

# DUBOIS

TRATTATO  
di contrappunto e fuga

RICORDI

E.R. 2634

# DUBOIS

## TRATTATO DI CONTRAPPUNTO E FUGA

Traduzione di  
Eugenio de' Guarinoni

RICORDI

E. R. 2634

# TAVOLA DELLE MATERIE

INTRODUZIONE

Pag.

VI

## PARTE PRIMA

### CONTRAPPUNTO SEMPLICE

Regole ed Istruzioni generali da applicarsi a tutte le specie di Contrappunto . . . 3

### CONTRAPPUNTO A DUE PARTI

Prima specie, nota contro nota . . . . . 9  
Seconda specie, due note contro una . . . . . 11  
Terza specie, quattro note contro una . . . . . 13  
Quarta specie, sincopi . . . . . 16  
Quinta specie, Contrappunto fiorito . . . . . 19

### CONTRAPPUNTO A TRE PARTI

Prima specie, nota contro nota . . . . . 22  
Seconda specie, due note contro una . . . . . 25  
Terza specie, quattro note contro una . . . . . 27  
Mescolanza di semibrevi, minime e semiminime . . . . . 30  
Quarta specie, sincopi . . . . . 33  
Mescolanza di semibrevi, minime e sincopi . . . . . 36  
Mescolanza di semibrevi, semiminime e sincopi . . . . . 38  
Quinta specie, Contrappunto fiorito . . . . . 40  
Mescolanze . . . . . 43

### CONTRAPPUNTO A QUATTRO PARTI

Prima specie, nota contro nota . . . . . 44  
Seconda specie, due note contro una . . . . . 45  
Terza specie, quattro note contro una . . . . . 48  
Quarta specie, sincopi . . . . . 50  
Mescolanze . . . . . 53  
Quinta specie, fiorito in una, due e tre parti . . . . . 55  
Mescolanze . . . . . 58

### CONTRAPPUNTO A CINQUE PARTI

Nota contro nota e fiorito . . . . . 59

### CONTRAPPUNTO A SEI PARTI

Nota contro nota e fiorito . . . . . 61

### CONTRAPPUNTO A SETTE E AD OTTO PARTI

Nota contro nota e fiorito . . . . . 64  
Osservazioni sui valori scelti e da scegliersi per i temi dei Canti dati . . . . . 68

CONTRAPPUNTO FIORITO AD OTTO PARTI ED A DUE CORI 69

## PARTE SECONDA

### IMITAZIONI

|                                                           | Pag. |
|-----------------------------------------------------------|------|
| 1.° Imitazione per moto retto, a due parti. . .           | 74   |
| 2.° Imitazione per moto contrario, a due parti . . . . .  | 76   |
| 3.° Imitazione per moto contrario retrogrado, a due parti | 77   |
| 4.° Imitazione per aggravamento . . .                     | 79   |
| 5.° Imitazione per diminuzione .                          | —    |
| 6.° Imitazione a contrattempo .                           | —    |
| 7.° Imitazione interrotta .                               | —    |
| 8.° Imitazione periodica                                  | 80   |
| 9.° Imitazione canonica                                   | —    |

### IMITAZIONI A PIÙ DI DUE PARTI

|                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.° A tre parti, delle quali due in imitazione su un Canto dato. . .                          | 81 |
| 2.° A tre parti, con imitazione canonica nelle tre parti. . . . .                             | 83 |
| 3.° A quattro parti, delle quali due in imitazione ed una <i>ad libitum</i> su un Canto dato. | —  |
| 4.° A quattro parti, delle quali tre in imitazione su un Canto dato . . . . .                 | 84 |
| 5.° A quattro parti, con imitazione canonica nelle quattro parti                              | —  |
| 6.° A cinque, sei, sette ed otto parti . . . . .                                              | 85 |
| Osservazione sull'uso del genere cromatico .                                                  | 88 |

## PARTE TERZA

### CONTRAPPUNTO DOPPIO, TRIPLO E QUADRUPLO

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| Contrappunto doppio all'ottava . . . . .                                 | 90  |
| Contrappunto doppio alla nona                                            | 92  |
| Contrappunto doppio alla decima . . . . .                                | 93  |
| Contrappunto doppio alla undecima .                                      | —   |
| Contrappunto doppio alla duodecima                                       | 94  |
| Contrappunto doppio alla tredicesima .                                   | 95  |
| Contrappunto doppio alla quattordicesima                                 | —   |
| Contrappunto doppio alla quindicesima .                                  | 96  |
| Contrappunto triplo e quadruplo all'ottava . . . . .                     | 97  |
| Altra maniera di praticare il Contrappunto triplo e quadruplo all'ottava | 101 |
| Contrappunto triplo e quadruplo alla decima . . . . .                    | 102 |
| Contrappunto triplo e quadruplo alla duodecima .                         | 104 |
| Osservazioni . . . . .                                                   | 105 |

# PARTE QUARTA

## FUGA

|                                                      | Pag |
|------------------------------------------------------|-----|
| CENNO GENERALE . . . . .                             | 109 |
| Osservazioni diverse; Armonia usata . . . . .        | 111 |
| Piano generale di una Fuga a quattro parti . . . . . | —   |
| Il Soggetto . . . . .                                | 113 |
| La Risposta . . . . .                                | 114 |
| Il Contrassoggetto . . . . .                         | 123 |
| La Coda . . . . .                                    | 129 |

## ESPOSIZIONE

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| Esposizione a due parti . . . . .     | 132 |
| Esposizione a tre parti . . . . .     | 133 |
| Esposizione a quattro parti . . . . . | 135 |

## IL DIVERTIMENTO OD EPISODIO

|                                                                                           |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Spiegazioni ed Esempi . . . . .                                                           | 144 |
| Divertimento a due parti . . . . .                                                        | 148 |
| Divertimento a tre parti . . . . .                                                        | 149 |
| Divertimento a quattro parti . . . . .                                                    | 150 |
| Delle modificazioni che può richiedere il cambiamento di modo in certi soggetti . . . . . | 155 |

## LO STRETTO ED IL PEDALE

|                                          |     |
|------------------------------------------|-----|
| Stretto e Pedale . . . . .               | 158 |
| Stretto a due parti . . . . .            | 169 |
| Stretto a tre parti . . . . .            | 170 |
| Stretti a quattro parti . . . . .        | 172 |
| Il Nuovo Soggetto . . . . .              | 184 |
| Le Parti libere . . . . .                | 189 |
| Il Pedale superiore od interno . . . . . | —   |
| Conclusione . . . . .                    | 190 |

---

|                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Osservazione sulla Fuga a due ed a tre parti . . . . .                                           | 190 |
| Fuga a due voci . . . . .                                                                        | —   |
| Fuga a tre voci . . . . .                                                                        | 193 |
| Fuga a quattro voci . . . . .                                                                    | 196 |
| Fuga a cinque voci . . . . .                                                                     | 224 |
| Fuga a sei voci . . . . .                                                                        | 230 |
| Fuga a sette voci . . . . .                                                                      | 235 |
| Fuga ad otto voci . . . . .                                                                      | 241 |
| Fughe di allievi che conseguirono il 1. <sup>o</sup> premio al Conservatorio di Parigi . . . . . | 249 |

---

|                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| Temi o canti dati per servire agli esercizi di Contrappunto . . . . . | 280 |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|

## SOGGETTI DI FUGA

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| Soggetti dati ai concorsi del Conservatorio . . . . .                    | 290 |
| Soggetti dati ai concorsi di saggio per il Gran Premio di Roma . . . . . | 296 |
| Soggetti composti dall'autore della presente opera . . . . .             | 302 |
| Soggetti diversi . . . . .                                               | 305 |

Theódore Dubois (1837 - 1924)

# TRATTATO DI CONTRAPPUNTO E FUGA

## INTRODUZIONE

Il pubblicare un Trattato di Contrappunto e di Fuga può sembrare superfluo; lo credevo io stesso prima che l'esperienza dell'insegnamento non m'avesse dimostrato il contrario. Infatti, le opere esistenti sulla materia sono frequentemente di natura da scoraggiare e sconcertare l'allievo, tanto a cagione dell'aridità pedagogica delle regole, quanto perchè gli esempi sono sovente in contraddizione col testo. Pertanto ho pensato che un'opera, che si appoggiasse alle belle e sane tradizioni corali dei maestri del passato, che insegnasse all'allievo ad ammirarle, a prenderle per modello, incamminandolo, nello stesso tempo, per una via in maggiore relazione coll'arte dell'epoca nostra, avrebbe forse qualche probabilità di essere bene accolta e di rendere servizio. È con tale intento che io pubblico questo libro.

Lo scopo degli studi del Contrappunto è di famigliarizzarsi collo stile severo, di piegare la mano a tutte le forme dello scritto, di preparare insensibilmente la pratica della Fuga rigorosa e libera, tipo architettonico di ogni bella composizione.

Sorvolerò rapidamente alle... futilità, stavo per dire alle puerilità, che si osservano tanto frequentemente nelle opere di questo genere, allorquando, ad esempio, trattasi di certe forme d'imitazioni, o di certe specie di contrappunti rivoltabili, la cui audizione non puossi tollerare, e che sono di natura a far perdere il sentimento musicale piuttosto che a svilupparlo.

Soltanto l'occhio può pigliare qualche interesse a queste combinazioni; l'orecchio vi è affatto estraneo. Pertanto io le enuncierò senza soffermarmivici.

Un musicista ben dotato, il cui senso uditivo sia fine, non si vale di quei procedimenti scientifici di composizione se non quando l'effetto ne è afferrabile e in relazione col soggetto trattato.

In una parola, io voglio che il Contrappunto, in tutte le sue forme, sotto i suoi molteplici, aspetti, sia e rimanga sempre *della musica*, e non solamente delle combinazioni di note. Forse talvolta mi scosterò dalla severità eccessiva delle regole di certi autori a vantaggio della bellezza melodica, della semplicità delle diverse parti e della bella disposizione dell'insieme.

In niun caso bisogna perder di vista che lo studio del Contrappunto è la *migliore ginnastica* pel giovane musicista che mira alla padronanza dell'arte. Niuno studio può sostituire quello dal punto di vista pratico, e non è difficile riconoscere gli autori che si sono nutriti di questo modello sostanzioso. La lettura delle loro opere ne fa sufficiente ed innegabile testimonianza.

Del resto, l'allievo che ha fatto buoni e seri studi d'armonia deve scrivere il Contrappunto con facilità, poichè le divergenze che possono esistere nella maniera di *realizzare* non sono che il risultato della varietà delle specie e dell'obbligo imposto di usare tali o tal'altri valori o tali o tal'altri accordi.

Io procurerò di essere tanto breve, tanto semplice e tanto chiaro quanto sarà possibile e indicherò il lavoro a farsi col sussidio di esempi. Ma allo scopo di non ingrossare smisuratamente la mole di questo volume, io non fornirò sempre esempi di *tutte* le combinazioni. Perciò se trattasi di trovare tre o quattro contrappunti differenti su di uno stesso canto dato posto alla stessa parte, un solo esempio basterà sovente per istruire l'allievo sulla maniera di trattarli.

M'è parso utile di non seguire per gli studi di contrappunto il sistema generalmente adottato in Germania, dove è difficile stabilire un limite preciso fra questi studi e quelli di armonia superiore.

Infatti in Germania, gli studi d'armonia propriamente detti, sono sempre elementari, vale a dire basati sulla semplice conoscenza degli accordi e del loro semplice concatenamento *allo stato di posta* (come usasi dire), essi si rendono completi mediante quelli di Contrappunto. Mentre in Francia si spinge lo studio dell'armonia molto avanti e se ne fa per così dire del *Contrappunto moderno*. Di qui l'aspetto d'apparente severità dato al presente Trattato, severità che in realtà non è adottata che per dare agio agli allievi di acquistare una destrezza assoluta in tutte le forme della scrittura musicale.

Io ho la convinzione che colui il quale avrà fatto degli studi d'Armonia e di Contrappunto secondo questi concetti non sarà trattenuto da alcuna difficoltà materiale nella manifestazione del suo pensiero. Tale è il punto essenziale e lo scopo finale al quale debbono tendere professori ed allievi.

Riguardo alla *Fuga*, procurerò di spiegarne il meccanismo e la bella disposizione in modo di consentire all'allievo di praticarla sotto le diverse forme che essa può assumere.

Per terminare m'importa di riprodurre qui una *Osservazione* del Trattato d'Armonia di *F. Richter*, il senso della quale può parimente applicarsi allo studio del Contrappunto; essa mi sembra assai saggia e suggerita da uno spirito giudizioso, eccola:

« E difficile fissare all'allievo i limiti esatti dello stile severo, poichè tutti i teorici sono  
« ben lungi da un unanime accordo sull'insieme delle regole così denominato. Molti fra essi,  
« specialmente tra i moderni, sono giunti a trascurare i precetti più essenziali e a non inse-  
« gnare più l'armonia che a caso e subordinatamente a quanto esigono dei tentativi prematuri  
« di composizione.

« Non abbiamo motivo per credere che questa condiscendenza verso un'impazienza giova-  
« nile possa dare buoni risultati; essa, a dir vero, si giustifica colla tendenza a creare anzi  
« tempo, che è la caratteristica delle organizzazioni creatrici; ma, ciò non ostante, noi opiniamo  
« che solo il lavoro paziente e ponderato può condurre l'allievo per la diritta via.

« Possano coloro che seguiranno il piano di questo lavoro fare seriamente i loro studi;  
« possano essi rimanere convinti che quanto sarà loro inibito non incepperà minimamente la  
« loro libertà nelle loro produzioni future. Anzi, essi si saranno compenetrati in modo tale dei  
« principî che sono la base dell'arte, che le loro facoltà naturali si svilupperanno con maggior  
« vigore. Coi principianti l'opera dell'insegnante consiste a porre dei freni opportuni a delle  
« fantasie sregolate, le quali, frequenti volte, non sono che una prova di debolezza di spirito.  
« Aggiungiamo ancora che gli allievi non possono permettersi delle eccezioni che essi rintrac-  
« ciano nei migliori autori, per fare, essi medesimi, uso di quelle stesse eccezioni; come pure  
« sarebbe inutile che essi volessero fare delle vere composizioni là dove non occorre altro che  
« trattar bene delle lezioni di scuola ».

Non voglio por fine a questa Introduzione senza ringraziare il mio allievo ed amico *Giorgio Caussade* della devota intelligente collaborazione ch'egli mi ha prestato nel compimento di questo lungo ed importante lavoro; il suo spirito metodico, la sua sicurezza di mano, il suo gusto musicale mi sono stati di prezioso aiuto per rendere questo lavoro tanto chiaro e tanto utile quanto possibile. Ch'egli mi permetta di testimoniargliene affettuosa gratitudine.

# PARTE PRIMA.



## CONTRAPPUNTO SEMPLICE.

### REGOLE ED ISTRUZIONI GENERALI DA APPLICARSI A TUTTE LE SPECIE DI CONTRAPPUNTO.

Per l'intelligenza delle regole che seguono, l'allievo deve aver fatto un *Corso completo d'Armonia*. — Lo suppongo pertanto istruito in questa scienza ed abile già nell'arte di scrivere.

Come l'Armonia, il *Contrappunto* è l'arte di combinare i suoni simultaneamente, con questa differenza che l'Armonia si applica a tutti gli stili, comporta tutte le modulazioni, l'impiego di tutti gli accordi, di tutti gli artifici musicali immaginabili, mentre che il Contrappunto ha un campo di esplorazione molto più ristretto; le sue combinazioni quantunque assai numerose, sono nondimeno limitate, e le sue regole sono più rigorose. Esso ha per iscopo, come ho detto nell'Introduzione, d'iniziare l'allievo allo stile severo degli antichi compositori, di infondergli il senso del disegno elegante e della forma melodica indipendente che ciascuna parte deve sempre conservare rispetto alle altre parti, conseguentemente di dare alla sua mano tale pieghevolezza da renderlo assoluto padrone nella tecnica dell'arte, avviandolo poco a poco alla pratica della Fuga, meta finale degli studi classici di qualunque giovane musicista.

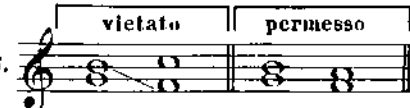
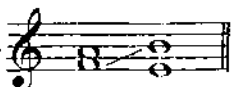
Io non richiamerò *tutte* le regole che sono comuni all'Armonia ed al Contrappunto; qui non riporterò che le più importanti, o quelle che si riferiscono specialmente al Contrappunto.

**ACCORDI USATI.** 1.<sup>o</sup> — I soli accordi usati sono: *l'accordo perfetto maggiore, l'accordo perfetto minore, il loro 1° rivolto, nonché il 1° rivolto dell'accordo di 5<sup>a</sup> diminuita, tutti gli accordi di 7<sup>a</sup> e loro rivolti* (salvo il 2° quando produce una quarta giusta col basso) *con preparazione e risoluzione.* — (Quantunque certe specie di 7<sup>a</sup> contengano una 5<sup>a</sup> diminuita, la crudezza di questo intervallo essendo attenuata dalla 7<sup>a</sup>, si potrà usarlo senza inconveniente).

**MOTI MELODICI.** 2.<sup>o</sup> — I moti melodici di 2<sup>a</sup> minore, di 2<sup>a</sup> maggiore, di 3<sup>a</sup> minore, di 3<sup>a</sup> maggiore, di 4<sup>a</sup> giusta, di 5<sup>a</sup> giusta, di 6<sup>a</sup> minore e di 8<sup>a</sup> sono i soli usati. — La 6<sup>a</sup> maggiore solamente a 7 e 8 parti.

**GENERE CROMATICO.** 3.<sup>o</sup> — Il genere cromatico è assolutamente escluso dal Contrappunto rigoroso.

**TRITONO.** 4.<sup>o</sup> — La falsa relazione di tritono non è da sfuggirsi che nel concatenamento dal 5° al 4° grado dei due modi, se essa ha luogo fra le due parti estreme, la sen-

sibile ascendendo alla tonica nella parte superiore *ES.*   
ed anche nel concatenamento dal 4° al 3° grado del modo maggiore, parimente nelle due parti estreme: *ES.* 

Del resto si deve astenersi di praticare, sia pure in qualsiasi caso, il concatenamento di questi due accordi.

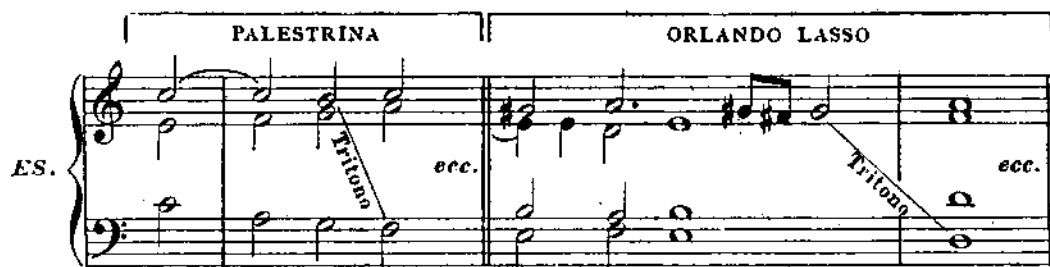
Pertanto il concatenamento seguente è praticabile, *ES.* specialmente se la sensibile sale alla tonica:



ma si dovrà assolutamente evitare il ritorno sul primo *ES.* accordo:



Debbo far notare che nelle opere della *Scuola Palestriniana* si riscontra frequentemente questa falsa relazione nelle parti estreme. — Il carattere particolarmente severo ed a linee talvolta un po' dure delle opere di quell'epoca spiega questa maniera di scrivere. Nulla, oggi, giustificerebbe che si facessero degli studi in quest'ordine d'idee:



**NOTE ESTRANEE.** 5.° — Le note di passaggio e le fioriture sono i soli ornamenti usati nel Contrappunto. Chiamo *fioritura* una nota superiore od inferiore congiunta alla nota

vera: *ES.* Si potrebbe anche chiamarla *nota di volta*.

5° E 8°  
DI SEGUITO.

6.° — Le 5° e 8° di seguito sono, come in armonia, sempre *proibite*, sia per moto retto, sia per moto contrario.

Per quanto si riferisce alle 5° e 8° di seguito separate da una o più note, delle regole speciali si daranno per ogni specie.

Si eviterà di produrre, per *incrocciamento di voci della stessa natura*, l'impresione di due quinte o di due ottave.



Questa maniera di scrivere sarà tollerata a più di quattro parti, ma *non nelle due estreme ad una volta*.

5° E 8°  
NASCOSTE  
O DIRETTE

7.° — Le 5° e 8° nascoste o dirette non sono mai *permesse fra le parti estreme*. — Fra le parti intermedie si debbono osservare le *stesse regole che per l'armonia*, salvo nelle specie molto difficili, nelle quali viene tollerata qualche licenza. (Se ne tratterà a tempo opportuno).

Nelle opere mirabili della Scuola Palestriniana, a cui abbiamo accennato, si riscontrano certi procedimenti nello scrivere che nulla aggiungono all'effetto generale dell'insieme e che a ragione oggi si potrebbero considerare come della trascuranza; tali sono certe 5<sup>e</sup> e 8<sup>e</sup> di cui ecco dei saggi:



L'allievo deve conoscerli per non rimanere sorpreso alla lettura di quelle grandi e belle opere del passato, senza per questo ritenersi obbligato a praticarli, *a meno che non voglia fare opera d'imitazione.*

N. B. Come in armonia, i cambiamenti di posizione o di stato dell'accordo non distruggono gli errori di 5<sup>e</sup> o di 8<sup>e</sup>:



Ma se un accordo estraneo separa le relazioni di 5<sup>e</sup> e d'8<sup>e</sup>, gli errori non esistono più:



**MODULAZIONI.** 8.º — Le sole modulazioni usate nel Contrappunto sono quelle *ai toni relativi*.

**PROGRESSIONI.** 9.º — Si devono evitare le progressioni armoniche fino al Contrappunto a doppio coro e ad 8 parti esclusivamente.

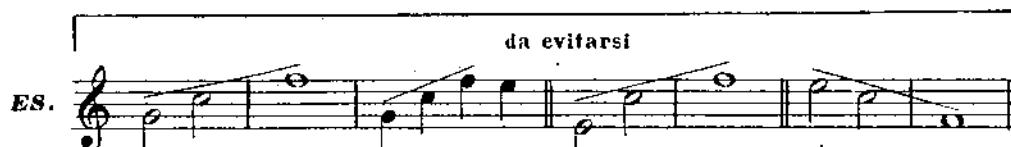
**TRASPOSIZIONE.** 10.º — Il canto dato *può essere trasposto*, allo scopo di rimanere nella tessitura normale della voce a cui vien posto.

**ESTENSIONE.** 11.º — Il Contrappunto non deve, per quanto possibile, percorrere una estensione *oltrepassante* la 11ª.

**CONTORNI  
MELODICI.**

12.º — Si deve procurare di rendere il Contrappunto più melodico che possibile. A questo scopo si procederà per quanto si potrà *per gradi congiunti*.

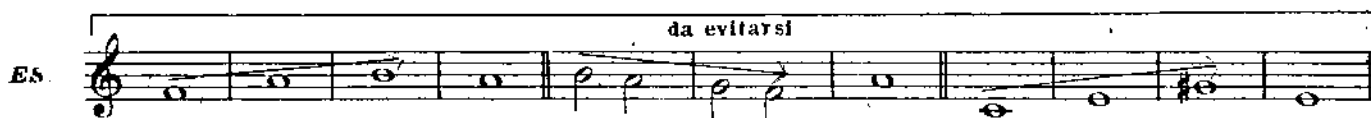
Gli intervalli di 7ª o di 9ª, *in due movimenti disgiunti* nella stessa direzione, devonsi proscrivere, specialmente in valori corti, come minime e semiminime;



Possono ammettersi (principalmente la 7ª, min.) in valori lunghi, nei casi di *ficili*, e notamente nelle due parti estreme;



I disegni melodici i cui punti estremi formano in una stessa direzione gli intervalli di 4ª *aumentata* o di 5ª *aumentata*, devono ugualmente essere *evitati*, a meno che nei passaggi ascendenti l'ultima nota dell'intervallo eccedente non salga di *un semitono*, e nei passaggi discendenti non discenda di *un grado*.

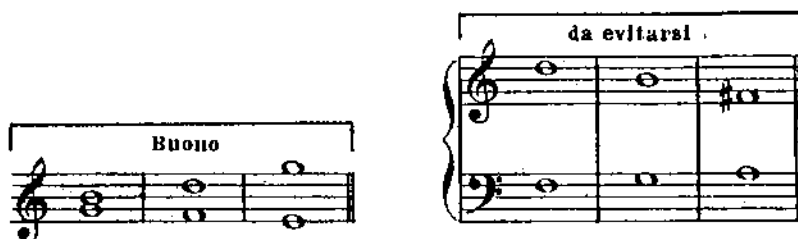


**ARPEGGI.**

13.º — Le forme arpeggiate devonsi evitare. *ES.* specialmente sullo stesso accordo:



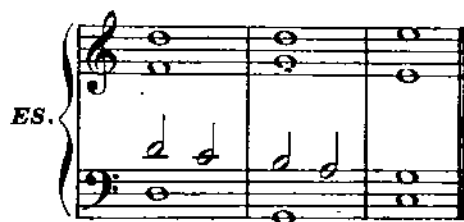
Lo stesso rigore non esiste con degli *accordi differenti*; ciò nondimeno si eviterà che le parti costituenti queste forme arpeggiate siano in *contraddizione di tonalità*.



**NOTA SENSIBILE. 14.°** — Il raddoppio della sensibile è frequentemente praticato nel Contrappunto per dare alle parti un contorno più melodico:



Spesso anche i valori imposti dalla specie non permettono di farla salire alla tonica:



**UNISONI. 15.°** — Fino al Contrappunto a quattro parti, non si debbono fare unisoni sui *primi tempi delle battute*, senonchè alla prima ed all'ultima.

**INCROCIAMENTI. 16.°** — Gl'incrociamenti sono tollerati, eccetto nella prima e nell'ultima battuta, ma devono essere di *corta durata* e impiegati con riserbo.

**MOTI ARMONICI. 17.°** — Il moto contrario ed il moto obliquo sono preferibili al moto retto.

**QUARTA E SESTA. 18.°** — Si deve *evitare* qualunque combinazione produttore il senso dell'*accordo di quarta e sesta*.

**RIPETIZIONE DI NOTE. 19.°** — La ripetizione di minime e di semiminime è proibita. — Solo la ripetizione delle semibrevi è usata.

**DUE ACCORDI PER BATTUTA. 20.°** — Eccetto che nelle specie in semibrevi, si possono fare *due accordi per battuta*, ma non però nella prima.

**URTI CON NOTE ESTRANEE. 21.°** — In generale si deve evitare, almeno in valori di minime, la *nota di passaggio* o di *volta* produttore *urto di seconda minore* con una nota reale.

A distanza di 9<sup>a</sup> questa relazione di note non presenta inconvenienti.



**RIPRODUZIONI  
DI DISEGNI.**

22.° — Si deve evitare la monotonia derivante dalla *riproduzione immediata* dello stesso disegno melodico ed il frequente ritorno delle stesse formule:

Riproduzione degli stessi disegni e ritorno delle stesse formule formanti un Contrappunto medjocre e monotono.

Si deve evitare anche, in valori di minime, tre volte il ritorno sulla stessa nota *colla stessa nota di volta*:

da evitarsi

ES.

In valori di semiminime, bisogna evitare di fare due volte lo stesso disegno nella stessa misura:

da evitarsi

ES.

Da una battuta all'altra, la monotonia scompare, e le figurazioni seguenti sono del tutto ammissibili:

Buono

Buono

ES.

**PASSAGGIO DA  
UNA BATTUTA AD  
UN'ALTRA CON  
VALORI  
DI SEMINIMINE.**

23.° — Evitare per quanto possibile, coi valori di semiminime, l'intervallo di 3<sup>a</sup> per passare da una battuta ad un'altra, quando questa 3<sup>a</sup> continua un movimento ascendente o discendente:

**ARMONIA DELLA  
PENULTIMA BAT-  
TUTA**

24.° — L'accordo finale deve essere preceduto, nella penultima battuta, dall'*armonia della dominante*, allorquando il canto non si trova nel basso.

**CANTI DATI.**

25.° — Gli esercizi di Contrappunto si fanno su dei *Canti dati* composti di semibrevis; questi Canti si trovano alla fine del presente lavoro. Se ne troverà anche una certa quantità nei trattati di Cherubini e di Bazin. — Si sceglieranno i più corti come temi da elaborare.

# CONTRAPPUNTO A DUE PARTI.

## PRIMA SPECIE — NOTA CONTRO NOTA.

1.° — Questo Contrappunto si compone del *Canto dato* e di una parte in *semibrevi* combinata collo stesso Canto dato.

2.° — La prima battuta deve essere in consonanza perfetta (5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> od unisono). — L'ultima deve essere in 8<sup>a</sup> od in unisono.

3.° — Si deve evitare, a due parti, il ritorno frequente della 5<sup>a</sup> o dell'8<sup>a</sup>, siccome producente un'armonia troppo incompleta.

4.° — Si asterrà dal fare più di *tre terze* o *tre seste* di seguito.

5.° — L'unisono non si può praticare che alla prima ed all'ultima battuta.

6.° — Qualunque dissonanza deve essere evitata; i soli intervalli di 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> ed i loro raddoppi sono impiegati.

7.° — Le due ultime battute dei Canti dati essendo generalmente il *secondo grado* e la *tonica*, bisogna, allorquando il canto è nella parte inferiore, che la penultima battuta sia in 6<sup>a</sup> maggiore.

Se al contrario, il canto è nella parte superiore, la penultima battuta deve essere in 3<sup>a</sup> minore.

Per evitare che tutte le finali siano simili, la penultima battuta *potrebbe anche essere in relazione di 5<sup>a</sup>*.



8.° — Quantunque l'armonia a due parti sia forzatamente povera ed indeterminata, si deve fare in modo, mediante la scelta degli intervalli impiegati, di dare il *senso* di una armonia completa e precisa.

9.° — La stessa nota non dev'essere ripetuta più d'una volta, vale a dire *udita più di due volte di seguito*.

## ESERCIZI.

Porre il Canto dato nella parte inferiore e comporre sullo stesso canto tre contrappunti differenti servendosi, volta a volta, delle diverse chiavi relative alle voci. — Porre in seguito lo stesso Canto dato nella parte superiore e comporre ugualmente sotto questo Canto tre contrappunti differenti. — Ciascun Canto dato servirà così di tema a sei *differenti* combinazioni. — Converterà esercitarsi in questa guisa su parecchi Canti dati maggiori e minori fino a che questo lavoro sia divenuto facile e naturale. — *La scelta delle chiavi è facoltativa*; niuna regola precisa può essere data a questo riguardo. — Ciò non ostante l'allievo dovrà vigilare acchè le due parti non siano *troppo distanti l'una dall'altra*. — Si rammenti ancora che *si può trasportare il Canto dato*.

(21)

## ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.

The image displays six musical staves, each labeled 'C.D.' on the left. Each staff consists of a treble clef and a key signature. The notes and rests are arranged in a way that suggests a contrapuntal exercise. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a treble clef and a key signature of two sharps. Each staff contains a series of notes and rests, representing a contrapuntal exercise.

# CONTRAPPUNTO A DUE PARTI.

## SECONDA SPECIE — DUE NOTE CONTRO UNA.

1.° — Questo Contrappunto si compone del *Canto dato* e di una parte in *minime* combinata collo stesso Canto dato.

2.° — La prima battuta deve contenere una pausa di mezza battuta ed una minima. Essa deve essere in 5<sup>a</sup>, in 8<sup>a</sup> od in unisono, e l'ultima in 8<sup>a</sup> od in unisono.

Ecco le formule della penultima battuta:



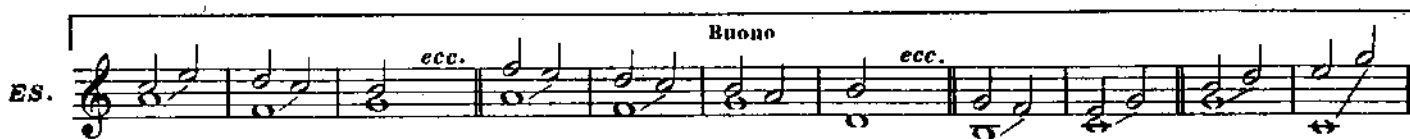
Allo scopo di evitare che tutte le finali si assomiglino, quando il canto dato è nel Basso, la sincopa può essere impiegata *eccezionalmente*.



3.° — Il tempo forte deve sempre essere in consonanza; il tempo debole può essere in consonanza o in dissonanza di passaggio.

4.° — Le 5<sup>e</sup> e 8<sup>e</sup> di seguito *fra note reali* debbono essere separate da due minime.

5.° — Le 5<sup>e</sup> possono non essere separate che da una sola minima nei seguenti casi: 1.° Se la seconda è nota di passaggio su di un tempo debole; 2.° Se tutte due sono note di passaggio; 3.° Se una delle due è diminuita; 4.° Per moto contrario sul tempo debole.



6.° — La relazione seguente (di tritono nel modo minore) non ha nulla di comune con quella dal 4° al 3° grado del modo maggiore, che ho segnalata nelle regole generali;



Essa può dunque, sotto questa forma, essere applicata senza timore.

7.° — L'unisono è tollerato nel tempo debole.

