnarmi

Dell'A. V. R.

Umil. Osseq ed Obb. Servitore

FRA STANISLAO MATTEI MIN. CONV.

ISCRIZIONI

COMPOSTE DAL CANONICO

FILIPPO SCHIASSI

IN OCCASIONE DEI DIVERSI FUNERALI CHE SI FECERO

AL

P. MATTEI

In S. Giacomo Maggiore.

STANISLAO · MATTEIO · SAC ·
QVI · EVIT · EX · ORD · FRATRV · FRANCISCALIVM
ATRATORVM
MAGISTRO · LYCEI · MUSICI
EXIMIA · IN · MODVLIS · CONCENTVVM · SACROR · EDENDIS
PRAESTANTIA
PLERORVMQVE · COETVVM · SYMPHONACORVM ·
COOPTATIONIBVS
MAXIMORVM · PRINCIPVM · EPISTOLIS · ET · INVITATIONIB ·
ITERATIS
PER · EVROPAM · CLAR · SSIMO
FRANCISCVS · BEVILACQVA · AREOSTVS
MARCH · SENATOR
ET · CONSILIVM · XXXXVIII · VIRORVM
CIVITATI · ADMINISTRANDAE
VIRO · DE · PATRIAE · GLORIA · DEQVE · MVSICES
STVDIOSORVM · PROGRESSV
IN · EXEMPLVM · MERITO
DIE · AB · EXCESSV · EIVS · TRIGESIMA
COLLEGIS · ET · ALVMNIS
LVGYBRES · CANTVS · EXISTIMATIONIS
GRATI · ANIMI · ERGO · FACIENTIBVS
IVSTA · FUNEBRIA.

Sulla prima porta laterale.

EX · DECR · BVV.
HEIC · HODIE · EXSEQVIAE · SOLLEMNES · SVNT
STANISLAI · MATTEI · SAC.
SVMMAM · HARMONICES · LAVDEM · ADEPTI.

Sulla seconda porta laterale.

ADESTOTE · EX · OMNI · ORD · CIVES · ADVENAEQVE
SACRIS · PIACVLARIBVS
STANISLAI · MATTEI · SAC.
MAGISTRI · MVSICES · NVLII · SVOR · TEMPOR · SECVNDI

Ne' 4 lati del Cutafalco in faccia all'Altar maggiore.

QVAM · MIHI · SINGVLAREM · MVSICES · FAMAM
A · MAIORIBVS · PARTAM
SERVASTI · AVXISTI
FVNERE · ET · LACRIMIS
GRATA · TIBI · REPENDO · PAT · IA.

Nel lato a sinistra

TIBI · ANIMA · PIENTISSIMA · REQUIETEM · CAELESTIVM
INFERIIS · NOSTRIS · ORDO · POPVLVSQ · PROPERAMVS
CORPORI
MONVMENTI · LOCVM · SEDE · HONORATORVM
DECERNIMVS.

Nel lato a destra.

TE · IN · SVMMA · ARTIS · EXCELLENTIA
MODESTISSIMVM
OMNIBVS · AMICVM · INFENSVM · NEMINI
SVSPEXIMVS · COLLEGAE · VIVENTEM
AMISSVM · QVERIMVR

In faccia alla porta maggiore.

MAGISTRVM · MAXIMVM
NIHIL · NON · CAVSSA · NOSTRA · VOLENTEM · ADCURANTEM
EXPERTI · ALVMNI
FLAGRANTISSIMO · TE · DESIDERIO
PERPETVAQVE · MEMORIA · RECOLEMVS.

In San Giovanni in Monte.

I.

Sulla porta maggiore della Chiesa.

TEMPLO · SVCCEDITE · CIVES · HOSPITESQVE
HODIE · PARENTALIA · SVNT
STANISLAI · MATTEI · SAC.
MAGISTRI · MVSICES
QVI · IOAN. · BAPTISTAM · MARTINVM · DOCTOREM
AEMVLATVS
HARMONICES · SCIENTIA · VSQVE
FAMAM · NOMINIS · IN · EXTEROS · QVOQVE · PROPAGAVIT
ANIMAE · PIENTISSIMAE
SVPREMIS · OFFICIIS · PACEM · CAELESTEM · ADPRECAMINI.

II.

Sulla porta laterale della Chiesa.

STANISLAO · MATTEIO · SAC.
QVI · ORDINI · FRATRVM · FRANCISCALIVM · ATRATORVM
NOMEN · DEDERAT
COOPTATO · IN · COLLEGIVM · PHILARMONICVM
IVDICI · PERP. · EIVSDEM
MAGISTRO · LYCEI · MVSICI
MAGISTRO · SYMPHONICORVM · BASILICAE · PETRONIANA.

ADLECTO · INTER · SCPH S · PARISENSIS
ATQVE · IN · MAXIMOS · CANENTIVM · FIDICINVMQVE ·
COETVS

PER · ITALIAM

A · COMPLVRIB. · PRINCIPIBVS · LITTERIS · AMPLISS.

HONESTATO · EXPETITO

VIRO · EXCELLENTIA · ARTIS · SVAE · OMNIQVE · VIRTUTE

POSTERITATI · MEMORANDO

SODALOS · PHILARMONICI

PATRONATV

V. · E. · KAROLI · OPIZZONI · CARD. · ARCHIEP.

COLLEGAE · PRAECLARE · MERITO

IPSIVSMET · VSI · CONCENTIBVS · IVSTA · PERSOLVUNT.

Ai quattro lati del Catafalco.

III.

RELIGIONE

SPECTATO

IV.

CONTEMPTORI

GLORIAE

V.

DOLI

nescio

VI.

SOLATORI

MISERORVM

In Santa Maria della Vita.

PACIS · APVD · SVPEROS · IMPETRANDAE

STANISLAO · MATTEIO · SAC

EX · ORD. · FRATR. · FRANCISCAL · ATRATOR

MAGISTRO · MVSICES

SODALES · EIVS

CVLTORES · CORPORATI · MARIAE · LYCANAE

COLLEGAE · RELIGIOSISSIMO · PRAESTANTISSIMO

IVSTA · MOERENTES · SOLVUNT

CATALOGO DELLE OPERE MUSICALI

DEL PADRE MAESTRO

STANISLAO MATTEI

I. MESSE

Cinque Messe a otto voci con orchestra. La più antica, che è del 1776, è stata ridotta dall'Autore a 4 voci nel 1789. Le altre quattro sono del 1781.
Messa a quattro voci dell'ottavo tuono a cappella, del 1788.
Messa a tre voci coll'organo. L.
Messa a otto voci piena, del 1788. L.

KYRIE E GLORIA

Kyrie e Gloria a otto voci con due organi.
 Ultimo *Kyrie* con due orchestre e due organi, del 1789.
 Diciassette *Kyrie* a quattro voci con orchestra; il più antico è del 1781. L'ultimo del 1822.
Christe a tre voci, del 1819.
Gloria in excelsis a otto voci, con due orchestre e due organi, del 1795.
 Diciotto *Gloria* (sino alle parole *laudamus*) a quattro parti con orchestra, dal 1786 al 1817.
Due Et in terra pax a quattro voci con orchestra, dal 1770 al 1786.
 Diciannove *Laudamus* ad una, due, tre, quattro voci ed orchestra, dal 1793 al 1821
 Ventidue *Gratias* ad una, due, tre, quattro voci, con orchestra, dal 1790 al 1824.
 Trentatré *Domine* ad una, due, tre, quattro voci, con cori ed orchestra, dal 1784 al 1824. Molti di questi pezzi sono composti delli tre *Domine*, qualcheduno di due, ed altri finalmente di un solo.
 Quarantasette *Qui tollis* a solo, o con cori e con orchestra, dal 1786 al 1825. Abbiamo compreso in questi articoli tutti i pezzi racchiusi dopo le parole *Qui tollis* sino al *Quoniam*, che alcuna volta furono disposti in tre sezioni, cioè: 1. *Qui tollis*, o i due *Qui tollis* semplicemente; 2. *Qui tollis*, e *Suscipe*; 3. *Qui sedes*.
 Diciotto *Quoniam* a solo, o con cori ed orchestra, dal 1784 al 1821.
 Ventiquattro *Cum Sancto*, con cori ed orchestra, dal 1784 al 1824. Sono pressochè tutti trattati con fughe o con stile fugato

CREDO

Tre *Credo* a otto voci con orchestra, dal 1782 al 1795.
Credo a sei parti in due tenori ed un basso per ciascun coro, con orchestra, del 1815.
 Sedici *Credo* a quattro parti con orchestra, dal 1784 al 1824.
Crucifixus concertato a otto voci, del 1789.
 Quattordici *Crucifixus* a voce sola, dal 1785 al 1811.

II. VESPRE

Salmi brevi (del Vespro) a otto voci con orchestra, del 1782
 Dieci *Domine ad adjuvandum* a quattro voci con orchestra, dal 1777 al 1820.
 Sette *Dixit* a quattro voci ed orchestra, dal 1789 al 1822.
 Otto versetti staccati del *Dixit* a solo, o a due, tre voci, ecc.

NB. Le opere contrassegnate L. si trovano negli Archivi del Liceo Comunale di Musica di Bologna.

Sette *Laudate* a quattro voci con orchestra, dal 1776 al 1823.
 Quattro *Deprofundis* a quattro voci ed orchestra, dal 1787 al 1794.
 Terzo *Domine* a quattro voci sole in canone, del 1787. L.
 Antifona della B. V. a tre, del 1791. L.
 Antifona *Regina Caeli* a otto col Basso. L.
 Tre *Magnificat* a quattro, del 1794. L.
Nisi Dominus, per soprano solo e cori, del 1792
Magnus Dominus a sei voci in due cori, di due tenori ed un basso per ciascun coro, del 1818
In exitu a otto voci a cappella con organo
Lauda Hierusalem a otto voci a cappella
 Quattro *Memento* a otto voci con orchestra, dal 1781 al 1794.
Beati omnes a otto voci con orchestra.
 Due *Magnificat* a otto voci con orchestra, dal 1776 al 1794.
 Undici *Magnificat* a quattro voci con orchestra, dal 1779 al 1822

III. COMPLETE

Complete a otto voci a cappella, del 1771.
 Altre *Complete* a otto voci ridotte a cappella, del 1791.
 Altre *Complete* brevi a otto voci, del 1791.
 Tre *Cum invocarem* a quattro voci con orchestra, dal 1782 al 1791.
Irascimini, Versetto staccato per soprano solo, del 1795.
 Sette *In te Domine* a solo, due e tre voci, ecc., con orchestra, dal 1791 al 1816.
 Tre *Versetti* staccati dal medesimo Salmo, dal 1789 al 1794.
 Tre *Qui habitat* a otto voci a cappella, dal 1795 al 1796.
 Tre *Ecce nunc* a quattro voci con orchestra, dal 1794 al 1797.
 Lo stesso *Ecce nunc* a soprano ed alto con cori ed orchestra, del 1794.
 Sette *Gloria Patri* e *Sicut erat* per diverse voci, dal 1782 al 1816.

IV. MATTUTINI

Sei *Benedictus* a quattro voci con orchestra, dal 1818 al 1821.
Benedictus a sei voci in due tenori ed un basso per ogni coro, del 1809

V. INTROITI

Tre *Introiti* di S. Petronio a quattro voci a cappella con canto pieno, del 1817, 1819, 1820.
Idem della B. V. a quattro voci con orchestra, del 1792.
Idem di S. Antonio a quattro voci con orchestra, del 1824.
Idem della Pentecoste e del Santissimo Sacramento a quattro voci a cappella.

VI. GRADUALI E PROSE

Trentatré *Graduali* diversi per differenti voci, dal 1787 al 1824.
 Due *Prose* della Pentecoste a otto voci con due orchestre, dal 1786 al 1791.
Prose della Pasqua a otto voci e due organi, del 1786

VII. INNI

Inni di S. Petronio a quattro voci con orchestra, dal 1819 al 1821.
Lo stesso *Inno* a due voci per soprano e tenore, del 1817.
Altro per soprano e basso, del 1793.
Inno de' Santi Innocenti per basso solo, del 1795, uno di San Martino a quattro voci, del 1819.
Inno *Te lucis* a otto voci, del 1787.
Inno di San Biagio per due tenori e basso, del 1813.
Inno *Bone pastor* a quattro, del 1814. L.

VIII. UFFIZIO DEI MORTI

Mattutino a due cori composto dell'invitatorio e di tre lezioni, del 1802.
Messa da morto a otto voci, del 1787.
Dies iræ a quattro voci, del 1802
Deus-Sinctus et Agnus a quattro voci, dal 1802 al 1804.
Offertorio a quattro voci, del 1802.
Postcommunio a quattro voci, del 1804.
Libera me Domine a quattro voci, del 1802.