## ESERCIZI.

Come pel Contrappunto della prima specie, porre il Canto dato tre volte nella parte inferiore e tre volte nella parte superiore, ciò che dà luogo conseguentemente a sei *differenti combinazioni*: — Osservare pel resto le stesse prescrizioni della prima specie.

(26)

## ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI.

The musical examples are arranged in two columns. The left column contains four systems of music, each with a Canto Dato (C.D.) in the upper part and a response in the lower part. The right column contains four systems of music, each with a Canto Dato (C.D.) in the lower part and a response in the upper part. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The notes are mostly half notes and quarter notes, with some eighth notes. The examples show various combinations of intervals and melodic lines.

(1) Qui la parte superiore supera un intervallo di 9<sup>a</sup> in due salti, ma si osserverà che uno dei due è un salto di 8<sup>a</sup> discendente, e che la parte procede in seguito per moto ascendente.

Si può formulare a questo riguardo l'Osservazione seguente: Se in casi simili il salto di 8<sup>a</sup> è discendente, la parte deve procedere in seguito per moto ascendente; e se il salto di 8<sup>a</sup> è ascendente, essa deve procedere, dopo l'intervallo di 9<sup>a</sup> in due salti, per moto discendente;

The musical example is labeled "Buono" and shows a Canto Dato in the upper part and a response in the lower part. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The notes are mostly half notes and quarter notes, with some eighth notes. The example shows a combination of intervals and melodic lines.

# CONTRAPPUNTO A DUE PARTI.

## TERZA SPECIE — QUATTRO NOTE CONTRO UNA.

1.° — Questo Contrappunto si compone del *Canto dato* e di una parte in *semiminime* combinata collo stesso *Canto dato*.

2.° — La prima battuta deve contenere una pausa di un quarto e tre semiminime. La prima di queste semiminime dev'essere la 5<sup>a</sup>, l'8<sup>a</sup> o l'unisono. — L'ultima battuta deve essere in 8<sup>a</sup> od in unisono.

### ALCUNE FORMULE PER LA PENULTIMA BATTUTA



3.° — Il moto melodico di 6<sup>a</sup> minore non è impiegato in questa specie che nella *stessa battuta* e nel tempo della *durata dello stesso accordo*.

4.° — La prima nota di ogni battuta deve essere una consonanza; le altre possono essere consonanze o *dissonanze formanti note di passaggio o fioriture*.

5.° — Le 8<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> fra note reali debbono essere separate da quattro semiminime. Per moto contrario una *semiminima* basta a salvarle, a condizione però che la seconda non si produca sul primo tempo della battuta.



Fra due note *estrane* o fra due note di cui la prima è *reale* e la seconda *estranea*, le 5<sup>a</sup> sono salvate quando sono separate da *una, due o tre semiminime*.



La stessa regola è applicabile se la prima è nota estranea e la seconda reale, ma bisogna in tal caso che questa nota reale proceda per gradi congiunti prima e dopo la sua emissione, vale a dire che essa abbia il carattere di nota di passaggio o di volta:

|                                                                                                          |                                                                      |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| <p>1.<sup>a</sup> nota estranea, 2.<sup>a</sup> nota reale precedenti per gradi congiunti.<br/>Buono</p> | <p>2.<sup>a</sup> nota reale per moto disgiunto.<br/>da evitarsi</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|

Ad ogni modo la seconda quinta non deve mai prodursi sul primo tempo della battuta, nè tutt'e due alla volta sulla seconda metà.

|                                                                            |                                                                                         |
|----------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>2.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> sul 1.<sup>o</sup> tempo.<br/>cattivo</p> | <p>5.<sup>a</sup> producentisi sulla 2.<sup>a</sup> metà delle battute.<br/>cattivo</p> |
|----------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|

Se una delle due quinte è diminuita, esse sono salvate, purchè separate da una, due o tre semiminime; ma la seconda non deve pure prodursi sul primo tempo della battuta.

|              |                |
|--------------|----------------|
| <p>Buono</p> | <p>cattivo</p> |
|--------------|----------------|

6.<sup>o</sup> — Se le quattro semiminime rappresentano due accordi diversi, questi debbono dividersi di due in due semiminime.

La penultima battuta non deve rappresentare che un solo accordo.

7.<sup>o</sup> — L'unisono è tollerato, ma non sulla prima nota della battuta.

|                                                                 |                    |                                                              |
|-----------------------------------------------------------------|--------------------|--------------------------------------------------------------|
| <p>Si deve evitare di giungervi per urto di seconda minore:</p> | <p>da evitarsi</p> | <p>Ma si può lasciare l'unisono mediante lo stesso urto:</p> |
|                                                                 | <p>Buono</p>       |                                                              |

8.<sup>o</sup> — Non si deve mai fare la fioritura dell'unisono:

da evitarsi

9.<sup>o</sup> — La formula seguente può praticarsi sotto forma di ritorno alla stessa nota senza per questo produrre il senso di un secondo rivolto, ma sempre su una parte debole del tempo:

praticabile

10.<sup>o</sup> — La nota di passaggio e la nota di volta superiore non possono essere alterate senza provocare una modulazione.

In Do      In Fa      In Do      In Sol

Ma la nota di volta inferiore non iscuote la tonalità, es.

## ESERCIZI

Procedere come nelle specie precedenti.

## ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI.

The image displays seven musical exercises, each consisting of a treble and bass staff. The exercises are arranged vertically and are labeled 'C.D.' on the left. The first exercise is in C major, with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes and a bass staff with whole notes. The second exercise is in D minor, with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes and a bass staff with whole notes. The third exercise is in C major, with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes and a bass staff with whole notes. The fourth exercise is in D minor, with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes and a bass staff with whole notes. The fifth exercise is in C major, with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes and a bass staff with whole notes. The sixth exercise is in D minor, with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes and a bass staff with whole notes. The seventh exercise is in C major, with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes and a bass staff with whole notes.



Se al contrario questo effetto si produce nella parte inferiore, si ha la sensazione di due accordi, e l'impressione delle 5° svanisce.



In quanto all'unisono, esso rimane sottoposto alle regole precedenti, vale a dire permesso nei tempi deboli, vietato nei tempi forti.

6.° — Si può interrompere la sincope con una pausa di mezza battuta o con una minima. — *La minima è preferibile.* — Ma per interrompere la sincope bisogna aver esauriti tutti i mezzi per fare altrimenti. — Ad ogni modo, non si deve impiegare questo procedimento che *raramente* nello stesso contrappunto.

7.° — A causa dell'obbligo di sincopare, si è costretti sovente a fare più di tre terze o di tre seste di seguito.

8.° Non si deve fare la ripetizione di una nota sincopata.

9.° — L'asprezza della falsa relazione di tritono:  svanisce in gran

parte colle sincopi: 

10.° — Relativamente alle 5° ed alle 8° non separate da un accordo estraneo, basta *sopprimere la sincope* per constatare se la realizzazione armonica è corretta. Pertanto il passaggio seguente:

buono colla continuità delle sincopi, non lo è più *se le sincopi vengono interrotte*:

perchè nel primo caso, sopprimendo le sincopi, si ottiene:

mentre che il secondo dà:

11.° — Gli errori di 5° e di 8° dirette non possono prodursi con delle sincopi. I passaggi seguenti ed altri simili sono dunque buonissimi:

### ESERCIZI.

Procedere come precedentemente, vale a dire porre tre volte il Canto dato nella parte inferiore e tre volte nella parte superiore.

## ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI.

*Oppure*

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

# CONTRAPPUNTO A DUE PARTI.

## QUINTA SPECIE — CONTRAPPUNTO FIORITO.

1.° — Questo Contrappunto è una *mescolanza delle specie precedenti* (ad eccezione della prima), alle quali si aggiungono *delle crome e delle minime col punto*.

2.° — Le crome debbono sempre succedersi per *moto congiunto*, ma possono essere precedute da un moto disgiunto. Non si deve, per quanto possibile, introdurne più di due per battuta, e devono collocarsi *nella seconda metà dei tempi*.



Se talvolta si è indotti ad impiegare quattro crome nella stessa battuta, queste devono essere ripartite nella maniera seguente e non succedersi immediatamente:



Si deve in tutt'i casi essere *sobri nell'impiego delle crome*, se si vuol conservare al contrappunto il carattere grave che distingue questo genere di composizione.

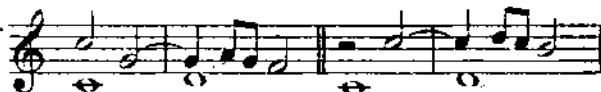
3.° — La minima col punto non è usata a due parti *che da una battuta all'altra*, ed è uso di scriverla sotto la forma sincopata mediante la legatura:



Gli antichi autori la scrivevano frequentemente sotto la forma seguente, oggi non più usata:



4.° — Le due varianti seguenti non sono considerate come producenti errori di 5° e di 8°:



5.° — La prima battuta può incominciare:

1.° con una pausa di mezza battuta seguita da una minima

2.° con una pausa di mezza battuta seguita da una minima sincopata:

3.° da una pausa di un quarto seguita da tre semiminime:

4.° da una pausa di un quarto seguito da una semiminima e da una minima sincopata:

6.° — Il ritmo di due semiminime seguite da una minima nella stessa battuta è d'un effetto sgraziato; esso non deve essere impiegato che con un grande riserbo:



Questo stesso ritmo è al contrario *eccellente* se le due semiminime sono *seguite da una minima sincopata*:



7.° — La risoluzione di un ritardo deve aver luogo *sulla 2.ª metà della battuta*, che siavi o no una variante:



In nessun caso si deve diminuire il valore di un ritardo nel modo seguente:



Il ritardo deve essere preparato *da una minima, non da una semiminima*:



La risoluzione di un ritardo può prodursi in diverse maniere, sia semplicemente coll'emissione della nota reale, sia facendo precedere questa nota reale da certe varianti:



7.° bis — Eccezionalmente una nota sincopata formante 7ª minore col basso può non risolversi che sulla battuta seguente; in questo caso essa *dev'essere fiorita* superiormente:



8.° — La formula seguente è frequentemente usata; la 4ª e 6ª risultante non ha nessuna importanza a causa della sua breve durata e del posto che occupa nella battuta:



Si è già parlato di questa formula nella specie in semiminime.

9.° — Le regole sono applicabili secondo la specie impiegata.

10.° — Come per tutte le specie precedenti, si possono incrociare le parti, ma in via eccezionale.

11.° — La finale deve sempre essere (se il canto fermo lo consente) la *sincopa in forma di ritardo* risolvendosi sulla sensibile seguita dalla tonica:



12.° — Se una minima è seguita da due semiminime nella stessa battuta, la prima di queste semiminime può essere nota di passaggio o di volta:



13.° — Il Contrappunto fiorito deve essere insieme melodico, elegante e sobrio nella sua varietà. Occorrono molto gusto e molta destrezza per riunire tutte queste qualità, che un lavoro assiduo ed intelligente sviluppa sicuramente.

14.° — Non impiegare gli stessi valori e gli stessi disegni *durante più di due battute*.

### ESERCIZI.

Procedere nella stessa maniera che nelle specie precedenti, vale a dire, porre tre volte il C. D. nella parte inferiore e tre volte nella parte superiore.

(72)

### ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI.



(1) Non si userà che con molta discrezione del salto di 8<sup>a</sup> in valori di semiminima, con ritorno su sè stessa.

# CONTRAPPUNTO A TRE PARTI.

## PRIMA SPECIE — NOTA CONTRO NOTA.

1.° Questo Contrappunto si compone del *Canto dato* e di *due parti in semibrevi* combinate collo stesso Canto dato.

2.° — La prima battuta può avere la sua armonia completa od incompleta.

E così l'ultima, alla quale accade frequentemente *ES.*  di non contenere terza:

La penultima battuta deve avere la sua armonia completa.

3.° — Negli accordi di sesta il miglior raddoppio è la 6<sup>a</sup>. Nondimeno si può raddoppiarne la 3<sup>a</sup> come pure la nota del basso.

4.° — Per far meglio cantare le parti, non occorre di completare tutti gli accordi; ne risulteranno maggior varietà e maggior eleganza.

5.° — Per quanto concerne le 5<sup>e</sup> e le 8<sup>e</sup> dirette, esse non sono mai permesse fra le parti estreme. Fra le altre parti, che non siano le due estreme alla volta, esse sono *sottoposte alle stesse regole che per l'armonia*.

6.° — Si deve evitare la ripetizione di una *nota in due parti alla volta*.

7.° — A partire dal Contrappunto a tre parti non si è più tenuti a terminare alla parte superiore colla tonica.

8.° — Le due parti superiori possono incominciare coll'unisono, la 3<sup>a</sup>, la 5<sup>a</sup> o l'8<sup>a</sup>; l'ultima battuta può terminare nelle stesse condizioni.

9.° — Si procurerà di *non distare* troppo le parti le une dalle altre, giacchè l'armonia stretta o moderatamente lata dà sempre un miglior risultato dal lato della sonorità.

10.° — Per le altre regole concernenti le 3<sup>e</sup> e le 6<sup>e</sup> di seguito, le ripetizioni di note, ecc., vedere la stessa specie a due parti. Si osserverà soltanto che se si continuano le 3<sup>e</sup> e le 6<sup>e</sup> *simultaneamente*, non si deve farne *più di due di seguito*.

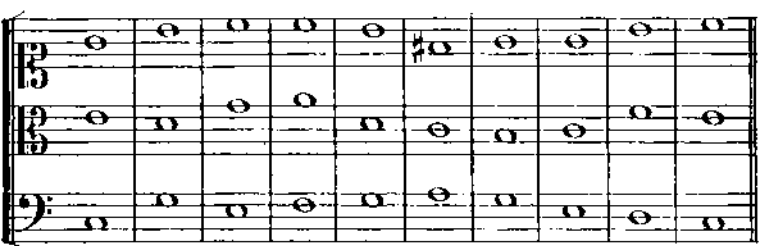
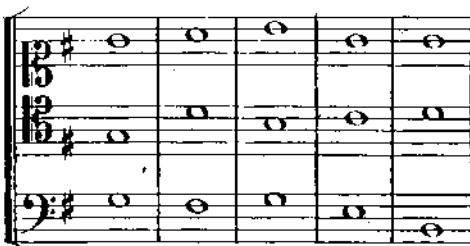


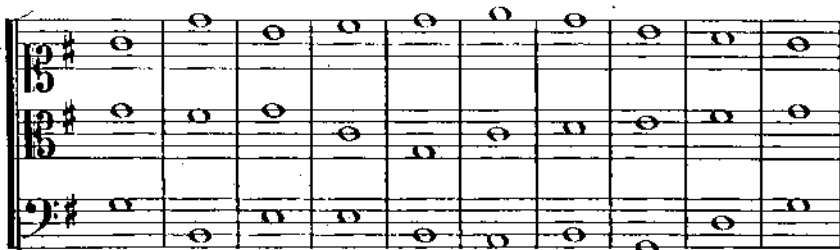
### ESERCIZI.

Porre il canto dato tre volte in ciascuna parte, ciò che dà nove combinazioni per ciascun tema.

Esercitarsi così su parecchi canti dati, maggiori e minori, fino a che questo lavoro siasi reso facile e naturale.

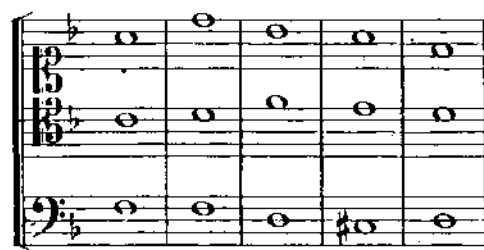
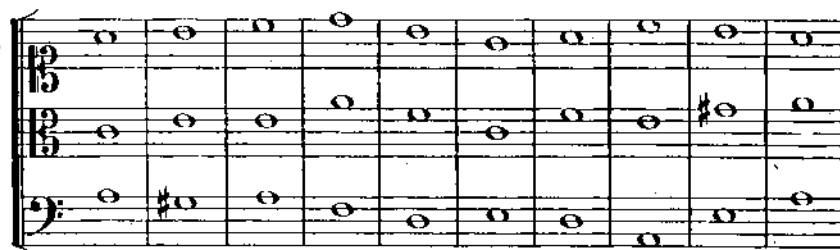
## TRE COMBINAZIONI IN MAGGIORE.

C.D.  C.D. 

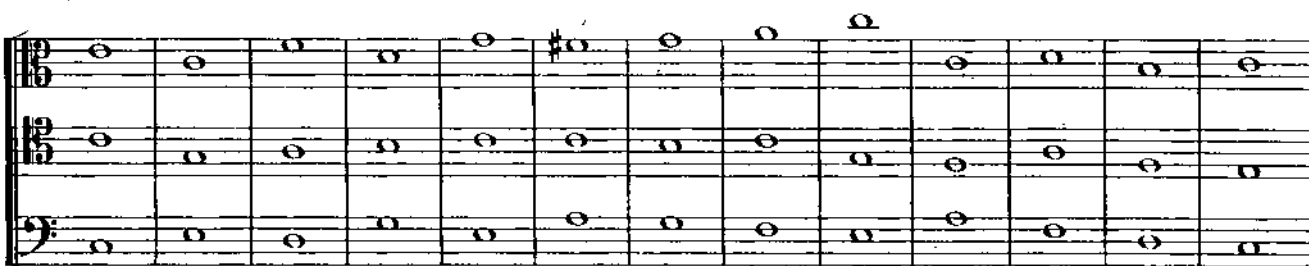
 C.D. 

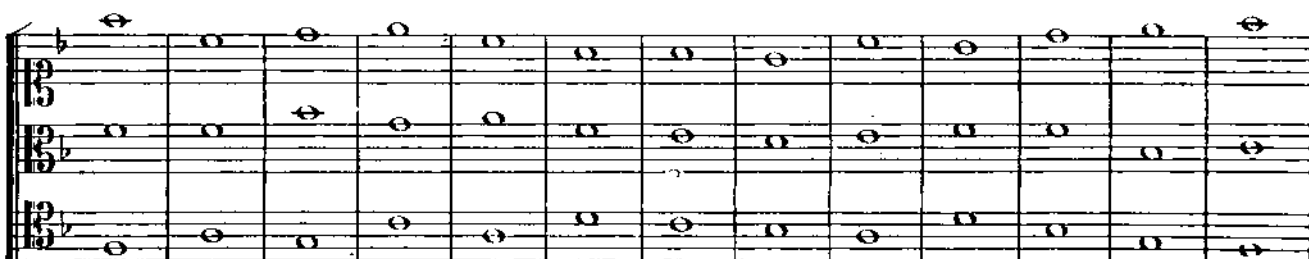
## TRE COMBINAZIONI IN MINORE.

C.D.  C.D. 

 C.D. 

ESEMPIO COMPLETO DELLE NOVE COMBINAZIONI, ALLE QUALI DÀ LUOGO  
UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.

C.D. 

C.D. 

C.D.

C.D.

C.D.

C.D.

C.D.

C.D.

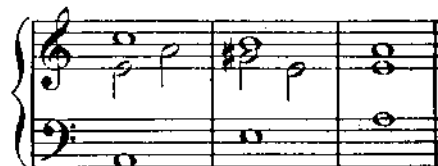
C.D.

# CONTRAPPUNTO A TRE PARTI.

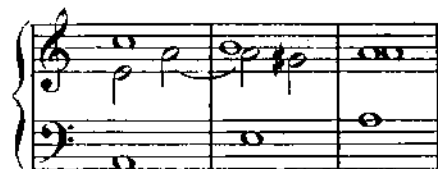
## SECONDA SPECIE — DUE NOTE CONTRO UNA.

1.° — Questo Contrappunto si compone del *Canto dato*, di *una parte in semibrevi*, e di *una parte in minime*. Esso è sottoposto alle stesse leggi che la specie similare a due parti, ad eccezione di quanto segue:

2.° — La ripetizione delle minime è sempre vietata; ciò nonostante questa ripetizione potrà aver luogo *dalla penultima all'ultima battuta*, *allorquando s'incontrerà una reale difficoltà per la finale*:



3.° — Si potrà anche, e *solamente per terminare*, impiegare la *sincopa*:



4.° — L'8<sup>a</sup> diretta è tollerata, *per finire*, fra le due parti estreme quando la parte superiore procede per  $\frac{1}{2}$  *tono diatonico ascendente*:



5.° — Nella prima battuta la parte che caratterizza la specie (od in questo caso, la parte in minime) è tenuta ad incominciare coll'unisone, la 5<sup>a</sup> o l'8<sup>a</sup>. La finale non è soggetta a nessun obbligo speciale.

6.° — Quando il contrappunto è nel basso, la parte immediatamente superiore deve incominciare colla tonica.

### ESERCIZI.

Porre il canto dato due volte in ciascuna parte, alternando le minime, ciò che dà *sei combinazioni* per ciascun tema.

(78)

ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.

C. D.

C. D.

First system of a musical score for C. D. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is in alto clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a melody in the top staff and a bass line in the bottom staff, with the middle staff providing harmonic support.

C. D.

Second system of the musical score for C. D. It consists of three staves in the same key signature and clefs as the first system. The melody continues in the top staff, and the bass line is in the bottom staff.

C. D.

Third system of the musical score for C. D. It consists of three staves. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The melody is now in the middle staff, and the bass line is in the bottom staff. The top staff provides harmonic support.

C. D.

Fourth system of the musical score for C. D. It consists of three staves in the same key signature and clefs as the third system. The melody continues in the middle staff, and the bass line is in the bottom staff.

C. D.

Fifth system of the musical score for C. D. It consists of three staves. The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#). The melody is in the top staff, and the bass line is in the bottom staff. The middle staff provides harmonic support.

# CONTRAPPUNTO A TRE PARTI.

## TERZA SPECIE — QUATTRO NOTE CONTRO UNA.

1.° — Questo Contrappunto si compone del *Canto dato*, di una parte in *semibrevi* e di una parte in *semiminime*. Esso è sottoposto alle stesse leggi che la specie simile a due parti, ad eccezione di quanto segue:

2.° — Due 5<sup>e</sup> delle quali la seconda è *diminuita*, separate soltanto da una *semiminima*, sono permesse fra le due parti superiori, benchè questa 5<sup>a</sup> *diminuita* non figuri qui come nota di passaggio, e che si trovi posta sul primo tempo della battuta.



Ma se è la prima che è *diminuita*, esse vanno separate da una *semiminima almeno*, o la seconda non deve trovarsi sul primo tempo della battuta.



### ESERCIZI.

Porre il Canto dato due volte in ciascuna parte alternando le *semiminime*, ciò che dà sei combinazioni per ciascun tema.

### ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI.





ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.



C. D.

First system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is a soprano line with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains whole notes. The middle staff is an alto line with a treble clef and a key signature of two flats, containing whole notes. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of two flats, containing eighth notes. The system is divided into eight measures.

C. D.

Second system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is a soprano line with a treble clef and a key signature of two flats, containing eighth notes. The middle staff is an alto line with a treble clef and a key signature of two flats, containing whole notes. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of two flats, containing whole notes. The system is divided into eight measures.

C. D.

Third system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is a soprano line with a treble clef and a key signature of two flats, containing whole notes. The middle staff is an alto line with a treble clef and a key signature of two flats, containing eighth notes. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of two flats, containing whole notes. The system is divided into eight measures.

C. D.

Fourth system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is a soprano line with a treble clef and a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp), containing whole notes. The middle staff is an alto line with a treble clef and a key signature of two sharps, containing whole notes. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of two sharps, containing eighth notes. The system is divided into eight measures.

## CONTRAPPUNTO A TRE PARTI.

### MESCOLANZA DI SEMIBREVI, MINIME E SEMIMINIME.

1.° — Questo Contrappunto si compone del *Canto dato*, di una parte in *minime* e di una parte in *semiminime*.

2.° — Le regole precedenti restano in vigore. Ma siccome la mescolanza permette frequentemente di fare due accordi per battuta, occorre avvertire una volta per tutte, come per l'armonia, che *qualunque errore di 5<sup>e</sup> o di 8<sup>e</sup> separate da un cambiamento di accordo non esiste più*.

3.° — Le 5<sup>e</sup> per moto contrario sono permesse fra i tempi forti, ma *non nelle due parti estreme*.

ES.

permesso      permesso      vietato

4.° — Relativamente al *Canto dato*, ciascuna parte in Contrappunto deve essere conforme alle regole stabilite; ma fra la parte in minime e quella in semiminime, degli urti e delle relazioni di dissonanze possono prodursi, se queste due parti *procedono per moto contrario e per gradi congiunti*, od almeno *per gradi congiunti nella parte in semiminime*.

buono

ES.

Questi urti possono ancora prodursi, parimente per moto retto: 1.° allorquando v'è nota di cambio della semiminima, od ancora ritorno su questa semiminima per arpeggio e per moto contrario; 2.° se le note che formano dissonanza sono l'una e l'altra di passaggio e *procedono per moto congiunto*.

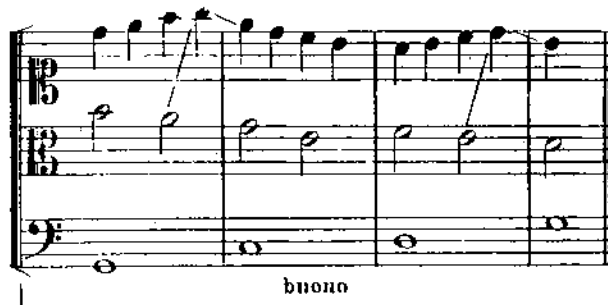
Nota di cambio della semiminima      Ritorno sulla semiminima per arpeggio e per moto contrario      Ritorno sulla semiminima per arpeggio e per moto retto      Moto congiunto

buono      buono      cattivo      buono

È opportuno far notare che le relazioni di 7<sup>a</sup> e di 9<sup>a</sup> che precedono, praticabilissime in quelle condizioni, diventano inammissibili presentate allo stato di rivolto, *in contatto di 2<sup>a</sup>*. ES.



Non è questione, nelle osservazioni precedenti, che delle relazioni che si producono *simultaneamente all'emissione* della minima e della semiminima, poichè l'esempio seguente è ottimo, benchè la parte in semiminime non proceda per gradi congiunti tosto dopo la relazione di due note di 7<sup>a</sup>. ES.



5.<sup>o</sup> — Per analogia, un cambiamento d'accordo può *coincidere* con una nota estranea all'armonia, solo nel caso dove le due parti *procedono per moto contrario e per gradi congiunti*, od almeno per *moto contrario nelle due parti e per gradi congiunti nella parte in semiminime*. ES.



6.<sup>o</sup> — Nelle regole generali, il N. B. del 7.<sup>o</sup> dice che, come in armonia, i cambiamenti di posizione o di disposizione dell'accordo non distruggono gli errori di 5<sup>e</sup> e 8<sup>e</sup>. Ciò non ostante di mano in mano che le difficoltà si moltiplicano, e *specialmente nelle mescolanze*, si potrà talvolta dipartirsi dal rigore di questa regola, allorquando tali errori saranno separati da una battuta intera. ES.



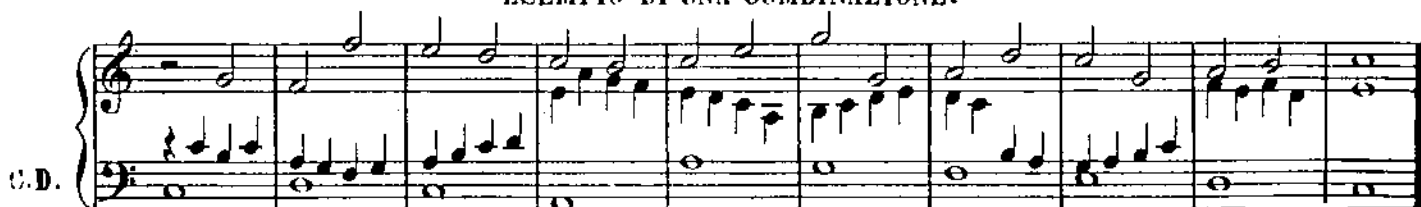
7.<sup>o</sup> — Nella disposizione della prima battuta si eviti che l'entrata delle parti in minime si trovi in urto di 2<sup>a</sup> colla parte in semiminime. Questa stessa entrata in relazione di 9<sup>a</sup> — notamente la 9<sup>a</sup> maggiore — è ammissibilissima.



## ESERCIZI.

Porre il Canto dato due volte in ciascuna parte coi valori alternati, ciò che dà sei combinazioni per ciascun tema.

### ESEMPIO DI UNA COMBINAZIONE.



## ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.

C.D.

C.D.

C.D.

C.D.

C.D.

C.D.

(1) Queste due 7<sup>e</sup> sono eccellenti, essendo l'una il risultato di una nota di volta, e l'altra una nota di passaggio.

# CONTRAPPUNTO A TRE PARTI.

## QUARTA SPECIE — SINCOPI.

1.° — Questo Contrappunto si compone del *Canto dato*, di una parte in *semibrevi* e di una parte in *sincopi*.

2.° — L'accordo di 5<sup>a</sup> diminuita, preparato dalla sincope può essere impiegato:



3.° — Allorquando il canto dato è nella parte superiore e che le sincopi sono nella seconda parte, si tollera all'ultima battuta l'8<sup>a</sup> diretta fra le due parti estreme; per evitare l'unisono fra le due parti gravi.



4.° — Le armonie seguenti, poco usate dagli antichi, possono nondimeno essere impiegate utilmente.



5.° — Benchè il ritardo della 3<sup>a</sup> mediante la 4<sup>a</sup> nell'accordo di 6<sup>a</sup> non abbia l'accento di una dissonanza, si può nondimeno impiegarlo per non interrompere le sincopi:



6.° — L'accordo di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> può essere impiegato con preparazione della 4<sup>a</sup> alla fine del Contrappunto, ma solo come ritardo, e nella forma seguente :

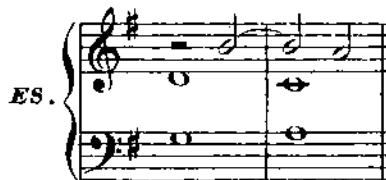


7.° — Malgrado la difficoltà che risulta dall'impiego delle sincopi, si deve procurare di non fare più di tre terze di seguito nelle due parti in semibrevi.

8.° — S'impiegherà con riserbo la sincope formante il ritardo del basso raddoppiato dall'accordo di 6<sup>a</sup> del 3° e del 7° grado del modo maggiore.



9.° — Nelle specie sincopate, si può sottrarsi all'obbligo d'incominciare la parte in Contrappunto coll'8<sup>a</sup>, la 5<sup>a</sup> o l'unisono.

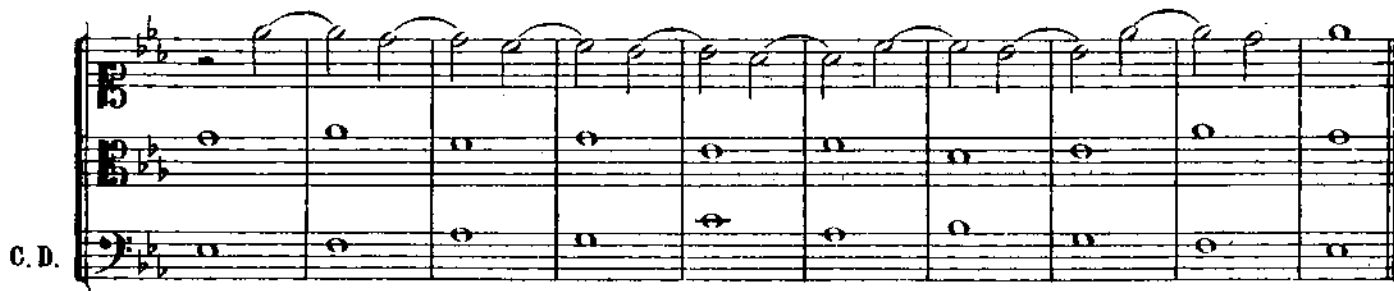


10.° — Le altre regole date per la medesima specie a due parti restano in vigore.

### ESERCIZI.

Porre il Canto dato due volte in ciascuna parte, alternando le sincopi, ciò che dà sei combinazioni per ciascun tema.

### ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.



C. D.



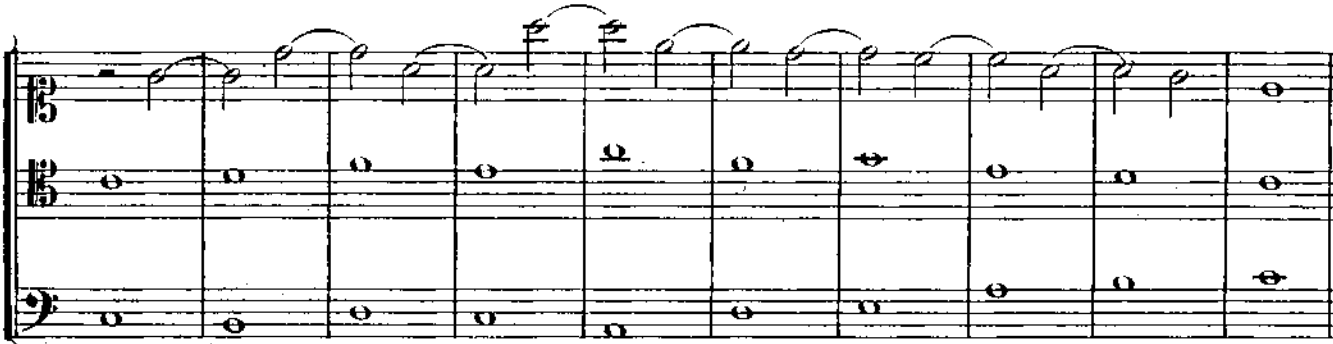
First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

C. D.



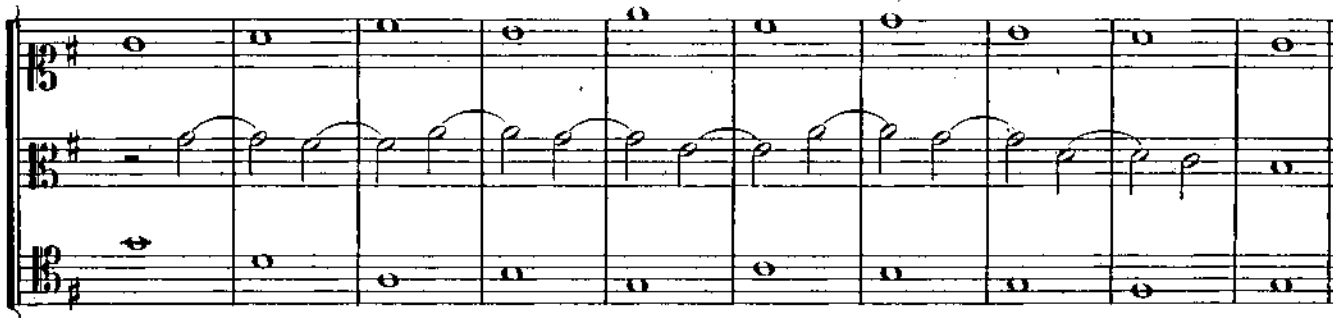
Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

C. D.



Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

C. D.



Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

C. D.



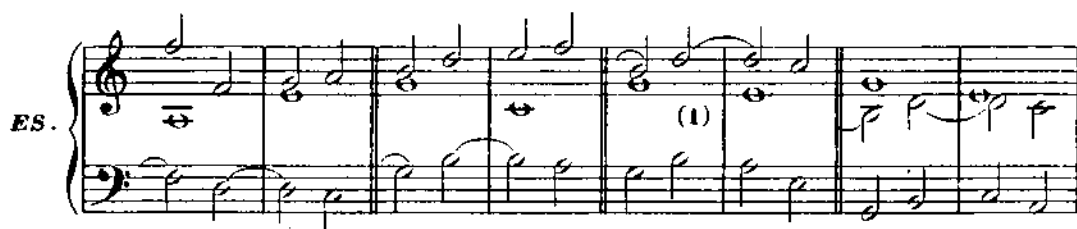
Fifth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

# CONTRAPPUNTO A TRE PARTI.

## MESCOLANZA DI SEMIBREVI, MINIME E SINCOPI.

1.° — Questo Contrappunto si compone del *Canto dato*, di una parte in *minime* e di una parte in *sincopi*.

2.° — In questa mescolanza, le dissonanze di 2<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup>, impiegate nella parte in sincopi, fanno qualche volta la loro *risoluzione* su di un accordo che non è quello ch'esse sembrano annunziare.



3.° — L'accordo di 7<sup>a</sup>, il suo 1° ed il suo 3° rivolto possono essere sovente e felicemente impiegati.



4.° — Le regole precedenti restano in vigore.

## ESERCIZI.

Porre il *Canto dato* due volte in ciascuna parte, alternando le minime e le sincopi, ciò che dà sei combinazioni per ciascun tema.

## ESEMPIO DI UNA COMBINAZIONE.

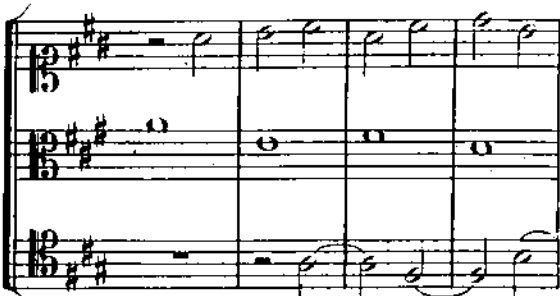


(1) Questa 5<sup>a</sup> diretta fra le due parti inferiori è tollerata in questa specie.

Del resto si osserverà che mentre le difficoltà aumenteranno, il rigore delle regole diminuirà.

## ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.

C. D.  C. D. 

 C. D. 
 C. D. 
 C. D. 
 C. D. 

# CONTRAPPUNTO A TRE PARTI.

## MESCOLANZA DI SEMIBREVI, SEMIMINIME E SINCOPI.

1.° — Questo Contrappunto si compone del *Canto dato*, di una parte in *semiminime* e di una parte in *sincopi*.

2.° — Come ho già fatto osservare, di mano in mano che le difficoltà si moltiplicano, il rigore delle regole può essere leggermente attenuato per quanto riguarda gli errori di 5° e di 8°, vale a dire che nelle mescolanze di questo genere, le 5° e le 8°, fra le semiminime e le semibrevi, sono tollerate, separate da due o tre semiminime, ad eccezione di quelle prodotte fra la prima semiminima o la seconda semiminima di una battuta e la prima semiminima della battuta seguente.

3.° — Le altre regole precedenti restano in vigore.

### ESERCIZI.

Porre il *Canto dato* due volte in ciascuna parte, semiminime e sincopi alternate, ciò che dà *sei combinazioni* per ciascun tema.

### ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI.

C. D.

(1)

C. D.

(2)

(1) Nelle specie difficili si può, come si vede qui, fare *due accordi nella 1ª misura*.

Si vede pure la parte di Contralto incominciare *colla 3ª*; la difficoltà della specie e l'eleganza del movimento melodico autorizzano questa licenza.

(2) Questa realizzazione può praticarsi se, come nel caso presente, la risoluzione si fa sopra un'altra nota che non l'8ª, e se le parti procedono per moto contrario congiunto, ma in via *affatto eccezionale*.

## ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

# CONTRAPPUNTO A TRE PARTI.

## QUINTA SPECIE — CONTRAPPUNTO FIORITO

1.° — Vi sono tre maniere di praticare questo Contrappunto.

La prima comprende *due parti in semibrevi ed una in Contrappunto fiorito*.

La seconda è una mescolanza di *una parte in semibrevi, una in minime ed una in Contrappunto fiorito*.

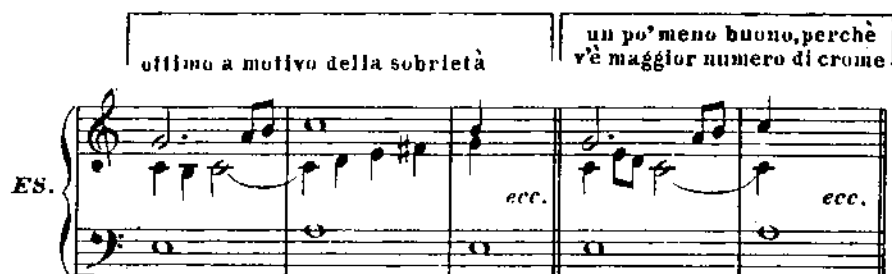
La terza si compone di *una parte in semibrevi e due in Contrappunto fiorito*.

2.° — Allorquando il Contrappunto è fiorito in una sola parte, le due altre parti in semibrevi non devono fare più di tre terze o tre seste di seguito; e se il Contrappunto è fiorito in due parti, queste parimente non devono fare più di tre terze o tre seste di seguito.

3.° — Nella seconda e terza maniera di praticare questo Contrappunto, si può mettere il punto dopo una minima.



4.° — *Bisogna essere molto parchi di crome e non metterne più di due per battuta nella stessa parte; esse non devono essere impiegate, come precedentemente, che nella seconda parte del tempo.*



5.° — Le due parti in Contrappunto fiorito possono entrare tutt'e due nella prima battuta con dei valori diversi, *ma è più elegante il farle entrare successivamente nelle due prime battute*. In questo caso, la parte che entra nella seconda battuta non ha più l'obbligo d'incominciare per tale o tal'altro grado.



6.° — Allorquando vi sono due parti in Contrappunto fiorito, una delle due può essere una semibreve, *ma non in due battute successive*.



7.° — Per la correttezza assoluta delle 5.° e 8.° dirette, le regole precedenti devono essere applicate; ciò non ostante, nei passaggi difficili e nelle parti *che non siano le due estreme*, esse possono essere tollerate se *una delle due procede per grado congiunto*.

8.º — Il ritmo di due semiminime all'inizio di una battuta, seguito da una minima non sincopata, non presenta più inconvenienti *es.* se un'altra parte emette la 4ª semiminima della battuta.



9.º — Tutte le altre regole precedenti restano in vigore, secondo la specie di cui ci serviamo.

### ESERCIZI.

Col Contrappunto fiorito in una sola parte, e colla mescolanza delle semibrevi, minime e fiorito, porre il Canto dato due volte in ciascuna parte, ciò che dà *sei combinazioni* per ciascun tema.

Col Contrappunto fiorito in due parti, porre il canto dato una sola volta in ciascuna parte, ciò che dà *tre combinazioni* per ciascun tema.

### ESEMPIO DI ALCUNE COMBINAZIONI.



The first system of music consists of two systems. Each system has a vocal line (top staff) and a basso continuo line (bottom staff). The key signature is B-flat major (two flats). The first system is marked 'C.D.' and the second system is also marked 'C.D.'.

## ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI DELLA 2ª MANIERA.

The second system of music consists of a single system with a vocal line (top staff) and a basso continuo line (bottom staff). The key signature is B-flat major (two flats). The system is marked 'C.D.'.

(1) Vedere l'osservazione § 7<sup>bis</sup> del Contrappunto fiorito a due parti.

## ESEMPI COMPLETI DELLA 3ª MANIERA.

## MESCOLANZE.

Si potrebbe mescolare il Contrappunto fiorito con delle minime, semiminime e sincopi; si avrebbero le combinazioni seguenti:

Una parte in *semibrevi*, una in *semiminime*, una *fiorita*.

Una parte in *semibrevi*, una in *sincopi*, una *fiorita*.

L'allievo può esercitarsi in queste diverse mescolanze, che non presentano maggiori difficoltà delle precedenti.

# CONTRAPPUNTO A QUATTRO PARTI.

## PRIMA SPECIE — NOTA CONTRO NOTA.

Tutti i principî concernenti il Contrappunto della stessa specie a tre parti restano in vigore per questo. Vi si aggiungerà la *facoltà di praticare*, ma con riserbo, l'*unisono* fra il *Tenore* ed il *Basso*.

### ESERCIZI.

Porre il Canto dato una volta in ciascuna parte, ciò che dà luogo a *quattro combinazioni* per ciascun tema. Resta sempre inteso che l'allievo deve esercitarsi su ciascuna specie con dei Canti dati maggiori e minori fino a che questo lavoro gli sia facile e naturale.

### ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.

The image displays six musical staves, each representing a four-part contrapuntal exercise. Each staff is divided into four parts: Soprano (top), Alto (second), Tenor (third), and Bass (bottom). The exercises are arranged in three rows of two. The first row shows two examples of a given cantus firmus (C.D.) in the bass part, with the other three parts providing counterpoint. The second row shows two more examples of the same cantus firmus in the bass. The third row shows two more examples of the same cantus firmus in the bass. The exercises demonstrate various contrapuntal techniques such as intervallic control, voice leading, and the use of unisons between the Tenor and Bass parts.

# CONTRAPPUNTO A QUATTRO PARTI.

## SECONDA SPECIE — DUE NOTE CONTRO UNA.

Le regole stabilite per la stessa specie a tre parti debbono servire di guida.

### ESERCIZI.

Porre il Canto dato tre volte in ciascuna parte alternando le minime, ciò che dà *dodici combinazioni* per ciascun tema.

### ESEMPIO.

The image displays four systems of musical notation for a four-part contrapuntal exercise. Each system consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with a key signature of one sharp (F#). The notation shows various rhythmic patterns and voice leading. The first system includes a circled '1' in the Soprano staff. The second system has a circled '2' in the Soprano staff. The third system has a circled '3' in the Soprano staff. The fourth system has a circled '4' in the Soprano staff. Each system is labeled 'C.D.' on the left.

(1) A partire dal Contrappunto a 4 parti, il rigore della regola interdicente più di 3 terze di seguito, può *qualche volta* essere attenuato a vantaggio della linea melodica della parte che fa il Contrappunto.

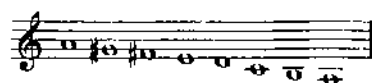
C.D.

C.D.

C.D.

C.D.

(1) Il Sol ed il Fa potrebbero essere alterati col diesis in questa battuta, ciò che darebbe la scala seguente, frequentemente usata da G. S. Bach:



C.D.

C.D.

C.D.

C.D.

(1) Qui la parte grave delle semibrevi non dà nè l'unisone, nè la quinta, nè l'8<sup>a</sup>, ma bensì la 3<sup>a</sup>; questa disposizione può praticarsi, a causa della difficoltà di fare diversamente. Infatti, le disposizioni seguenti sono tutte scorrette:

(2) La realizzazione per gradi congiunti permette l'impiego di questa armonia, frequentemente usata da G. S. Bach:

# CONTRAPPUNTO A QUATTRO PARTI.

## TERZA SPECIE — QUATTRO NOTE CONTRO UNA.

Le regole stabilite per la stessa specie a tre parti restano in vigore per questa.

### ESERCIZI.

Porre il Canto dato tre volte in ciascuna parte, semiminime alternate, ciò che dà *dodici combinazioni* per ciascun tema.

### ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI.

C. D.

C. D.

C. D.

C.D.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of eighth notes, mostly beamed in groups of four. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing whole notes. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing whole notes. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing whole notes.

C.D.

Second system of the musical score. The top staff continues with eighth notes. The second staff continues with whole notes. The third staff continues with whole notes. The fourth staff continues with whole notes.

C.D.

Third system of the musical score. The top staff continues with eighth notes. The second staff continues with whole notes. The third staff continues with eighth notes. The fourth staff continues with whole notes.

C.D.

Fourth system of the musical score. The top staff continues with eighth notes. The second staff continues with whole notes. The third staff continues with whole notes. The fourth staff continues with eighth notes.

# CONTRAPPUNTO A QUATTRO PARTI.

## QUARTA SPECIE — SINCOPI.

1.° — Si deve sempre procurare di completare gli accordi; ciò non ostante, *per evitare un errore grave*, e se non si ha altro mezzo, si può eccezionalmente scriverli incompleti.

2.° — Nei casi difficili, una delle parti in semibrevi può far sentire, simultaneamente alle sincopi, *due minime* nella stessa battuta:

### ESEMPIO MOSTRANTE NEL MEDESIMO TEMPO L'IMPIEGO DI ACCORDI DISSONANTI.

C.D.

3.° — Rammentiamo che l'accordo di 5<sup>a</sup> diminuita può essere impiegato allorquando è il risultato di una sincope *es.* nel Basso.

4.° — Le altre regole della stessa specie restano in vigore.

### ESERCIZI.

Porre il Canto dato tre volte in ciascuna parte, sincopi alternata, ciò che dà *dodici combinazioni* per ciascun tema.

### ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI.

D.C.

C. D.

First system of a musical score for four staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The top staff (Soprano) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, many beamed together. The second staff (Alto) has a line of whole notes. The third staff (Tenor) also has a line of whole notes. The bottom staff (Bass) has a line of whole notes.

C. D.

Second system of the musical score. The top staff continues its melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a line of whole notes. The third staff has a line of whole notes. The bottom staff has a line of whole notes.

C. D.

Third system of the musical score. The top staff continues its melodic line. The second staff has a line of whole notes. The third staff has a line of whole notes. The bottom staff has a line of whole notes.

C. D.

Fourth system of the musical score. The top staff continues its melodic line. The second staff has a line of whole notes. The third staff has a line of whole notes. The bottom staff has a line of whole notes.

C. D.



First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The second and third staves are piano accompaniment in the right hand, with a treble clef and the same key signature. They contain chords and single notes. The fourth staff is the piano accompaniment in the left hand, with a bass clef and the same key signature, containing mostly whole and half notes.

C. D.



Second system of the musical score. It continues the four-staff structure. The vocal line in the top staff continues its melodic line. The piano accompaniment in the right hand (staves 2 and 3) continues with chords and moving lines. The piano accompaniment in the left hand (staff 4) continues with a steady bass line.

C. D.



Third system of the musical score. The vocal line (top staff) continues. The piano accompaniment in the right hand (staves 2 and 3) features more complex chordal textures. The piano accompaniment in the left hand (staff 4) continues with a consistent bass line.

C. D.



Fourth system of the musical score. The vocal line (top staff) continues. The piano accompaniment in the right hand (staves 2 and 3) continues with harmonic support. The piano accompaniment in the left hand (staff 4) continues with a steady bass line.

# CONTRAPPUNTO A QUATTRO PARTI.

## MESCOLANZE.

Possono esservi parecchie mescolanze che danno luogo a numerose combinazioni:

*Semibrevi, minime, semiminime.*

*Semibrevi, minime, sincopi.*

*Semibrevi, semiminime, sincopi.*

*Semibrevi, minime, semiminime, sincopi.*

L'ultima riassumendo le tre altre, basterà di esercitarsi solo su quella osservando le regole seguenti:

1.° — Le semiminime e le minime combinate colle sincopi permettono frequentemente l'impiego di *due accordi per battuta*.

2.° — Rimane nuovamente beninteso che se le 5<sup>e</sup> e 8<sup>e</sup> sono separate da un *accordo estraneo*, gli errori non esistono più.

3.° — Bastano in questa specie *due o tre semiminime* per salvare le 5<sup>e</sup> e le 8<sup>e</sup>, a condizione però che la *seconda* non si produca mai sulla *prima semiminima della battuta*.

4.° — Le altre regole precedenti restano in vigore.



5.° — Le parti debbono *per quanto possibile* entrare successivamente. ES.

## ESERCIZI.

Porre il Canto dato una volta in ciascuna parte, alternando i valori, ciò che dà le *quattro combinazioni seguenti* per ciascun tema:

| 1°         | 2°         | 3°         | 4°         |
|------------|------------|------------|------------|
| sincopi    | semiminime | minime     | semibrevi  |
| semiminime | minime     | semibrevi  | sincopi    |
| minime     | semibrevi  | sincopi    | semiminime |
| semibrevi  | sincopi    | semiminime | minime     |

C.D.

## ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.

C.D.

C.D.

C.D.

(1) A cagione della difficoltà della specie, il raddoppio della risoluzione della dissonanza per moto retto, che sarebbe errata con dei valori diminuiti, diventa possibile qui, la fondamentale essendo separata dalla nota risolutiva della 7<sup>a</sup> da una semiminima procedente per moto contrario.

ES.

cattivo

possibile

ecc.

ecc.

# CONTRAPPUNTO A QUATTRO PARTI.

## QUINTA SPECIE — FIORITO IN UNA, DUE E TRE PARTI.

1.° — Tutte le regole stabilite precedentemente, nonchè quelle della specie simile a tre parti bastano per la presente specie.

Rammentiamo che si può impiegare il valore di semibreve abbastanza frequentemente, *allorquando vi sono almeno due parti fiorite*. Rammentiamo pure che due parti in moto possono incontrarsi in dissonanza, purchè tutt'e due procedano per gradi congiunti.



### ESERCIZI.

Per il Contrappunto fiorito in una ed in due parti, porre il Canto dato tre volte in ciascuna parte, valori alternati, ciò che dà *dodici combinazioni* per ciascun tema.

Per il Contrappunto fiorito in tre parti, porre il Canto dato solo una volta in ciascuna parte, ciò che dà *quattro combinazioni* per ciascun tema.

### ESEMPIO DI 4 COMBINAZIONI COL CONTRAPPUNTO FIORITO IN UNA PARTE.

C. D.

C. D.

C.D.

C.D.

ESEMPIO DI 4 COMBINAZIONI COL CONTRAPPUNTO FIORITO IN DUE PARTI.

C.D.

C.D.



ESEMPIO COMPLETO COL CONTRAPPUNTO FIORITO IN 3 PARTI.



C. D.

C. D.

L'allievo deve esercitarsi lungamente su queste diverse specie di Contrappunto fiorito a quattro parti, *specialmente sull'ultima*, in cui il Contrappunto è fiorito in tre parti.

Bisogna riuscire, con questa specie, ad acquistare la *semplicità*, la *purezza*, la *bella linea melodica* e l'*interesse polifonico* sostenuto in tutte le parti. *Nessun lavoro può maggiormente servire per l'addestramento della mano e non può preparar meglio allo studio della Fuga*. Pertanto non si saprebbe mai soffermarvisi troppo.

### MESCOLANZE.

Diverse mescolanze, che danno luogo ad un grandissimo numero di combinazioni, possono praticarsi col Contrappunto fiorito.

*Semibrevis, fiorito, minime, semiminime.*

*Semibrevis, fiorito, minime, sincopi.*

*Semibrevis, fiorito, semiminime, sincopi.*

L'allievo può esercitarsi su queste diverse mescolanze, che non presentano maggiori difficoltà delle precedenti.

# CONTRAPPUNTO A CINQUE PARTI

## NOTA CONTRO NOTA E FIORITO.

1.° — Le regole delle stesse specie a quattro parti restano in vigore. S'aggiungano soltanto le seguenti attenuazioni:

2.° — Nella specie in semibrevi, una nota può essere ripetuta due volte, vale a dire, *adita tre volte di seguito*.

3.° — Bastano due o tre semiminime, o dei valori equivalenti, per salvare le 5<sup>a</sup> e le 8<sup>a</sup>, purchè la seconda 5<sup>a</sup> o la seconda 8<sup>a</sup> *non giungano sul tempo forte della battuta*.

4.° — Eccetto nella prima battuta, *gl'incrociamenti sono tollerati ovunque*, compresa l'ultima battuta.

5.° — Rammentiamo che si possono fare delle semibrevi nel Contrappunto fiorito, ma che per quanto possibile, non se ne deve fare *più di due di seguito* nella stessa parte.

6.° — Resta fermo e bene inteso che le diverse attenuazioni concernenti la specie fiorita, e motivate dell'aumento del numero delle parti, non sono vevoli che di *mano in mano che questo numero è raggiunto in seguito all'entrata successiva di queste ultime*.

Si dovrà tener calcolo di questa osservazione, *che sarà ugualmente applicabile al Contrappunto a sei, sette ed otto parti*.

### ESERCIZI.

In tutti i Contrappunti a cinque, sei, sette ed otto parti, porre il Canto dato una volta nel basso, una volta nel mezzo ed una volta nella parte superiore.

Due specie soltanto sono usate: Semibrevi in tutte le parti e fiorito in tutte le parti, eccetto quella che contiene il Canto dato.

(135)

### ESEMPIO COMPLETO, NOTA CONTRO NOTA.

C. D.

C. D.

## ESEMPIO COMPLETO, CONTRAPPUNTO FIORITO.

# CONTRAPPUNTO A SEI PARTI.

## NOTA CONTRO NOTA E FIORITO.

- 1.° — Stesse regole che a cinque parti. Aggiungervi solo quanto segue:
- 2.° — *Per moto contrario*, le 8° e le 5° sono permesse sui tempi *forti* o *deboli* fra tutte le parti, *eccetto le due estreme*.
- 3.° — Due quinte, *di cui la seconda è diminuita*, sono permesse.
- 4.° — L'unisono è permesso quando giunge per moto contrario od obliquo.
- 5.° — Le 5° e le 8° dirette fra le due parti estreme restano sottoposte alle regole precedenti. Fra le altre parti, esse sono permesse su tutti i gradi, per moto congiunto o disgiunto.

### ESEMPIO COMPLETO, NOTA CONTRO NOTA.

C. D.

C. D.

C.D.

## DUE ESEMPI-CONTRAPPUNTO FIORITO

C.D.

C.D.

## ESEMPIO COMPLETO - CONTRAPPUNTO FIORITO.

Example 1: Contrapunto fiorito in G major, 4/4 time. The system consists of six staves. The first five staves are treble clefs, and the sixth is a bass clef. The music features complex counterpoint with many beamed sixteenth and thirty-second notes. A first ending bracket labeled (1) spans the first two measures of the second staff.

Example 2: Contrapunto fiorito in B-flat major, 4/4 time. The system consists of six staves. The first five staves are treble clefs, and the sixth is a bass clef. The music features complex counterpoint with many beamed sixteenth and thirty-second notes. A first ending bracket labeled (1) spans the first two measures of the second staff.

Example 3: Contrapunto fiorito in B-flat major, 4/4 time. The system consists of six staves. The first five staves are treble clefs, and the sixth is a bass clef. The music features complex counterpoint with many beamed sixteenth and thirty-second notes. A first ending bracket labeled (1) spans the first two measures of the second staff.

(1) L'entrata di una parte in Contrapunto fiorito in qualunque battuta che non sia la 1<sup>a</sup>, può praticarsi per incrocciamento ed in valore di semiminima se quella parte procede immediatamente per valto di 8<sup>a</sup>.

# CONTRAPPUNTO A SETTE E AD OTTO PARTI.

## NOTA CONTRO NOTA E FIORITO.

- 1.° — Le regole sono le stesse che a sei parti, eccetto quanto segue:
- 2.° — Le 5<sup>e</sup> e 8<sup>e</sup> per moto contrario sono tollerate *fra tutte le parti*.
- 3.° — La 5<sup>a</sup> diretta è tollerata nelle due parti estreme quando la parte superiore procede per gradi congiunti, e che l'armonia riposa su uno dei gradi buoni.
- 4.° — L'8<sup>a</sup> diretta è tollerata, ascendendo e discendendo fra le due parti estreme, per finire, sull'accordo di tonica.
- 5.° — Si può far udire ad una volta *la nota che ritarda e la nota ritardata*, a condizione però che vi sia fra di loro una distanza di almeno una 9<sup>a</sup>, prodotta per moto contrario e congiunto.

ES.

ES.

ES.

6.° — I cambiamenti di posizione o di stato dell'accordo distruggono gli errori di 5<sup>e</sup> e di 8<sup>e</sup> *se esse sono separate da una battuta*.

7.° — Solo fra le due parti più gravi si può *passare dall' 8<sup>e</sup> all'unisono* e viceversa:

8.° — L'unisono è tollerato, per moto retto ascendente, fra due parti, se una delle due è *il basso* e l'altra la *nota sensibile*.

ES.

9. Nel Contrappunto fiorito di queste due specie, il valore di semibrevi potrà essere più frequentemente impiegato che nelle specie precedenti, e parecchie volte di seguito nella stessa parte. Ciò diviene anzi necessario per evitare che con un così gran numero di parti incessantemente in movimento, il Contrappunto non diventi saltellante e non perda di quella gravità di stile, che deve caratterizzare questo genere di composizione.

10. L'intervallo di 6.<sup>a</sup> magg. è tollerato.

11. Non si dovrà, beninteso, usare di tutte le licenze, qui sopra segnalate, che colla più grande sobrietà possibile.

### CONTRAPPUNTO A SETTE PARTI NOTA CONTRO NOTA — ESEMPIO COMPLETO.

C. D.

C. D.

C. D.

## CONTRAPPUNTO FIORITO A SETTE PARTI—ESEMPIO COMPLETO.

C.D.

The first system of musical notation consists of seven staves. The top six staves are for voices, each with a soprano clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is for the basso continuo, with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in a 4/4 time signature. The first staff (Soprano) begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The second staff (Alto) begins with a whole note F#4, followed by a half note G4, and then a quarter note A4. The third staff (Tenor) begins with a whole note E4, followed by a half note F#4, and then a quarter note G4. The fourth staff (Bass) begins with a whole note D4, followed by a half note E4, and then a quarter note F#4. The fifth staff (Basso Continuo) begins with a whole note C3, followed by a half note D3, and then a quarter note E3. The sixth staff (Basso Continuo) begins with a whole note C3, followed by a half note D3, and then a quarter note E3. The seventh staff (Basso Continuo) begins with a whole note C3, followed by a half note D3, and then a quarter note E3.

C.D.

The second system of musical notation consists of seven staves. The top six staves are for voices, each with a soprano clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is for the basso continuo, with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in a 4/4 time signature. The first staff (Soprano) begins with a whole note A4, followed by a half note B4, and then a quarter note C5. The second staff (Alto) begins with a whole note G#4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The third staff (Tenor) begins with a whole note F#4, followed by a half note G4, and then a quarter note A4. The fourth staff (Bass) begins with a whole note E4, followed by a half note F#4, and then a quarter note G4. The fifth staff (Basso Continuo) begins with a whole note D4, followed by a half note E4, and then a quarter note F#4. The sixth staff (Basso Continuo) begins with a whole note D4, followed by a half note E4, and then a quarter note F#4. The seventh staff (Basso Continuo) begins with a whole note D4, followed by a half note E4, and then a quarter note F#4.

C.D.

The third system of musical notation consists of seven staves. The top six staves are for voices, each with a soprano clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is for the basso continuo, with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in a 4/4 time signature. The first staff (Soprano) begins with a whole note B4, followed by a half note C5, and then a quarter note D5. The second staff (Alto) begins with a whole note A4, followed by a half note B4, and then a quarter note C5. The third staff (Tenor) begins with a whole note G#4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The fourth staff (Bass) begins with a whole note F#4, followed by a half note G4, and then a quarter note A4. The fifth staff (Basso Continuo) begins with a whole note E4, followed by a half note F#4, and then a quarter note G4. The sixth staff (Basso Continuo) begins with a whole note E4, followed by a half note F#4, and then a quarter note G4. The seventh staff (Basso Continuo) begins with a whole note E4, followed by a half note F#4, and then a quarter note G4.

## CONTRAPPUNTO AD OTTO PARTI NOTA CONTRO NOTA — ESEMPIO COMPLETO.

The musical score is divided into four systems, each containing eight staves. The first system is in G major (one sharp). The second system is in F major (one flat). The third system is in E major (two sharps). The fourth system is in D major (two sharps). Each system contains eight staves, with the first six staves in the upper system and the last two in the lower system. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and note heads.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

## CONTRAPPUNTO FIORITO AD OTTO PARTI—ESEMPIO COMPLETO.

## OSSERVAZIONE SUI VALORI SCELTI E DA SCEGLIERSI PER I TEMI DEI CANTI DATI.

Se fino a questo punto ho scelto il valore di semibreve per i temi dei Canti dati, gli è che questo valore si presta meglio di qualunque altro alla realizzazione delle variate combinazioni che presentano le diverse specie di Contrappunto da noi studiate fin qui. Ciò non vuol dire che non si possa esercitarsi su dei Canti dati composti *d'altri valori*, per esempio quello di semibreve puntata (battuta a  $\frac{2}{3}$ ) oppure di due semibreve (battuta  $\frac{4}{2}$ ).

L'allievo non può che profittare riprendendo alcuni dei Contrappunti precedenti, e esercitandovisi sotto la forma di Contrappunto fiorito, con questi nuovi valori, dei quali, del resto, stiamo per servirci esclusivamente pel Contrappunto a due cori.

## CONTRAPPUNTO FIORITO AD OTTO PARTI ED A DUE CORI.

Questo Contrappunto offre un interesse particolarissimo in ciò ch'esso forma, ad una volta, un tutto, e che questo tutto è suddiviso in due gruppi indipendenti, di quattro voci ciascuno, rispondentisi, alternandosi, unendosi infine e confondentisi in una pienezza di sonorità ricolma di maestà e di grandezza.

Ciascuno dei due cori deve, per così dire, formare un'armonia completa bastevole a sè stessa.

Affinchè l'effetto sia veramente imponente, non deve esservi soluzione di continuità, vale a dire che uno dei due cori non deve mai terminare un periodo senza che l'altro coro non venga in qualche modo a connettersi a lui mediante entrate parziali o totali. — Non bisogna però considerare questa condizione come assoluta. —

I due cori possono incominciare alternando, ma generalmente essi incominciano insieme, si separano, poi si riuniscono per la conclusione.

Si può esercitarsi a questa nobilissima forma di Contrappunto con dei Canti dati formanti il basso di ciascuno dei due cori, o senza Canto dato.

Le regole sono le stesse che per il Contrappunto fiorito ad otto parti, con questa differenza che i valori sono di un carattere più largo ed appartengono, come si è osservato più in alto, alle battute  $\frac{4}{2}$  e  $\frac{8}{4}$ . Il sentimento deve avere medesimamente un carattere più moderno; le progressioni armoniche possono esservi impiegate; le modulazioni sono più frequenti, e la cadenza finale comporta quasi sempre una 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, nelle condizioni anteriormente prescritte.

Si vede che, mentre si conserva lo stile severo del Contrappunto che abbiamo praticato fin qui, si fa un passo avanti verso l'emancipazione e verso l'arte moderna, *passo che la Fuga ci aiuterà a superare del tutto.*

L'allievo deve esercitarsi abbastanza lungamente su questa specie di Contrappunto; essa gli offrirà un interesse che avvincerà molto il suo spirito e che contribuirà ad un tempo alla pieghevolezza della sua mano ed all'elevatezza del suo stile.

### ESEMPI.

#### CONTRAPPUNTO A DUE CORI.

1° CORO

2° CORO

(1)

1 La ripetizione della minima si spiega qui, essendo l'inizio di un nuovo frammento.



## CONTRAPPUNTO A DUE CORI.

(147)

1<sup>o</sup> CORO

2<sup>o</sup> CORO



Si vede dai due esempi che precedono quale interesse offre questa specie di Contrappunto, quanto le parti possono muoversi con facile agio e con indipendenza, quale carattere convien dargli, e l'effetto potente che deve risultare all'esecuzione di una simile disposizione vocale. — E l'arte Corale in tutto il suo splendore.