IX. SETTIMANA SANTA

Stabat a otto voci ed orchestra, del 1786.
Stabat a quattro voci concertato, del 1799.
Cinque *Miserere* a quattro voci, dal 1818 al 1823.
Miserere a sei voci in due cori di tenori e basso a cappella, del 1809.
Responsoria majoris hebdomadæ a quattro voci a cappella, del 1817.
Responsi a tre voci, due tenori e basso, del 1784.
Due canti della prima lamentazione del Giovedì Santo.

X. MOTTETTI

Più di 50 *Mottetti* di vario genere, compresi quelli di grande dimensione, come il *Te Deum* e le *Litanie*, ecc.

XI. MUSICA CON PAROLE ITALIANE

Recitativo ed Aria con cori ed orchestra, del 1795
Altra *Aria* con cori, del 1795.
Cantate per basso solo, del 1799.
ORATORIO *La passione di N. S. Gesù Cristo*, a quattro voci con cori, del 1792 L
FARSA. *La bottega del libraio*, a quattro voci (*).
Coro a diverse voci, Terzetto ed *Aria* a tenori con istrumenti, del 1803. L.
Due Canzoni a tre con istrumenti, del 1799 L.
Rondò: *Se la pupilla inferma*, per soprano con istrumenti, del 1796. L.
Cantata per basso con istrumenti, del 1799 L.
Cantata a tre in dialetto bolognese, 1792. L

XII. MUSICA STRUMENTALE

Tre *Sinfonie* a piena orchestra. L.
Trentacinque *Sinfonie* pressochè tutte anteriori al 1804. Coste Sinfonie non sono composte che di un solo pezzo, e furono scritte per essere suonate nelle Chiese al momento della Messa, chiamato *Offertorio*.
Sei *Confitebor* concertati a diverse voci, con cori ed orchestra, dal 1794 al 1821.

(*) Lo spartito di questa farsa è stato donato dallo stesso P. Mattei al N. U. il signor conte Malvezzi; il quale, per quanto consta, lo lasciò al Liceo Comunale di Bologna dopo la sua morte.

Nota del Traduttore.

Cinque Versetti staccati del *Confitebor* a solo, ecc.
Tre *Beatus vir* a otto voci, dal 1787 al 1794.
Nove *Beatus vir* a quattro voci con orchestra, dal 1780 al 1823.
Nove *Laudate pueri* a solo, a due, a tre, ecc., con orchestra, dal 1794 al 1821.
Un *Laudate Dominum* a otto voci con orchestra, del 1815.

XIII. FUGHE E CANONI

Fughe a quattro voci con organo. T. I. L.
Fughe a più voci. T. II. L.
Fughe a otto con orchestra, del 1780. L.
Fughe eseguite sopra soggetti di diversi maestri. L.
N. 86 Canoni a più voci. L.
Altri Canoni a più voci. L

XIV. OPERE DI TEORIA MUSICALE

Scale e Versetti per accompagnamento. T. I. L.
Idem. T. II. L.
Scale, Versetti, Bassi numerati per accompagnamento in intavolatura per due violini e viole, del 1788. L.
Contrappunti a 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8 voci sopra la scala di terza maggiore, del 1788. L.
Principi di musica, del 1804. L.
Pratica d'accompagnamento sopra Bassi numerati, e Contrappunti a più voci sulla scala ascendente e discendente, maggiore e minore; con diverse Fughe a quattro e ad otto voci.
La terza parte di quest'opera, che doveva contenere le *Fughe*, non è mai comparsa in luce, e credo aver buone ragioni per asserire che certe *Fughe* manoscritte correnti per l'Italia sotto il nome del Mattei, non sono di lui, ma forse di qualche suo allievo da lui corrette. Le due parti pubblicate (*) formano un insieme di 204 pagine litografiche, delle quali havvene più di una decina di testo.
Le prime stampe erano zeppe di errori nelle numeriche, abbenchè l'Autore abbia dovuto farne egli stesso la revisione. Si è trovato altresì l'enorme sbaglio d'una lezione riprodotta due volte pressochè nel suo totale. Dopo la morte del Padre Mattei, ne fu fatta una generale correzione dal maestro Picchianti, professore di contrappunto a Firenze; di maniera che gli esemplari ultimamente stampati sono meno difettosi e scorretti.
Del resto, le cifre che si trovano sovrapposte alle note, presentano (allorchè sono esse accompagnate da accidente) il gravissimo inconveniente di non essere quegli accidenti posti in regola: si trovano ora avanti, ed ora dopo: la qual cosa apporta soventi volte confusione ed ambiguità nella disposizione dell'accordo. Ho avuto sotto gli occhi una copia delle Partiture del P. Mattei fatta colla più grande diligenza da uno scolaro suo, il signor Maestro Luigi Palmerini, abile contrappuntista esso pure, ed autore di un *Trattato d'accompagnamenti con bassi numerati*; per la pubblicazione del quale si è aperta ultimamente in Bologna un'associazione. Se qualche editore di musica volesse riprodurre i bassi del Mattei con una cifrazione esatta, farebbe ottimamente prendendo per originale la copia numerata del Maestro Palmerini (**).

(*) Bisogna intendere quella pubblicata a Bologna dal signor Cipriani vivente l'Autore.
Nota del Traduttore.

(**) La difficoltà di procurarmi la qui accennata copia mi ha determinato a intraprendere la correzione di quella che io possedevo. La diligenza con che ho eseguito tale correzione, mi dà fiducia di aver interpretato con la più fedele esattezza le intenzioni dell'Autore.
Nota del Traduttore.

ELENCO DEGLI SCUOLARI

DEL

P. STANISLAO MATTEI

DISPOSTI PER ORDINE ALFABETICO



- Accinelli Carlo, Genova, 1812.
 Alberghini Dott. Gio. di Cento, 1805.
 Alberoni Pietro, Bolognese, 1787 al 1795.
 Albertazzi, Bologna, 1806.
 Aldrovandi Biagio, Bologna, 1792.
 Andrea (S.) Alessandro, Imola, 1820.
 Antonj (degli) Severino, Bologna, 1814.
 Astolfi Francesco, Rimini, 1793 al 1795.
 Avoni Luigi, Castel S. Pietro, 1818.
 Azzalli Ignazio, Faenza, 1810, poi nel 1822.
 Bagnioli, Cesena, 1793 al 1796.
 Baglioli Antonio, cugino dell'altro, Cesena, 1817.
 Baglioni Angelo, Bologna, 1786 al 1790.
 Bajetti, Cesena, 1798.
 Baldi, Bologna, 1792.
 Baldini Vittoria.
 Baldoni Petronio, Bologna, 1817.
 Baraldi D. Francesco, Bologna, 1805.
 Barbi Marianna, Pistoia, 1808.
 Barrufaldi D. Matteo, Adria, 1803 al 1805.
 Bartolazzi Servita, Bologna, 1788 al 1790.
 Baruzzi Tito, Imola, 1809 al 1816.
 Bassani Vincenzo, Bologna, 1790 al 1797.
 Bassi Giuseppe, Bologna, 1795.
 Bavosi Brigida in Regnodin, Bologna, 1814 al 1816.
 Beatrix Gio. Batt., nato a Venezia di padre lionese, 1785.
 Belisario Antonio, Rovigo, 1795 al 1798.
 Benoist, Francese, 1818.
 Bentivoglio Pietro, Parua.
 Berch, Brema, 1820.
 Bertocchi Gio. Battista, Bologna, 1805.
 Bertocchi Vincenzo, Bologna, 1811.
 Bertolazzi Giuseppe, Bologna, 1793.
 Bevilacqua Emanuele, Genova, 1822 al 1824.
 Bigatti Carlo, Milano, 1798.
 Boccacci Giovanna, Roma, 1802.
 Bollo Marianna, Modena, 1814 al 1817.
 Bolognini Domenico, Bologna, 1785.
 Bolsi Ottavio, Fossombrone, 1787 al 1791.
 Bolzani Pietro, Napoli, 1794.
 Bonari Guerino, Brescia, 1819 al 1821.
 Bonelli Abbate, Vercelli, 1809.
 Bonfigli L. Stefano, Genova, 1823.
 Borgatta Emanuele, Genova, 1824.
 Bortolazzi Agata, Bologna, 1812.
 Bortolotti Luigi, Bologna, 1800.
 Boschetti Giuseppe, Torino, 1792.
 Bosi Giuseppe, Bologna, 1786.
 Brizzi Lodovico, Bologna, 1781.
 Buffa Francesco, Genova, 1787.
 Buscaroli Antonio, Imola, 1786.
 Bussiani Gaetano, Bologna, 1791.
 Cacciaguerra Andrea, Cesena, 1792 al 1795.
 Calandrelli Gaetano, Bologna, 1801.
 Calegari Francesco, Bologna, 1809.
 Capelletti Carlo, Bologna, 1803.
 Cappi Gio. Battista, Bologna, 1788.
 Casini Cosimo, Firenze, 1795.
 Casotti di S. Agata, 1803.
 Catolfi Giovanni.
 Cattaneo Sebastiano Cav., Genova, 1803.
 Cavallero Pasquale, Parma, 1786.
 Cavazza Giuseppe, Bologna, 1804.
 Centroni Luigi, Offida, 1822.
 Cesari (De), Milano, 1812.
 Chiarini Gaetano, Bologna, 1811.
 Chierici Pietro, Bologna, 1811.
 Chiesa Pietro, Bologna, 1818.
 Ciccognara Carlotta, 1815.
 Ciccognara Gennaro, 1813.
 Cinti Gaetana, Col., 1801.
 Cinti Maria, Bologna, 1807.
 Colli Luigi, Bologna, 1789.
 Corneli Pietro, Guastalla, 1824.
Corticelli Gaetano, Bologna, 1817.
 Crescentini Pietro, 1804.
 Cristiani Stefano, Bologna, 1786.
 Damiani Francesco, Marchegiano, 1787 al 1789.
Donelli Giuseppe, Bologna, 1807.
 Donini Luigi, Medicina, 1804.
 DONIZETTI GAETANO, Bergadio, 1815 al 1816.
 Donzi Giuseppe, Cesena, 1803.
 Emiliani Cesare.
 Fabbianini Nicola, Bertinore, 1820 al 1822.
 Fabbri Carlo, Bologna, 1786.
 Ferrarini Cesare, Bologna, 1824.
 Fiandrini D. Clemente, ex bened., Bologna, 1805.
 Fomini Eugenia, Pietroburgo, 1785 al 1787.
 Fontana Luciano, Roma, 1816 al 1818.
 Franceschi Giuseppe, Bologna, 1800.
 Franceschi Marcello, 1809.
 Franchini Francesco, Bologna, 1821.
 Franzel Ferdinando, Tedesco, 1790.
 Gaggi Adanto, Fano.
 Gaggi A., Fano, 1819.
 Gaiani Gio. Batta, Bologna, 1784 al 1791.
 Gaiani D. Giuseppe, Parma, 1786 al 1787.
 Gandini Antonio, Modena, 1813.
 Gessi Luigi.
 Ghietti Giacomo, Torino, 1784.
 Ghiselli Pietro, Cesena, 1800 al 1801.
 Giusti Leopoldo, 1822.
 Govoni, Bologna.
 Grillo, Genova, 1815.
 Guazzoni P. Antonio, Min conv. di Casal-Monferrato, 1779 al 1784.
Hurdisson Amadeo, Parigi.

Kandler Francesco, Vienna, 1820.
 Lambertini Luigi, Bologna, 1807.
 Landi Giuseppe, Bologna, 1788.
 Lanzi, Bologna, 1811.
 Leggeri Paolo, Bologna, 1786 al 1797.
 Leonesi Canon., Bologna, 1791.
 Levrieri P. Domen., Min. oss., Rimini, 1817.
 Liberali Pietro, Bologna, 1800 al 1807.
 Lipparini Giuseppe, Bologna, 1787.
 Liverani Domenico, Castel Bolognese, 1824.
 Liverati Gio., Bologna, 1785 al 1792.
 Lodi Angelo, Ferrara, 1814, poi nel 1817.
 Lodi Domenico, Persiceto, 1792 al 1797.
 Lodonisi Mariano, Bologna, 1796.
 Longarini Antonio, da S. Costanzo, 1792 al 1795.
 Lorandi Vincenzo, Brescia, 1804, poi nel 1807.
 Maccario Carlo, Bergamo, 1823.
 Macario D. Carlo, di Lovera.
 Malagoli Giuseppe.
 Mallescotti Ab., Lugo, 1804.
 Mambili Salvatore, Piemontese, 1810.
 Manganelli Gaetano, Bologna, 1821.
 Manna Ruggiero, Cremona, d'anni 12, 1820.
Marchesi Tommaso, Bologna, d'anni 12, 1786 al 1793.
 Marcucci Giuseppe, Lucca, 1787 al 1793.
 Marengli Petronio, Bologna, 1797 al 1805.
 Matelli Flam., 1816.
 Massarenti Francesco, 1825.
 Mazza, Lucchese, 1824.
 Melandri Stefano, 1785.
 Menguzzi D. Gio. Battista, 1816, per 4 anni.
 Menzioni Pellegrino, Modena, 1786.
 Mercadante, di Sarzana, 1824.
 Mezzetti Luigi.
 Mischiati Carlo, Bologna, 1784 al 1787.
 Mombelli Alessandro.
 Monari Giacomo, Bologna, 1791.
 Monari, Bologna, 1808.
 Montelli, Roma, 1793 al 1794.
 Monti D. Giuseppe, Bologna, 1807.
 Montù Anselmo, Chieri, 1783 al 1785.
 Morini Antonio, Bologna, 1784 al 1792.
 MORLACCHI FRANCESCO, Marchigiano, 1804 al 1811.
 Moro Abb., Pavia, 1804.