Si può scrivere ad un maggior numero di parti — e qualche maestro l'ha anche fatto — ma l'effetto non ne è più grande, e si può dire che è quasi sempre a detrimento della purezza dello scrivere.

### ESERCIZI.

Esercitarsi, a tutta prima, con dei Canti dati, che serviranno di basso a ciascuno dei due cori, ed in seguito senza Canto dato, vale a dire componendo tutte le parti.

FINE DELLA PRIMA PARTE.

# PARTE SECONDA.

## IMITAZIONI.

Si chiama *Imitazione* la riproduzione ad un intervallo qualsiasi, per una parte, d'un periodo, d'un frammento proposti da un'altra parte.

La parte che propone si chiama *antecedente*; l'altra, *conseguente*.



Il *conseguente* non risponde sempre completamente all'*antecedente*, e può diventare *antecedente* alla sua volta.



L'imitazione è *regolare* quando gl'intervalli che la compongono sono *esattamente* simili a quelli della parte che ha proposto, vale a dire quando si risponde, per esempio, ad una 3<sup>a</sup> maggiore con una 3<sup>a</sup> maggiore, ad una 2<sup>a</sup> minore con una 2<sup>a</sup> minore, e così via; essa è *irregolare* quando questa condizione non esiste, e che si risponde, per esempio, ad una 2<sup>a</sup> minore con una 2<sup>a</sup> maggiore, ecc.

Vi sono parecchie sorte d'imitazioni:

- 1.° L'imitazione per moto retto.
- 2.° L'imitazione per moto contrario.
- 3.° L'imitazione per moto retrogrado.
- 4.° L'imitazione per aggravamento.
- 5.° L'imitazione per diminuzione.
- 6.° L'imitazione a contrattempo.
- 7.° L'imitazione interrotta.
- 8.° L'imitazione periodica.
- 9.° L'imitazione canonica.

Se ne potrebbe forse trovare delle altre; quelle indicate sono, del resto, le più importanti e le più usate.

Lo stile impiegato è quello del *Contrappunto a due cori*.

## 1ª. IMITAZIONE PER MOTO RETTO A DUE PARTI.

Questa imitazione può farsi all'unisono, a tutti gl'intervalli superiori ed inferiori, ed all'ottava.

## ESEMPLI.

All'unisono.

Alla 2ª superiore.

Alla 2ª inferiore.

Alla 3ª superiore.

Alla 3ª inferiore.

Alla 4ª superiore.



Alla 5ª superiore.



Alla 5ª inferiore.



Alla 6ª superiore.



Alla 6ª inferiore.



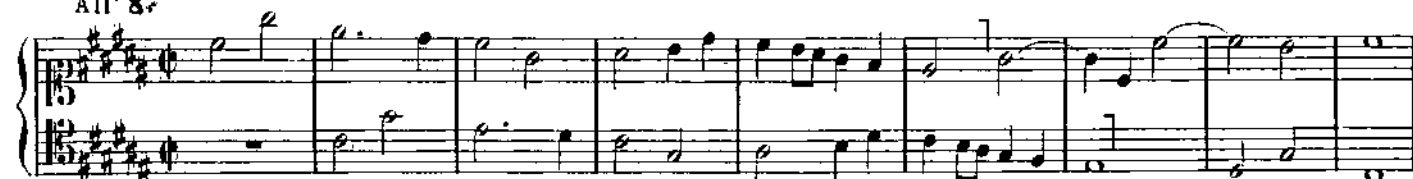
Alla 7ª superiore.



Alla 7ª inferiore.



All' 8ª



## ESERCIZI.

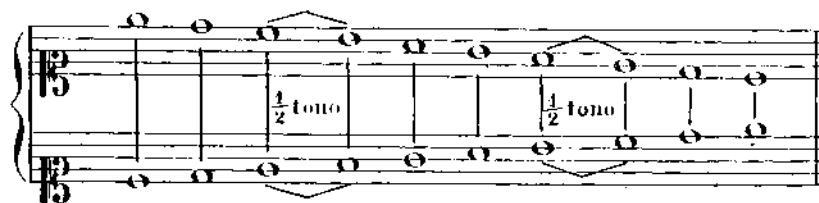
Fare un'imitazione all'unisono, una a ciascun intervallo superiore ed inferiore della scala, ed una all'ottava. Gli esempi dati sopra serviranno di modello.

2.<sup>o</sup> IMITAZIONE PER MOTO CONTRARIO, A DUE PARTI.

Questa imitazione è *regolare* o *irregolare*, secondo che la relazione degli intervalli, come è stato detto più in alto, è esattamente simile o no.

Per facilitare il lavoro di queste imitazioni, si stabiliscono delle scale in senso inverso, che sono una guida sicura, e che indicano ciò che dev'essere il *consequente* rispetto all'*antecedente*.

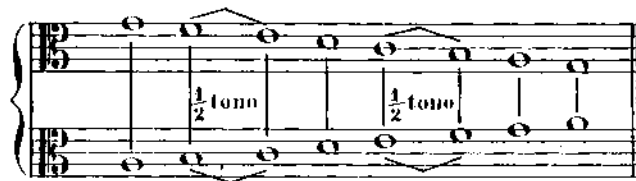
## SCALA PER IMITAZIONE REGOLARE, PER MOTO CONTRARIO.



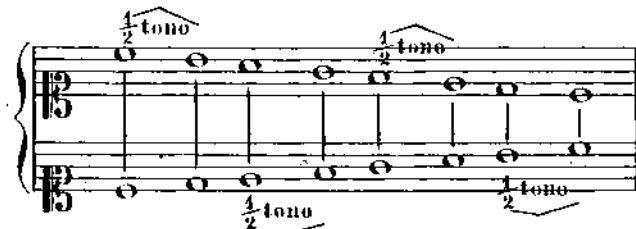
## ESEMPIO.



## ALTRA SCALA PER LA STESSA IMITAZIONE, NEL MODO MINORE.

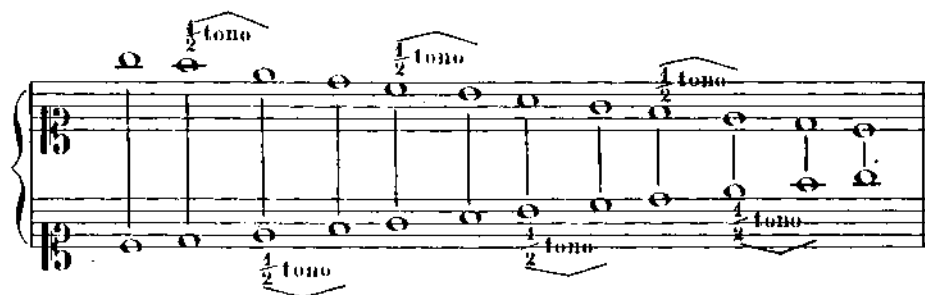


## ESEMPIO.

SCALA PER IMITAZIONE IRREGOLARE PER MOTO CONTRARIO,  
PER SERVIRE AI DUE MODI.



ALTRA SCALA PER LA STESSA IMITAZIONE, PER SERVIRE UGUALMENTE AI DUE MODI.



ESEMPLI.



ESERCIZI.

Da questo punto sino alla fine delle imitazioni a due parti, basterà che l'allievo faccia *un* esempio di ciascuna specie, per sapere in che consiste questo lavoro, che è piuttosto un lavoro di pazienza e di combinazioni che non un lavoro puramente musicale. Non pertanto, in certe composizioni si possono utilizzare felicemente queste risorse, *se esse sono impiegate discretamente e sottoposte a temi salienti e caratteristici.*

### 3.° — IMITAZIONE PER MOTO CONTRARIO RETROGRADO, A DUE PARTI.

Tutto quanto precede si applica a questa imitazione, che può farsi, sia *battuta per battuta*, sia *periodo per periodo*. Si imita la frase od il frammento di frase incominciando dall'ultima nota e retrogradando fino alla prima per moto contrario. Gli esempi seguenti ne faranno comprendere chiaramente il meccanismo.

(1) In questi lavori d'imitazioni si può qualche volta far superare alle voci, *in un limite moderato*, la loro tessitura ordinaria.

ESEMPIO DI UNA IMITAZIONE REGOLARE  
PER MOTO CONTRARIO RETROGRADO, BATTUTA PER BATTUTA.



ESEMPIO DELLA STESSA IMITAZIONE IRREGOLARE.



ESEMPIO DI UNA IMITAZIONE REGOLARE  
PER MOTO CONTRARIO RETROGRADO, PERIODO PER PERIODO.



ESEMPIO DELLA STESSA IMITAZIONE IRREGOLARE.



Si osserverà che quanto precede non concerne che l'imitazione per moto *contrario* retrogrado; quella per moto *retto* retrogrado è meno difficile a trattare, e si può praticarla con tutti gl'intervalli; ne vediamo qui sotto un solo esempio, bastevole, del resto, per mostrarne la contestura all'allievo.

ESEMPIO DI UNA IMITAZIONE IRREGOLARE  
PER MOTO RETTO RETROGRADO, BATTUTA PER BATTUTA.



ESERCIZI.

Fare, come or ora è stato indicato, un esempio di ciascuna specie d'imitazione per moto *contrario* retrogrado. In quanto a quelle per moto *retto* retrogrado, l'allievo può ugualmente esercitarsi, benchè presentino una minore difficoltà.

Questa imitazione si fa aumentando il valore di ciascuna delle note della parte che ha proposto.

## ESEMPIO.



## 5°-IMITAZIONE PER DIMINUZIONE.

Questa imitazione si fa diminuendo il valore di ciascuna delle note della parte che ha proposto.

## ESEMPIO.



## 6°-IMITAZIONE A CONTRATTEMPO.

Questa imitazione è quella in cui il conseguente risponde ai valori accusanti dei tempi forti o delle parti forti di tempi con dei valori accusanti i tempi deboli o le parti deboli di tempi e viceversa.

## ESEMPIO.



## 7°-IMITAZIONE INTERROTTA.

In questa imitazione s'interrompono tutti i valori dell'antecedente con delle pause della stessa durata.

## ESEMPIO.



## 8.º — IMITAZIONE PERIODICA.

Questa imitazione è quella della quale è già stata questione all'inizio della seconda parte, vale a dire in cui il *conseguente* non risponde che ad una parte dell'*antecedente*, e può medesimamente diventare *antecedente* a sua volta.

Vedere l'esempio che ho dato più in alto, pagina 73, al quale si possono aggiungere i due esempi seguenti di Cherubini:



## 9.º — IMITAZIONE CANONICA.

L'imitazione canonica non è altra cosa che un'imitazione continuantesi *senza interruzione* fino alla Coda, ed anche continuantesi all'infinito mediante una combinazione che permette di ritornare sempre dalla fine al principio. Queste imitazioni si sono chiamate col nome generico di: *Canoni*.

L'imitazione canonica è *finita*, allorquando essa si termina con una Coda; è *infinita* allorquando può ricominciare senza mai arrestarsi. Le imitazioni a tutti gl'intervalli, date come esempi al principio di questa seconda parte, sono in realtà delle imitazioni canoniche *finite*. È inutile di ridarne qui dei nuovi modelli. Basta presentare una combinazione d'imitazione canonica *infinita*.

## ESEMPIO D'IMITAZIONE CANONICA INFINITA.



## ESERCIZI.

Fare un esempio di ciascuna delle imitazioni delle quali si è parlato testè: per *aggravamento*, per *diminuzione*, a *contrattempo*, *interrotta*, *periodica*, *canonica infinita*.

Se sarà necessario, l'allievo potrà aumentare il numero degli esercizi, qui indicati, fino a che la sua mano sia diventata pieghevole ed abile nel maneggio di queste diverse combinazioni.

(1) V'è forse qui una lieve negligenza, che può, del resto, spiegarsi supponendo due accordi: quello di *Fa* e quello di *Re*.

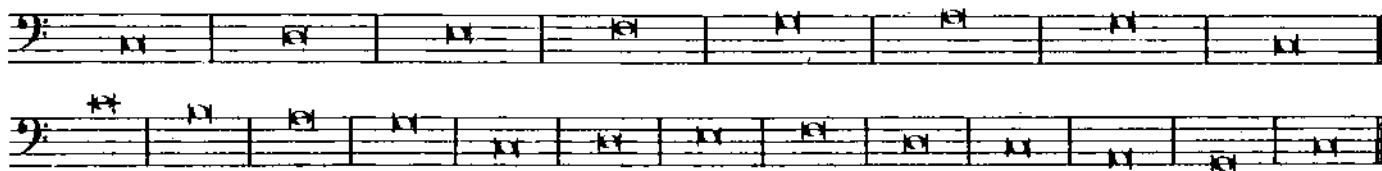
## IMITAZIONI A PIÙ DI DUE PARTI.

Tutte le specie d'imitazioni, che abbiamo testè studiate, possono trovare il loro impiego ad un più gran numero di parti. Per la maggior parte come l'ho già osservato e come si è potuto vedere, esse presentano unicamente un interesse di combinazioni. L'allievo può e deve, ciononostante, esercitarsi (quanto precede gli fornisce gli elementi di questo lavoro). Ma noi ci limiteremo a trattar qui delle imitazioni principali presentanti un reale interesse musicale, vale a dire:

- 1.° A tre parti, con due parti in imitazione su un Canto dato.
- 2.° A tre parti, con imitazione canonica nelle tre parti (vale a dire senza Canto dato).
- 3.° A quattro parti, con due parti in imitazione su un Canto dato ed una parte ad libitum.
- 4.° A quattro parti, con tre parti in imitazione su un Canto dato.
- 5.° A quattro parti, con imitazione canonica nelle quattro parti.
- 6.° A cinque, sei, sette ed otto parti, con o senza Canto dato e con tutte le parti in imitazione, oppure mescolandovi delle parti ad libitum.

Come curiosità si potrà leggere, alla fine di questo capitolo, un Contrappunto regolare in imitazione *inversa contraria*, ad otto parti e due cori, estratta dal Trattato di Cherubini. Si vedrà fin dove può giungere l'arte della combinazione, ma si vedrà anche che una simile musica è piuttosto fatta per gli occhi che per le orecchie.

Per fare tutte le imitazioni *che comportano un Canto dato*, prendo semplicemente due temi di *Azzopardi*, consacrati dall'uso, e molto appropriati a questo genere di lavoro. L'allievo se ne valerà ugualmente per gli esercizi che gli saranno indicati. Ecco i due temi:



## 1.° - A TRE PARTI, DELLE QUALI DUE IN IMITAZIONE SU UN CANTO DATO.

## ESEMPLI.

All'unisano.

(1) Non vi è inconveniente ad incominciare queste imitazioni sul primo tempo; ciò nondimeno il principiare con una pausa è quasi sempre preferibile. Noi lo facciamo qui per dare all'allievo degli esempi di tutto quanto è possibile.

Alla 6<sup>a</sup> inferioreAlla 7<sup>a</sup> inferioreAlla 7<sup>a</sup> superiore

Nell'esempio precedente al segno \* si vede l'imitazione interrotta durante tutta una battuta; *questa maniera di procedere è ottima*. Si può ugualmente, come lo si è osservato a due parti, invertire l'azione di ciascuna parte facendo del *conseguente* l'*antecedente* e viceversa. Queste osservazioni sono applicabili a tutte le imitazioni che stanno per seguire; pertanto non le rinnoverò.

## ESERCIZI.

Fare un'imitazione all'unisono, una a ciascun intervallo superiore ed inferiore, ed una all'ottava, servendosi come l'abbiamo fatto noi nei quattro esempi precedenti, dei due Canti d'Azzopardi.

(1) Ecco un esempio in cui, per prolungare l'imitazione il più lontano possibile, la ripetizione della nota che forma ritardo è di un eccellente effetto, e perfettamente permessa.

## 2° - A TRE PARTI, CON IMITAZIONE CANONICA NELLE TRE PARTI.

## ESEMPLI.



## 3° - A QUATTRO PARTI, DELLE QUALI DUE IN IMITAZIONE ED UNA AD LIBITUM SU UN CANTO DATO.

## ESEMPLI.

Alla 2ª superiore.



Alla 3ª superiore.



(1) Quando si può, come lo facciamo qui, dare alla parte ad libitum, un certo interesse imitativo, sia pure frammentario, l'insieme non può che guadagnarvi in unità ed in stile...

## 4° - A QUATTRO PARTI, DELLE QUALI TRE IN IMITAZIONE SU UN CANTO DATO.

## ESEMPLI.

## 5° - A QUATTRO PARTI, CON IMITAZIONE CANONICA NELLE QUATTRO PARTI.

## ESEMPLI.



6°.- A 5, 6, 7 ed 8 PARTI, sia con tutte le parti in imitazione, sia mescolandovi delle parti ad libitum, *con o senza Canto dato*. Non ne darò degli esempi, dovendo l'allievo, giunto a questo punto dei suoi studi essere in grado di cercarli e di trovarli da sè.

### ESERCIZI.

L'allievo si eserciterà sulle cinque precedenti specie; esso dovrà fare parecchi esempi di ciascuna di esse fino a che questo lavoro gli sia diventato familiare e facile.

#### ESEMPIO DI CHERUBINI

mostrante un pezzo regolare ad otto parti e due cori,  
composto in imitazione inversa contraria.

##### TEMA.

1° CORO.

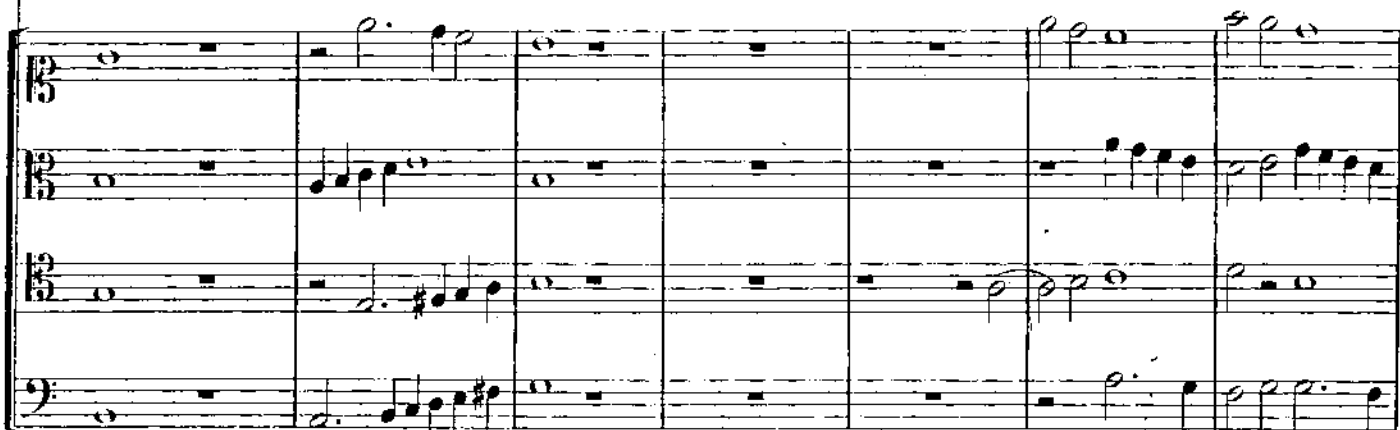
##### Risposta inversa contraria.

2° CORO.

The musical score consists of four systems, each with four staves. The first system is in 12/8 time with a key signature of one flat (Bb). The second system is in 12/8 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The third system is in 12/8 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The fourth system is in 12/8 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

(1) L'autore incorse qui in una lieve negligenza di realizzazione (due ottave) che è, del resto, facile a correggersi modificando il Contralto ed il Tenore come segue:





CODA.

CODA.

### OSSERVAZIONE SULL'IMPIEGO DEL GENERE CROMATICO.

Si osserverà, per la prima volta, in questo pezzo l'uso del genere cromatico, di cui si valerà abbastanza *frequentemente* nella Fuga, e del quale sarà detto a tempo opportuno. L'allievo può esercitarsi alla composizione di un Contrappunto di questa specie, servendosi delle scale per moto contrario aventi l'esatta corrispondenza dei semitoni. (Vedere quelle che hanno servito precedentemente per le Imitazioni per moto contrario.)

FINE DELLA 2<sup>a</sup> PARTE.

# PARTE TERZA.

## CONTRAPPUNTO DOPPIO, TRIPLO E QUADRUPLO.

La caratteristica di questi Contrappunti consiste nella *possibilità di rivoltare le parti* che li compongono, di maniera che ciascuna di esse possa diventare, alla sua volta e senza inconvenienti per la correttezza dell'armonia, 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> o 4<sup>a</sup> parte secondo il numero impiegato. (Per quanto concerne certe specie di Contrappunto *triplo e quadruplo*, il rigore di questo principio non è assoluto; ne sarà parlato a tempo opportuno).

Le diverse specie di questi Contrappunti si scompongono così come segue:

|                                               |                                                           |
|-----------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| 1.° — Contrappunto doppio alla 8 <sup>a</sup> | 7.° — Contrappunto doppio alla 14 <sup>a</sup>            |
| 2.° — id. alla 9 <sup>a</sup>                 | 8.° — id. alla 15 <sup>a</sup>                            |
| 3.° — id. alla 10 <sup>a</sup>                | 9.° — Contrappunto triplo e quadruplo alla 8 <sup>a</sup> |
| 4.° — id. alla 11 <sup>a</sup>                | 10.° — id. alla 10 <sup>a</sup>                           |
| 5.° — id. alla 12 <sup>a</sup>                | 11.° — id. alla 12 <sup>a</sup>                           |
| 6.° — id. alla 13 <sup>a</sup>                |                                                           |

Delle regole speciali saranno date per ciascuna specie, ma conviene presentare le osservazioni generali seguenti:

Le diversi parti di un Contrappunto *doppio, triplo o quadruplo*, devono, tanto pel valore delle note quanto pel contorno melodico, distinguersi il più possibile le une dalle altre, di guisa che, all'audizione, l'orecchio le percepisca e le riconosca facilmente.

Lo stile è quello del *Contrappunto florido*; come in quest'ultimo Contrappunto, le parti devono *entrare successivamente*.

Gli incrociamenti non devono essere praticati che con una grande sobrietà, e non senza ragione, perchè non producono nel rivolto alcun cambiamento, sia negli intervalli, sia nella disposizione rispettiva delle parti.

Nei Contrappunti che non siano quelli all'8<sup>a</sup>, è necessario qualche volta di alterare gl'intervalli rivoltandoli.

In certe specie di questi Contrappunti, che non sono le migliori, non si può qualche volta evitare l'uso di dissonanze al tempo debole.

Il movimento diatonico, esclusivamente adottato fin qui, dovrà sempre, e di *gran lunga*, essere preferito per gli studi che stanno per seguire; esso dà gravità e nobiltà allo stile. Ciò non ostante, si potrà servirsi, *con riserbo*, del movimento cromatico, del quale si farà un uso abbastanza frequente nella Fuga. È un avviamento.

Allorquando si userà del genere cromatico, oppure quando vi sarà ritardo, la 5<sup>a</sup> diminuita ed il suo rivolto la 4<sup>a</sup> eccedente, potranno essere impiegati senza preparazione, per gradi congiunti, e presentati come segue:

RIVOLTO.



Delle serie di numeri saranno stabilite per ciascuna specie, affinchè l'allievo si renda conto immediatamente dell'intervalli che si otterranno col rivolto, e possa così evitare facilmente le scorrezioni.

Un numero abbastanza grande di questi Contrappunti dà dei risultati *poco soddisfacenti per l'orecchio*; sovente è preferibile di evitarli; quelli all'8<sup>a</sup>, alla 10<sup>a</sup> ed alla 12<sup>a</sup>, sono i soli veramente buoni e quasi esclusivamente usati.

Nondimeno io mostrerò gli altri colla maniera di praticarli, non dovendo l'allievo ignorare nulla di quanto costituisce la tecnica della sua arte.

Si potrebbero fare gli Esercizi di questi Contrappunti su dei Canti dati imposti, in semi-brevi od altri valori, ma parmi preferibile che l'allievo *componga lui stesso il tema sul quale stabilirà in seguito il Contrappunto*. Pertanto io non fornirò dei Canti speciali.

Certi autori indicano delle combinazioni che non sono altro che delle trasposizioni e non dei rivolti. Noi non daremo importanza a quelle combinazioni, che non offrono nessun reale interesse.

CONTRAPPUNTO DOPPIO.  
—○—  
CONTRAPPUNTO DOPPIO ALL'OTTAVA.

1°—Questo Contrappunto si compone di *due parti* che non devono mai essere distanti una dall'altra più di un' 8<sup>a</sup>.

L'una delle due parti è *il tema* sul quale, o sotto il quale, si costruisce il Contrappunto.

La parte superiore deve poter diventare parte inferiore e viceversa: *in ciò consiste il Contrappunto doppio*, la cui essenza stessa è *il rivolto delle parti*.

2°—Per sapere in qual maniera si possono impiegare i diversi intervalli, noi poniamo due serie di numeri, da 1 ad 8, che mostrano ciò che diventano al rivolto:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.  
8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3°—L' 8<sup>a</sup> e l'uniso-  
no debbono essere im-  
piegati con moderazio-  
ne, per evitare la po-  
vertà, ma il loro uso  
è buono all'inizio ed  
alla fine od ancora sof-  
to forma sincopata:

Principio. 7<sup>a</sup> fine 7<sup>a</sup>

RIVOLTO. sincopa

Questi due ul-  
timiesempi mo-  
strano inoltre  
l'impiego della  
2<sup>a</sup> e della 7<sup>a</sup> pre-  
parate e risolte.

4°—La 5<sup>a</sup> diventando 4<sup>a</sup> al rivolto,  
non può essere impiegata se non come  
dissonanza preparata e risolta, oppure  
come nota di passaggio o di volta.

La stessa osservazione concerne la 4<sup>a</sup>:

4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>

RIVOLTO. dissonanza nota di passaggio

5°—Se si superasse l'8<sup>a</sup> o se si faces-  
sero degli incrociamenti (vedere ciò che  
ho già detto a proposito degl' incrocia-  
menti), gli intervalli non cambierebbero  
al rivolto; ora lo scopo prefisso essendo  
precisamente *l'aspetto nuovo che dà il  
rivolto*, si devono evitare queste disposi-  
zioni:

superante l' 8<sup>a</sup> incrocio

RIVOLTO. superante l' 8<sup>a</sup> incrocio

ESEMPIO DI UN CONTRAPPUNTO DOPPIO ALL' 8<sup>a</sup>

CONTRAPPUNTO.

TEMA.

RIVOLTO.

Si possono mettere le parti ad un diapason diverso senza che per questo la nuova disposizione che ne risulta, possa essere qualificata di rivolto (Vedere l'osservazione fatta precedentemente alla fine delle osservazioni generali):

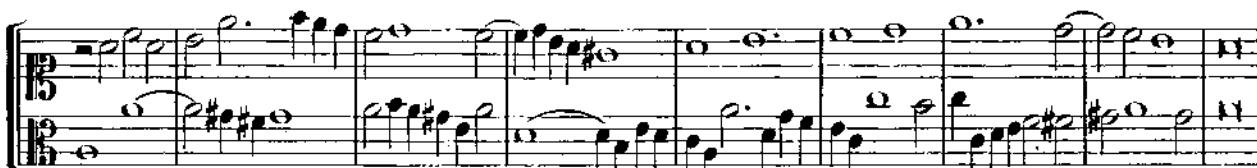
Infatti, si disponga pure questo Contrapunto così:  o così:  od ancora:  

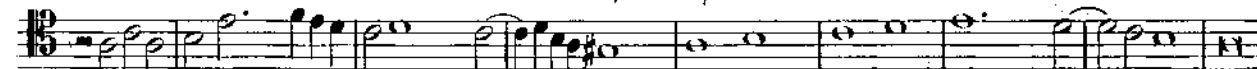
oppure che lo si trasporti in un altro tono.  l'aspetto non subisce alcuna reale modificazione.

Pertanto io non presenterò, d'ora in poi, che i veri rivolti e non rinnoverò queste osservazioni.

Nell'esempio che precede, si vede alla 4<sup>a</sup> battuta, il Contrappunto superare i limiti dell' 8<sup>a</sup>, ma per una durata assai breve; in queste condizioni ciò non presenta alcun inconveniente.

#### ALTRO ESEMPIO.



RIVOLTO. 

Alla 7<sup>a</sup> battuta vi è un passaggio cromatico perfettamente buono e che l'allievo potrà imitare, *con moderazione*, negli esercizi che seguiranno.

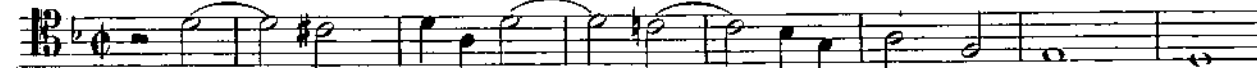
È opportuno di far osservare fin d'ora che è particolarmente con questa specie di Contrappunto doppio che sono fatti i Contrassoggetti di Fuga, vale a dire le parti che accompagnano armonicamente il soggetto, e che devono prestarsi ai rivolti. Si comprenderà allora l'importanza del Contrappunto doppio all'ottava e l'utilità per l'allievo di esercitarsi lungamente.

#### DUE ALTRI ESEMPI DI CONTRAPPUNTI DOPPI ALL' 8<sup>a</sup>.



RIVOLTO. 



RIVOLTO. 

#### ESERCIZI.

Fare dodici Contrappunti doppi all' 8<sup>a</sup> e presentarli, come negli esempi, su tre righe col rivolto.

## CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA NONA.

1°- Il Contrappunto doppio alla 9<sup>a</sup> è uno dei più ingrati; esso offre poche risorse ed è pochissimo usato. Esso differisce dal precedente in ciò che le due parti che lo compongono, sono limitate dalla 9<sup>a</sup> in luogo d'esserlo dall'8<sup>a</sup>.

Pel resto, ciò che è stato detto nelle osservazioni generali ed a proposito del Contrappunto doppio all'8<sup>a</sup>, è applicabile qui, nella misura che può concernere questa specie.

2°- Ecco la serie di numeri che devono servire per il Contrappunto doppio alla 9<sup>a</sup>:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3°- Si vede che la 5<sup>a</sup> è l'intervallo *principale* e che, sola, essa può essere impiegata senza preparazione, poichè l'unisono dà al rivolto la 9<sup>a</sup>; la 3<sup>a</sup> dà la 7<sup>a</sup>; la 6<sup>a</sup> dà la 4<sup>a</sup>; l'8<sup>a</sup> dà la 2<sup>a</sup>.

Ora mostrerò la maniera di preparare e di risolvere tutti gli altri intervalli.

unisono                      seconda                      terza                      quarta

RIVOLTO.                      nona                      ottava                      settima                      sesta

## ESEMPI DI CONTRAPPUNTI DOPPI ALLA NONA.

RIVOLTO.

Si vede nella 2<sup>a</sup> battuta che la 5<sup>a</sup> diminuita può impiegarsi in questa specie:

RIVOLTO.

## ESERCIZI.

Fare quattro Contrappunti doppi alla 9<sup>a</sup> e presentarli come precedentemente.

(1) Due quinte fra tempi forti o deboli, separate da una o parecchie note, sono permesse.

(2) Data la difficoltà eccezionale di questo Contrappunto, le dissonanze non sono più astrette ad occuparvi un tempo intero come nel Contrappunto florido; esse possono essere poste sul tempo debole e non occupare che un quarto di battuta.

## CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA DECIMA.

1°\_ Questo Contrappunto è uno dei più usati. La distanza che separa le due parti non deve superare la 10<sup>a</sup>.

2°\_ Serie di numeri applicabili al Contrappunto doppio alla 10<sup>a</sup>.

|   |     |    |    |    |    |    |    |    |    |     |
|---|-----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|
| { | 1,  | 2, | 3, | 4, | 5, | 6, | 7, | 8, | 9, | 10. |
|   | 10, | 9, | 8, | 7, | 6, | 5, | 4, | 3, | 2, | 1.  |

3°\_ Questi numeri mostrano che non bisogna fare nè due terze, nè due seste, nè due decime di seguito, perchè il rivolto darebbe due 8<sup>e</sup>, due 5<sup>e</sup>, o due unisoni.

Ecco come si deve preparare e risolvere la 2<sup>a</sup>, la 4<sup>a</sup>, la 7<sup>a</sup> e la 9<sup>a</sup>:

RIVOLTO.

L'ultimo esempio mostra la necessità, di cui si fece menzione nelle osservazioni generali, di alterare qualche volta gli intervalli al rivolto. Qui, l'alterazione ha per iscopo di evitare il salto di 4<sup>a</sup> eccedente.

ESEMPI DI CONTRAPPUNTI DOPPI ALLA 10<sup>a</sup>.

RIVOLTO.

RIVOLTO.

## ESERCIZI.

Fare otto Contrappunti doppi alla 10<sup>a</sup>.

## CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA UNDECIMA.

1°\_ In questo Contrappunto, del resto poco usato, la distanza che separa le due parti non deve superare la 11<sup>a</sup>.

2°\_ Serie di numeri applicabili al Contrappunto doppio alla 11<sup>a</sup>.

|   |     |     |    |    |    |    |    |    |    |     |     |
|---|-----|-----|----|----|----|----|----|----|----|-----|-----|
| { | 1,  | 2,  | 3, | 4, | 5, | 6, | 7, | 8, | 9, | 10, | 11. |
|   | 11, | 10, | 9, | 8, | 7, | 6, | 5, | 4, | 3, | 2,  | 1.  |

3°\_ L'intervallo *principale* di questo Contrappunto è la 6<sup>a</sup> che, sola, può essere impiegata senza preparazione. Conseguentemente è di questo intervallo che bisognerà usare nella prima, e nell'ultima battuta.

Ecco la maniera di preparare e di risolvere gli altri intervalli:

RIVOLTO.

ESEMPI DI CONTRAPPUNTI DOPPI ALLA 11<sup>a</sup>.

RIVOLTO.

RIVOLTO.

## ESERCIZI.

Fare quattro Contrappunti doppi alla 11<sup>a</sup>.

## CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA DUODECIMA.

1<sup>o</sup> La distanza che separa le due parti di questo Contrappunto non deve superare la 12<sup>a</sup>.

2<sup>o</sup> Serie di numeri applicabili al Contrappunto doppio alla 12<sup>a</sup>:

|     |     |     |    |    |    |    |    |    |     |     |     |
|-----|-----|-----|----|----|----|----|----|----|-----|-----|-----|
| 1,  | 2,  | 3,  | 4, | 5, | 6, | 7, | 8, | 9, | 10, | 11, | 12. |
| 12, | 11, | 10, | 9, | 8, | 7, | 6, | 5, | 4, | 3,  | 2,  | 1.  |

Si deve preparare e risolvere la 2<sup>a</sup>, la 4<sup>a</sup>, la 6<sup>a</sup>, la 7<sup>a</sup>, la 9<sup>a</sup> e la 11<sup>a</sup>. Es:

RIVOLTO.

ESEMPI DI CONTRAPPUNTI DOPPI ALLA 12<sup>a</sup>.

RIVOLTO.

RIVOLTO.

## ESERCIZI.

Fare otto Contrappunti doppi alla 12<sup>a</sup>.

1° Questo Contrappunto, molto meno usato di quello all' 8<sup>a</sup>, alla 10<sup>a</sup> od alla 12<sup>a</sup>, offre, ciò non ostante, qualche risorsa.

2° Ecco le serie di numeri delle { 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13. quali si deve servirsi per stabilirlo: { 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3° Si vede che due seste danno due 8<sup>e</sup> al rivolto; non si può pertanto impiegare.

La 7<sup>a</sup>, non potendo essere risolta, non deve essere impiegata che come nota di passaggio o di volta.

Ecco come si possono praticare gli altri intervalli, la cui risoluzione avrà luogo necessariamente sulla 6<sup>a</sup>, l' 8<sup>a</sup> o l' unisono.

RIVOLTO.

ESEMPI DI CONTRAPPUNTI DOPPI ALLA 13<sup>a</sup>.

RIVOLTO.

RIVOLTO.

ESERCIZI.

Fare quattro Contrappunti di questa specie.

CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA QUATTORDICESIMA.

1° Questo Contrappunto, ingrattissimo, è assai poco usato.

2° Ecco le serie di numeri { 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14. che lo riguardano: { 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3° La 3<sup>a</sup> e la 5<sup>a</sup>, come lo si vede, sono i due intervalli *principali* sui quali gli altri, preparati, debbono risolversi:

Due terze di seguito, diventando al rivolto delle 5<sup>a</sup>, devono essere evitate.

Ecco come gli altri intervalli possono essere presentati, colla loro preparazione e loro risoluzione:

RIVOLTO.

ESEMPI DI CONTRAPPUNTI DOPPI ALLA 14<sup>a</sup>.

RIVOLTO.

RIVOLTO.

## ESERCIZI.

Fare due Contrappunti di questa specie.

## CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA QUINDICESIMA.

Questo Contrappunto non è altro che il Contrappunto doppio all'8<sup>a</sup>; le regole sono le stesse; il solo punto in cui differiscono consiste in ciò che questo può superare i limiti dell'8<sup>a</sup> ed estendersi fino alla 15<sup>a</sup>.

## ESEMPIO.

RIVOLTO ALL' ACUTO.

TEMA.

Contrappunto.

## ESERCIZI.

Fare alcuni Contrappunti di questa specie, vale a dire superanti l'8<sup>a</sup>.

## CONTRAPPUNTO TRIPLO E QUADRUPLO.

Questo Contrappunto è a tre e quattro parti; il più usato è quello all'8<sup>a</sup>; quelli alla 10<sup>a</sup> ed alla 12<sup>a</sup> non offrono guari, come lo si vedrà, che delle combinazioni fittizie, risultato dell'aggiunta di terze a dei Contrappunti doppi.

### CONTRAPPUNTO TRIPLO E QUADRUPLO ALL'OTTAVA.

Per questo Contrappunto servono le regole stabilite per quello doppio all'8<sup>a</sup>; tutte le parti devono poter rivoltarsi senza che l'armonia cessi d'essere assolutamente corretta.

Gioverà esercitarsi con e senza Canto dato.

Ecco degli esempi delle due maniere:

#### A TRE PARTI, CON UN CANTO DATO.

The image displays five musical staves, each representing a different contrapuntal exercise for three parts with a given cantus. Each staff is labeled 'C. D.' on the left. The staves show various musical notations including treble and bass clefs, key signatures, and complex rhythmic patterns with many beamed notes.

C.D.

A TRE PARTI, SENZA CANTO DATO.

First system of musical notation. It features four staves: three for voices labeled C (Soprano), B (Alto), and A (Tenor) in the upper part, and a basso continuo staff labeled C. D. in the lower part. The music is in 16th-century style with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The vocal parts have various melodic lines with some grace notes, while the basso continuo provides a harmonic foundation with a mix of eighth and sixteenth notes.

A QUATTRO PARTI, CON CANTO DATO.

Second system of musical notation. It features four staves for voices labeled A, B, C, and C. D. (basso continuo). The vocal parts continue their melodic development, with some staves showing rests. The basso continuo staff continues with a steady rhythmic pattern.

Third system of musical notation. It features four staves for voices labeled B, C, C. D. (basso continuo), and A. The vocal parts show further melodic progression, with some staves having rests. The basso continuo staff continues with a steady rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation. It features four staves for voices labeled C, C. D. (basso continuo), A, and B. The vocal parts continue their melodic development, with some staves having rests. The basso continuo staff continues with a steady rhythmic pattern.

Fifth system of musical notation. It features four staves for voices labeled C. D. (basso continuo), A, B, and C. The vocal parts continue their melodic development, with some staves having rests. The basso continuo staff continues with a steady rhythmic pattern.

Si potrebbero ottenere ancora degli altri rivolti parziali, le Parti A, B, C, D rimanendo a posto per turno, ed alternando le tre altre fra di loro.

Non si devono però impiegare che le combinazioni di natura a non far oltrepassare i limiti delle diverse voci.

### ESERCIZI.

Fare dei Contrappunti tripli e quadrupli all'8<sup>a</sup>, con e senza Canto dato, fino a che si facciano con facilità.

ALTRA MANIERA DI PRATICARE IL  
CONTRAPPUNTO TRIPLO E QUADRUPLIO ALL'8ª

Basta costruire un Contrappunto doppio, non contenente nè due 3° nè due 6° di seguito, procedente sempre per moto contrario od obliquo, e non contenente alcuna dissonanza, se non quella di passaggio. Aggiungendo ad un Contrappunto così stabilito una 3ª sopra la parte superiore, o sopra la parte inferiore, si ottiene un Contrappunto triplo, ed aggiungendo una 3ª sopra ciascuna delle due parti, si ottiene un Contrappunto quadruplo.

Questi Contrappunti possono rivoltarsi in parecchie maniere, ma offrono poco interesse musicale, per le serie continue di 3° che ne risultano.

ESEMPIO DI UN CONTRAPPUNTO DOPPIO ALL'8ª,  
TRASFORMATO IN SEGUITO IN TRIPLO E QUADRUPLIO MEDIANTE L'AGGIUNTA DELLE 3°



TRASFORMAZIONE IN CONTRAPPUNTO TRIPLO.



TRASFORMAZIONE IN CONTRAPPUNTO QUADRUPLIO.



Non si praticheranno che i rivolti che danno un'armonia corretta.

ESERCIZI.

Fare due Contrappunti doppi all'8ª suscettibili di essere trasformati in tripli e quadrupli; fare la trasformazione con alcune maniere di presentare i rivolti.

# CONTRAPPUNTO TRIPLO E QUADRUPLO ALLA DECIMA.

Si devono osservare le regole del Contrappunto doppio alla decima ed impiegare il moto contrario ed obliquo; con un Contrappunto doppio ottenuto così se ne otterrà uno triplo rivoltando la parte superiore di una 10<sup>a</sup> al grave, o la parte inferiore di una 10<sup>a</sup> all'acuto, ed uno quadruplo facendo queste due operazioni simultaneamente.

## ESEMPIO DI UN CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA 10<sup>a</sup> CHE SARÀ TRASFORMATO IN SEGUITO IN TRIPLO.



## TRASFORMAZIONI IN CONTRAPPUNTO TRIPLO.

Parte superiore ri-  
voltata di una 10<sup>a</sup>  
al grave.



Parte inferiore ri-  
voltata di una 10<sup>a</sup>  
o 3<sup>a</sup> all'acuto.



ESEMPIO DI UN CONTRAPPUNTO DOPPIO  
CHE SARÀ TRASFORMATO IN TRIPLO ED IN QUADRUPLIO  
MEDIANTE LE OPERAZIONI SOPRAINDICATE.



TRASFORMAZIONI IN CONTRAPPUNTO TRIPLO.



TRASFORMAZIONI IN CONTRAPPUNTO QUADRUPLIO.



Come si vede, è l'aggiunta della 3<sup>a</sup> che giustifica la denominazione di Contrappunto alla 10<sup>a</sup>, poichè i rivolti non si possono fare che all'8<sup>a</sup>; inoltre bisogna scegliere quelli che danno un'armonia corretta.

ESERCIZI.

Fare due Contrappunti doppi alla 10<sup>a</sup> suscettibili di essere trasformati in tripli e quadrupli; fare la trasformazione con alcune maniere di presentare i rivolti all'8<sup>a</sup> (la 1<sup>a</sup> battuta basta come indicazione)

# CONTRAPPUNTO TRIPLO E QUADRUPLO ALLA DUODECIMA.

Si devono applicare le regole del Contrappunto doppio alla 12<sup>a</sup>, ed impiegare il moto contrario ed obliquo. Con un Contrappunto così ottenuto se ne otterrà un triplo aggiungendone una terza sia sotto la parte superiore, sia sopra la parte inferiore, ed uno quadruplo facendo queste due operazioni simultaneamente.

## ESEMPIO DI UN CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA 12<sup>a</sup> TRASFORMATO IN SEGUITO IN TRIPLO E QUADRUPLO.



### TRASFORMAZIONI IN CONTRAPPUNTO TRIPLO.



### TRASFORMAZIONI IN CONTRAPPUNTO QUADRUPLO.



Come precedentemente, non si pratteranno che i rivolti che danno un'armonia corretta.

## ESERCIZI.

Fare due Contrappunti doppi alla 12<sup>a</sup> suscettibili di essere trasformati in tripli e quadrupli; fare la trasformazione con alcune maniere di presentare i rivolti (la 1<sup>a</sup> battuta basta come indicazione.)

## OSSERVAZIONI.

Richiamo nuovamente l'attenzione sul poco interesse reale che presentano gli ultimi Contrappunti di cui ci siamo occupati testè, i quali non sono composti se non di Contrappunti doppi a cui si aggiungono delle terze superiori od inferiori, e che non offrono, come è già stato detto, che delle combinazioni fittizie, non essendo tutte suscettibili di veri rivolti. Queste successioni ininterrotte di terze non potrebbero, del resto, tollerarsi lungo tempo senza promuovere, colla loro scipitezza naturale, una fatica estrema ed una gran noia.

Pertanto i buoni Contrappunti tripli e quadrupli sono veramente e solamente quelli all'ottava, dei quali tutte le parti sono rivoltabili. E con questi che si fanno i Contrassoggetti della Fuga, la quale sarà l'oggetto della quarta parte di questo lavoro.

Dopo averne studiate e meditate coscienziosamente le tre prime parti; dopo averne fatti tutti gli esercizi indicati, l'allievo deve essere armato per lo studio così interessante della Fuga, colla quale proseguiremo e termineremo.

Prima d'incominciare a trattare questo importante argomento, voglio mostrare, a titolo di curiosità, una serie di esempi del Padre Martini, che mostreranno come si possono usare in certi casi i diversi Contrappunti che abbiamo testè studiati in questa terza parte.

## ESEMPLI.

Contrappunto

Contrappunto alla 3ª sotto

Contrappunto

Tema alla 15ª sopra

Contrappunto alla 3ª sopra

Tema all' 8ª sopra

Contrappunto alla 3ª sopra

Tema alla 3ª sopra

Contrappunto alla 3ª sopra

Contrappunto alla 3ª sopra

Contrappunto

Contrappunto alla 3<sup>a</sup> sopra per moto contrario

Tema

Tema all' 8<sup>a</sup> sopra

Contrappunto all' 8<sup>a</sup> sotto

Contrappunto alla 3<sup>a</sup> sotto per moto contrario

Tema alla 5<sup>a</sup> sopra per moto contrario

Tema alla 10<sup>a</sup> sopra per moto contrario

(1)

Contrappunto

Contrappunto all' 8<sup>a</sup> sopra

Tema alla 5<sup>a</sup> sopra per moto contrario

Tema all' 8<sup>a</sup> sopra

Tema all' 8<sup>a</sup> sotto

Tema alla 12<sup>a</sup> sopra per moto contrario

Contrappunto

Tema all' 8<sup>a</sup> sopra

Tema alla 4<sup>a</sup> sopra

Tema

Contrappunto all' 8<sup>a</sup> sotto

Contrappunto alla 5<sup>a</sup> sotto

Parte libera

Parte libera

Parte libera

(1) Questi Contrappunti contengono alcune scorrezioni che si rileveranno facilmente. — Io non segnalo, fra tutte, che questo arri-  
vo sull'unisono per moto retto.

Tema alla 6<sup>a</sup> sopra

Tema alla 4<sup>a</sup> sopra

Contrappunto alla 12<sup>a</sup> sotto

Tema alla 6<sup>a</sup> sopra

Contrappunto alla 3<sup>a</sup> sotto

Parte libera

Contrappunto alla 6<sup>a</sup> sopra

Tema all'8<sup>a</sup> sotto

Parte libera

Contrappunto

Tema

Parte libera

Tema all'8<sup>a</sup> sopra, ritardato

Contrappunto alla 3<sup>a</sup> sopra, anticipato e modificato

Contrappunto alla 6<sup>a</sup> sotto anticipato e modificato

Tema alla 5<sup>a</sup> sopra, anticipato e modificato

Contrappunto all'8<sup>a</sup> sotto anticipato e modificato

Tema

Contrappunto alla 10<sup>a</sup> sotto modificato

Parte libera

Tema alla 3<sup>a</sup> sopra, modificato

Tema ritardato e modificato

Contrappunto all'8<sup>a</sup> sotto anticipato e modificato

Parte libera

Tema all'8<sup>a</sup> sopra per moto contrario

Contrappunto alla 10<sup>a</sup> sotto per moto contrario e modificato

Contrappunto alla 17<sup>a</sup> sotto per moto contrario, ritardato e modificato

Tema all'8<sup>a</sup> sopra

Tema alla 5<sup>a</sup> sopra per moto contrario, ritardato e modificato

Contrappunto all'8<sup>a</sup> sotto, anticipato e modificato

Parte libera

**FINE DELLA PARTE 3<sup>a</sup>**

# PARTE QUARTA.

## FUGA.

### CENNO GENERALE.

La *Fuga* è una composizione in cui tutti gli elementi e gli artifici del Contrappunto possono e devono trovare il loro posto, contemporaneamente ad altri artifici che le sono particolari e che sono sovente di un'andatura più libera e più moderna.

La Fuga non è punto un'opera d'ispirazione, benchè l'immaginazione e l'invenzione possano prendervi parte grandissima; è, sopra tutto, un'opera in cui l'arte della fattura e dello sviluppo logico è spinta al suo limite estremo.

I temi di una Fuga devono essere *presentati, combinati in tutte le maniere possibili* e si deve poterne cavare tutto quanto essi sono suscettibili di fornire.

I modelli più belli di questo genere di composizione ci sono stati legati da *G. S. Bach*. Egli vi ha messo, ad una volta, un *ordine*, una forza, un rispetto della tonalità ed una fantasia ammirevoli, che nessuno ha poi uguagliati.

Non si può dire che una Sinfonia, una Sonata, un Trio, un Quartetto, ecc., siano della Fuga, ma si può affermare che queste opere ne sono le trasformazioni moderne e che vi è, tra gli sviluppi di una Sinfonia e quelli di una Fuga, molta parentela nella sostanza se non nella forma.

*Cherubini* ha detto che qualunque pezzo di musica ben fatto deve avere « se non il carattere e le forme, almeno lo spirito di una Fuga ». Questo è vero. Non può, dunque, esistere uno studio migliore per un giovane compositore. Esso gli insegnerà a presentare ed a sviluppare le sue idee con potenza, pieghevolezza ed ingegnosità.

Lo stile severo della Fuga non può nuocere alla sua immaginazione. Se egli sa muoversi con facilità in un circolo ristretto, che avverrà allorquando egli avrà il campo libero e che tutte le audacie gli saranno permesse?

Ho io bisogno di dare degli esempi e di dire che *Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, R. Wagner, C. Franck, Brahms*, per non citare che dei morti, sono stati fortemente nutriti di questi grandi e solidi studi? Ho io bisogno di dire che lo si sente nelle loro opere? Ho io ancora bisogno di aggiungere che nessun compositore può darsi con successo alla Sinfonia, all'Oratorio, alla musica da camera, e in una parola, alle forme più nobili della musica, se non gli sono famigliari tutte le risorse del Contrappunto e della Fuga?

Ciò detto, procurerò di mostrare di quali elementi si compongono le diverse parti di una Fuga, di analizzarli e di dire ciò che devono essere relativamente gli uni agli altri.

Ecco dapprima la loro enumerazione con ispiegazione sommaria:

1.° Il *Soggetto*; 2.° La *Risposta*; 3.° Il od i *Contrassoggetti*; 4.° La *Coda*; 5.° Il *Divertimento od Episodio*; 6.° Lo *Stretto*; 7.° Il *Pedale*; 8.° Il *Nuovo Soggetto*; 9.° Le *Parti libere*.

#### 1.° — IL SOGGETTO.

Il *Soggetto* è il tema scelto dal compositore, col quale ed intorno al quale verranno a combinarsi tutti gli altri elementi della Fuga. Il Soggetto dev'essere *corto, caratteristico*; non modulare fuori dei toni vicini, e deve terminarsi nel tono della tonica o della dominante.

#### 2.° — LA RISPOSTA.

La *Risposta* non è altro che il Soggetto stabilito, secondo certe regole, *nel tono della dominante*.

La determinazione della Risposta dà luogo sovente a delle esitazioni, a degli errori perfino. Parecchie versioni od interpretazioni differenti sono qualche volta ammissibili. Procurerò avviare sicuramente l'allievo su questo punto delicato.

#### 3.° — IL CONTRASSOGGETTO.

Il *Contrassoggetto* è un *secondo tema* che accompagna il Soggetto ogni volta che questo si fa udire.

*Esso dev'essere in Contrappunto doppio* per potersi rivoltare e porsi in qualunque parte che sia. Esso può subire talvolta delle leggere modificazioni nell'interesse della disposizione e della purezza dell'armonia.

È necessario, per ottenere varietà nei ritmi, nei valori e nei contorni, che il Contrassoggetto abbia una *fisionomia del tutto diversa da quella del Soggetto*, senza che perciò vi sia divergenza nello stile.

Si possono avere parecchi Contrassoggetti; in tal caso ciascuno d'essi deve stare *di fronte agli altri*, ed anche *di fronte al Soggetto*, in *Contrappunto doppio*, affinchè tutti i rivolti siano praticabili.

#### 4.° — LA CODA.

La *Coda* si compone di alcune note che sono talvolta necessarie per colmare il vuoto che esisterebbe fra l'ultima nota del Soggetto e l'entrata della Risposta.

Il compositore si serve sovente del disegno formato da quelle note, come elemento di sviluppo.

#### 5.° — IL DIVERTIMENTO O EPISODIO.

Il *Divertimento* è propriamente parlando la parte libera della Fuga. Esso serve a collegare le diverse altre parti. Il compositore sceglie, a suo piacere, tal elemento, tal frammento tolto sia dal Soggetto, sia dal o dai Contrassoggetti, sia dalla Coda, ecc., e lo combina con lui stesso o con altri frammenti, sotto forma d'*imitazioni*, di *progressioni* (1), di *canoni* a due o più parti, a qualunque intervallo, di *Contrappunti doppi, tripli o quadrupli*.

Il frammento scelto può essere impiegato coi suoi valori ordinari, ovvero questi valori possono essere trattati in aggravamento, in diminuzione, od ancora per moto contrario, ecc.

È nei divertimenti che la scienza, lo spirito ingegnoso, la fantasia possono mostrarsi con tutte le loro risorse.

#### 6.° — LO STRETTO.

Lo *Stretto* è la parte della Fuga dove gli artifici più interessanti vengono, a poco a poco, ad accumularsi e *stringersi*, come l'indica la parola *stretto*.

Si fa entrare dapprima, se si può, la Risposta ad un punto qualunque del Soggetto (non troppo lontano però), e si ravvicina sempre più questa combinazione fino a che la risposta diventi il *canone naturale del Soggetto*.

Si può fare anche lo Stretto della Risposta, nonchè quello dei Contrassoggetti.

Bisogna far osservare che molti Soggetti non comportano Stretto vero (il canone del Soggetto e della Risposta); in questo caso conviene contentarsi di fare delle entrate e di ravvicinarle il più abilmente possibile.

#### 7.° — IL PEDALE.

Il *Pedale*, generalmente posto nella parte grave, è una nota tenuta (dominante o tonica) sulla quale si svolgono diverse combinazioni: *soggetto e risposta in istretto, progressioni armoniche, imitazioni, canoni*, ecc.

Talvolta un *Pedale corto* precede lo Stretto, ma il *vero posto del Pedale grave di dominante è nel corso dello Stretto*, verso la fine della Fuga.

Il Pedale di tonica si pone generalmente *alla fine*; esso è come il coronamento dell'edificio, ma non è obbligatorio.

Nessun Pedale del resto è obbligatorio in una Fuga; ciò dipende dalla contestura, dall'estensione, dall'andamento generale della composizione.

Io non parlo dei Pedali superiori od interni, che non hanno il carattere di quelli dei quali è questione qui, e che non hanno sempre che una durata molto limitata.

Sul Pedale si è alcun poco sollevati dal rigore delle regole; diremo più oltre in quale proporzione.

#### 8.° — IL NUOVO SOGGETTO.

Quando il Soggetto non si presta ad una grande ricchezza di combinazioni, o *quando si vuole aumentare questa ricchezza*, si introduce talvolta, un po' prima dello Stretto, un *nuovo Soggetto* che può farsi udire col primo, avente esso stesso degli andamenti affatto differenti di quest'ultimo, avente anche il suo Contrassoggetto e prestantesi a degli sviluppi interessanti che possono combinarsi cogli elementi del primo Soggetto e del primo Contrassoggetto.

Si ottiene così una varietà grandissima nell'unità.

(1) Le progressioni simmetriche dovranno essere impiegate con un grande riserbo, e non prolungarsi, in modo che la Fuga abbia un andamento affatto diverso della lezione d'armonia.

Si chiamano *parti libere*, quelle che non sono tolte da alcuno degli elementi principali della Fuga, e la cui funzione si limita a completare e ad arricchire l'armonia.

### OSSERVAZIONI DIVERSE — ARMONIA USATA.

Prima di parlare più dettagliatamente di ciascuno degli elementi dei quali ho fatto testè un'analisi sommaria, darò ora il *piano generale* di una Fuga ordinaria a quattro parti e ad un Contrassoggetto.

Io non ho la pretesa di determinare in modo assoluto la forma della Fuga; ciò non può farsi rigorosamente. Nondimeno vi sono certi punti essenziali sui quali è indispensabile di chiamare l'attenzione, e che sono la base stessa di questo genere di composizione. Sono questi punti che io sto per indicare specialmente.

Aggiungo che lo *stile vocale*, essendo il più difficile a trattare, sarà adottato esclusivamente per lo studio e l'elaborazione della Fuga.

Lo stile strumentale offre infatti più facilità, essendo l'estensione di ciascuna parte quasi illimitata, almeno all'acuto, e la scelta degl'intervalli non essendo, per così dire, ristretta che dal gusto. Lo stile vocale è pertanto più appropriato per procacciare la snellezza, la correttezza, la sobrietà, l'eleganza e la purezza.

Se io scelgo la Fuga a quattro parti e ad un Contrassoggetto per istabilire un piano generale, gli è ch'essa rappresenta il tipo più comunemente usato.

Tutte le modificazioni necessarie saranno indicate più oltre secondo la loro opportunità.

Debbo dire pure che l'armonia usata nella Fuga, anche rigorosa, è meno ristretta che quella del Contrappunto. Essa ha una relativa libertà nel suo svolgimento, che giustifica il genere cromatico del quale si fa un uso frequente, e la contestura stessa di certi soggetti; per esempio:

L'accordo di 5<sup>a</sup> diminuita ed i suoi rivolti, l'accordo di 7<sup>a</sup> diminuita ed i suoi rivolti possono praticarsi senza preparazione.

L'accordo di 7<sup>a</sup> di dominante ed i suoi rivolti, fatta eccezione pel secondo, possono pure praticarsi con preparazione della 7<sup>a</sup>, o della fondamentale (ma preferibilmente della 7<sup>a</sup>).

In quanto agli altri accordi, non si deve farne uso che con preparazione della dissonanza, *salvo sempre pel secondo rivolto*, che rimane escluso se contiene una nota formante quarta giusta col basso.

## PIANO GENERALE DI UNA FUGA A QUATTRO PARTI.

Il *Soggetto* è, a tutta prima, esposto da una parte, sia solo, sia accompagnato dal suo *Contrassoggetto*,

La *Risposta* segue immediatamente in un'altra parte avente una tessitura differente: per esempio, se il *Soggetto* è proposto dal Soprano, la *Risposta* dovrà essere fatta dal Contralto o dal Basso, e non dal Tenore, la cui tessitura è simile a quella del Soprano.

La *Risposta* deve essere ugualmente accompagnata dal suo *Contrassoggetto*.

In seguito il *Soggetto* e la *Risposta* si fanno udire nelle due parti che non li hanno ancora esposti, sempre unitamente ai loro *Contrassoggetti*.

Le parti che non fanno nè il *Soggetto*, nè la *Risposta*, nè i *Contrassoggetti*, sono delle *parti libere* che completano ed arricchiscono l'armonia, *ma solo dopo la loro prima entrata obbligatoria*.

Queste quattro entrate: *Soggetto, Risposta, Soggetto, Risposta*, formano ciò che si chiama l'*Esposizione*.

Fra la seconda e la terza entrata si può fare un *cortissimo* episodio, specie di Coda conducente nuovamente il *Soggetto*; ma io credo preferibile, nella maggior parte dei casi, di fare le quattro entrate successive senz'alcuna interruzione.

L'*Esposizione* ha una grandissima importanza; essa stabilisce fortemente i temi; essa determina il carattere, il ritmo e l'andatura generale della Fuga.

Molti maestri fanno una *Contr'Esposizione* separata dall'*Esposizione* da un Divertimento. Questa *Contr'Esposizione* incomincia allora colla risposta seguita dal *Soggetto*, in due parti diverse dove questi elementi non sono ancora stati uditi. Il *Contrassoggetto* accompagna sempre il *Soggetto* o la *Risposta*. Ma il più delle volte è preferibile di non fare *Contr'Esposizione*, per evitare la monotonia.

Dopo questa prima parte della Fuga, siavi o meno Contr'Esposizione, un *Divertimento* abbastanza sviluppato è indispensabile per ricondurre il *Soggetto nel modo maggiore o minore relativo*, il quale è seguito dalla sua *Risposta*; indi bisogna produrre e separare con dei *Divertimenti*, sempre più interessanti, il *Soggetto* negli *altri due toni relativi*.

Se s'introduce un *Nuovo Soggetto*, è in uno di questi due toni relativi che conviene di presentarlo; il nuovo soggetto è allora sostituito all'antico e *dovrà potersi combinare più tardi con lui*.

Poco a poco dei nuovi episodi, fatti con degli elementi sempre diversi, conducono una *fermata sulla dominante*, che può essa pure essere preceduta da un breve *Pedale*. (Questa fermata del resto, come pure il *Pedale*, è facoltativa).

Qui si colloca lo *Stretto*, il quale può praticarsi in diverse maniere:

In luogo di fare di seguito il canone naturale del soggetto e della risposta, che esiste quasi sempre nel pensiero dell'autore del soggetto (noi abbiamo però detto che molti soggetti non ne comportavano) si può serbare questa combinazione per valersene più avanti ed immaginare per l'inizio dello stretto delle entrate della risposta ad un certo punto del soggetto e reciprocamente, avendo cura però di evitare che l'inizio dello *Stretto* non somigli ad una nuova esposizione, vale a dire di evitare che le entrate siano troppo distanti le une dalle altre, e che vi sia interruzione del soggetto prima dell'entrata della risposta e reciprocamente.

Per giustificare la parola *Stretto*, si deve, se il soggetto si presta, ripetere questo procedimento, ravvicinando sempre più le entrate e separandole da corti episodi, presentanti sempre essi pure un interesse più vivo.

Il *Contrassoggetto* può, come il *Soggetto*, essere trattato in *Stretto*.

Gli episodi o divertimenti, facenti parte dello *Stretto*, devono essere sempre più vivi, calorosi, serrati.

Ivi, il *Soggetto* in *aggravamento*, in *diminuzione*, per *moto contrario*, ecc., può essere combinato col soggetto in valori naturali o col *Contrassoggetto*. Ivi, anche se s'introduce un nuovo soggetto, bisogna procurare di praticare tutte le combinazioni delle quali è suscettibile, cogli elementi primordiali della Fuga; ma tuttociò senza lungaggini e senza monotonia.

Sopraggiunge allora il *Pedale* sul quale si possono fare dei *canoni*, delle *imitazioni*, ecc., tolti ai diversi temi che hanno servito a comporre la Fuga. Questo *Pedale* è, del resto, come tutti i *Pedali*, facoltativo.

Una certa libertà d'andatura, come l'abbiamo già detto, è ammessa, specialmente nello *Stretto*, sul *Pedale* e verso la fine della Fuga, ma sempre rimanendo nello stile e nel carattere dei temi.

La fine può farsi su un *Pedale* di *tonica*, od altrimenti.

Lo *Stretto* non deve occupare più del terzo circa della Fuga.

Tali sono le leggi generali concernenti la forma e lo sviluppo di una Fuga. Ripeto, io non le do come assolute, ma solamente come atte a guidare l'allievo in questo studio difficile. Così, per esempio, è ammissibilissimo: di sopprimere il *Soggetto* in uno dei due ultimi toni relativi; d'introdurre fin dall'inizio una parte libera, non in *Contrappunto doppio*, ma, non pertanto, suscettibile di combinarsi col *Soggetto* e di servire di tema a degli sviluppi; di far udire, nell'ultimo tono relativo impiegato, il *Soggetto* senza che sia accompagnato dal suo *Contrassoggetto*; di modificare leggermente il *Contrassoggetto*, se ciò è utile per la buona condotta delle parti e la purezza dell'armonia, ecc.

Le modulazioni devono essere sobrie; in nessun caso si deve far udire il *Soggetto* in un altro tono che non sia uno dei relativi.

Non si deve neppur ripetere una combinazione già udita.

Non parlo dell'eleganza dello scritto; rammento solo che bisogna evitare la pesantezza, e che una parte non deve mai tacersi se essa non è destinata a rientrare in un modo interessante.

Ora è necessario di ritornare sui principali elementi, dei quali ho parlato più sopra, di completarne l'analisi, di trattare a fondo la questione della *Risposta*, dei *Contrassoggetti*, ecc., ecc.

Quando avrò fornito tutte le spiegazioni utili, darò degli esempi dimostranti come si possono comporre le diverse parti di una Fuga; poi, finalmente, degli esempi di Fughe intere a due, tre, quattro parti e più.

È ben inteso che io non tratto qui che della *Fuga scolastica* avente la sua forma determinata, e non dei pezzi in stile fugato o delle Fughe d'imitazione più o meno regolari, le quali, benchè emananti dalla Fuga, ne sono, per così dire, i figli emancipati. Essi formano la transizione fra la Fuga scolastica e la Composizione libera.

## IL SOGGETTO.

Se il *Soggetto* non si porta fin dall'inizio dalla tonica alla dominante, o dalla dominante alla tonica; se esso non incomincia colla dominante e non offre traccia d'alcuna modulazione al tono della dominante, si dice che la Fuga è *reale*. Es:



Nel caso contrario essa prende il nome di *tonale*. Es:



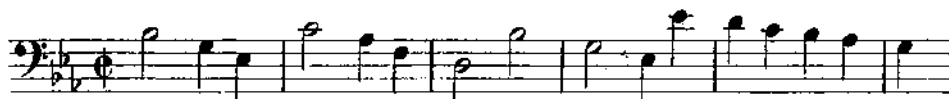
Tutti i soggetti qui sopra sono combinati in modo da fornire uno *stretto in canone della Risposta sotto o sopra il Soggetto*, come si vedrà più innanzi.

Ora presento alcuni soggetti *che ne sono sprovvisti*.