Moschetti P. Vincenzo, Min. conv. da Monte S. Giorgio, 1786 al 1790.
 Necini Andrea, Firenze, 1810.
 Neri Gaetano, Bologna, 1809, Maestro d' Urbino.
 Nourrit, Francese, 1825.
 Onorati, Roma, 1790.
 Ortolani Terezio, Pesaro, 1825.
 Pacini Domenico, Lucca, 1796.
 Paër Alessandro, Parma
Palmerini Luigi, Bologna, d'anni 15, 1786 al 1790.
 Palotta Teresa, Bologna, 1815 al 1818.
 Palzelli Pietro, Bologna, 1792.
 Pancaldi Carlo, Bologna, 1810.
Panserom, Francese.
 Panzacchia P. Servita, 1788.
 Para Giuseppe, Verucchio, 1796.
 Parisini Ignazio, Bologna, 1808.
 Pasquicoli Spiridione, Greco di Corfù, 1811.
 Penna Luigi, Roma, 1790.
Perotti Agostino, Vercelli, 1790 al 1792, Maestro a S. Marco di Venezia.
Perotti D. Domenico, Vercelli, 1781, fratello del suddetto.
 Pettinati Giuseppe, Faenza, 1801 al 1803.
 Picciotti Domenica, Roma, 1808.
Pilotti Giuseppe, Bologna, 1800, d'anni 15.
 Pilotti Giuseppe, Pistoia, 1818 al 1820.
 Pistocchi, Bologna, 1817.
 Pizzardi, Bologna, 1791.
 Pizzoli Michele, Bologna, 1790 al 1793.
 Poggiali D. Giuseppe, Firenze, 1793 al 1794.
 Putti Paolo, 1813 al 1814.
 Quattrina Francesco, Codogno, 1809 al 1812.
 Quillici Massimiliano, Lucca, 1822 al 1824.
 Rabitti Gio. Battista, Reggio, d'anni 16, 1819 al 1821.
 Rafanelli, Toscano, 1792.
 Ramponi, Bolog. di S. Giorgio.
 Rastrelli Gioachino, Ancona, 1792.
 Rastrelli Giuseppe, Dresda, d'anni 15, 1814 al 1817.
 Reissiger G., Berlino.
 Ribings, giovanetta inglese, 1819.
 Riccardi Giuseppe, Venezia, 1815.
 Ricci, marchese, Macerata, 1792, poi nel 1807.

Rinieri Carlo, Bologna, 1793 al 1801.
 Rizzoli, Bologna.
 Robuschi Ferdinando, Parma, 1779 al 1784.
 Rocca Rosa, 1806.
 Rocchi Alessandro, 1816 al 1819.
 Romagnoli Angelo, Jesi, 1824.
 Ronzi, Bologna, 1788.
 Rossi Luigi, Piemontese, 1824.
 Rossi Raffaele, 1809 al 1811.
 ROSSINI GIOACCHINO, Pesaro, d'anni 16, 1808.
 Rugarli Gasparo, Parma, 1789.
 Ruinetti Gaetano, 1811.
 Rusconi Canonico, Cento, 1796.
 Rusconi Carlotta, Bologna, 1803 al 1814.
 Sardovi Gio. Antonio, Parma, 1788 al 1789.
 Sarti Giuseppe, 1806.
 Sarti Stefano Antonio, Budrio, 1808.
 Sartoni, Bologna, 1787 al 1788.
 Sassaroli Germano, Filotrano, 1791, al 1797.
 Sebastiani, Musico, 1812.
 Sibaud Giuseppe, 1806.
 Solustri, Maestro di Cappella a Spoleto.
 Sora contessa Lucrezia, Modena 1801 al 1803.
 Spotti Gio. Antonio, Parma, 1786 al 1787.
 Squilloni Antonio, Firenze, d'anni 10, 1792 al 1796.
 Tanari marchese Sebastiano, Bologna, 1794 al 1809.
 Tartagnini Luigi, Mantova, 1815.
 Tesi D. Angelo, Bologna, 1784 al 1794.
Tesi D. Valerio, fratello del suddetto, 1784 al 1789.
 Turina Giovanni, 1820.
 Vantaggi P. Luigi, Min. conv. di Loreto, 1786 al 1796.
 Vasconi Gaetano, Rimini, 1806.
 Vecchi Gasparo, Bologna, 1784 al 1786.
 Vecchiotti Luigi, Fermo, 1823 al 1825.
 Viannesi.
 Weinlig Cristiano Teodoro, Sassone, 1806.
 Zacconi Giulio, Bologna, 1801 al 1805.
 Zamboni Leopoldo, Milano, 1821.
Zanotti Gio. Andrea, già discepolo del P. Martini, 1785 al 1795.
 Zappi Pietro, Bologna, 1807.
 Zucchelli Tommaso, 1810 al 1814.

PICCOLA FUGA A DUE

DEL PADRE MAESTRO

S. MATTEI

Scritta a penna corrente in presenza del suo scolaro Luigi Rossi nel 1825, per dimostrargliene l'orditura.

The image displays a musical score for a two-part fugue. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows the beginning of the piece with a common time signature (C). The second system continues the development of the theme. The third system shows further contrapuntal movement. The fourth system concludes the piece, with a double bar line and the number '76' written above the staff, indicating the total number of measures. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

PARTE PRIMA

PRATICA D'ACCOMPAGNAMENTO PREFAZIONE

Benchè la musica oggidì abbia molti devoti, pure a quel che ne sembra, e che ne dicono i più intelligenti, la principal parte della medesima viene per certo modo trascurata, e si vuol intendere l'accompagnare, e quello che dicesi stile fugato. Io non mi arrogo di farmene maestro al colto pubblico, avendone a bastanza da incamminare nel contrappunto quei giovani che dal mio impiego mi sono raccomandati, e che si mostrano altresì cortesi della loro fiducia.

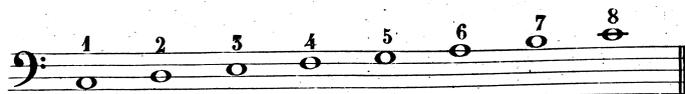
Ora però che si vuol rendere di comune ragione la tenue mia suppellettile di musicali dottrine, di tutto buon grado vi aderisco, ove questo si creda poter tornare ad utilità di chi voglia valersene. Ne io sono per dar torto a certuni, i quali giudicassero superflua una siffatta produzione per le tante altre che di simil genere si hanno; ma tutti non opinano egualmente, e quanto a me, parmi così andar sicuro da ogni taccia.

Esibirò adunque a chi le gradisse alquante teorie, e queste concise e dichiarate per analoghi esempi. Vengo a ciò senza più lungo preambolo.

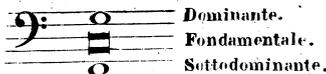
BREVE TEORIA

Sull'accompagnamento della Scala.

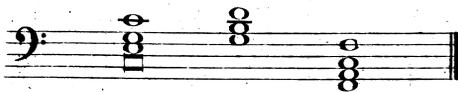
La Scala è la successione diatonica o naturale di sette voci o suoni. La distanza che passa da una all'altra, o per grado, o per salto, chiamasi *Intervallo*.



Le qui descritte Note che la formano, alcune sono *perfette*, ed altre *imperfette*. Le perfette sono la Prima, chiamata *Fondamentale*; la Quinta sopra, o *Dominante*; e la Quinta sotto, o *Sottodominante*; e sono chiamate perfette, perchè immutabili e non soggette a veruna alterazione, o diminuzione: di modo che alterate o diminuite passerebbero da una ad altra Scala.



Ciascuna delle suddescritte Note richiede per natura l'Accordo di $\frac{5}{3}$, e questa si chiama *Armonia perfetta, o retta*.



Le altre Note della Scala vengono chiamate imperfette, perchè soggette ad alterazione e diminuzione, ed hanno per accompagnamento $\frac{6}{3}$; e si chiama *Armonia rovescia* dove la fondamentale resta collocata verso l'acuto.

Ogni Accordo perfetto ha due Rovesci, il primo di $\frac{6}{3}$; ed il secondo di $\frac{6}{4}$.

Fondamentale. 1^{mo} rovescio. 2^{do} rovescio.

Dominante. 1^{mo} rovescio. 2^{do} rovescio.

Sottodominante. 1^{mo} rovescio. 2^{do} rovescio.

Dal primo Rovescio della Fondamentale si trova l'accompagnamento della 3.^a dal primo della Dominante quello della 7.^a e dal primo della Sottodominante quello della 6.^a

Riguardo alla 2.^a della Scala, che comunemente viene accompagnata con 3.^a minore e 6.^a maggiore (non apparendo la fondamentale che deve essere composta di 3.^a e 5.^a) non può essere che l'Accordo sensibile della Dominante con 3.^a 5.^a e 7.^a minore, e perciò i moderni danno alla 2.^a della Scala 3.^a 4.^a e 6.^a maggiore, secondo Rovescio della Dominante.

Dominante. 2^{do} rovescio.

gib zur II $\frac{4}{3}$
 $\frac{7}{4}$

Per la stessa ragione si da alla 7.^a maggiore della Scala ascendente all' 8.^a l'accompagnamento di 3.^a, 5.^a, e 6.^a.

gib zur VII $\frac{6}{3}$
 $\frac{7}{4}$

Vi sono altri Rovesci, ne' quali non si trova espressa la Fondamentale: in tal caso bisogna cercare una Nota di Basso che formi 3^a e 5^a

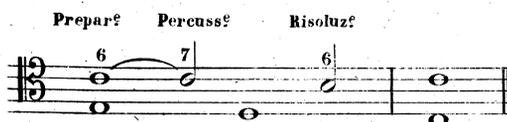
Tutte le Consonanze perfette, imperfette, le Dissonanze, gl'intervalli alterati e mancanti, in qualunque modo rovesciati, rimangono sempre della stessa natura: le perfette rimangono tali, e così delle altre.

La Musica è composta di Melodia, che è quel suono o Canto considerato separatamente; di armonia che è l'unione di diversi suoni o Canti; e di Modulazione, che è il passaggio da una ad altra Scala, alterando una qualche Nota della Scala antecedente, in cui facciasi sentire la 7. maggiore del Tuono al quale si vuol far passaggio. Tale settima chiamasi *Nota sensibile*, perchè sensibilmente fa intendere di voler passare a quella Scala, di cui è settima maggiore.

Il Basso fondamentale nel primo Esempio è *RE* con # 3^a, 5^a e 7^a: e *MI* nel secondo con l'accompagnamento pure di # 3^a, 5^a, e 7^a.

Ne' passaggi ascendenti si adopera il #, e ne' discendenti il b.

Le Dissonanze che s'incontrano nell'accompagnamento sono 7^a e 9^a. Tre condizioni vi vogliono per usarle - Preparazione, Percussione e Risoluzione. - La prima è l'anticipazione della successiva Dissonanza, la seconda l'atto stesso della Dissonanza, e la terza è la discesa della medesima sulla vicina Consonanza.

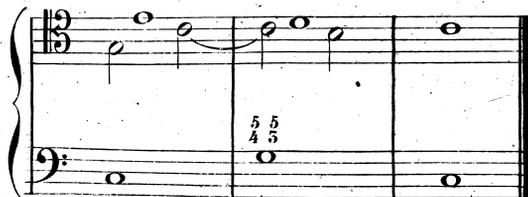


Oltre alla 7^a vi si può aggiungere anche la 9^a con l'accompagnamento di 3^a e 5^a, a condizione, che quando la 7^a risolve, la 5^a debba ritirarsi.



Sonvi alcuni che pongono la 4^a fra le Dissonanze, ma s'ingannano; perchè essendo la 4^a Rovescio della 5^a che è Consonanza perfetta, non soggetta (come si è detto) ad alterazione o diminuzione, così anche la 4^a composta degli stessi termini sarà essa pure Consonanza perfetta; e questo è il sentimento de' più accreditati Maestri, e tra gli altri Rousseau, Zerlino, P. Martini, P. Vallotti, ecc.