Si comprenderà facilmente che il compositore che vuol esimersi da questa imposizione possa dare al suo Soggetto un'andatura più libera, più disinvolta, più indipendente, poichè nulla viene ad inceppare la linea melodica che gli piace di scegliere. Si può dunque dire, salvo numerose eccezioni, che i soggetti più belli e più caratteristici, non forniscono sempre questo stretto. Es:



CHERUBINI.



HAYDN.



BACH.



BACH.



BACH.



BACH.



## LA RISPOSTA.

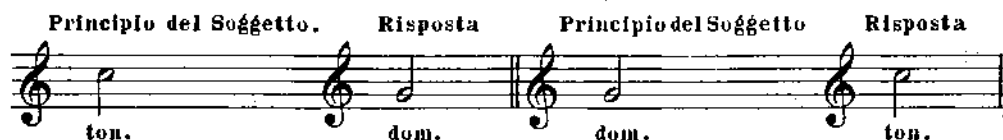
Abbiamo detto che la Risposta non è altra cosa che il Soggetto *stabilito* secondo certe regole *nel tono della dominante*.

Ecco queste regole seguite da osservazioni importanti.

Se si tratta di una *Fuga reale*, la Risposta si fa rigorosamente, *nota per nota*, nel tono della dominante.

Se si tratta di una *Fuga tonale*, parecchi punti sono da osservare:

1<sup>o</sup> Quando il Soggetto incomincia colla tonica, la Risposta deve incominciare *colla dominante*, e quando incomincia colla dominante, la Risposta deve incominciare *colla tonica*. Es:



2<sup>o</sup> Se il Soggetto si porta francamente, *subito al principio*, dalla tonica alla dominante o reciprocamente, la Risposta deve portarsi dalla dominante alla tonica o reciprocamente. Es:



ai quali soggetti si deve rispondere con:

## RISPOSTA



## SOGGETTO



ai quali Soggetti si deve rispondere con:

## RISPOSTA



Per i Soggetti come i seguenti non portantisi *subito al principio* dalla tonica alla dominante o reciprocamente:



le Risposte debbono essere:



3<sup>o</sup> Se il Soggetto non principia nè colla tonica nè colla dominante, si deve rispondere alla *tonalità* della tonica con quella della dominante e reciprocamente. Es:



4<sup>o</sup> Nel corso del Soggetto si deve pure rispondere sempre alla *tonalità* della tonica con quella della dominante e reciprocamente, ammeno che queste tonalità non abbiano un carattere del tutto passeggero, nel qual caso si risponde semplicemente ed *esattamente cogli stessi intervalli*, come per esempio:



5<sup>o</sup> Quando può esistere dubbio sulla presenza o no di modulazioni nel corso di un Soggetto, o sul punto preciso ove esse si producono, si deve dare la preferenza alla Risposta che fornisce il contorno più naturale.

1<sup>a</sup> OSSERVAZIONE. Le modificazioni apportate alla Risposta si chiamano *mutazioni*.

Parecchie mutazioni possono aver luogo nella durata d'una Risposta se il Soggetto modula parecchie volte dalla tonica alla dominante, o reciprocamente.

2<sup>a</sup> OSSERVAZIONE. Se il Soggetto comporta uno stretto in canone, la Risposta, dovendo dare questo canone, diventa abbastanza facile nella maggior parte dei casi, di determinarla dopo un istante di riflessione e di ricerca.

Dico nella maggior parte dei casi, poichè accade talvolta che la vera Risposta non concordi interamente collo stretto, il Soggetto seguente del Signor Massenet lo dimostra visibilmente:



La Risposta è:

ma facendo lo stretto bisogna sopprimere il re #.

Es:

Occorre osservare altresì che, basandosi unicamente sullo stretto per stabilire la Risposta, si potrebbe seguire una falsa strada. Supponiamo infatti, ciò che è possibile, che l'allievo veda lo stretto di questo Soggetto come segue:



egli si sbaglierà se farà la Risposta con questa versione, che non è tonale.

Non si deve pertanto valersi di questa 2.<sup>a</sup> Osservazione che con una certa riserva.

**3.<sup>a</sup> OSSERVAZIONE.** Se il Soggetto contiene delle modulazioni passaggere a dei toni relativi, la Risposta deve, su questo punto ancora, seguire il soggetto nei suoi contorni.

Prendiamo i Soggetti dati sopra e cerchiamone le Risposte analizzando il nostro lavoro secondo le regole e le osservazioni suindicate.

I tre primi essendo dei Soggetti di *Fuga reale* non offrono alcuna difficoltà, e bisogna rispondervi *rigorosamente*. Es:

**1.<sup>o</sup>**

**SOGGETTO**

**RISPOSTA**

**STRETTO FORNITO DALLA RISPOSTA**

**2.<sup>o</sup>**

**SOGGETTO**

**RISPOSTA**

**STRETTO FORNITO DALLA RISPOSTA**

3<sup>o</sup>

RISPOSTA

STRETTO FORNITO DALLA RISPOSTA

I cinque seguenti presentano delle particolarità che indicherò di mano in mano. Es:

SOGGETTO

1<sup>o</sup>

in la magg.

Questo Soggetto portantesi *subito al principio* dalla dominante alla tonica, bisogna rispondere andando dalla tonica alla dominante; indi rispondere in *mi* a tutto il seguito del Soggetto che è in *la*. Non vi ha pertanto che una sola mutazione: quella del principio. Es:

RISPOSTA

in mi.

Si osserverà il passaggio della 2<sup>a</sup> alla 3<sup>a</sup> battuta, al quale bisogna rispondere  perché non vi è modulazione; ma se il Soggetto avesse la forma seguente:

in la. | in mi.

vi sarebbero due mutazioni, e si risponderebbe a *la mi* con *mi la*. Es: .

in mi. | in la.

Ecco, del resto, il Soggetto sotto le sue due forme diverse colle loro risposte formanti stretto:

1<sup>a</sup> FORMA

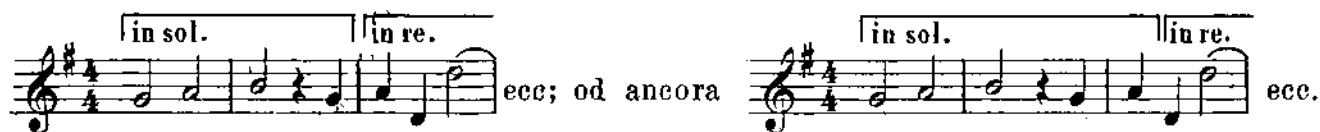
stretto che si ferma poco prima della fine.

2<sup>a</sup> FORMA

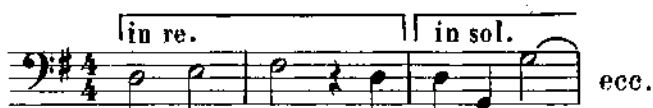
## SOGGETTO



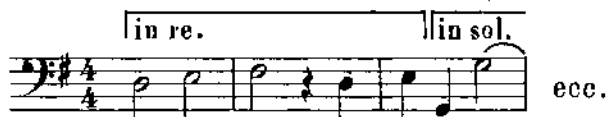
In questo Soggetto, il cui principio è in *sol*, vi può esser *dubbio* sul punto preciso dove la modulazione in *re* si produce; infatti si potrebbe analizzarlo così:



Nel primo caso noi avremmo come Risposta:



Nel secondo noi avremmo:



Ora queste due versioni mancano totalmente di grazia, ed è in casi simili che bisogna guidarsi sul contorno melodico e far intervenire il gusto; noi avremo allora come Risposta:

## RISPOSTA



e come stretto:



## SOGGETTO



Qui vi sono *due* mutazioni: quella del principio e quella del passaggio in *sol*. Es:



Si potrebbe ancora comprendere la seconda mutazione così: ma si vede quanto il contorno melodico vi perderebbe.

Lo stretto è il seguente:





Questo Soggetto comporta *tre* mutazioni e non presenta difficoltà speciale d'interpretazione dal punto di vista della Risposta, le modulazioni essendo indicate molto francamente. Ecco pertanto la Risposta e lo stretto ch'essa fornisce:



L'entrata di questo Soggetto, *sola*, dà luogo ad una mutazione, poichè occorre al principio rispondere alla dominante colla tonica, e che a partire dalla seconda nota il Soggetto è in *sol* sino alla fine, al che si deve rispondere in *re*, ciò che dà la versione seguente:

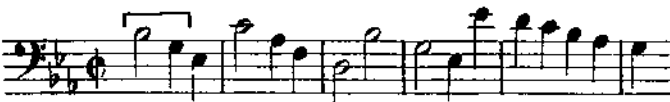


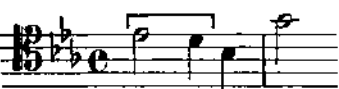
I nove ultimi Soggetti hanno le Risposte seguenti:

|                 |      |                                                                        |
|-----------------|------|------------------------------------------------------------------------|
| <b>SOGGETTO</b> |      | Non vi ha che una sola mutazione subito al principio:                  |
| <b>RISPOSTA</b> | ecc: |                                                                        |
| <b>SOGGETTO</b> |      | Come per il precedente non vi ha che la mutazione subito al principio: |
| <b>RISPOSTA</b> | ecc: |                                                                        |
| <b>SOGGETTO</b> |      |                                                                        |

La sola mutazione che comporta la Risposta è alla fine dell'ultima misura:



**SOGGETTO**  La Risposta di questo Soggetto non comporta che la mutazione subito al principio:

**RISPOSTA**  ecc.

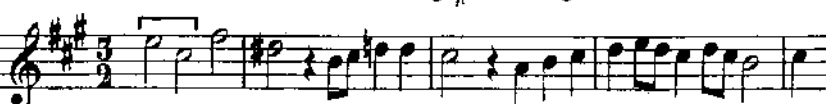
**SOGGETTO**  Egualmente procedesi per questo, la cui Risposta è:

**RISPOSTA**  ecc.

**SOGGETTO** 

La prima battuta, incominciando dalla dominante, bisogna rispondervi colla tonica; la seconda essendo in *mi*, bisogna rispondere in *si*:

**RISPOSTA** 

**SOGGETTO**  Una sola mutazione s'impone subito al principio:

**RISPOSTA**  ecc.

**SOGGETTO**  La prima battuta contiene due mutazioni, che si spiegano facilmente:

**RISPOSTA**  ecc.

**SOGGETTO**  Infine per quest'ultimo, una sola mutazione al principio:

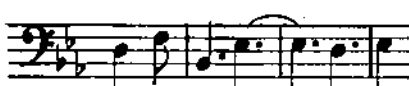
**RISPOSTA**  ecc.

Non sono entrato in nessun particolare su questi ultimi soggetti, tanto le risposte s'impongono da sè.

Ora darò parecchi soggetti, dei quali il determinarne la risposta presenta qualche difficoltà:

**SOGGETTO** 

Questo Soggetto dà luogo a due mutazioni; quella della prima battuta è facile e non provoca nessuna osservazione; il punto preciso dove deve incominciare la seconda è discutibile; infatti essa può aver luogo nella quarta battuta. Es:

 o dal 1° al 2° tempo della 5ª battuta. Es: 

Questa seconda versione è ammissibile, ma si deve dare la preferenza alla prima, la cui forma è più elegante, più franca, più tonale, più melodica. La risposta sarà pertanto:

SOGGETTO

1 2 3 4 5 6

in mi b mod. ne pass. in si b in si b in si b

Questo Soggetto comporta due mutazioni: la prima  non dà luogo a nessuna osservazione; la seconda potrebbe a rigore avere quattro interpretazioni differenti, cioè che darebbe, a partire dalla quarta battuta:

1 o:

2 oppure:

3 od infine:

4

Si deve evidentemente fermare la propria scelta sulla *seconda* o la *terza*, essendo di una forma più melodica. Si osserverà anche, in loro favore, che queste due versioni permettono al canone dello stretto di prolungarsi più a lungo.

SOGGETTO

1 2 3 4

in mi b in si b in mi b in si b

La risposta logica, tonale, prolungante quasi sino alla fine il canone dello stretto, è questa:

RISPOSTA

in si b in mi b in si b in si b

Io preferisco però la seguente, la cui forma è più elegante, più musicale; essa, del resto, si spiega benissimo, inquantochè si può considerare la seconda e la terza battuta del Soggetto come rimanenti in *mi b*, il *la* della seconda battuta non essendo in realtà che la *nota di cambio* del *si* e non determinante, propriamente parlando, una modulazione:

RISPOSTA

in si b in mi b in si b in si b

A proposito del movimento cromatico contenuto nella terza battuta di questo Soggetto, si osserverà che: allorquando una mutazione si produce ad un punto qualunque del Soggetto, ove si trova un movimento cromatico, si deve rispondere a questo movimento colla *ripetizione della stessa nota*. Es:

**SOGGETTO**                      **RISPOSTA**

**SOGGETTO** 1                      2                      3                      4 *tr*

in fa                      in do

La migliore Risposta di questo Soggetto è:

**RISPOSTA**

La seconda mutazione però potrebbe aver luogo dopo la terza nota della quarta battuta, ciò che produrrebbe per questa battuta:

Per terminare è necessario di constatare che certi soggetti, *rarissimi del resto*, non possono avere la loro risposta conformemente ai principî stabiliti. Darò come esempio un Soggetto del Sig. Gevaert:

del quale la sola risposta musicale possibile è:

Medesimamente per il Soggetto seguente:

del quale la Risposta non può essere che:

giacchè, se si fa una mutazione nella prima battuta, si ottiene il contorno seguente, che il gusto ed il senso musicale debbono respingere:

ecc.

Se, al contrario, si fa una mutazione nella seconda battuta, il contorno non è migliore, a causa della ripetizione monotona delle stesse note:

ecc.

È evidente che con dei soggetti così eccezionali, la Fuga deve trattarsi in *Fuga reale*.

### ESERCIZI.

Cercare le risposte di soggetti diversi fino a che si sia ben familiarizzati con questo genere di lavoro. <sup>(1)</sup>

(1) Per questi esercizi e tutti quelli che seguiranno, si troverà un gran numero di Soggetti di Fuga alla fine del Volume.

## IL CONTRASSOGGETTO.

Ho detto che il *Contrassoggetto* è un secondo tema che accompagna il Soggetto, il quale deve essere in *Contrappunto doppio*, ed avere una fisionomia ritmica differente da quella del Soggetto. Ho detto anche che il Soggetto può essere accompagnato da parecchi Contrassoggetti, ma farò osservare che un solo Contrassoggetto, qualora sia scelto bene, permette di evitare la monotonia, lasciando maggior posto alle parti libere della Fuga.

Il Contrassoggetto deve, per imporsi con maggiore precisione all'attenzione dell'uditore, incominciare dopo l'attacco del Soggetto.

Esso accompagna anche la risposta e subisce le stesse mutazioni, negli stessi punti, se la Fuga è tonale.

Giova procurare, nella costruzione del Contrassoggetto, di non allontanarsi dal Soggetto più di un'8<sup>a</sup>; e ciò per evitare degl'incrociamenti frequenti, e per consentire qualunque disposizione vocale, senza eccezione. — L'opposto però si pratica molto frequentemente in vista di un contorno melodico più elegante. Bisogna allora regolare abilmente gl'incrociamenti, in modo da lasciare alle parti importanti il rilievo ch'esse devono avere, o combinare delle disposizioni che evitino questi incrociamenti.

Avviene talvolta che il cambiamento di modo esiga una leggera modificazione del Contrassoggetto, a cagione di certi intervalli che è bene evitare.

Ecco degli esempi di parecchi Soggetti coi loro Contrassoggetti e le mutazioni di questi, quando v'è opportunità. Alcuni Soggetti sono accompagnati da due Contrassoggetti:

1. *Contrassoggetto*

*Soggetto*

2. *Soggetto*

*Contrassoggetto*

(199) *Contrassoggetto*

*Risposta*

*Relativo minore*

*Soggetto*

*Contrassoggetto*

(1) Questo Soggetto dovrebbe dare in minore: ecc., poichè la mutazione ha luogo precisamente sulla seconda nota della quarta battuta, ma è preferibile, dal punto di vista melodico di fare il *do*♯, considerandolo come tolto a prestito a *mi* minore. Questa osservazione non concerne la Risposta, che si farà qui naturalmente senza impr-  
stito, e che sarà: ecc.

Altre osservazioni dello stesso genere saranno presentate più avanti a proposito del cambiamento di modo. Era opportuno di richiamare l'attenzione dell'allievo su questo punto delicato. Egli potrà del resto, consultare da questo momento la pagina 155, ove si tratta di tale questione.

3. **Soggetto**  
**Contrassoggetto**

4. **Contrassoggetto**  
**Soggetto**

**Soggetto**  
**Relativo minore**  
**Contrassoggetto**

5. **Soggetto**  
**Contrassoggetto**

**Contrassoggetto**  
**Risposta**

6. **Soggetto**  
**Contrassoggetto**

**Contrassoggetto**  
**Risposta**

**Relativo minore**  
**Contrassoggetto**  
**Soggetto**

7. **Soggetto**

**Risposta**

8. **Soggetto**

**Risposta**

**Relativo minore**

9. **Soggetto**

**Risposta**

**Relativo minore**

10. **Soggetto** **Contrassoggetto**

**Contrassoggetto** **Risposta**

11. **Soggetto** **Contrassoggetto**

**Relativo maggiore** **Contrassoggetto** **Soggetto**

12. **Contrassoggetto** **Soggetto**

**Risposta** **Contrassoggetto**

**Relativo minore** **Contrassoggetto** **Soggetto**

13. **Contrassoggetto** **Soggetto**

**Risposta**

**Soggetto**

14. **1º Contrassoggetto**

**2º Contrassoggetto**

15. **Soggetto**

**Contrassoggetto**

(1)

**Contrassoggetto**

**Risposta**

**Relativo minore**

**Soggetto**

**Contrassoggetto**

16. **Soggetto**

**1º Contrassoggetto**

**2º Contrassoggetto**

Il Soggetto 4 presenta una particolarità dal punto di vista del suo Contrassoggetto in minore.

La fine data di questo Contrassoggetto è:



(1) Questo Contrassoggetto dà qui l'esempio di un rivolto dell'accordo di 7ª di dominante, del quale solo la fondamentale è preparata.

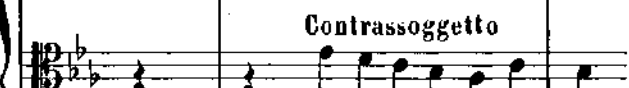
Secondo il numero delle parti impiegate o secondo l'armonizzazione che si vorrebbe farne, esso potrebbe rivestire le forme seguenti:

1° FRAMMENTO 

2° FRAMMENTO 

A proposito del soggetto 5 impiegato in maggiore, bisogna far osservare che il Contrassoggetto dovrebbe subire una modificazione alla fine della prima battuta se fosse posto nel basso, per la 4ª giusta che ne risulterebbe. Ma se fosse posto in una parte intermedia, non è affatto necessario di modificarlo. Es:

Soggetto 

Contrassoggetto 

Parte libera 

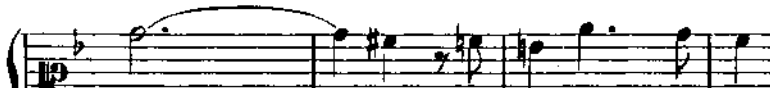
Dei casi simili a questo devono essere trattati nella medesima maniera.

Il soggetto 9 in minore provoca una leggera modificazione alla fine del Contrassoggetto. Infatti, se noi conserviamo la forma del Contrassoggetto maggiore, abbiamo:

Contrassoggetto 

Soggetto 

ciò che è goffo armonicamente e melodicamente. Basta modificare così il Contrassoggetto per trasformarne felicemente il contorno melodico e la tessitura armonica.




### ESERCIZI.

Cercare i Contrassoggetti di soggetti diversi fino a che la mano sia ben duttile in questo lavoro.

**NOTA.** L'allievo, prima di stabilire i Contrassoggetti al relativo, deve consultare ciò che è detto più avanti (pagina 155) sulle *modificazioni che il cambiamento di modo può richiedere in certi soggetti.*

## LA CODA.

In massima, l'entrata della Risposta deve aver luogo al termine stesso del soggetto; ma allorquando questo termine non permette l'entrata *immediata* della Risposta in un'altra parte, si prolunga di alcune note il Soggetto, così da predisporre questa entrata in modo naturale.

Il prolungamento del Soggetto, così presentato, prende il nome di *Coda*.

Questa Coda può servire, sia completa e sia pure per frammenti, a formare degli elementi di sviluppo per i divertimenti.

A tale scopo, è bene darle una *fisionomia diversa* da quella del Soggetto e del Contrassoggetto.

## ESEMPI DI SOGGETTI AI QUALI È NECESSARIO AGGIUNGERE UNA CODA.

ESEMPI DI SOGGETTI AI QUALI LA CODA È INUTILE  
 POTENDO ENTRARE LA RISPOSTA SUL TERMINE DEL SOGGETTO.

Two musical examples showing subjects and responses. The first example is in 3/2 time, key of D major. The subject is a four-measure phrase in the bass staff, and the response is a two-measure phrase in the treble staff. The second example is in 3/4 time, key of B-flat major. The subject is a four-measure phrase in the treble staff, and the response is a two-measure phrase in the bass staff.

A certi Soggetti che permettono di fare l'entrata immediata della Risposta, si può nondimeno aggiungere una Coda, sia per evitare la crudezza di certi intervalli come la 5<sup>a</sup>, sia per avere una disposizione vocale più felice. In questo caso, l'una o l'altra combinazione, con o senza Coda, sono ammissibili.

Two musical examples comparing subjects with and without a coda. The first example, 'Es. senza Coda', is in 3/4 time, key of B-flat major. The subject is a four-measure phrase in the bass staff, and the response is a two-measure phrase in the treble staff. The second example, 'Es. con Coda', is in 3/4 time, key of B-flat major. The subject is a four-measure phrase in the treble staff, followed by a two-measure coda, and the response is a two-measure phrase in the bass staff.

Siavi Coda o no, la Risposta può incominciare ad un punto della battuta, diverso da quello dove è incominciato il Soggetto, purchè la relazione dei tempi forti e dei tempi deboli resti equilibrata nella stessa maniera. Es:

A musical example showing a subject and response. The subject is a four-measure phrase in the bass staff, and the response is a two-measure phrase in the treble staff. The time signature is 4/2, and the key signature has two flats.

### ESERCIZI

Cercare dei Soggetti ai quali è necessaria una Coda, e aggiungervela.

Cogli elementi precedenti: *Soggetto, Risposta, Contrassoggetto, Coda*, dei quali si è testè lungamente parlato, e con le *parti libere*, la cui funzione si limita, come l'ho indicato più sopra, a completare ed arricchire l'armonia, si può stabilire ciò che io chiamerò la parte più importante della Fuga, vale a dire l'*Esposizione*.

Ho già detto, nel *Piano Generale*, che l'*Esposizione* stabilisce solidamente i Temi e determina il carattere, il ritmo e lo svolgimento generale della Fuga.

Mediante gli esempi a due, tre e quattro parti, che stanno per seguire, si vedranno le diverse maniere di costruire l'*Esposizione* di una Fuga.

È più usuale ed elegante di lasciare udire dapprima il Soggetto solo, e di non produrre il Contrassoggetto che sulla Risposta; ciò non ostante, con certi soggetti dei quali sarebbe difficile determinare il carattere od il ritmo, od ancora quando s'impiegano parecchi Contrassoggetti, si può fin dal principio accompagnare il Soggetto con un Contrassoggetto.

L'*Esposizione* di ogni Fuga si compone in sostanza, di quattro entrate, intese successivamente, che sono: il *Soggetto, la Risposta, il Soggetto, la Risposta*, presentate ogni volta in una disposizione differente, anche a due parti.

Si osserverà che a due parti le due prime entrate: *Soggetto, Risposta*, devono essere separate dalle due altre da un piccolo episodio che permetta di preparare la nuova entrata del Soggetto nella parte che ha fatto la Risposta.

Si osserverà ancora che si ha sempre la facoltà di modificare il valore dell'ultima nota del Soggetto, secondo le convenienze della scrittura.

In una Fuga a più di due parti, l'introduzione delle parti libere combinate col Soggetto ed il Contrassoggetto, può generare delle armonie che sembrano e che sono fuori della tonalità stessa del Soggetto. Non solo non bisogna evitarle, ma importa anzi ricercare queste combinazioni che danno vita e giungono imprevedute, pur mantenendo le parti del Soggetto e del Contrassoggetto in tutta la loro integrità. — E anche bene di far entrare, quando si può, il principio del Soggetto su di una armonia estranea al Soggetto stesso. Intendo per estranea l'armonia appartenente ai toni relativi, o derivante dal cambiamento di modo, od ancora rivestente la forma di accordo d'imprestito, e non l'armonia appartenente fondamentalmente ai toni lontani, il cui impiego dev'essere escluso tutte le volte che si fa udire il Soggetto.

Prima di entrare nel dominio pratico, raccomando anche di evitare, per quanto possibile, l'*attacco del Soggetto o della Risposta su di un unisono*.

A partire dalla quarta entrata sino alla fine della Fuga, le parti che fanno il Soggetto, la Risposta od il Contrassoggetto possono prolungare la loro penultima nota, in modo da concatenarsi con ciò che segue senza che vi sia conclusione.

Essendo dato per esempio un Soggetto terminante così:

in luogo di fare:  sarebbe assai bene di prolungare in questa maniera:  ecc. 

Ciò è ottimo e dà frequentemente maggiore coesione e snellezza ai concatenamenti delle diverse parti della Fuga.

È indispensabile rammentare che si deve procurare di far *precedere da una pausa* ogni entrata importante, come: Soggetto, Risposta, Contrassoggetto, Tema di divertimento. Medesimamente una parte *non deve tacere* se non quando possa rientrare in un modo interessante mercè uno dei temi caratteristici della Fuga.

## ESPOSIZIONE A DUE PARTI.

1

R

S

Framm. A

C.S.

Breve episodio che adduce la 3<sup>a</sup> entrata

Framm. A

b

S

C.S.

Framm. A

C.S.

R

S

C.S.

2

S

C.S.

R

Breve episodio che adduce la 3<sup>a</sup> entrata

b

S

C.S.

R

C.S.

3

S

C.S.

R

C.S.

The musical score is divided into three systems, each with a vocal part (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked with a '1' and a '4' in the left margin. The second system is marked with a '2' in the left margin. The third system is marked with a '3' in the left margin. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked with a '1' and a '4' in the left margin. The second system is marked with a '2' in the left margin. The third system is marked with a '3' in the left margin.

C.S.

Breve episodio che adduce la 3<sup>a</sup> entrata

S

Piccola Coda

R

C.S.

### ESPOSIZIONE A TRE PARTI.

L'episodio, che era indispensabile a due parti fra la seconda e la terza entrata, è qui facoltativo. La disposizione delle parti permette qualche volta di sopprimerlo. Ciò apparirà dai due esempi che seguono, dei quali uno solamente contiene quest'episodio.

S

C.S.

1

C.S.

R

S

C.S.

(1) Non temo d'impiegare qui il salto di 7ª minore. Esso è molto melodico ed il *sol* dev'essere considerato come nota di passaggio supponendo:

Queste specie di licenze (se tali possan chiamarsi) sono questioni di gusto e di sentimento musiciste, i quali devono, più che mai, avere una gran parte negli studi che stanno per seguire, senza punto nuocere alla severità ed alla semplicità dello stile.

Mi rimane poco a dire sulle *Esposizioni a quattro parti*, potendo tutto quanto è stato detto precedentemente trovare qui la sua applicazione. Gli esempi saranno ora più profittevoli di qualunque nuova spiegazione.

È però indispensabile di segnalare il caso in cui si farebbe udire un Contrassoggetto subito al principio e dove, per conseguenza, già dalla 2<sup>a</sup> entrata, si avrebbero tre parti. Bisogna in questo caso che la 3<sup>a</sup> entrata si faccia a quattro parti, e non a tre come la 2<sup>a</sup>. Solo si avrà cura di frammettere una pausa nella parte che deve far udire la Risposta.

Un'ultima osservazione va fatta sulla chiave scelta dall'autore per esporre il suo Soggetto. Generalmente egli vi mette un'intenzione, ammeno ch'egli non si serva della chiave di *do* 1<sup>a</sup> linea, o della chiave di *sol*. È mio avviso dunque che se il Soggetto vien dato in chiave di *do* 3<sup>a</sup> linea, in chiave di *do* 4<sup>a</sup> linea od in chiave di *fa*, è logico di non cambiare nulla alla probabile intenzione dell'autore, e di fare la 1<sup>a</sup> entrata del Soggetto nella chiave da lui scelta.

Occorrerebbero, a parer mio, delle ragioni speciali di disposizione per usarne altrimenti.

1.

The musical score is written for four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It is in G major (one sharp) and 3/2 time. The score is divided into three systems. The first system shows the first entry of the subject (S) and the first entry of the response (R). The second system shows the second entry of the subject (S) and the second entry of the response (R). The third system shows the third entry of the subject (S) and the third entry of the response (R). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The score is labeled with 'C.S' (Contrassoggetto) and 'R' (Risposta).

2. *s* *Coda*

*C.S.*

*C.S.* *Coda*

*C.S.* *R* *f* *trm*

3.

(1) Ho lasciato questo moto melodico benchè sembri dare la sensazione di  $\frac{6}{4}$ , ben presto cancellata dal *do* che segue, vera nota dell'accordo.

(2) L'accordo di 7<sup>a</sup> di dominante ha qui una tal forza che assorbe interamente e fa scomparire la sensazione del 2<sup>o</sup> rivolto (accordo di 6<sup>a</sup> sensibile) che viene al 4<sup>o</sup> tempo. Gli è per questo che l'ho lasciato, essendo ottimo l'effetto musicale. Magliani devono essere molto riservati nell'impiego di queste licenze, che una mano molto sicura può talvolta permettersi.

## MOLTO MODERATO

S

4.

1<sup>o</sup> C.S.

2<sup>o</sup> C.S.

R

trill

1<sup>o</sup> C.S.

2<sup>o</sup> C.S.

S

1<sup>o</sup> C.S.

R

trill

1º C.S.

2º C.S.

5.

S

Coda

C.S.

R

Framm.A.

Coda

C.S.

S

Parte libera

Framm.A.

Coda

C.S.

R

Parte libera

6.

6.

5/4

S

Framm. A

R

C.S.

Framm. A

S

C.S.

Framm. A

R

C.S.

7.

System 7, measures 1-4. The score is in 3/8 time with a key signature of two flats. The first staff (treble clef) contains rests in measures 1-3 and a half note in measure 4. The second staff (treble clef) contains a half note in measure 1, followed by eighth notes in measures 2-4. The third staff (treble clef) contains a half note in measure 1, followed by eighth notes in measures 2-4. The fourth staff (bass clef) contains rests in measures 1-3 and a half note in measure 4. Labels: 'C.S.' above measure 2, 'S' above measure 1, 'Coda' above measure 4, and 'R' above measure 4.

System 7, measures 5-8. The score is in 3/8 time with a key signature of two flats. The first staff (treble clef) contains a half note in measure 5, followed by eighth notes in measures 6-8. The second staff (treble clef) contains a half note in measure 5, followed by eighth notes in measures 6-8. The third staff (treble clef) contains a half note in measure 5, followed by eighth notes in measures 6-8. The fourth staff (bass clef) contains a half note in measure 5, followed by eighth notes in measures 6-8. Labels: 'S' above measure 5, 'C.S.' above measure 6, 'Coda' above measure 8, and 'C.S.' above measure 8.

System 7, measures 9-12. The score is in 3/8 time with a key signature of two flats. The first staff (treble clef) contains a half note in measure 9, followed by eighth notes in measures 10-12. The second staff (treble clef) contains a half note in measure 9, followed by eighth notes in measures 10-12. The third staff (treble clef) contains a half note in measure 9, followed by eighth notes in measures 10-12. The fourth staff (bass clef) contains a half note in measure 9, followed by eighth notes in measures 10-12. Labels: 'Coda' above measure 9, 'C.S.' above measure 10, 'R' above measure 10, and 'C.S.' above measure 12.

8.

System 8, measures 1-4. The score is in 6/4 time with a key signature of two flats. The first staff (treble clef) contains rests in measures 1-3 and a half note in measure 4. The second staff (treble clef) contains a half note in measure 1, followed by eighth notes in measures 2-4. The third staff (treble clef) contains a half note in measure 1, followed by eighth notes in measures 2-4. The fourth staff (bass clef) contains rests in measures 1-3 and a half note in measure 4. Labels: 'R' above measure 4, 'S' above measure 1, and 'C.S.' above measure 4.

First system of music. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with various notes and rests, including a measure with a whole note and a measure with a half note. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing a similar melodic line. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing a melodic line. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing a melodic line. There are labels 'S' and 'C.S.' above the staves.

Second system of music. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with various notes and rests, including a measure with a whole note and a measure with a half note. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing a similar melodic line. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing a melodic line. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing a melodic line. There are labels 'C.S.' and 'R' above the staves.

Third system of music. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with various notes and rests, including a measure with a whole note and a measure with a half note. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing a similar melodic line. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing a melodic line. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing a melodic line. There are labels 'S', 'Coda', and 'R' above the staves.

Fourth system of music. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with various notes and rests, including a measure with a whole note and a measure with a half note. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing a similar melodic line. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing a melodic line. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing a melodic line. There are labels 'C.S.' and 'S' above the staves.