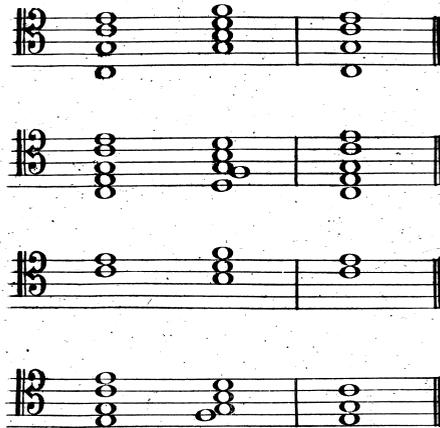
La detta 4^a quando è unita alla 5^a si adopera con le condizioni assegnate alle Dissonanze, non perchè essa sia dissonante, ma perchè viene percossa dalla 5^a con cui fa 2^a.



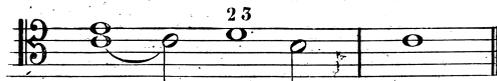
Lo stesso avviene alla 5^a se le sopravvenga la 6^a.



La 7^a minore dell' Accordo sensibile della Dominante si usa secondo la moderna Musica anche senza preparazione, e quando sia ben collocata con discreta frequenza fa un buonissimo effetto; ma in stile rigoroso dev'essere usata con le condizioni assegnate alle dissonanze, e così a' suoi Rovesci.



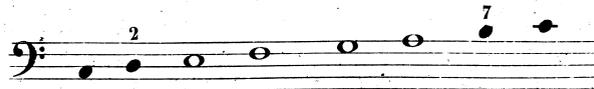
La 2^a in Contrappunto non è Dissonanza, ma bensì la parte che lega.



E ne fa chiara prova il suo Rovescio.



Se si considera come 2^a della Scala, è dissonante = Così pure la 7^a maggiore riguardo all' 8^a.



Abbenchè la Musica sia una continua Cadenza da un Tuono, o sentimento, ad un altro, pure Cadenza si tiene dai pratici esser quella che denota fine di sentimento.

Questa si fa della 5^a alla 4^a del Tuono con l'accompagnamento di 4^a e 5^a, la quale risolve in 5^a maggiore, e chiamasi *Reale*; dai Rovesci della quale derivano le Cadenze *media ed imperfetta*.

The image displays three musical examples of cadences in the bass clef. Each example consists of a single note on a staff with a numerical interval above it, and a final note below it. The first is labeled 'Reale.' with intervals 5/4 and 5. The second is labeled 'Media.' with intervals 7 and 9. The third is labeled 'Imperfetta.' with intervals 4 and 2. Vertical dashed lines separate the three examples.

Sono proibite le due Ottave e le due Quinte di seguito nelle parti estreme.

Tutti i salti di 4^a verso l'acuto e di 5^a verso il grave vogliono l'accompagnamento di 3^a 5^a e 8^a.

A single staff in the bass clef showing a sequence of notes. The first two notes are separated by an interval of 5, and the next two notes are also separated by an interval of 5. This illustrates the required accompaniment for a 4th interval towards the acute.

Così anche i salti di 5^a verso l'acuto, e di 4^a verso il grave.

A single staff in the bass clef showing a sequence of notes. The first two notes are separated by an interval of 5/3, and the next two notes are also separated by an interval of 5/3. This illustrates the required accompaniment for a 5th interval towards the acute.

Per bene accompagnare è necessario che lo studente sia pratico del Canto, onde poter dare un buon senso alla mano destra. La sinistra deve ancor essa operare, o duplicando le parti di mezzo, o supplendo a quello che non potesse fare la destra, come tante volte succede, e non è da contentarsi de' soli materiali accompagnamenti.

Ma tutte le regole verrebbero meno, dove mancasse la perizia del maestro, e lo studio non interrotto dello scolare. Dovrà dunque ognuno porre gran cura nella scelta del primo, e nel consecrarsi intieramente al secondo.

Nº1.

Nº2.

Nº3.

Nº4.

Sol magg.

Nº1.

Nº2.

Nº3.

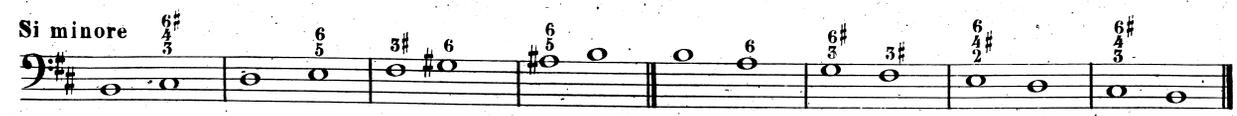
Nº4.

Nº 1. 

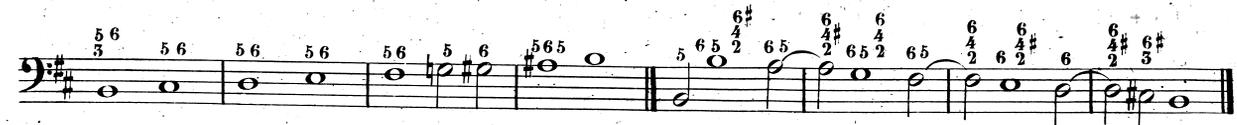
Nº 2. 

Nº 3. 

Nº 4. 

Si minore 





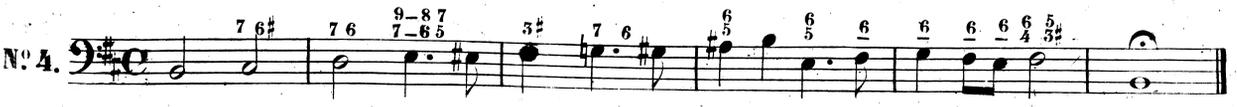




Nº 1. 

Nº 2. 

Nº 3. 

Nº 4. 

La magg.

Musical notation for 'La magg.' in bass clef. It consists of five staves of music. The first staff shows a sequence of chords: $\frac{6}{5} \frac{5}{3}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{6^\#}{4} \frac{5}{3}$, $\frac{6}{4} \frac{4}{2}$, and $\frac{6}{4} \frac{4}{3}$. The second staff contains fingerings: $\frac{5}{3} 56$, 56 , 56 , 56 , 56 , 56 , $\frac{5}{3} 6$, 76 , 76 , 76 , 76 , 76 , 76 . The third staff continues with 76 , 76 , 76 , 76 , 76 , 765 , $\frac{5}{3} \frac{6^\#}{4} \frac{5}{3}$, 7 , 6 , 7 , 6 , 76 , 7 , 6 , 7 , 6 , 7 , 5 . The fourth staff has $\frac{9}{8} \frac{8}{7}$, $\frac{9}{7} \frac{8}{6} \frac{5}{5}$, $\frac{6}{4} \frac{4}{2}$, $\frac{6}{4} \frac{4}{2}$, $\frac{6^\#}{4} \frac{5}{3}$, $\frac{6^\#}{4} \frac{5}{3}$, $\frac{6}{4} \frac{4}{2}$, 6 , 4 , 2 , 6 , 4 , 2 , $6^\#$, $6^\#$, $3^\#$. The fifth staff includes 7 , 6 , 5^\flat , 5 , 6 , 5 , $\frac{5}{3} \frac{6^\#}{4} \frac{5}{3}$, $\frac{5}{3} \frac{6^\#}{4} \frac{5}{3}$, 3 , $6^\#$, 5 , $3^\#$, $\frac{5}{3} \frac{6^\#}{4} \frac{5}{3}$, $\frac{5}{3} \frac{6^\#}{4} \frac{5}{3}$, 6 , $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{4} \frac{4}{2}$.

N° 1. Musical notation in bass clef with chords: $\frac{6}{4} \frac{4}{2}$, $\frac{6}{4} \frac{4}{2}$, $\frac{6^\#}{4} \frac{5}{3}$, $3^\#$, $\frac{6}{5}$, 9 , 8 , 7 , 6 , $\frac{6}{4} \frac{4}{2}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{4} \frac{4}{2}$, $\frac{6}{5}$.

N° 2. Musical notation in bass clef with chords: $\frac{6^\#}{4}$, $3^\#$, $\frac{6^\#}{4}$, 6 , $6^\#$, 6 , 5 , $3^\#$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{4} \frac{4}{2}$, 6 , 7 , 5 , $3^\#$, 6 , 5 , 5 , 4 , 3 .

N° 3. Musical notation in bass clef with chords: $\frac{6^\#}{4}$, 5 , 5 , 5 , 5 , 5 , 7 , 5 , 6 , 5 , $\frac{6}{4} \frac{4}{2}$, $\frac{6}{5}$.

N° 4. Musical notation in bass clef with chords: 76 , 5 , 65 , $\frac{4}{2}$, $76^\#$, 7 , $3^\#$, $\frac{6}{5}$, 9 , 6 , 7 , 5 , 4 , 3 .

Fa # minore

Musical notation for 'Fa # minore' in bass clef. It consists of five staves of music. The first staff shows chords: $\frac{6^\#}{4} \frac{5}{3}$, $\frac{6}{5}$, $3^\#$, 6 , $\frac{6}{5}$, 6 , $\frac{6^\#}{4} \frac{5}{3}$, $3^\#$, $\frac{6^\#}{4} \frac{4}{2}$, 6 , $\frac{6^\#}{4} \frac{4}{2}$, $\frac{6^\#}{4} \frac{4}{2}$. The second staff contains fingerings: $\frac{9}{8} \frac{8}{7}$, 76 , $\frac{9}{7} \frac{8}{6} \frac{5}{5}$, $3^\#$, 7 , 6 , 5 , 5 , 56 , 76 , 76 , 76 , 76 , 76 , 76 , $76^\#$. The third staff includes $\frac{5}{3} 6$, 56 , 56 , 56 , 56 , 5 , 6 , 565 , 5 , 65 , $\frac{6^\#}{4} \frac{5}{3}$, 65 , $\frac{6^\#}{4} \frac{5}{3}$, $\frac{6^\#}{4} \frac{5}{3}$, 65 , $\frac{6}{4} \frac{4}{2}$, $\frac{6}{4} \frac{4}{2}$, 6 , $\frac{4}{2}$, $\frac{6^\#}{4} \frac{4}{2}$, $\frac{6^\#}{4} \frac{4}{2}$. The fourth staff has $56^\#$, $6^\#$, $6^\#$, 6 , $6^\#$, $6^\#$, 6 , $6^\#$, 65 , $\frac{5}{4} 3^\#$, 98 , $\frac{5}{4} 3$, 98 , $\frac{5}{4} 3^\#$, 7 , $3^\#$. The fifth staff includes $7-65$, 65 , $5^\#$, 7 , 65 , 365 , $\frac{9}{8}$, 6 , 9 , 6 , 9 , 6 , 9 , 6 , 9 , 6 , 9 , 6 , 9 , 65 .

Nº1.

Nº2.

Nº3. *Imit:*

Nº4.

Mi-maggiore

Nº1.

Nº2.

Nº3.

Nº4.

Nº 1. Musical staff 1: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), common time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 7 6, 5 4 3, 7 6#, 7 6, 9-8 7-6 5, 7 3#, 5 4 3#.

Nº 2. Musical staff 2: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), common time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 6 5, 6, 5#, 9 8, 9 5, 6 5, 5 4 3.

Nº 3. Musical staff 3: Bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time. Notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 7, 6 4, 5 3#, 6 4 2, 7 6, 7 3, 4 5.

Nº 4. Musical staff 4: Bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), common time. Notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 6, 5, 9 6, 5, 5 3, 7, 5 3, 6 5, 6 4, 5 3.

La minore omonimo di
Sol # minore

Musical staff 5: Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb), common time. Notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Fingerings: 6 4 3, 5, 3#, 6b, 6 5b, 6, 6 4 3, 3#, 6 4 2, 6 4 3.

Musical staff 6: Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb), common time. Notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Fingerings: 9 8 7 6, 7 6, 9-8 7 6-5 3#, 7 6 5, 5-6 5, 5 6, 7 6, 7 6, 7 6, 7 6, 7 6.

Musical staff 7: Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb), common time. Notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Fingerings: 5 6b, 5 6, 5 6, 5 6, 5 6, 5 6, 3-6 5, 5 6 5 4, 6, 6 4 2, 6 4 2, 6, 6 4 2, 6 4 2, 6, 4 3, 6 4 3.

Musical staff 8: Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb), common time. Notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Fingerings: 5 6, 6 6, 6, 6 6, 6 6, 6 6, 6 6, 6 5b, 5 4 3, 9 8, 5 4 3, 9 8, 5 4 3, 7.

Musical staff 9: Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb), common time. Notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Fingerings: 7-6 5b, 5 6 5, 3#, 7 6 5, 3-6 5, 9 6, 9 6, 9 6, 9 6, 9 6, 9 6, 9 6 5.

Nº 1. Musical staff 10: Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb), common time. Notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Fingerings: 7, 7, 7 6, 9-8 7-6 5, 7 6 5, 7 6, 7 3, 5 4 3.

Nº 2. Musical staff 11: Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb), common time. Notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Fingerings: 7 6b, 6 5 3, 7 6, 7 3, 6 7 5, 5 6 5 4 3.

Nº 3. Musical staff 12: Bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), common time. Notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 5 4 3, 6 5, 4 2, 6 5 4 2, 6, 7 3#, 7 6, 5 3x, 6, 3x, 5 4 3x.

Nº 4. Musical staff 13: Bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), common time. Notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 6 4 5, 6 4 5, 9 8, 6 5, 6 5, 9 8, 6 4 2, 6 4, 6 5, 5 5, 6 5, 5x, 5 4 3x.

N. 1.

N. 2.

N. 3.

N. 4.

Do # maggiore o
Re b maggiore

N. 1.

N. 2.

N. 3.

N. 4.

Sib minore $\frac{6}{4}$

Nº 1. $\frac{3}{4}$

Nº 2. $\frac{3}{4}$

Nº 3. $\frac{3}{4}$

Nº 4. $\frac{3}{4}$

La b maggiore $\frac{6}{4}$

20 Mi b maggiore

6/4 3/4 6/4 6/4 6/4 6/4 6/4 6/4 6/4 6/4

N.1.

N.2.

N.3.

N.4.

Do minore

6/4 3/4 6/4 6/4 6/4 6/4 6/4 6/4 6/4 6/4

22
Sol minore $\frac{6}{4}$

6⁵ 6⁵ 3[#] 6 6⁵ 6 6[#] 3[#] 6[#] 6[#] 6[#]

9 8 7 6[#] 7 6 9 8 7 6⁵ 3[#] 7 6 5 3-6 5 5 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6[#]

5 6^b 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 4[#] 2 6 5 4[#] 2 6 5 4 6^b 5 4 2^b 6 5 4[#] 2 6 5 4[#] 2 6[#] 5

5 6^b 6^b 6[#] 6 6^b 6^b 6^b 6^b 6 6[#] 6 5^b 5 4 3 9 8 5 4 3 9 8 5 4 3 7 3[#]

7-6 5 6 5 3[#] 7 6 5 3-6 5 9 3[#] 6 9 6 9 6 9 6 9 6 9 6 5

Nº.1.

6⁵ 6⁵ 6⁵ 3[#] 6^b 6⁵ 7 5[#] 7 5 5 4 3[#]

6^b 5 6^b 6 7 6[#] 6 6⁵ 6^b 5^b 6 5 5 4 3[#]

7 5 5[#] 5 7 5 6^b 3^b 6^b 3^b 6[#] 6[#] 5 4 3[#]

Nº.2.

9 8 5 7 9 8 5 7 7 6 5 9 8 6 7^b 6 5 9 8 5 6 6 5 5[#]

Nº.3.

Nº.4.

Fa maggiore $\frac{6}{4}$

6⁵ 6 6⁵ 6^b 6 6 6⁵

5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

8 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 5 5 6^b 3^b 7^b 6 7 6 7 6^b 7^b 6 7 6 7

3 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 3 6^b 6 4^b 6^b 4[#] 6 4^b 6 4^b 6^b 6^b 3^b

7 6^b 5^b 6 5 6 5 5 6^b 5^b 6 5^b 6 5 5 3 2 6 4 2 6 4[#] 6 4[#] 2 6 4 2 6 4 2 6 4 2 6 3

Nº.1.

Nº.2.

Nº.3.

Nº.4.

Re minore

Nº.1.

Nº.2.

Nº.3.

Nº.4.

CADENZA

N.º 1.

CADENZA

N.º 2.

CADENZA

N.º 5.

CADENZA

N.º 4.

Tasto solo

Tasto solo

CADENZA

N.º 1.

CADENZA

N.º 4.

The musical score consists of ten staves of music in bass clef, 2/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, naturals). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

CADENZA

N.º 3.

CADENZA

N. 4.

CADENZA

N. 1.

CADENZA

7 6 7 6 7 6 7 6 5 6

N.º 2.

CADENZA

N.º 3.

CADENZA

5 4# 6 6# 5 4# 6 6# 3# 7 3# 5 6 5 3

N.º 4.

6 6 6 5 7 6 5 6 6 5 4 3 7# 6 5

7# 6 5 3# 6 7 3# 6 5 7

6 5 5 6 6 5 4 3 5 6 5 5 6 3# 6 6 4 5#

6 6 5 7 6 5 4 3 6 4 2 6 3# 5#

6 4 5 6 6 5 7 6 6 5 7 6 5# 6 6 5 4 3#

6 5 6 6 5 6 5 6 6 5 6 5 6 6 5 6

6 5 6 6 5 7 5 6 4 3 5 7 5 7

CADENZA

6 4# 6# 5 4 3 2# 6 6# 6 4 5 3

N.º 1.

9-87 9-87 6 5 6 6 4 3 5 5 6 5 3

5 3 6 5 3 6 4 5 3 6 4 5 3 9-87 7-65

9 87 6 4 2 6 5 4 3 5 3 6 5 3

6 5# 6 5# 3# 6 4 2 6 5 9-87 7-65 9 87 6 4 2

6 4 5 3 5 3 6 5 3 6 5 3 6 4

5 3 6 4 5 3 7 4 - 6 5 5 6 6 5 5 3 7 4 - 6 5

5 6 6 5 5 3 5 3 6 5 4 5 5 3 6 5 4 3

CADENZA

7 7 7 7 7 6 5 6 4 5 3

N.º 2.

7 4 6 4 6 6 4 5 6 4 5 7 5 5 6 6 2 5 3

6 5 6 5 6 5 3 3 6

6 4 5 3 7 4 6 4 6 4 5 6 4 5 7 5

5 5 6 6 4 5 3 3 5 4 7 4 3 3 5 7 4 5 3 3

3 4 5 4 3 5 3 6 4 3 6 4 3 6 4 3 6 4 3

3 4 3 5 4 6 5 3 4 9 8 7 4 3 3 3 7 4 6 6

6 4 3 6 4 5 7 5 5 5 6 6 4 5 3 6 5

6 5 6 5 6 5 5 6

CADENZA

5 3 9 8 5 3 9 8 6 4 5 3

N. 3.

6 6/4/3 6# 5 6# 3 7 3 6 5 5 6 4 6 5 3

6 5 6# 4 3 5 5 3# 6 4 5 6#

3# 6 6# 4 3 6# 5 6# 7 3 6 5 5 3#

6 4 2 6 5 5# 6 3 3 5# 6 5 3 5

6 3# 5 6 3 6 4 3 6# 5 5 3 6 5 6 5

6 5 5 3 6# 4 3 5 5 5 3#

6 6 6# 6 4 3 6# 5 6# 3# 3 6 5

5 3 5 6 6 5 3 6# 5 6# 3# 5 6 5 5 4 3 6# 5 6#

6 5 4 3 5 5 7 6 4 2 5 6 5 6 4 3 6 4 5 3 5 5 7 6 4 2

5 3 6 4 3 6 4 5 5 6 4 3 5

CADENZA 

N. 4. 



















CADENZA 

N.º 1. 

CADENZA 

N.º 2. *Largo* 

Allegro 

Largo 6 **Allegro**

Largo

Allegro

CADENZA

Nº 5.

CADENZA

7 -6 65 43

N.º 4.

6 6# 4# 6 65 4# 6 65 4 6 6#

6 5 5# 6 5 6 4 5# 6# 6 6#

9 8 6 5 6# 4 3 3# 6# 4x 6 65

4 65 4# 6 6 4 6 5 5# 6 5 6 4 5# 4 6 4 6#

6 4 2 6 4 3 9 8 6 5 6# 6 4 3

4# 6 65 4# 6 65 4 6 6 6 5 6 5 6 4 5 3

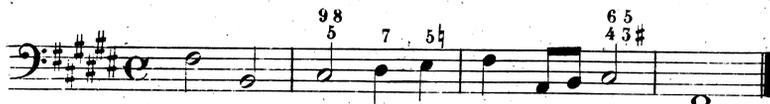
6# 6 5 3 5 3 6 5 5 6 4 3 6#

6 4# 6 65 4# 6 65 4 2 6 3 6 4 6 5 3#

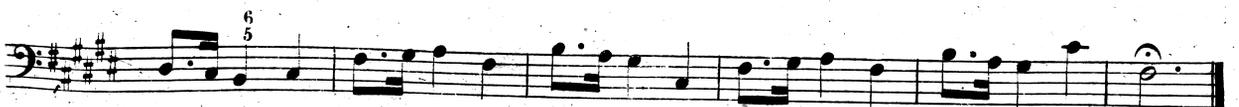
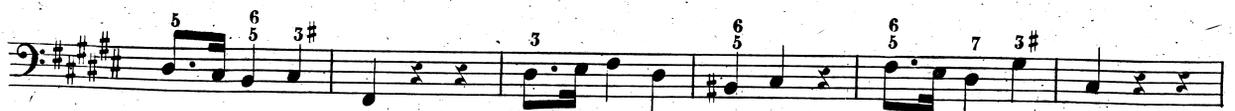
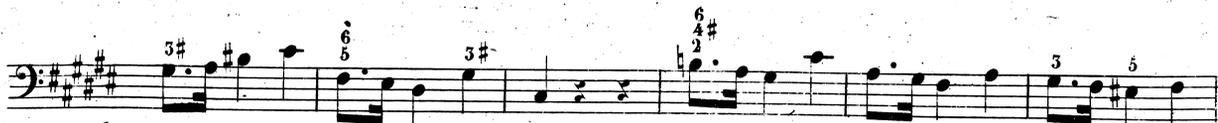
6 5 6 4 3 6# 6 5 6 4 3 6#

6 6 4 3 8 3 6 5 4 3 8 3 6 5 4 3

CADENZA



N.º 1.



CADENZA

N.º 2.

Largo

MAGGIORE

Allegro

Largo

Allegro

CADENZA

Musical notation for the first Cadenza in bass clef, 3/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The notation includes several measures with notes and rests, accompanied by fingering numbers: 5, 3, 6, 6, 6, 6, 4, 5, 3.

Moderato

N.º 4.

Musical notation for exercise N.º 4 in bass clef, 3/4 time. The key signature has three sharps. The notation includes several measures with notes and rests, accompanied by fingering numbers: 5, 5, 3, 9, 6, 5, 4, 6, 3, 6, 5, 5, 6, 5, 3.

Second line of musical notation for exercise N.º 4, including fingering numbers: 6#, 3#, 6x, 3x, 7 6, 6 5, 4 3, 6x, 5#, 9, 5, 6, 3#.

Third line of musical notation for exercise N.º 4, including fingering numbers: 9, 6#, 4, 3, 6, 5, 6, 6, 5, 6, 5, 3#, 6x.

Fourth line of musical notation for exercise N.º 4, including fingering numbers: 3x, 6, 6x, 7 6, 6 5, 4 3, 6, 5, 5, 9, 3, 6, 5, 3#, 9, 6#.

Fifth line of musical notation for exercise N.º 4, including fingering numbers: 4, 3, 5, 3, 6, 6, 6, 4, 5, 3, 6#, 3, 3#, 6x.

Sixth line of musical notation for exercise N.º 4, including fingering numbers: x, 7 6, 6, 4, 5, 3, 6, 5, 5, 9, 5, 6, 5, 3#, 5, 4, 3#.

CADENZA

Musical notation for the second Cadenza in bass clef, 3/4 time. The key signature has two flats (Bb, Eb). The notation includes several measures with notes and rests, accompanied by fingering numbers: 7, 5, 3, 5, 3.

N.º 1.

Musical notation for exercise N.º 1 in bass clef, 3/4 time. The key signature has two flats. The notation includes several measures with notes and rests, accompanied by fingering numbers: 5, 5, 9, 6, 5, 4, 6, 9, 6, 8.

Second line of musical notation for exercise N.º 1, including fingering numbers: 5, 4, 6, 5, 3, 5, 6, 3, 9, 6, 6, 5.

Third line of musical notation for exercise N.º 1, including fingering numbers: 5b, 6, 5, 3, 6, 5, 5, 6, 5.

This page contains ten staves of musical notation for a bass line. The notation is written in a single clef (likely bass clef) and includes various rhythmic patterns, accidentals, and fingering numbers. The notes are often beamed together in groups, suggesting a fast or intricate passage. The fingering numbers are placed above or below the notes to indicate which finger should be used to play them. The accidentals include sharps, flats, and naturals, indicating changes in pitch. The overall style is that of a technical exercise or a specific section of a larger piece.

CADENZA

N.º 2.