System 1: Four staves (treble and bass clefs). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The system includes a 'Coda' marking above the fourth staff and a 'C.S.' marking above the third staff. A 'R' marking is present above the third staff.

System 2: Four staves (treble and bass clefs). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The system includes a 'C.S.' marking above the first staff and a 'R' marking above the second staff. A 'C.S.' marking is also present above the first staff.

System 3: Four staves (treble and bass clefs). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The system includes a 'C.S.' marking above the second staff and a 'S' marking above the third staff.

System 4: Four staves (treble and bass clefs). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The system includes a 'C.S.' marking above the second staff and a 'R' marking above the third staff. A '(1)' marking is present above the first staff.

(1) Questo *do*, non facendo parte di tutte le armonie della battuta, deve essere considerato come *Pedale superiore*; basta per il momento di segnalare questa particolarità, della quale sarà detto più avanti.

Il *Divertimento* od *Episodio* serve di legame, di anello di catena fra le diverse parti della Fuga; esso è formato con dei frammenti cavati dal Soggetto, dal o dai Contrassoggetti, dalla Coda, dal Nuovo Soggetto, dopo la sua emissione (ove se ne introduca uno) e puranche di certe parti libere che sarebbero state intese, combinate col Soggetto, se esse hanno un rilievo che permetta di cavarne un felice partito.

Con questi elementi abilmente disposti, si possono comporre dei Divertimenti il cui interesse deve essere sempre crescente dal principio alla fine della Fuga.

Si può prolungare il frammento scelto a condizione che il prolungamento sia nello stesso carattere e concepito in modo da conservare l'unità dello stile generale della Fuga.

I valori del frammento scelto possono essere modificati per aggravamento o in diminuzione, per moto retto o contrario.

Si può servirsi di *parecchi* frammenti per formare un *Tema* di divertimento. Non è necessario ch'essi abbiano la medesima origine; voglio dire che uno può essere tolto dal Soggetto, mentre che un altro lo è dal Contrassoggetto o dalla Coda, ecc., ma essi devono collegarsi fra di loro in modo naturale per non formare che *un sol* tema di un contorno melodico soddisfacente.

Il *capo del Soggetto* dovendo servire di elemento principale per la costruzione dei diversi Stretti, è *prudente*, fino a questo punto della Fuga, di *astenersi dal suo impiego nei divertimenti*, per evitare la monotonia risultante dalla ripetizione delle stesse formule.

I Divertimenti devono essere combinati in modo che nessuno si assomigli e sia fatto cogli stessi frammenti. Essi debbono anche essere alternati nella loro forma, la cui composizione è: *imitazioni* fra le diverse parti, *progressioni armoniche* (di *corta* durata), *canoni* diversi, *contrappunti doppi, tripli, ecc., ecc.*

Un Divertimento può comporsi di parecchi frammenti sovrapposti, i quali, mediante il rivolto, si fanno udire alternativamente nelle diverse parti. In questo caso l'attacco della parte principale deve essere presentato in rilievo.

Il concatenamento di un Divertimento coll'entrata di un Soggetto è tanto più felice quanto più il *Divertimento si prolunga su questa entrata*, specialmente se un'armonia imprevista ne è il risultato. La pratica di questo procedimento dovrà essere ricercata dall'allievo, allorquando gli elementi dei quali disporrà lo permetteranno. Ne darò più innanzi degli esempi.

Si vede, dalle risorse di cui si può disporre, quale ricchezza il Divertimento conduce nella Fuga, quando esso è trattato da una mano duttile, abile, ingegnosa, associata ad un sentimento musicale delicato e ad un gusto sicuro.

E la parte della Fuga dove il compositore può mostrare il più d'invenzione, dappoiché tutti gli elementi ne sono lasciati alla sua libera scelta. Egli deve pertanto farne l'oggetto di cure particolari.

Gli esempi seguenti mostreranno dei frammenti scelti in diversi Soggetti e Contrassoggetti. I prolungamenti saranno marcati in punteggiato....., e la maniera possibile di fare lo sviluppo sarà indicata in caratteri più piccoli e su altre chiavi.

Contrassoggetto

ecc.

Framm. del Soggetto

1. ecc.

Framm. del Sogg. e del Contrassogg.

2. ecc.

3. Framm. del Soggetto ecc.

4. Framm.<sup>ti</sup> del Contrassogg. ecc.

5. Framm.<sup>ti</sup> del Soggetto e del Contrassogg. Sop. ecc.

8

c.s. ecc.

1. Framm. del Soggetto ecc.

2. Framm. del Soggetto ecc.

3. Framm. del Soggetto ecc.  
Contralto

4. Framm.<sup>ti</sup> del Contrassogg. ecc.

5. Framm. del Soggetto ecc.

6. Framm. del Contrassogg. ecc.

7. Framm. del Contrassogg. ecc.

**Soggetto**

**Contrassoggetto**

ecc.

**Framm. del Soggetto**

1. ecc.

**Framm. del Contrassogg.**

2. ecc.

**Framm. del Contrassogg.**

3. ecc.

**Framm. del Soggetto**

4. ecc.

5. ecc.

**Soggetto**

1.º C.S. ecc.

2.º C.S. ecc.

**Framm. del Soggetto**

1. ecc.

**Framm. del Soggetto**

2. ecc.

**Framm. del 1.º Contrassogg.**

3. ecc.

**Framm. del 1.º Contrassogg.**

4. ecc.

(1) Si può, in un Divertimento, modulare a delle tonalità lontane dalla tonalità principale della Fuga, ma a condizione che quelle modulazioni non siano che *passaggere* e che il ritorno alla tonalità nella quale si vuol far udire nuovamente il Soggetto, abbia luogo in modo felice e naturale.

Queste specie di modulazioni sono tanto più ammissibili quanto più i Divertimenti sono più vicini allo stretto.

5. Framm. del 1.<sup>o</sup> Contrassogg. ecc.

6. Framm. del 2.<sup>o</sup> Contrassogg. ecc.

7. Framm. del 2.<sup>o</sup> Contrassogg. ecc.

8. Framm.<sup>ti</sup> del Soggetto e del C.S. per moto contrario ecc.

Soggetto

2.<sup>o</sup> C.S.

1.<sup>o</sup> C.S.

ecc.

1. Framm. del 1.<sup>o</sup> C.S. per moto contrario ecc.

2. Framm.<sup>ti</sup> del Soggetto e del 1.<sup>o</sup> Contrassogg. ecc.

3. Moto cromatico del Soggetto ecc.

4. Framm. del 1.<sup>o</sup> Contrassogg. ecc.

Contralto

5. Framm. del Contrassogg. ecc.

6. Framm. del Soggetto per moto contr. ecc.

7. Framm. del 2.<sup>o</sup> Contrassogg. ecc.

Il punto al quale siamo arrivati mi sembra propizio per istimolare l'allievo prima d'incominciare una Fuga, a preparare dapprima tutti i materiali dei quali dovrà servirsi. Avendoli sotto gli occhi, egli determinerà più facilmente il posto ch'essi devono occupare, secondo la loro importanza ed il loro carattere, nel corso della composizione.

## ESERCIZI.

Per mettere l'allievo in grado di scegliere, con l'abilità necessaria, i temi di Divertimenti da trarre dai *Soggetti* e *Contrassoggetti*, è bene che esso si familiarizzi con questo lavoro. Per ciò egli prenderà a modello gli esempi precedenti, esercitandosi su diversi Soggetti dei quali avrà fatto i Contrassoggetti.

Rammento qui che si potranno ugualmente trarre i temi di Divertimenti: *dalle Code, dai Nuovi Soggetti* (dopo la loro emissione facoltativa, come è stato detto più sopra) e *dalle parti libere* che saranno state udite combinate col Soggetto.

La scelta di questi elementi non è certo più difficile a farsi di quella che fa l'oggetto speciale di questo esercizio. Non ne riparerò.

## ESEMPI DI DIVERTIMENTI.

Si sono visti testè gli elementi che possono servire a formare i Divertimenti; si tratta ora di metterli in opera; a questo scopo fornirò parecchi esempi, dove il Divertimento si riattacca a ciò che precede ed a ciò che segue; ciò sarà, presumo, un insegnamento utile per l'allievo.

### A DUE PARTI.

**SOGGETTO**

**CONTRASSOGGETTO**

Contrassoggetto

ecc

Divertimento collegante l'esposizione della Fuga alla contro Esposizione.

Fine della Risposta

FRAMM. del Soggetto

FRAMM. del Soggetto in imitazione

DIVERTIMENTO

C. S.

Contro Esposizione

R

ecc.

Divertimento col-  
legante il relativo  
maggiore alla sot-  
to dominante.

Framm. del Sogg.

Fine della Risposta in Mi<sup>b</sup>

DIVERTIMENTO

Framm. del C.S.

per moto contrario

Framm. del C.S. per moto contr.

Soggetto

Framm. del Soggetto per moto contrario

Soggetto in Sib min. ecc.

Framm. del C.S. per moto contrario

Contrassoggetto

### A TRE PARTI.

#### SOGGETTO

#### CONTRASSOGGETTO

Divertimento col-  
legante l'Esposizio-  
ne della Fuga alla  
contro Esposizione.

Fine del Soggetto

Fine del C.S.

Fine della Risposta

DIVERTIMENTO

Framm. del C.S.

Fine del C.S.

Risposta ecc.

Contro Esposizione

C.S.

Divertimento col-  
legante il relativo  
maggiore al sog-  
getto inteso alla  
6.<sup>a</sup> (modo magg.)

Fine della Risp.  
al relativo magg.

Parte libera in imitazione

### A QUATTRO PARTI.

SOGGETTO

Fine di un Diver-  
timento collegan-  
tesi alla Contro  
Esposizione.

SOGGETTO

CONTRASSOGGETTO

Divertimento col-  
legante l'Esposizio-  
ne della Fuga al re-  
lativo minore.

Fine del Contrassoggetto

Fine della Risposta

Canone

Canone

Canone

C.S.

Soggetto al relativo minore

ecc.

SOGGETTO

ecc.

CONTRASSOGGETTO

Divertimento col-  
legante l'Esposizio-  
ne della Fuga al re-  
lativo maggiore.

Fine della Risposta

Fine del Contrassogg.

DIVERTIMENTO

Framm. del C.S.

(1) Questo *re* può analizzarsi in due maniere: come nota di passaggio proveniente da un *mi* supposto:  o come nota di volta di un *do* supposto:  cioè che è perfettamente logico e musicale.

Soggetto al relativo magg.

ecc.

## SOGGETTO

ecc.

## CONTRASSOGGETTO

Divertimento col-  
legante l'Esposi-  
zione della Fuga  
al relativo mi-  
nore.

Framm. del Soggetto

Fine del Contrassoggetto

Fine della Risposta

Soggetto al relativo minore

ecc.

SOGGETTO

ecc.

CONTRASSOGGETTO

ecc.

Fine della Risposta al relativo minore. TEMA DEL DIVERT. (Framm. della Risposta prolungato)

Divertimento col-  
legante il relativo  
minore alla sotto  
dominante.

Fine del Contrassogg.

DIVERTIMENTO

Parte libera in imitazione

Sogg. alla Sotto Dominante

ecc.

## SOGGETTO



## CONTRASSOGGETTO

Divertimento col-  
legante la sotto  
dominante al 2.<sup>o</sup>  
grado.



## SOGGETTO



## CONTRASSOGGETTO

Divertimento col-  
legante il relativo  
maggiore al 6.<sup>o</sup>  
grado.



## ESERCIZI.

Scegliere dei Soggetti, farne i Contrassoggetti ed esercitarsi a stabilire dei Divertimenti che possano collegare le diverse parti di una Fuga; per esempio:

L'Esposizione alla Contr'Esposizione (nel caso in cui si vorrebbe farne una, ciò che è del tutto facoltativo, ed anzi quasi non usato).

L'Esposizione al modo relativo.

Il modo relativo al quarto grado ed al secondo se la Fuga è maggiore.

Il quarto grado al secondo, ed il secondo al quarto se la Fuga è maggiore.

Il modo relativo al sesto grado ed al quarto se la Fuga è minore.

Il sesto grado al quarto, ed il quarto al sesto se la Fuga è minore.

Questi esercizi debbono essere fatti a due, tre ed a quattro parti, ma, in più gran numero, sotto quest'ultima forma. E bene dire che l'ordine adottato per gli esercizi precedenti non determina la forma della costruzione della Fuga. Sono, come l'ho detto più sopra, degli esercizi isolati che servono a collegare le differenti parti della Composizione. L'ordine nel quale i diversi elementi debbono essere presentati è indicato *nel Piano generale*. Vi aggiungerò più oltre alcune osservazioni.

## DELLE MODIFICAZIONI CHE PUÒ RICHIEDERE IL CAMBIAMENTO

## DI MODO IN CERTI SOGGETTI.

Accade che allorquando si vuol far udire il Soggetto al relativo minore o maggiore del tono stabilito (secondo che il Soggetto è in tal o tal modo) si è qualchevolta imbarazzati, sia perchè la riproduzione esatta di certi *passaggi cromatici* toglie ogni senso reale del modo, sia ancora perchè certe altre riproduzioni esatte danno luogo a degli intervalli un po' aspri d'aspetto e d'intonazione, ovvero insipidiscono il contorno melodico e la contestura armonica.

Gli esempi che sto per mettere sott'occhio, mostreranno chiaramente ciò che voglio esporre.

Io suppongo  
questo soggetto:



se ne sopprimo il moto cromatico finale, gli tolgo tutta la sua fisionomia e tutto il suo sapore:



Occorre pertanto adottare questa versione, che riproduce esattamente il moto cromatico:



Ecco ora due soggetti che terminano similmente:



Per il primo di questi soggetti, conservando il moto cromatico, si ottiene nelle due ultime battute:

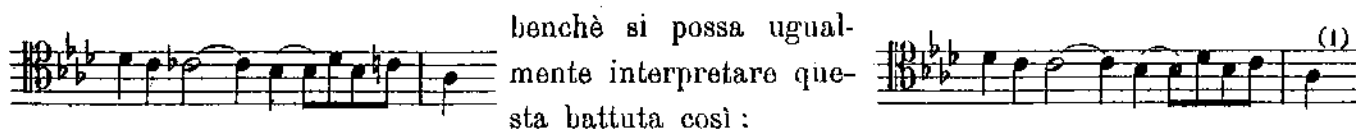


Il *re*  $\flat$  è così vicino al *re*  $\natural$  nell'ultima battuta che pare difficile di cancellarne l'impressione qualunque sia l'armonia accompagnante.

La versione che mi sembra migliore è pertanto:



Al contrario, nel secondo di questi soggetti, la durata del *la*  $\flat$  può permettere un'armonizzazione atta a cancellarne l'impressione, e per conseguenza a conservare al soggetto la sua vera fisionomia nella riproduzione in maggiore. La versione seguente è pertanto ammissibilissima per l'ultima battuta:

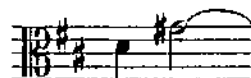


benchè si possa ugualmente interpretare questa battuta così:

Si vede qui nuovamente il posto che il gusto ed il senso musicale occupano in questi studi. Delle difficoltà di altra natura possono presentarsi; Es.:



La versione reale per la riproduzione in minore della quinta battuta sarebbe



ma questo intervallo avendo una certa asprezza, può addolcirsi sostituendo il *sol*  $\sharp$  col *sol*  $\natural$ ; ciò che dà una versione preferibile:

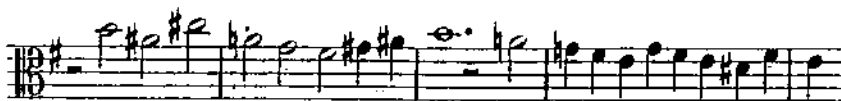


(1) L'Autore di questo soggetto, *Sig. CH. LENEPEU*, preferisce quest'ultima versione.

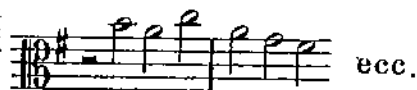
Infine il soggetto  
seguinte:



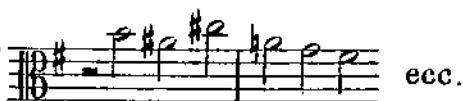
da come riproduzione al relativo minore:



A tutta prima essa pare un po' ruvida e si è tentati di  
adottare la versione:



ma la si esclude tosto a causa del suo nessun gusto, per  
ritornare alla prima:



che s'imporrà viemmeglio quanto più sarà armonizzata in modo sostanzioso.

Si dovrà, del resto, preferire sempre la riproduzione serbante gli intervalli caratteristici della tonalità, tutte le volte che sarà possibile di armonizzarla in un modo interessante, ingegnoso, flessibile e tonale.

Questi esempi bastano largamente per guidare l'allievo in casi consimili.

Nello stesso modo che l'*Esposizione* è separata dal tono relativo da un *Divertimento*, nello stesso modo anche altri *Divertimenti* debbono condurre alle due ultime emissioni del Soggetto negli altri due toni relativi. A questo proposito rammento che si può sopprimere una di queste due emissioni. Nel caso in cui non si fa questa soppressione ed in cui si vuol far udire il soggetto nei due ultimi toni relativi, l'ordine di questa emissione importa poco ed è facoltativo.

Rammento anche che l'ultima emissione del Soggetto prima dello Stretto può non essere accompagnata dal Contrassoggetto. Le parti accompagnanti non devono, in questo caso, essere delle semplici parti di ripieno; ma esse devono al contrario essere tolte, nella loro forma e nel loro ritmo, a delle parti libere interessanti già udite.

È possibile, ed è anche talvolta di un eccellente effetto, in una *Fuga maggiore*, di far udire il Soggetto nel modo minore diretto. Ma questo non può prodursi felicemente che immediatamente prima dello Stretto. In questo caso il Soggetto è seguito da un *Divertimento* che percorre facoltativamente le tonalità relative di questo minore diretto, e che confina alla fermata sulla dominante precedente lo Stretto. La rientrata nel modo maggiore tosto al principio dello Stretto, acquista così un sapore apprezzabile.

Noi arriviamo al punto della Fuga dove tutti gli elementi stanno per mettersi in opera nel modo che dirò. Questo punto si chiama *Stretto*; esso è quasi sempre preceduto da una fermata sulla dominante; questa fermata però non è obbligatoria, e vi sono delle Fughe il cui *Stretto* si concatena direttamente con ciò che precede. (L'allievo vedrà, del resto, dagli esempi che saranno dati più tardi, le diverse combinazioni che possono presentarsi). Un Pedale di dominante può essere introdotto immediatamente prima dell'attacco dello Stretto; è preferibile, in questo caso, di farlo corto, a meno che le proporzioni della Fuga non permettano di estenderlo maggiormente.

## LO STRETTO ED IL PEDALE.



Lo *Stretto* è, come l'ho detto nel *Piano generale*, la parte della Fuga dove gli elementi i più interessanti si danno, per così dire, convegno per condensarsi, riunirsi, serrarsi.

Lo *Stretto* propriamente detto è formato da un *Canone* della *Risposta* procedente sotto o sopra il *Soggetto*, Es:

Two musical examples of stretto canons. The first example shows a subject (Sogg.) in the bass and a response (Risp.) in the treble. The second example shows a response (Risp.) in the treble and a subject (Sogg.) in the bass.

Talvolta dal *soggetto* procedente sotto o sopra la *risposta*; Es:

Two musical examples of stretto canons. The first example shows a response (Risp.) in the treble and a subject (Sogg.) in the bass. The second example shows a subject (Sogg.) in the treble and a response (Risp.) in the bass, with a 'parte libera' section in the treble.

(1)

(2)

Basso obbligato, senza del quale il Canone non potrebbe sussistere.

Talvolta anche, ma raramente, le due combinazioni sono praticabili; Es.

Canone principian-  
te sul soggetto.

Musical example of a canon starting on the subject.

Lo stesso princi-  
piante colla rispo-  
sta e continuantesi  
sino alla fine.

Musical example of a canon starting on the response.

(1) Molti soggetti forniscono il Canone per intero; altri al contrario, non ne danno che una parte.

(2) Certi di questi Canoni bastano armonicamente a loro stessi; altri hanno bisogno di essere sostenuti da un basso, come si vede in questo esempio.

Altro Canone principiante dal soggetto, sorretto da un basso e un'armonia obbligatori.

Lo stesso principiante col la risposta e fermantesi nel mezzo della 3.<sup>a</sup> battuta.

Quest'ultimo Soggetto comporta anche un Canone all'8.<sup>a</sup> che può figurare nelle combinazioni dell'insieme dello stretto; lo mostro qui come particolarità da imitarsi tutte le volte che i motivi, qualunque essi siano, vi si presteranno; Es:

CANONE ALL' 8.<sup>a</sup>

La maggior parte dei soggetti scolastici comportano dei Canoni più o meno prolungati del genere di quelli che or ora abbiamo visti, ma *principalmente quelli della risposta combinatisi sotto o sopra il soggetto*. Essi comportano anche quasi sempre la possibilità di fare delle *entrate* a dei punti differenti, prolungantisi più o meno per moto retto o contrario, sia conservando i valori, sia aggravandoli o diminuendoli; Es:

SOGGETTO

1.<sup>o</sup> STRETTO. (Risposta sul Soggetto)

(1) L'analisi di questo passaggio, che può sembrare difficile a tutta prima, è nondimeno naturalissima se si considera che il movimento melodico del Tenore non è che la modificazione ritmica di:  La versione adottata è preferibile, essendo nel carattere generale dei valori impiegati.

2.<sup>o</sup> STRETTO. (Risposta sul Soggetto)

Risp. \_\_\_\_\_

Sogg. \_\_\_\_\_

3.<sup>o</sup> STRETTO, (vero - principiante dalla Risposta)

Risp. \_\_\_\_\_

Sogg. \_\_\_\_\_

4.<sup>o</sup> STRETTO. (Risposta per aggravamento sulla Risposta) che può condurre al Pedale di dominante.

Risp. \_\_\_\_\_

Risp. per aggr.to \_\_\_\_\_

5.<sup>o</sup> STRETTO, su Pedale di dominante (Soggetto per moto contrario sul Soggetto stesso)

Sogg. per moto contr. \_\_\_\_\_

Sogg. \_\_\_\_\_

6.<sup>o</sup> STRETTO, su Pedale di Tonica (Entrate più ravvicinate)

Sogg. \_\_\_\_\_

Risp. \_\_\_\_\_

Sogg. \_\_\_\_\_

Risp. \_\_\_\_\_

Sogg. \_\_\_\_\_

## SOGGETTO

1<sup>o</sup> STRETTO. (Risposta sul Soggetto)

Resp. \_\_\_\_\_

Sogg. \_\_\_\_\_

2<sup>o</sup> STRETTO. (Risposta sul Soggetto)

Resp. \_\_\_\_\_

Sogg. \_\_\_\_\_

3<sup>o</sup> STRETTO, (principiante colla Risposta)

Resp. \_\_\_\_\_

Sogg. \_\_\_\_\_

4<sup>o</sup> STRETTO. (Risposta sul Soggetto)

Resp. \_\_\_\_\_

Sogg. \_\_\_\_\_

ecc.

5<sup>o</sup> STRETTO. (Stretto vero)

Resp. \_\_\_\_\_

Sogg. \_\_\_\_\_

6.<sup>o</sup> STRETTO. (Soggetto sulla Risposta per aggr.<sup>to</sup> col Soggetto stesso aggr.<sup>to</sup> 4 volte)  
Sogg.

7.<sup>o</sup> STRETTO. (Entrate più ravvicinate)

SOGGETTO

1.<sup>o</sup> STRETTO. (Risposta sul Soggetto)

2.<sup>o</sup> STRETTO. (Risposta sul Soggetto)

## 39 STRETTO. (Risposta sul Soggetto)

Resp.

## 49 STRETTO. (Risposta sul Soggetto)

Resp.

## 59 STRETTO. (vero)

Resp.

## 69 STRETTO. (Soggetto per moto contrario sul Soggetto stesso)

(1) Il do della battuta precedente è considerato come prolungato su questo 19 tempo e ritardante il 21.

## 7° STRETTO. (Entrate più ravvicinate pfincipianti colla Risposta)

Risp. \_\_\_\_\_

Sogg. \_\_\_\_\_

Risp. \_\_\_\_\_

Sogg. \_\_\_\_\_

Sono delle *entrate* di questo genere che formano in gran parte ciò che è convenuto di designare sotto il nome generale di *Stretto*.

Non si perderà mai di vista che le diverse combinazioni debbono essere presentate in modo da eccitare un *interesse sempre crescente*.

La prima entrata che si fa col soggetto può essere o no accompagnata da uno o da parecchi disegni collegantisi a ciò che precede, e dei quali uno almeno deve prolungarsi sotto la seconda entrata; Es:

## 1° LA PRIMA ENTRATA DEL SOGGETTO SENZA ACCOMPAGNAMENTO.

SOGGETTO

PRINCIPIO DELLO STRETTO

Risp. \_\_\_\_\_

SOGGETTO

PRINCIPIO DELLO STRETTO

Sogg. \_\_\_\_\_

E. R. 2634

SOGGETTO



STRETTO

*rull. a tempo*

*Risp.*

*Sogg.*

*Sogg.*

*ecc.*

SOGGETTO



STRETTO

*rit. a tempo*

*Sogg.*

*Risp.*

*Sogg.*

*Risp.*

*Risp.*

*ecc.*

La seconda entrata, che ha luogo colla risposta, *non dev'essere tanto lontana dalla prima da provare la sensazione di una nuova esposizione*, e essa deve prodursi su di una nota almeno appartenente ancora al soggetto presentato dalla parte che ha fatto la prima entrata; Es:

The image displays three musical examples illustrating the relationship between a Subject (SOGGETTO) and its Answer (Risp.) in a stretto. Each example consists of a single staff for the Subject and a grand staff (treble and bass clef) for the stretto. The first example is in B-flat major, 3/4 time. The second and third examples are in D major, 3/4 time. Labels 'Sogg.', 'Risp.', and 'ecc.' indicate the different parts of the musical structure.

Sarà così anche per tutti gli altri stretti che si succederanno in seguito, vale a dire che *non vi deve, per così dire, essere soluzione di continuità fra la parte che propone e quella che le risponde*. Per esprimere il mio pensiero figuratamente dirò che è una *catena di cui tutti gli anelli si congiungono*.

Dagli esempi di stretti completi che seguiranno, si vedrà che le entrate, fatte sempre incominciando dal principio del Soggetto, della Risposta e nonchè del Contrassoggetto, del quale pure si può servirsi per fare degli stretti, si vedrà, dico, che queste entrate si *succedono ravvicinandosi fino a che si produca il vero Canone del Soggetto e della Risposta*. Questo Canone può farsi all'infuori del Pedale o sul Pedale stesso.

Occorre dire che in tutto questo il Contrassoggetto può essere chiamato a compiere il suo ufficio, sia servendo, come ho detto testè, a formare degli stretti, sia accompagnando il Soggetto o la Risposta, interamente o per frammenti.

Le parti libere di un rilievo sufficiente, la Coda ed anche il Nuovo soggetto (del quale parlerò più oltre) se ve n'è uno; tutti questi elementi prendono parte all'azione, si riuniscono, si mescolano, si confondono, in modo da destare un interesse crescente e caloroso che attira ed avvince l'attenzione.

Le differenti entrate delle quali si è parlato testè non si succedono sempre senza interruzione; esse sono sovente collegate da brevi Divertimenti.

Coi soggetti che non forniscono Canone, lo stretto non può comporsi che di entrate, che lo spirito ingegnoso del compositore riesce ad introdurre secondo che la forma melodica del soggetto lo permette.

ESEMPIO DI UN SOGGETTO CHE NON DÀ LUOGO CHE A DELLE ENTRATE,  
PER FORMARE LO STRETTO.



Arriviamo al *Pedale*, non però a quello del quale ho già parlato, che può talvolta precedere immediatamente lo Stretto, ma a quello che ne fa parte integrante, che esiste in quasi tutte le Fughe scolastiche, che acquista qui una grande importanza per le combinazioni cui esso serve di base, e che prepara, per così dire, la conclusione della Fuga.

Esso riposa sempre sulla dominante o sulla tonica, talvolta sulle due alternativamente, ed è posto nel basso.

Sopra di esso possono svolgersi numerose e diverse combinazioni già indicate nel *Piano generale*, ma che forse non è inutile di rammentare: *Canone del Soggetto e della Risposta*, *Imitazioni*, *Canoni diversi*, ecc.

L'opportunità dell'impiego dei Pedali è lasciato alla libera iniziativa del Compositore; non insisterò pertanto su questo punto se non per dire che se si fanno due Pedali nello stesso Stretto, è quello di *tonica* che deve essere il *secondo* e, se non terminare del tutto la Fuga, essere almeno *vicinissimo alla sua conclusione*.

Però nel caso in cui si sarebbe fatto prima dello Stretto un Pedale di dominante di un certo sviluppo, consiglierò di non fare in seguito che un Pedale di tonica.

Non è che nel caso in cui il Pedale precedente lo Stretto fosse *brevissimo*, che si potrebbe farne un secondo più sviluppato nel corso dello Stretto.

In tutti i casi bisogna evitare l'abuso, e non farne tre nella stessa Fuga, a meno che tale Fuga non abbia delle proporzioni *considerevoli*.

Importa di dire qui che nello Stretto, e principalmente sul Pedale, la libertà di scrittura diventa più grande, e che le *dissonanze* che hanno per *fondamentale la dominante* possono praticarsi *senza preparazione*, soprattutto se esse favoriscono l'impiego felice e simultaneo dei motivi salienti della Fuga.

Medesimamente, sul Pedale, delle modulazioni lontane possono talvolta essere presentate con felice esito da un'abile mano.

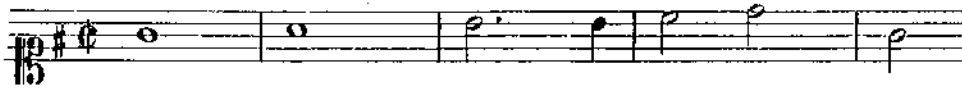
Bisogna ancora far osservare che talvolta riesce di eccellente effetto il terminare una Fuga minore in modo maggiore. È un raggio di sole rischiarante la fine di un'opera che ha potuto sembrare per lungo tratto grigia e fosca.

Infine, se il Soggetto si presta, può essere ottima cosa di presentare la fine di una Fuga in forma di *Corale*; la qual cosa infonde un sentimento di grandezza e di maestà che conviene assai bene a certi Soggetti.

Ma qualunque siano la forma adottata per la conclusione, e la libertà delle armonie impiegate, non si deve, in nessun caso, scostarsi dallo stile e dal carattere generale della Composizione.

Degli Stretti di differente carattere, dati ora come esempi, mostreranno meglio che non saprei dirlo come dev'essere governata questa parte della Fuga.

SOGGETTO



CONTRASSOGGETTO



STRETTO

Risposta

Capo del C.S.

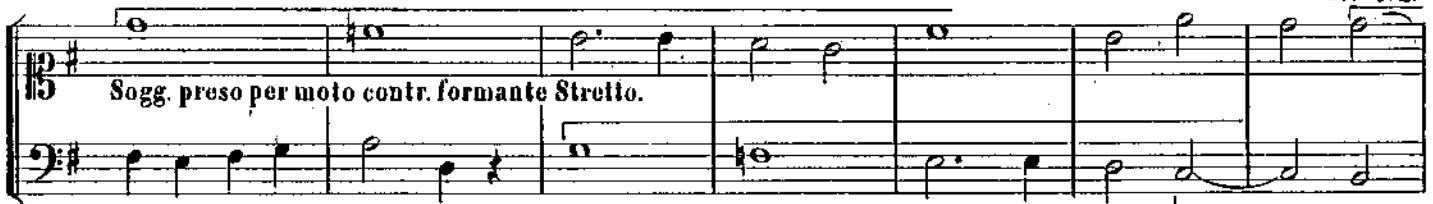


Fine del C.S.

Sogg.



Capo del C.S.



Capo del C.S.

poco più largo



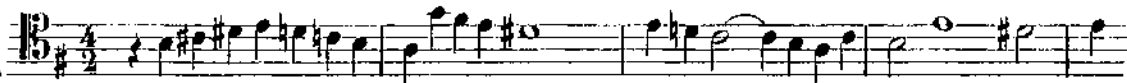
(1) Attacco al 2º tempo per evitare la freddezza.

STRETTO DI UNA FUGA TONALE A TRE PARTI  
ED UN CONTRASSOGGETTO.

SOGGETTO



CONTRASSOGGETTO



STRETTO

Sogg. per moto contrario

(1)

Musical score for the first system, showing three staves. The top staff is labeled "Sogg. per moto contrario". The middle staff is labeled "Risp. per moto contrario formante strello". The bottom staff is labeled "Risp. per moto contrario".

Sogg. in aggravamento sul Sogg. reale

Musical score for the second system, showing three staves. The top staff is labeled "Soggetto". The middle staff is labeled "Pedale". The bottom staff is labeled "Imitazione per moto con."

Musical score for the third system, showing three staves. The top staff is labeled "trario con una figurazione del Contrassoggetto".

Canone all'ottava

Sogg. in aggravamento

Musical score for the fourth system, showing three staves. The top staff is labeled "Capo del Sogg. in diminuz."

Musical score for the fifth system, showing three staves. The top staff is labeled "allarg:".

(1) Si vede qui un esempio di ritardo che si risolve ascendendo; questa particolarità rarissima non è ammissibile che allora quando, come nel caso presente, ed in vista di certe combinazioni, si vuol conservare ai temi che si adoperano il loro contorno e la loro fisionomia.