The musical score consists of ten staves of music in bass clef, 2/4 time. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Above the notes, there are numerous fingering numbers (1-5) and articulation symbols (accents, slurs). The key signature is one flat (B-flat). The piece concludes with a final whole note chord.

CADENZA

9 8 6 7^b 6^b5
4 3^b 5 5 4 3

N.º 3.

8 6^b 5^b 6^b 5^b 3[#] 3^b 6[#] 5^b

6^b 5^b 7^b 5^b 6^b 3[#] 3^b 6[#] 5^b

7^b 5^b 6^b 5^b 3^b 5^b 5^b 3^b 6^b 5^b 3^b 6[#] 5^b

5^b 5^b 5^b 5^b 7^b 3^b 6^b 5^b 6^b 5^b 3[#] 6^b 5^b

5^b 6^b 5^b 6^b 5^b 3^b 6^b 5^b 3^b 7^b 6^b 5^b 6^b 5^b

5^b 6^b 5^b 7^b 6^b 5^b 3^b 6^b 5^b 3^b 6^b 5^b 3^b 6^b 5^b

5^b 6^b 5^b 3^b 5^b 6^b 5^b 3^b 6^b 5^b 3^b 6^b 5^b 3^b 6^b 5^b

6^b 5^b 7^b 6^b 5^b 6^b 5^b 3^b 6^b 5^b 3^b 6^b 5^b 3^b 6^b 5^b

6^b 5^b 8^b 5^b 3^b 8^b 5^b 3^b 6^b 5^b 3^b 6^b 5^b 3^b

CADENZA

N.º 4.

The musical score consists of ten staves of music in bass clef, 3/4 time signature. The notation includes various notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Ornaments are shown as small circles above notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, but the rest of the piece is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The piece concludes with a fermata over the final note.

CADENZA

6 6 4 5 4 6 b 5 6 5

Nº 1.

6 6 6 6 6# 6 4 3b 8 5 3 6 5

6 6 6 6 4 5 6# 3# 5b 3b 3# 6#

3# 6 5# 3b 3# 6 5# 3# 6 5b 6 5b

6 5 3# 6 4 5 6 5 3# 6 6 6 6 6

6# 4 3 6 4 3b 5 6 3# 6# 6#

6 6 4 5 3# 5b 3b 3# 6# 3# 5b 3# 6 5b

3# 6 5b 6b 5b 6 6

6 6 6 6 6# 8 4 3 8 5 3 6 4 3b 6

6 6 4 5 6 4 5 6 6 5b 5 6 4 5

6 6 5 5 6 4 5 7 7

CADENZA

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The piece is a Cadenza, indicated by the title. The notation includes a variety of rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Above the notes, there are extensive fingering markings, including numbers 1-5, 6, 7, and 8, as well as slurs and accents. The score is divided into measures by vertical bar lines. The overall style is characteristic of 19th-century technical studies for the piano.

GADENZA 

N.º 5. 



















CADENZA

Musical staff for the Cadenza section, featuring a bass clef, a common time signature, and a melodic line with various fingerings and accidentals.

Andante

Musical staff for the first section of the piece, marked "Andante", with a 3/4 time signature and various fingerings.

Musical staff for the second section of the piece, continuing the melodic line with fingerings and accidentals.

Musical staff for the third section of the piece, marked "And.te" and featuring a 3/4 time signature.

Musical staff for the fourth section of the piece, marked "All." and featuring a common time signature.

Musical staff for the fifth section of the piece, continuing the melodic line with fingerings and accidentals.

Musical staff for the sixth section of the piece, marked "Largo" and featuring a 3/4 time signature.

Musical staff for the seventh section of the piece, marked "All." and featuring a common time signature.

Musical staff for the eighth section of the piece, continuing the melodic line with fingerings and accidentals.

Musical staff for the ninth section of the piece, marked "And.te" and featuring a 3/4 time signature.

Musical staff for the tenth section of the piece, continuing the melodic line with fingerings and accidentals.

Musical staff for the eleventh section of the piece, marked "Largo" and featuring a 3/4 time signature.

Musical staff for the twelfth section of the piece, marked "All." and featuring a common time signature.

All.^o

CADENZA

N.º 1.

CADENZA

98 98 7 6 5 7 6 5 5 5
4 3 7 6 3 3 4 4 3

N.º 2. 5 6 6 5 4 3 6 6- 5-4 5 4 3 6 5 5 5 6 5 3 6

6 5 6 5 4 3 7 7 5 4 3 4 2 6 6 5 3 7 6 5

6 5 5 6 6 5 4 3 6 3 5 6 6 5 4 3 6 3

3 5 6 6 6 5 4 3 7 7 5 4 3 7 6 5 4 3 6 5 5 5

5 6 6 5 4 3 6 6 6 5 4 3 6 3 5 4 5 5 7 5

7 6 5 9 8 6 5 6 5 5 6 6 5 4 3 6 6

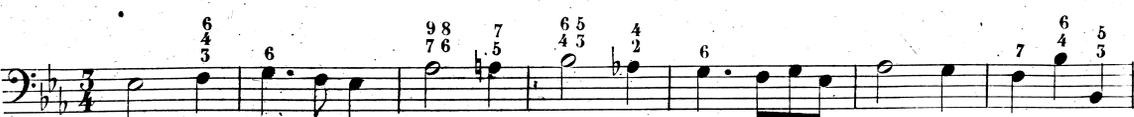
5 6 6 5 4 3 6 6 3 7 6 5 6 4 2 7 6 5 4 7 6 5

6 4 2 7 5 6 6 5 4 5 3 6 7 7 6 4 3 3 6 7 7

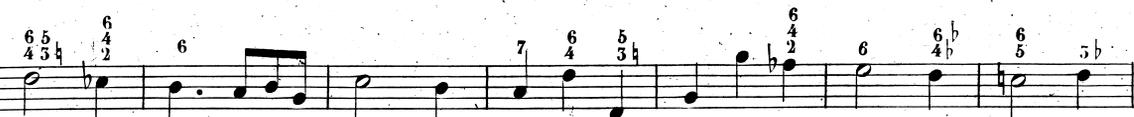
3 6 6 5 5 4 9 8 6 5 7 6 9 8 6 5 6 5

5 6 6 4 3 6 6 5 5 6 6 4 3 5 6 6 5 7 5 6 4 3

CADENZA 

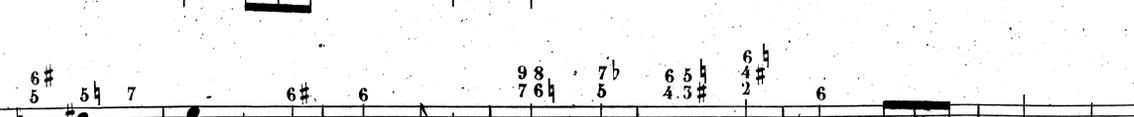
N.º 5. 

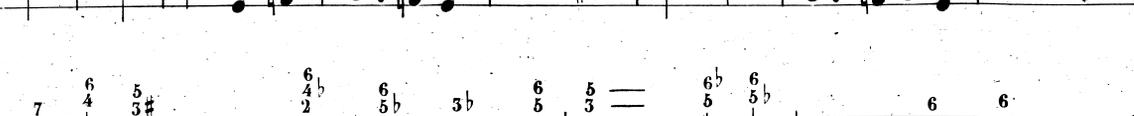




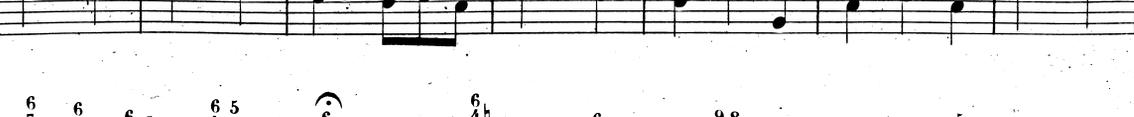


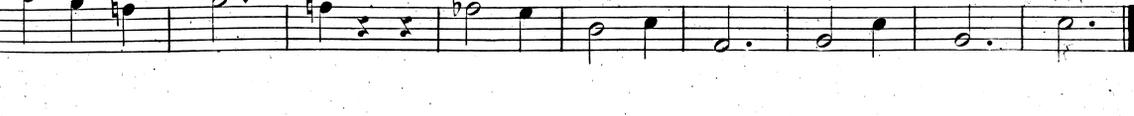












CADENZA

N.º 4.

CADENZA

N.º 1.

The musical score consists of ten staves of music in bass clef, 3/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Ornaments, specifically mordents, are placed over several notes. The score is densely annotated with these technical markings throughout.

CADENZA

5 4 3 9 8 7 6 5 7 5 4 3

Andante

Nº 2.

CADENZA

N.º 3.

CADENZA

Andante

N.º 4.

CADENZA

Largo

Allegro

Largo

Largo

All.

Largo

CADENZA

Andante

N.º 2.

CADENZA

6 4 4 3 6 3 b 7 3 5 3 6 4 5 3

N.º 4. 8 7 4 7 b 5 4 5 3 6 5 4 3 b 9 b 8 7 6 5 6 4 6 5 6

3 b b 6 4 3 b b 6 b 5 b b 6 4 7 3 6 b 5 3 b 6 3 b 6 4 3 b 5 b 4 6 b 5 b

3 4 6 b 5 b 6 b 3 4 6 5 6 5 3 4 8 7 4 7 b 3 4 5 3 6 5 4 3 b 9 b 8 7 b

3 b b 6 4 3 6 5 6 4 3 b 6 4 3 b 6 4 3 b 6 b 4 b

6 5 3 b 6 4 3 6 3 b 6 4 6 5 5 b 5 b 5 3 b 6 5 7 6

6 6 5 5 8 7 4 7 b 5 4 5 3 6 5 4 3 b 9 b 8 7 6 6 6 5 6 5 6

6 5 3 b 6 4 3 6 4 5 5 6 4 2 6 b 6 4 3

6 6 5 6 6 5 6 5 6 5 6 5 6 4 5 6 4 5 3

5 b 6 4 3 4 5 b 3 4 6 4 3 4 6 5 5 4 3

5 b 6 4 3 4 5 b 6 4 3 4 6 3 b 6 5 6 4 3

CADENZA

N.º 1.

The musical score consists of ten staves of music in bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), followed by a bass clef. The subsequent staves continue in bass clef. The music is characterized by complex rhythmic patterns and frequent use of accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score concludes with a final double bar line.

CADENZA

3 4# 6 6 2# 3 6 6# 5# 5 5 6 6 3#

Andante

N.º 2.

3# 3 2# 3b 2# 3b 3 6 5 4# 2 6 7 3b 6 5 3 2 6 6 7 6 7 6 5# 6 7 4

6 5 5 4 6 3 4# 2 6 7 3b 7 5# 3 5 5 3b 3 5 5 3 7 6 5 3 6 5# 6 7 3b 3 5 3

4# 2 6 7 3# 4# 6 5 5 6 5 6 5 2 6 4 3b 4 2 6 5 6 4 2 7 3b 6 5 3b

6 5 3b 6 5 6 6 3# 6 7 6 7 6 5# 6 2 6 5 4# 6 5# 4# 6 7 3#

6# 5# 3b 9 8 7# 8 4 2 7 3# 5 6 3b 7 3# 5b 5 3b 7 5 6 5 3b 6 6 6 7 6

7 3# 5b 5 3# 6b 7b 6 7 3# 5 5 3# 3# 3 2# 3b 4 2# 3b 5 6 5 4# 6 7 3b

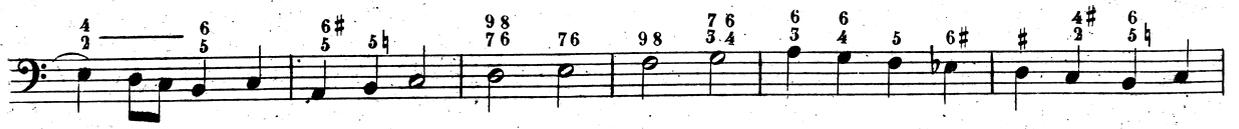
6 5 3b 2# 6 5 3b 6# 5# 6 5 6# 3b 4# 6 3 6# 3# 6 7 6 6# 3b 2# 4# 6 6# 5# 6b 7 6

7 6 5# 6 7 4 2 6 6# 5# 5 5 5 5 6 5 3# 6 5 3 9 8 6# 5# 3# 3b 6# 5# 3b 7b 7b 3# 3# 3# 7b 7b 6# 5#

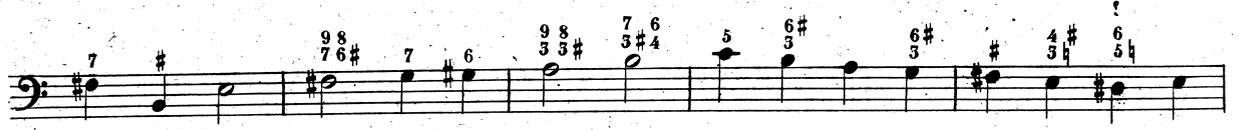
5# 3b 6 5 3# 6 5 3# 7 6 2# 5b 5 3# 7 6 6# 6b 3# 7b 5 4 3#

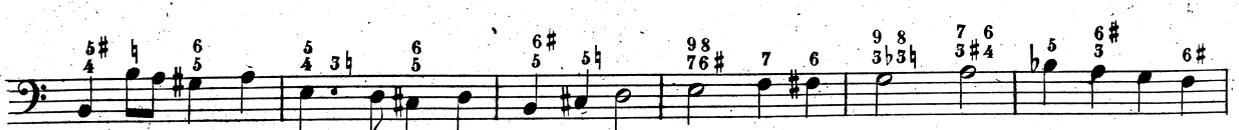
CADENZA 

N.º 4. 

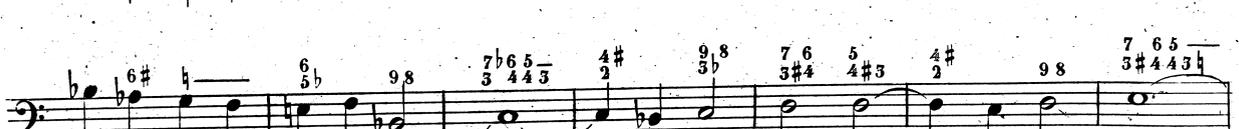


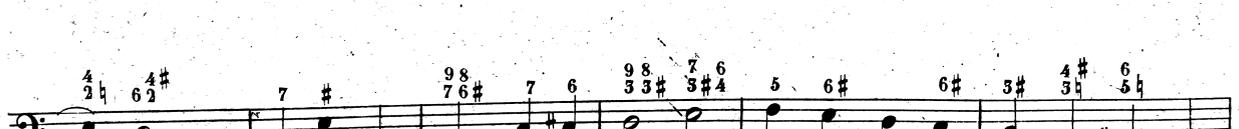


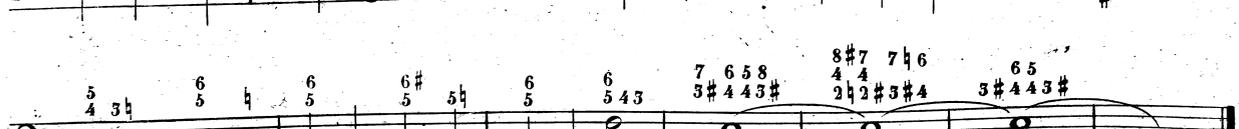












GADENZA

The musical score consists of ten staves of music, all in bass clef and 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes have slurs or accents. The score is densely written with many notes per measure, typical of a cadenza. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, but the rest of the piece is in bass clef. The piece ends with a fermata over a whole note.

CADENZA

N.º 5.

CADENZA

5 4 6 7 6 7 6 7 6 7 5 4 3# 5 4 3#

N.º 4. 5 4 3# 3 6 6 6 5# 5 5 6

6 5 5 6 6 6 6 5 4 5 3 6 6 6 6 7 5 5

6# # 3# 6# # 7 5 6# 8

6 5 5# 3# 6 6 6# 6 3 7 5 6# # 6 5

6 3 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

7 3# 5 6 3# 4# 6 5 6 4# 6 8 3# 6

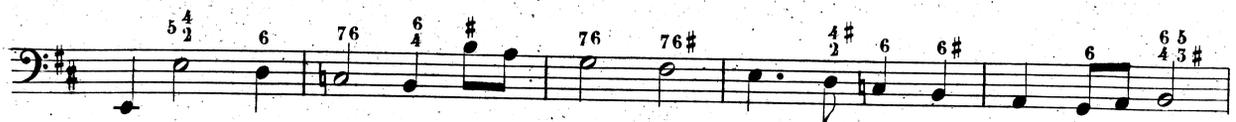
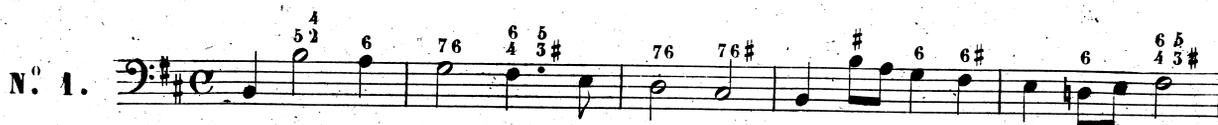
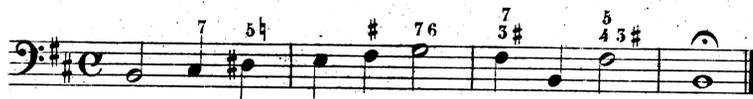
6 5 4 3 6 6 6 6 7 5 6 6# # 6#

5 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

7 3# 5 6 # 7 3# 6 5 # 3# 5 6 # 7 3 5 6 6 5 6 5 #

5 3 # 6 5 5 6# # 7 3# 7 5 4 3#

CADENZA

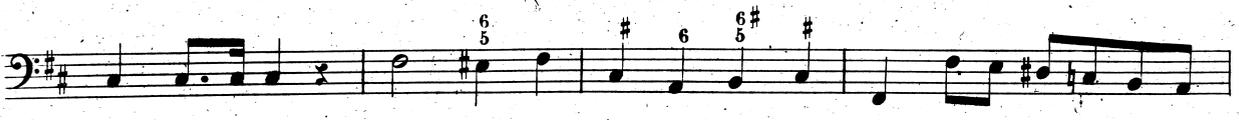


CADENZA 

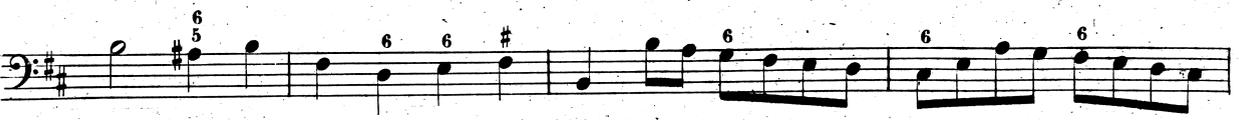
N.º 2. 



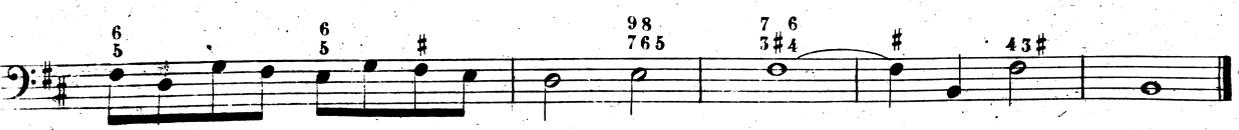












CADENZA

Nº 3.

CADENZA

N.º 4.

CADENZA.

N.º 1.

CADENZA

N.º 2.

CADENZA

N.º 3.

GADENZA

N.º 1.

The musical score is written in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of ten staves of music. The first staff is the title 'GADENZA'. The second staff is labeled 'N.º 1.'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Numerous fingering numbers (1-7) and slurs are present throughout the piece. The key signature remains consistent throughout.

CADENZA

N.º 2.

CADENZA

N.º 3.

CADENZA

N.º 4.

The musical score consists of ten staves of music in bass clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks such as asterisks (*). Fingering numbers (1-5) are placed above or below notes to indicate fingerings. Some notes have additional markings like '9 8 7 6 5' or '3 3 3' above them, possibly indicating specific techniques or fingerings. The piece concludes with a final whole note chord.

CADENZA

5 6 5 4 3 #

Nº 1.

7 6 5 4 # 3 b 6 7 b 6 5 4 4 # 3 b 6 4 # 7 5

5 7 4 4 2 7 b 5 3 6 4 6 4 2 #

7 7 # 7 b 7 b

8 7 b 6 6 b 4 4 2 8 7 b 7 b 6 6 b 4 4 2 3

5 b 7 4 4 b 2 7 b 5 b 3 6 4 b 6 4 2 #

7 b 7 b 4 # 3 b 6 b 5 3

7 b 6 4 # 4 3 b 6 # 5 3 7 b 6 4 3 b 7 b 6 4 3 # 6

7 4 6 5 7 # 5 # 6 # 7 # 4 4 2 8 7 6 # 6 # 4 4 2 6 6 b 7 # 5

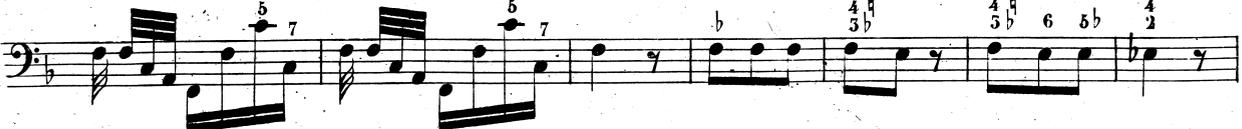
6 4 5 4 5 # 8 7 6 # 6 # 4 4 2 7 b 7 b 6 # 6 # 4 4 2 7 #

6#
5#
5

CADENZA



Nº 2.



CADENZA

7 6 # 6 9 6 6 5 4 3 #

N.º 5.

6 6 7 5 # 6 5 # 7 6 7 5 6 3 # 5 5 3 #

4 6 4 # 3 2 b 3 b 3 2 4 # 6 # 6 6 4 3 2 7 5 b 7 5 5 6 5 3 7 5 b

6 5 7 5 6 5 6 5 6 5 6 5 3 4 # 6 # 3 2 b 3 b 3 2 4 # 6 # # 5 6

4 6 # 3 2 2 6 7 5 b b 7 5 5 6 5 3 # 7 5 5 b b 6 5 7 5

6 b 6 7 b 7 5 6 5 3 # 4 6 4 # 3 2 b 3 2 6 # b 3 2 4 # 6 b 6

4 6 4 7 5 b 6 b 5 6 4 3 7 5 b 6 5 7 5

6 5 6 b 7 6 7 b 5 6 5 3 3 2 6 # 6 4 # 3 2 6 # 3 # 4 # 6 7 5 b

6 5 5 6 # 3 # 3 2 4 # 3 2 6 # 3 2 4 # 6 6 5 3 # 3 2 4 # 6 7 5 b 3 2 4 # 4 # 7 5 b

3 2 4 # 6 # 5 b 6 5 6 5 # 6 7 5 6 5 7 5

3 # 6 b 6 7 5 3 # 5 5 3 # 3 2 4 # 6 # 6 5 5 7 5 5 4 3 #

CADENZA

N.º 4.

CADENZA

N.º 2.

The musical score consists of ten staves of music in bass clef. The notation includes various notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Ornaments, specifically mordents, are placed above several notes. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score is densely annotated with performance instructions.

CADENZA

N.º 3.

CADENZA

6/5 9 6 5/4 3 9 7/6 5/4 3#

N.º 4.

Solo

6 6^b 6^b 6/3 7/5# 6 7 6 5 4# 3^b 7 6 5 9 8 7 5 #

6/4 5^b 5/3 6/5 6/4

6^b 6/3 3 3 3 3 6/5 6/4 5/3 7^b/5 7^b 6 5 4/2 6/4 3

6 6 7/5 5 6 6 7 5 6/4 3 6 6/4 3

Solo

5 7 6 5 # 6 7 6 5 4/3^b 7^b 6 5 7^b 6 5 4

6# 5/4 5 6 6# 6# 5 6/4

7/5 6/4 5/3# 6/4# 6/5 6/3^b 6/4 6# 4/3 # 7 6 5

4# 6 6/5 4/3# 5 6 7/3# 5/3 6/4 5/4 #

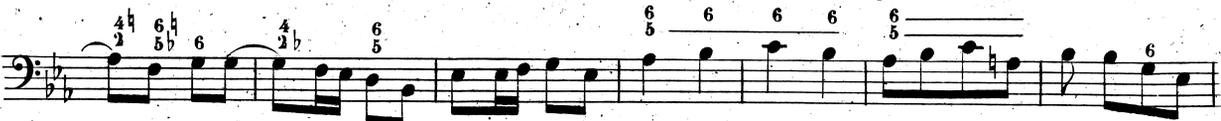
CADENZA

N.º 1.

CADENZA

N.º 2.

CADENZA



CADENZA

N.º 4.

GADENZA

3⁴/₂ 5 6 6 7 7⁵/₅ 4 3^b

Nº 1.

5 5 7³/₃ 5 6 5 3^b 6 4^b/₂

6 4²/₂ 6 7⁵/₅ 5 5 8 5 5 7 6 5

6 6^b 4⁴/₂ 6 7 6[#] 4⁴/₂ 6 7 4

5 5 7⁵/₅ 5 6^b 5 3^b 5 6 3^b 4⁴/₂ 6 4⁴/₂

6 7 9^b 8 7 6 6^b

4⁴/₂ 6 7 5^b 6 6 6^b 5^b

6 5 6 5^b 9 8 5 5 7^b 5 6 5 3 6 6^b 4⁴/₂

6 7 3^b 6 6^b 4⁴/₂ 7 6 7 3^b 3^b 9 8

9 8 5 9 3 6 3^b 6 4⁴/₂ 6 6⁴/₂ 5^b 7 6 7 3^b 5 4 3^b

CADENZA

7 7 5 6 6^b 6 6 5^b

N.º 2.

7 6^b 9 5 6 5

4 6^b 5 5 6 5^b 3^b 7 3^b 5^b 6

3^b 5^b 4 6^b 5 4 6 4 3^b 7 6^b 9 3

6 5 6^b 3^b 3^b 6^b 3^b 3^b 6^b

5^b 6^b 6 6 6 5 4 2 6 4 3 7 6

6 9 3 6 5 6 5 3 6^b 5 5 6 3^b 3^b 7

3^b 3^b 6^b 5 5 6 3[#] 3^b 7 3^b 6^b 5 5 9 8 6 5 5^b

7 6^b 9 3 6 5 6 5 3^b 5 5 6 3^b 3^b 7 3^b

6 5 4 2 6 6^b 6^b 5 5 5 6 5 5 8 7 4 7^b 3^b 4 5 6 4 6^b 4 4 5 3^b 5 6 5 6 5 5 6 5 3^b 4 4 3 4

CADENZA

6 65 9 8 5 6 5 6 5 6 5 8 6 5 4 3

N.º 5.

6 5 4 3 6 5 3 2 6 4 6 5 5 6 5 3 6 6

6 5 4 6 5 6 5 8 6 7 5 6 5 6 5 4 3

6 5 4 6 4 6 5 5 6 5 3 6 6 3 3 6 6 5 4 6 6

5 4 6 5 4 6 7 5 6 5 4 3 6 6 5 4 3 6 6 5 6

6 5 3 6 6 6 4 6 6 8 7 6 6 5 4 3 6 5 4 3

6 5 3 6 6 6 5 6 5 6 6 6 5 6 5 6 6

5 6 5 6 4 6 8 7 6 6 5 4 3 6 5 3 4 6 6

6 5 5 6 3 6 5 5 6 5 3 6 5 6 5 8 7 3

5 5 6 6 8 3 6 6 5 5 6 5 5 4 3 6

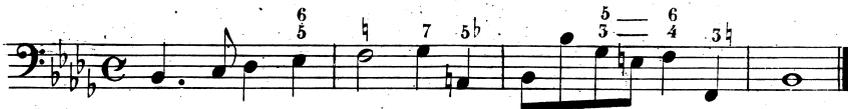
CADENZA

N.º 4.

CADENZA

The image displays a musical score for a Cadenza, consisting of ten staves of music. The notation is primarily in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some staves feature complex rhythmic patterns and trills. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

CADENZA



Andante

N.º 3.



CADENZA

Nº 1.

CADENZA

N.º 2.

CADENZA

N.º 3.

CADENZA

N.º 4.

LA b MINORE

CADENZA

N.º 1.

CADENZA

N.º 2.

CADENZA

5 765 7 3^b 5 4 3^b

N.º 3.

6 5 6 5 5 6 6 4 5 6 5

6 6 7 5 6 4 3 5 3 6 4 2 6 5 6 5 6 4 5

6 5 6 5 3 4 6 5

3 4 5 6 5 6 5 6 5 7 6 6 5

6 5 7 3 4 3^b 6 5 6 4 5 6

5 7 5 6 4 3 4 6 5 6 5 4 5 6 6 5 5 3 6 4

6 5 3 4 3 4 6 5 6 5 6 5 6 4 3 4

6 5 5 3 6 5 6 5 3^b 3 4 6 3 4

5 6 9 5 7 3 4 5 4 3 4 5 3 5 4 3 4

CADENZA

Andante

N.º 4.

Allegro

Andante

Allegro

MODO MAGGIORE

Da Do a SOL.

First staff of music for 'Da Do a SOL.' with notes and fingerings (6, 5, 3#).

Second staff of music for 'Da Do a SOL.' with notes and fingerings (6#, 6, 5, 5, 5, 4, 3#).

Third staff of music for 'Da Do a SOL.' with notes and fingerings (7, 6, 5, 6, 5, 4, 3#).

Fourth staff of music for 'Da Do a SOL.' with notes and fingerings (6, 6, 6, 5, 4, 3#).

Da Do a RE.

First staff of music for 'Da Do a RE.' with notes and fingerings (6#, 6, 5, 5, 6, 5, 4, 3#).

Second staff of music for 'Da Do a RE.' with notes and fingerings (6#, 6, 6, 6, 4, 3#).

Third staff of music for 'Da Do a RE.' with notes and fingerings (5, 6, 5, 5, 4, 3#, 7, 6, 5, 4, 3#).

Fourth staff of music for 'Da Do a RE.' with notes and fingerings (5, 6, 6, 6, 6, 4, 3#).

Da Do a LA.

First staff of music for 'Da Do a LA.' with notes and fingerings (6#, 6, 5, 4, 7, 6, 5, 4, 3#).

Second staff of music for 'Da Do a LA.' with notes and fingerings (5, 5, 3, 7, 7, 5, 4, 3#, 3#).

Third staff of music for 'Da Do a LA.' with notes and fingerings (6, 6, 4, 5, 3#, 6, 5, 4, 3#).

Fourth staff of music for 'Da Do a LA.' with notes and fingerings (5, 5, 7, 6, 5, 4, 6, 5, 4, 3#).

Da Do a MI.

First staff of music for 'Da Do a MI.' with notes and fingerings (5, 4#, 3, 2, 6#, 5, 6, 5, 4#, 6#).

Second staff of music for 'Da Do a MI.' with notes and fingerings (6#, 6, 5, 5, 5, 4, 3#, 5, 6, 5, 4, 3#).

Third staff of music for 'Da Do a MI.' with notes and fingerings (7, 6, 5, 9, 8, 4, 2, 6, 5, 5, 3#).

Fourth staff of music for 'Da Do a MI.' with notes and fingerings (6, 5, 6, 5, 5, 6, 5, 5, 4, 3#).

Da Do a SI.

First staff of music for 'Da Do a SI.' with notes and fingerings (7, 6#, 5, 6#, 3#, 6, 5, 4, 3#, 5, 5).

Second staff of music for 'Da Do a SI.' with notes and fingerings (5, 6, 7, 4, 2#, 6, 5, 4, 3#).

Third staff of music for 'Da Do a SI.' with notes and fingerings (6, 4, 3#, 5, 6, 5, 4, 3#).

Fourth staff of music for 'Da Do a SI.' with notes and fingerings (6#, 6, 7, 3#, 7, 3#, 4, 3#).

Da Do a FA.

First staff of music for 'Da Do a FA.' with notes and fingerings (6, 4, 3#, 6#, 6, 5, 4, 3#).

Second staff of music for 'Da Do a FA.' with notes and fingerings (5, 6, 5, 4, 3#, 6, 5, 4, 3#).

Third staff of music for 'Da Do a FA.' with notes and fingerings (6, 5, 7, 5, 6, 5, 4, 3#).

Fourth staff of music for 'Da Do a FA.' with notes and fingerings (7, 6, 7, 6, 4, 3#, 7, 5, 4, 3#).

Da Do a RE b. $\begin{matrix} 6b \\ 76b5b \\ 4 \\ 2b \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6b \\ 7b6b \\ 5 \\ 4b \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 5b \\ 34b \\ 43 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 6b \\ 6b \\ 4 \\ 3b \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6b \\ 5b \\ 5b \end{matrix}$

$\begin{matrix} 7b \\ 5 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7b6b \\ 5 \\ 4b \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7b \\ 6 \\ 6b \\ 4b \\ 5b \end{matrix}$

$\begin{matrix} 4b \\ 3b \\ 3b \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 6b \\ 5b \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6b \\ 4b \\ 5b \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6b \\ 3b \\ 4b \\ 5 \end{matrix}$

Da Do a LA b. $\begin{matrix} 6b \\ 6b \\ 5b \\ 5b \\ 3 \\ 4b \\ 43 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 6b \\ 4b \\ 2b \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 6b \\ 5b \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6b \\ 5b \\ 4b \\ 3 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 7b \\ 5 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7b \\ 5b \\ 5b \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7b \\ 5b \\ 5b \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7b6b \\ 3 \\ 4b \\ 43 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5b \\ 4b \\ 3 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6b \\ 5b \\ 3\#4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6b \\ 5b \\ 3\#4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6b \\ 4b \\ 5b \\ 3 \end{matrix}$

Da Do a MI b. $\begin{matrix} 6 \\ 6 \\ 5b \\ 3\# \\ 3b \\ 5b \\ 6b \\ 6b \\ 6b \\ 4b \\ 5b \end{matrix}$

$\begin{matrix} 6b \\ 5 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6b \\ 5b \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7b \\ 5b \\ 5b \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6b \\ 4b \\ 5b \\ 4b \\ 3 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 7b \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7b \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6b \\ 5b \end{matrix}$

$\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 5\# \\ 5\#2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6b \\ 6b \\ 4b \\ 5 \end{matrix}$

Da Do a SI b. $\begin{matrix} 6 \\ 7 \\ \# \\ b \\ 6b \\ 5b \end{matrix}$

$\begin{matrix} 4\# \\ 2 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 6b \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4b \\ 5 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 33b \\ \# \\ 7b5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ b \\ 3b \\ 7b5b \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 4 \\ 32 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5b \\ 9 \\ 5 \\ 6b \end{matrix}$

Da Do a FA. $\begin{matrix} 3\# \\ 4 \\ 2 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 7 \\ 5 \\ 7 \\ 9 \\ 5 \\ 6 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 7b \\ 5 \\ 6\# \\ 5 \\ 4\# \\ 3 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 4 \\ 3b \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6b \\ 5b \\ 43 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 65 \\ 3 \\ 65b \\ 65 \\ 6 \\ 6 \\ 65 \\ 43 \end{matrix}$

Da Do a DO: $\begin{matrix} 6\# \\ 4\# \\ 2 \\ 6 \\ 4 \\ 2 \\ 6 \\ 6 \\ 4 \\ 5 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 6 \\ 6\# \\ 6 \\ 6 \\ 6 \\ 5 \\ 5 \\ 43 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 765 \\ 33\# \\ 765 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 4 \\ 2 \\ 6 \\ 6 \\ 6 \\ 5 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 6 \\ 5 \\ 6 \\ 5 \\ 6 \\ 5 \\ 5 \\ 7 \\ 6 \\ 65 \\ 43 \end{matrix}$

Da Do
a SOL.

Da Do a RE.

Da Do
a LA.

Da Do a MI.

Da Do a SI.

Da Do a FA#.

Oltre il passaggio ordinario che si fa dalla Quinta alla Prima del Tuono, ve ne sono anche degli straordinarij, per mezzo de' quali, nell'atto della Cadenza, alterando o diminuendo qualche Intervallo in una delle Parti, si passa in altro Tuono.

ESEMPI



In questo passo viene diminuita la 2^a di *Do* posta nel Soprano, dove la Sensibile *Sol*, posta nel Basso, con $\overset{6}{5}b$, Rovescio di *Mi* b con $\overset{7b}{5b}/\overset{5}{3}$, conduce al Tuono di *La* b .



In questo caso la Terza del Tuono viene alterata col \sharp , Sensibile di *Fa* con $\overset{6}{5}b$, Rovescio di *Do* con $\overset{7b}{5}/\overset{5}{3}$.



Nell'atto di passare al *Fa* minore, diminuendo la Seconda, colla Sensibile *Do* con $\overset{6}{5}b$, Rovescio di *La* b con $\overset{7b}{5b}/\overset{5}{3}$, si passa al Tuono di *Re* b .



Dove nel cadere in *Fa*, si diminuisce la Sensibile *Mi*, e si passa, per conseguente, al Tuono di *Si* b .

Epilogo e complesso di passaggi, Modulazioni e Cadenze false, sospese e d'inganno.

Havvi ancora un'altra Cadenza, dai pratici chiamata plagale, che dalla Quarta del Tuono va o alla 5^a sopra, o alla 4^a sotto, col accompagnamento di 9^a

Circa poi il quando ed il come si debba modulare piuttosto in questa che in quella maniera, non si può dare una regola generale: perchè, secondo il caso, il buon senso e la circostanza dirigo- no la Modulazione. Si avverta però di conservar sempre la naturalezza, il buon Canto, la semplicità, e l'analogia fra l'antecedente ed il conseguente, affine di conservare il discorso musicale.

E quanto alla prima parte delle presenti teorie esposte con analoghi esempi, non soggiungerò se non