STRETTO DI UNA FUGA TONALE A QUATTRO PARTI  
ED UN CONTRASSOGGETTO.

SOGGETTO



CONTRASSOGGETTO



1° STRETTO

Resp.

2° STRETTO (Capo del Contrassoggetto)  
Capo del C.S.

3<sup>a</sup> STRETTO (vero)

Risp. \_\_\_\_\_

First system of musical notation, measures 1-6. It features four staves with treble and bass clefs. The key signature has two flats. The notation includes various note values, rests, and slurs. Labels "Sogg." and "Risp." are placed above specific notes.

Second system of musical notation, measures 7-12. It continues the four-staff arrangement. Labels "Framm. del S." and "Framm. del C.S." are placed above notes in measures 10 and 11 respectively.

Third system of musical notation, measures 13-18. It continues the four-staff arrangement. A tempo change "Poco più lento" is indicated above measure 15. Labels "Sogg." and "Framm. del S." are placed above notes in measures 15 and 18 respectively.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. It continues the four-staff arrangement. A label "Framm. del C.S." is placed above a note in measure 21.

STRETTO DI UNA FUGA TONALE A QUATTRO PARTI  
ED UN CONTRASSOGGETTO.

CONTRASSOGGETTO

SOGGETTO

1° STRETTO.

Sogg.

Risp.

C. S.

Sogg.

C. S.

Framm. del C. S.

Framm. del C. S.

Framm. del C. S.

2º STRETTO, (principiante colla Risp.)

3º STRETTO, (Capo del C.S.) 175  
C.S.

Risp.

Sogg.

C.S.

4º STRETTO, (vero) Risp.

Sogg.

Framm. del C.S.

Framm. del C.S.

allarg:.....

STRETTO DI UNA FUGA TONALE A QUATTRO PARTI  
ED UN CONTRASSOGGETTO.

SOGGETTO



CONTRASSOGGETTO



1° STRETTO.

Sogg.

C.S.

2° STRETTO. (Stretto del Contrassogg.) C.S.

3<sup>o</sup> STRETTO, (vero)

Sogg—

First system of the 3<sup>o</sup> STRETTO section, measures 1-6. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features four staves: three treble clefs and one bass clef. The first staff has a 'Risp.' marking above measure 5. The second staff has a 'Sogg.' marking above measure 4. The music consists of eighth and sixteenth notes with various rests.

Second system of the 3<sup>o</sup> STRETTO section, measures 7-12. The notation continues with similar rhythmic patterns. A 'Risp.' marking appears above the first staff in measure 7. The system concludes with a double bar line.

4<sup>o</sup> STRETTO, (entrate più ravvicinate)  
*Poco più lento Sogg.*

First system of the 4<sup>o</sup> STRETTO section, measures 1-6. The key signature changes to two flats. The tempo is marked 'Poco più lento'. The notation includes 'Risp.' and 'Sogg.' markings. The first staff has a 'Risp.' marking above measure 5, and the second staff has a 'Sogg.' marking above measure 5. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Second system of the 4<sup>o</sup> STRETTO section, measures 7-12. The notation continues with a 'Sogg.' marking above the second staff in measure 7. The system ends with a double bar line. The final measure of the system includes a 'tutti' marking.

STRETTO DI UNA FUGA TONALE A QUATTRO PARTI  
ED UN CONTRASSOGGETTO.

SOGGETTO



CONTRASSOGGETTO



1° STRETTO.

Sogg. \_\_\_\_\_

Musical notation for the first stretto (1° STRETTO). It features four staves. The top staff contains the subject (Sogg.) and the bottom staff contains the response (Risp.). The middle two staves are empty, indicating that the subject and response are to be played in all four parts.

STRETTO

Musical notation for the first stretto (1° STRETTO) showing the subject (Sogg.) and response (Risp.) in all four parts. The subject is in the top staff and the response is in the bottom staff. The middle two staves are empty, indicating that the subject and response are to be played in all four parts.

2° STRETTO.

Framm. del C.S.

Musical notation for the second stretto (2° STRETTO). It features four staves. The top staff contains the subject (Sogg.) and the bottom staff contains the response (Risp.). The middle two staves are empty, indicating that the subject and response are to be played in all four parts.

Sogg.

Risp.

Sogg.

Risp.

poco rit.

A

4<sup>o</sup> STRETTO. (Le entrate per moto contrario)*a tempo*

Risp.

Sogg.

Risp.

perdim.

Sogg.

A

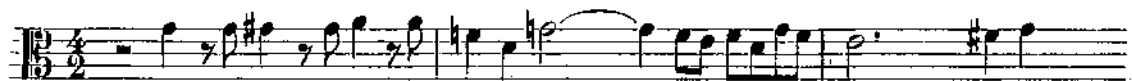
*allarg.*

Sogg. per moto contr.

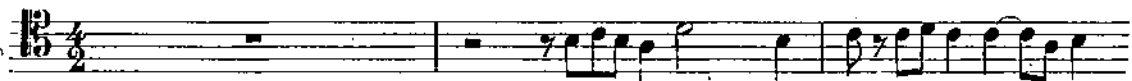
A

STRETTO DI UNA FUGA TONALE A QUATTRO PARTI  
ED UN CONTRASSOGGETTO.

SOGGETTO



CONTRASSOGGETTO



Sogg.



Risp.

Sogg.



Framm. del S.

C. S.

Framm. del S.

Framm. del S.

Risp.



C.S.

Risp.

Sogg.

3° STRETTO. (Capo del C.S.)

Capo del C.S.

4° STRETTO

Risp.

Capo del C.S.

Capo del C.S.

Framm. del C.S.

Framm. del C.S.

Framm. del C.S.

(principiante colla Risp.)

allarg:

Sogg.

...molto.....

STRETTO DI UNA FUGA TONALE A QUATTRO PARTI  
E DUE CONTRASSOGGETTI.

*MOLTO MODERATO*

SOGGETTO

1° CONTRASSOGGETTO

2° CONTRASSOGGETTO

1° STRETTO.

## 2° STRETTO, (principiante colla Risp.)

Capo del 2° C.S.

Musical score for the 2° STRETTO section, marked 'principiante colla Risp.' (beginner with the response). The score is in 3/4 time and features four staves. The first staff has a 'Sogg.' (Soggetto) marking. The second staff has a 'Risp.' (Risposta) marking. The third and fourth staves contain the main melodic and bass lines. The section ends with a repeat sign.

## 4° STRETTO, (vero)

Sogg.

Musical score for the 4° STRETTO section, marked 'vero' (true). The score is in 3/4 time and features four staves. The first staff has a 'Sogg.' (Soggetto) marking. The second staff has a '2° C.S.' (Canto Seconda) marking. The third staff has a '1° C.S.' (Canto Prima) marking. The fourth staff has a '1° C.S.' marking. The section ends with a repeat sign.

Musical score for the 5th stretto section, marked 'entrare più ravvicinate' (enter more closely). The score is in 3/4 time and features four staves. The first staff has a 'Risp.' (Risposta) marking. The second staff has a 'Framm. del 2. C.S.' (Frammento del Canto Seconda) marking. The third staff has a '2° C.S.' marking. The fourth staff has a 'tr.' (trillo) marking. The section ends with a repeat sign.

5° STRETTO, (entrate più ravvicinate) Sogg. *allarg. molto*

Musical score for the 5th stretto section, marked 'entrare più ravvicinate' (enter more closely). The score is in 3/4 time and features four staves. The first staff has a 'Risp.' (Risposta) marking. The second staff has a 'Sogg.' (Soggetto) marking. The third staff has a 'Risp.' marking. The fourth staff has a 'Sogg.' marking. The section ends with a repeat sign.

Ho riserbato deliberatamente per la fine un elemento molto facoltativo: *Il Nuovo Soggetto*. — Parlerò ugualmente delle *parti libere*, delle quali si è, del resto, già visto ed apprezzato l'impiego, e del *Pedale superiore od interno*.

## IL NUOVO SOGGETTO.

Quando si vuol dare alla Fuga un interesse più variato, più fantasioso, o quando il Soggetto si presta insufficientemente agli sviluppi necessari, si può allora fare intervenire un nuovo tema, il cui ufficio è di servire ad arricchire le combinazioni future.

Questo nuovo tema prende il nome di *Nuovo Soggetto*. Esso deve avere un contorno differente del primo, essere accompagnato da un Contrassoggetto; il tutto prestantesi a degli sviluppi di natura a combinarsi cogli elementi del primo Soggetto e talvolta del primo Contrassoggetto. Questo Nuovo Soggetto fa la sua apparizione ordinariamente dopo il Soggetto al relativo minore o maggiore, oppure prende il posto dell'ultima emissione del Soggetto prima dello Stretto.

In tutti i casi esso deve ricomparire nello Stretto e mescolarsi attivamente ai differenti episodi dei quali quest'ultimo è composto.

L'esempio seguente basterà per mostrare il partito che si può trarre da questo nuovo elemento. Io prendo la Fuga all'entrata medesima del Nuovo Soggetto, dopo il relativo minore, esponendo nondimeno dapprima il Soggetto ed il Contrassoggetto, per poter rendersi conto della mescolanza dei differenti temi.

The musical score is written for two staves, treble and bass clef, in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems. The first system shows the **Soggetto** (Subject) in the treble staff and the **Contrassoggetto** (Contrasubject) in the bass staff. The second system shows the **Risp. del Nuovo Sogg.** (Response of the New Subject) in the treble staff, the **Nuova Soggetto** (New Subject) in the bass staff, and the **Nuovo C.S.** (New Contrasubject) in the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Sogg. alla Sotto-dominante col nuovo Sogg.

Framm. del nuovo Sogg.

Nuovo Sogg.

Capo del 1° C. S.

Capo del nuovo Sogg.

Framm. del nuovo C. S.

Capo del 1° C. S.

Risp. per aggravamento

*poco allarg.*

STRETTO.

Sogg.

Risp.

1° C. S.

1° C. S.

(1) Qualchevolta in una Fuga maggiore, la fermata prima dello Stretto si fa sulla dominante del relativo minore.

1.<sup>o</sup> C.S.

Risp.

Framm.

tr

tr

tr

tr

del Nuovo C. S.

Sogg.

Risp.

Sogg.

Risp.

Pedale

Continuazione del disegno

Framm. del Nuovo S.

tr

tr

tr

tr

Ped. di tonica

Sogg.  $\Omega$

Nuovo sogg.

Nuovo C.S.

Capo del Sogg.

Fine del Sogg.

Framm. del Sogg.

*più lento*

Capo del Nuovo Sogg.

*per moto contr.*

*allarg:.....*

Capo del Nuovo Sogg.

## LE PARTI LIBERE.

Le parti libere sono di due sorte; quelle la cui fisionomia è sufficientemente caratterizzata per poter servire a degli sviluppi (lo si è già visto negli esempi precedenti), e quelle il cui ufficio modesto, ma utile, si limita a quello di parti di ripieno destinate a completare l'armonia.

Non v'è altro a dirne, se non che a consigliarne l'impiego giudizioso.

## IL PEDALE SUPERIORE OD INTERNO.

Possono aver luogo, per una *durata brevissima*, dei Pedali superiori od interni. Essi si fanno sempre sulla dominante o la tonica del tono nel quale si è al momento in cui essi si producono, e non devono essere estranei agli accordi che in modo molto passeggero.

ES.

Vedere l'esposizione a 4 parti N.10, data come es., pagina 143.

## CONCLUSIONE.

Io non saprei raccomandare abbastanza di non usare che con un'estrema sobrietà questo procedimento, che segnalo qui solo a titolo di curiosità.

Non resta più, per completare l'istruzione dell'allievo, che a porre sotto i suoi occhi delle Fughe di diverso carattere a due, tre e quattro voci.

Le Fughe a quattro voci, rappresentando il tipo più interessante e d'impiego più frequente, si trovano qui in più gran numero.

In seguito una a cinque, una a sei, una a sette ed una a otto parti mostreranno la maniera di disporre, di condurre e di svolgere la composizione con un maggior numero di parti.

Infine, parecchie Fughe di allievi, che hanno ottenuto il primo premio al Conservatorio di Parigi, completeranno questo volume. Esse faranno vedere presso a poco il livello che si deve raggiungere per meritare questa ricompensa.

Possa il presente lavoro aiutare gli allievi studiosi in questo studio difficile e qualche volta arido. È il mio desiderio e sarebbe la mia gioia. — Che essi non si scoraggino, essi troveranno certamente un largo ed artistico compenso ai loro sforzi, e le loro opere future si risentiranno della perizia che avranno acquistata.

## OSSERVAZIONE SULLA FUGA A DUE ED A TRE PARTI.

La Fuga a due ed a tre parti deve avere il medesimo ordine che quella a quattro parti; ma offrendo meno risorse, essa differisce forzatamente in certi dettagli. — Per esempio, a cagione della poca diversità che è possibile di raggiungere nei Divertimenti, la Contr'Esposizione vi è più frequentemente usata, diventando essa stessa un elemento di varietà. D'altra parte, le si dà generalmente minore sviluppo, non potendo i diversi artifici dei quali si compone presentare lo stesso interesse che nella Fuga a quattro parti.

Al contrario di quanto si pratica in quest'ultima, non v'è mai Pedale nella Fuga a due parti, e abbastanza raramente in quella a tre, l'armonia essendo allora ridotta a due voci.

Sono, del resto, le sole differenze a segnalarsi, ma era utile di enunciarle.

## FUGA TONALE A DUE VOCI.

TEMPO GIUSTO QUASI A CAPPELLA

Risp.

Sogg.

Framm. A.

C.S.

Sogg.

Framm. A.

Framm. A. C.S.

C.S. Resp.

DIVERTIMENTO tratto dal C.S.

CONTR0 - Resp.

Framm.

ESPOSIZIONE

Framm. A. C.S.

A C.S. Sogg.

DIVERTIMENTO con un Framm. del C.S. e il Framm. A

Framm. A.

Framm. A.

RELATIVO MINORE

Sogg.

Framm. A. C.S. Resp.

DIVERTIMENTO colla fine del Sogg.

C.S. Framm. del Sogg.

Framm. del Sogg.

2º GRADO

Framm. A. C.S.

Sogg.

## SOTTO DOMINANTE

Sogg.

Framm. A. C.S.

## DIVERTIMENTO tratto dal C.S.

*rall.* **STRETTO.** *a tempo* **Risp.** **Sogg.**

**1° STRETTO.** **Sogg.** **Framm. A.** **C.S.** **Fr. A**

**2° STRETTO, (del capo del C.S.)** **C.S.** **Framm. A.** **Sogg.**

**C.S.** **Risp.**

**3° STRETTO.** **Risp.** **4° STRETTO.** **Sogg.**

**Risp.**

**5° STRETTO. (Risp. aggrav. sul Sogg.)** **Sogg.**

**Risp. aggrav.**

**6° STRETTO. (Risposta sul Soggetto per moto contr.)** **più lento** **Risp.** **Sogg. per moto contr.** **allarg.**

*MODERATO MOLTO SOST.<sup>to</sup>*

*Risp.*

*Sogg.*

*C.S.*

*C.S.*

*Sogg.*

*Risp.*

*C.S.*

*Divertimento con un Framm. principiante sulla fine della Ri.*

*Risp.*

*C.S.*

*sposta.*

**CONTRO-ESPOSIZIONE**

*Risp.*

*C.S.*

*Sogg.*

**DIVERTIMENTO colla fine del C.S.**

*C.S.*

Sogg.

## DIVERTIMENTO tratto dalla fine del Sogg.

C.S.

Risp.

## 6° GRADO

C.S.

Sogg.

## 1° STRETTO.

Sogg.

Risp.

2° STRETTO, (del C.S.) C.S.

Risp.

C.S.

Sogg.

C.S.

3° STRETTO, (al relativo principiante colla risposta)

Sogg.

Risp.

4° STRETTO, (vero) Risp.

Sogg.

5° STRETTO. (Sogg. aggr. sul Sogg. stesso)

Sogg.

Sogg. aggr.

C.S.

C.S.

allarg.

Risp.

## FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.

ANDANTE ESPRESSIVO

The musical score is for a four-voice fugue in G major, 3/4 time, marked Andante Espressivo. The notation is arranged in four systems, each with four staves. The first system shows the initial entries: the third voice (Sogg.) and the fourth voice (C.S.). The second system shows the first voice (Risp.) and the third voice (C.S.). The third system shows the first voice (Sogg.) and the second voice (C.S.). The fourth system shows the first voice (C.S.) and the fourth voice (Risp.). The score includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

First system of the musical score. It consists of four staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 13/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. Labels include "Framm. del Sogg." (Fragment of the Subject) appearing on the second and third staves, and "Fr.º del" (First of the) on the fourth staff.

Second system of the musical score. It consists of four staves. The key signature changes to one sharp (F#), indicating the "RELATIVO MINORE" (Relative Minor). The time signature remains 13/8. Labels include "Framm. del Sogg." on the first staff, "Sogg." (Subject) on the second staff, and "C.S." (Coda) on the third staff.

Third system of the musical score. It consists of four staves. The key signature remains one sharp (F#). The time signature remains 13/8. Labels include "Risp." (Ritardando) on the first staff and "C.S." (Coda) on the third staff.

DIVERTIMENTO con un Framm. del C.S.

Fourth system of the musical score. It consists of four staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 13/8. Labels include "Framm. del C.S." (Fragment of the Coda) on the first staff and "Framm. del C.S." on the third staff.

Sogg.

1° STRETTO  
poco rit. a tempo

Sogg.

Risp.

Sogg.

Framm. del

Risp.

Sogg.

Sogg.

Sogg.

Sogg.

Sogg.

3.<sup>o</sup> STRETTO, (del Contrassoggetto)

C.S.

C.S.

C.S.

C.S.

4.<sup>o</sup> STRETTO. (Sogg. aggr. sul Soggetto stesso)

Sogg. aggr.

Sogg.

*allarg. poco a poco*

## FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.

MOLTO MODERATO

Sogg.

C.S.

## 1° DIVERTIMENTO con un Framm. del C.S.

Framm. del C.S.

RELATIVO MAGGIORE

C.S.

First system of musical notation, featuring four staves. The top staff is labeled "Framm. del C.S." and the middle staff is labeled "Sogg.". The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

2° DIVERTIMENTO, (fine del Sogg. e Framm. A)

Second system of musical notation, featuring four staves. The top staff is labeled "A." and the middle staff is labeled "Framm. del Sogg.". The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

Third system of musical notation, featuring four staves. The top staff is labeled "Framm. del S." and the middle staff is labeled "A.". The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

SOTTO - DOMINANTE

C.S.

Fourth system of musical notation, featuring four staves. The top staff is labeled "SOTTO - DOMINANTE" and the middle staff is labeled "Framm. del S.". The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

Fine del C.S.

12/8

Fine del C.S.

Framm. del S.

12/8

rit.

a tempo

1.<sup>o</sup> STRETTO.

Sogg.

12/8

Risp.

Sogg.

Framm.

C.S.

12/8

C.S.

del S.

Risp.

2.<sup>o</sup> STRETTO, (vero)  
Risp.

Four staves of music in G major (one sharp). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time.

3.<sup>o</sup> STRETTO, (capo del C.S.)

Four staves of music in G major (one sharp). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time.

4.<sup>o</sup> STRETTO. (Soggetto combinato col Soggetto stesso aggravato)  
R. aggr.

Four staves of music in G major (one sharp). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time.

Four staves of music in G major (one sharp). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time.

FUGA REALE A QUATTRO VOCI,  
DUE CONTRASSOGGETTI E UN NUOVO SOGGETTO.

QUASI ADAGIO

Risp. —

First system of musical notation. It features four staves. The top staff is labeled "Sogg." (Subject) and contains a melodic line. The second staff is labeled "1° C.S." (First Counter-Subject) and contains a corresponding melodic line. The third and fourth staves are empty, likely for the other two voices. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/2.

Second system of musical notation. It continues the four-staff structure. The top staff is labeled "1° C.S." and the second staff is labeled "2° C.S." (Second Counter-Subject). The third staff is labeled "Sogg." and contains a melodic line. The fourth staff is empty. The key signature and time signature remain the same.

Third system of musical notation. It continues the four-staff structure. The top staff is labeled "2° C.S." and the second staff is labeled "Framm. del 1° C.S." (Fragment of the 1st Counter-Subject). The third staff is labeled "Risp." (Response) and the fourth staff is labeled "1° C.S.".

Fourth system of musical notation. It continues the four-staff structure. The top staff is labeled "Framm. del 1° C.S." and the second staff is labeled "Risp.".

Sogg.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The second staff has a treble clef and a key signature of three flats. The third staff has a treble clef and a key signature of three flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of three flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels include "1.<sup>o</sup> C.S." on the third staff, "2.<sup>o</sup> C.S." on the third staff, "1.<sup>o</sup> C.S." on the bottom staff, and "Resp." on the top staff.

Nuovo Sogg.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats. The second staff has a treble clef and a key signature of three flats. The third staff has a treble clef and a key signature of three flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of three flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels include "Nuovo C.S." on the third staff and "2.<sup>o</sup> C.S." on the bottom staff.

Framm. del 2.<sup>o</sup> C.S.

Nuovo C.S.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats. The second staff has a treble clef and a key signature of three flats. The third staff has a treble clef and a key signature of three flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of three flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels include "Resp. del Nuovo Sogg." on the second staff, "Nuovo Sogg." on the third staff, and "Nuovo C.S." on the bottom staff.

Nuovo C.S.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats. The second staff has a treble clef and a key signature of three flats. The third staff has a treble clef and a key signature of three flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of three flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels include "Resp. del Nuovo Sogg." on the bottom staff.

## SOTTO DOMINANTE

Framm. del Nuovo Sogg.

Framm. del Nuovo Sogg.

Framm. del 2° C.S.

This system contains four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. It includes a melodic line with a trill marked 'trm'. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a melodic line. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a melodic line. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats, with a melodic line. Labels include 'Framm. del Nuovo Sogg.' at the top left, 'Framm. del Nuovo Sogg.' at the top right, 'Framm. del 2° C.S.' at the top right, 'Nuovo Sogg.' in the middle right, 'Sogg.' in the middle right, 'Framm. del Nuovo Sogg.' in the middle left, and '1° C.S.' in the middle right.

 DIVERTIMENTO colla fine del Sogg.  
 Fine del Sogg.

Framm. del 2° C.S.

This system contains four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. It includes a melodic line with a trill marked 'trm'. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a melodic line. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a melodic line. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats, with a melodic line. Labels include 'Framm. del 2° C.S.' at the top left, 'Fine del Sogg.' at the top right, 'Fine del Sogg.' in the middle right, and 'Fine del Sogg.' in the middle right.

allarg.

## 1° STRETTO.

This system contains four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. It includes a melodic line with a trill marked 'trm'. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a melodic line. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a melodic line. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats, with a melodic line. Labels include 'allarg.' at the top left, '1° STRETTO.' at the top right, 'Framm. del 2° C.S. per moto cont.' in the middle right, 'Risp.' in the middle right, and 'Sogg.' in the middle right.

Framm. del 2° C.S.

Risp.

 2° STRETTO. (Stretto del Nuovo Sogg.  
 principiante colla Risp.)

This system contains four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. It includes a melodic line with a trill marked 'trm'. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a melodic line. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a melodic line. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats, with a melodic line. Labels include 'Framm. del 2° C.S.' at the top left, 'Risp.' at the top right, '2° STRETTO. (Stretto del Nuovo Sogg. principiante colla Risp.)' at the top right, 'Sogg.' in the middle left, 'Risp. del N.S.' in the middle right, 'Nuovo Sogg.' in the middle right, and 'Risp. del Nuovo Sogg.' in the middle right.

3° STRETTO. (Stretto vero)

Resp.

Sogg.

## 4° STRETTO, (principiante colla Resp.)

## 5° STRETTO. (Resp. sul Sogg. aggr.)

4° STRETTO, (principiante colla Resp.)

5° STRETTO. (Resp. sul Sogg. aggr.)

Sogg.

Resp.

Sogg. aggr.

## 6° STRETTO. (Resp. in diminuzione sul Sogg.)

Sogg. a tempo

6° STRETTO. (Resp. in diminuzione sul Sogg.)

Sogg. a tempo

Resp. in diminuz.

PIÙ MOSSO

allarg. molto

p

f

cres.

## FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.

ANDANTINO

Sogg.

C.S.

DIVERTIMENTO con un Framm. del Sogg.

RELATIVO MAGGIORE 209

b

f

Framm. del C.S.

a

a

tr

Sogg.

a

C.S.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for four parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 12/8. The music is in common time, with a tempo marking of "Allegretto". The score consists of 12 measures. The Soprano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The Alto part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The Tenor part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The Bass part begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics "The Rose Tree" are written below the Bass part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also performance instructions like "C. S." and "Risp.".

**DIVERTIMENTO** colla fine del Sogg.

6<sup>o</sup> GRADO

A musical score for a piece titled "6<sup>o</sup> GRADO". The score is written for four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The first staff contains a melodic line with various intervals and rests. The second staff contains a similar melodic line, with a "S." marking above it. The third staff contains a melodic line, with a "C.S." marking above it. The fourth staff contains a melodic line, with an "a" marking above it. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Sogg.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are in alto clef. The bottom staff is in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system of musical notation continues the piece. It includes a 'Risp.' (Ritardando) marking above the second staff and a 'C.S.' (Crescendo) marking below the third staff. The music continues with complex rhythmic figures and rests.

The third system of musical notation continues the piece. It includes a 'C.S.' (Crescendo) marking above the second staff and a 'Sogg.' (Soggetto) marking below the second staff. The music continues with complex rhythmic figures and rests.

2.<sup>o</sup> STRETTO, (del Contrassoggetto)

C.S.

The fourth system of musical notation begins the second stretto section. It includes a 'C.S.' (Crescendo) marking below the first staff and another 'C.S.' (Crescendo) marking below the third staff. The music continues with complex rhythmic figures and rests.

5<sup>º</sup> STRETTO, (vero)

Sogg. —

13

C.S.

Sogg.

13

Risp.

Risp.

Risp.

4<sup>º</sup> STRETTO, (entrate più ravvicinate)

Sogg. —

*allarg.*

13

Risp.

Sogg.

Risp.

C.S.

Sogg.

## FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.

AND<sup>te</sup> QUASI ADAGIO GRAVE

First system of musical notation. The first staff has a *Sogg.* marking. The second staff has a *Risp.* marking. The third staff has a *C.S.* marking. The fourth staff has a *C.S.* marking.

Second system of musical notation. The first staff has a *Sogg.* marking. The second staff has a *C.S.* marking. The third staff has a *C.S.* marking. The fourth staff has a *C.S.* marking.

Third system of musical notation. The first staff has a *Risp.* marking. The second staff has a *C.S.* marking. The third staff has a *C.S.* marking. The fourth staff has a *C.S.* marking.

DIVERTIMENTO colla fine del Sogg.

Fourth system of musical notation, labeled *DIVERTIMENTO colla fine del Sogg.* The first staff has a *Sogg.* marking. The second staff has a *C.S.* marking. The third staff has a *C.S.* marking. The fourth staff has a *C.S.* marking.

C.S.

First system of musical notation, featuring four staves. The top staff has a treble clef and a 13/8 time signature. The second staff has a treble clef and a 13/8 time signature. The third staff has a treble clef and a 13/8 time signature. The bottom staff has a bass clef and a 13/8 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The word "Sogg." is written above the third staff, and "C.S." is written below the third staff. The word "Risp." is written above the second staff.

DIVERTIMENTO tratto dal Sogg.

Second system of musical notation, featuring four staves. The top staff has a treble clef and a 13/8 time signature. The second staff has a treble clef and a 13/8 time signature. The third staff has a treble clef and a 13/8 time signature. The bottom staff has a bass clef and a 13/8 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

SOTTO DOMINANTE

Third system of musical notation, featuring four staves. The top staff has a treble clef and a 13/8 time signature. The second staff has a treble clef and a 13/8 time signature. The third staff has a treble clef and a 13/8 time signature. The bottom staff has a bass clef and a 13/8 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The word "C.S." is written above the second staff, and "Sogg." is written above the third staff.

DIVERTIMENTO tratto dal C.S.

2° GRADO C.S.

Fourth system of musical notation, featuring four staves. The top staff has a treble clef and a 13/8 time signature. The second staff has a treble clef and a 13/8 time signature. The third staff has a treble clef and a 13/8 time signature. The bottom staff has a bass clef and a 13/8 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The word "Sogg." is written above the second staff.

The first system consists of four staves of music. The top three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several rests and dynamic markings throughout the system.

1<sup>o</sup> STRETTO.

The second system continues the musical piece. It includes the following markings: "C.S." above the second staff, "Sogg." below the third staff, and "C.S." above the fourth staff. The musical notation remains dense with rapid passages and rests.

The third system includes the following markings: "C.S." above the first staff, "Risp." below the second staff, and "Sogg." above the third staff. The musical notation continues with intricate rhythmic patterns.

The fourth system includes the following markings: "Risp." above the first staff, "C.S." above the second staff, and "C.S." above the fourth staff. The musical notation concludes with a final cadence.

2<sup>o</sup> STRETTO.

Measures 1-4 of the 2<sup>o</sup> STRETTO. The score is in 13/8 time. The first staff (Soprano) has a melodic line with a 'Sogg.' (Subject) label above measure 2. The second staff (Alto) has a 'Risp.' (Response) label above measure 3. The third staff (Tenor) and fourth staff (Bass) provide harmonic support with various rhythmic patterns.

3<sup>o</sup> STRETTO, (principiante colla Risposta)

Risp.

3<sup>o</sup> STRETTO, (principiante colla Risposta)

Measures 1-4 of the 3<sup>o</sup> STRETTO. The score is in 13/8 time. The first staff (Soprano) has a 'Sogg.' label above measure 2. The second staff (Alto) has a 'Risp.' label above measure 1. The third staff (Tenor) has a 'Sogg.' label above measure 2. The fourth staff (Bass) has a 'Risp. per moto retrogrado' label above measure 2.

Measures 5-8 of the 3<sup>o</sup> STRETTO. The score continues with complex rhythmic patterns in 13/8 time across four staves.

4<sup>o</sup> STRETTO, (rientrate più ravvicinate)

Risp.

allarg.

4<sup>o</sup> STRETTO, (rientrate più ravvicinate)

Measures 1-4 of the 4<sup>o</sup> STRETTO. The score is in 13/8 time. The first staff (Soprano) has a 'Sogg.' label above measure 2. The second staff (Alto) has a 'Risp.' label above measure 1. The third staff (Tenor) has a 'Sogg.' label above measure 2. The fourth staff (Bass) has a 'Sogg.' label above measure 2. The section concludes with a 'allarg.' (ritardando) marking and a final cadence.

FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.<sup>(1)</sup>

TEMPO GIUSTO, MA MOLTO MODERATO

Sogg. \_\_\_\_\_ Coda

C.S. \_\_\_\_\_

Risp. \_\_\_\_\_

a \_\_\_\_\_

C.S. \_\_\_\_\_

Sogg. \_\_\_\_\_

(1) ..Questa Fuga ha degli sviluppi che sembreranno forse eccessivi. L'autore ha così voluto, desiderando utilizzare tutti i frammenti del Soggetto e del Contrassoggetto, allo scopo di mostrare all'allievo il partito che si può trarre da questi frammenti diversi.

Sarebbe facile, se si volesse scrivere una Fuga meno sviluppata, di fare una scelta fra gli elementi dei quali si può disporre.

Si osserverà pure l'introduzione di una nuova figura destinata a dare varietà e vivacità alla composizione.

L'autore, pertanto, crede e spera, che così presentata e combinata, questa Fuga, malgrado le sue proporzioni, non farà provare all'uditore un'impressione di eccessiva lunghezza.

Disegno della Coda

Coda

C.S.

Risp.

First system of musical notation with four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The system includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Labels include 'Disegno della Coda', 'Coda', 'C.S.', and 'Risp.'.

Disegno della Coda

Framm. del Sogg. per moto contr.

Continuazione dei disegni

Disto con Framm. del Sogg.

Second system of musical notation with four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The system includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Labels include 'Disegno della Coda', 'Framm. del Sogg. per moto contr.', 'Continuazione dei disegni', and 'Disto con Framm. del Sogg.'.

Coda

Framm. del S.

Coda

Third system of musical notation with four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The system includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Labels include 'Coda' and 'Framm. del S.'.

Framm. per moto contr.

Sogg. al relativo minore

Coda

C.S. modificato

Framm. per moto contr.

Framm. del S.

Fourth system of musical notation with four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The system includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Labels include 'Framm. per moto contr.', 'Sogg. al relativo minore', 'Coda', 'C.S. modificato', 'Framm. per moto contr.', and 'Framm. del S.'.

Q

Coda

Risp.

C.S. modificato

Prolungamento dell'ultima parte della Risp.

Imitne - Canca - col capo del C.S.

Framm. del S.

## Capo del C.S.

Disegno della Coda

C.S.

Capo del C.S.

Framm. per moto contr.

Sogg. alla Sotto-Dom.

Framm. del S. per moto contr.

Framm. del S.

Framm. del C.S.

Ultimo Framm. del C.S.

Coda

Framm. del S.

Framm. del C.S.

Nuova figura

Nuova figura il cui disegno servirà nel seguito della Fuga.

Nuova fig.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The text "Nuova fig." appears above the second staff. Below the third staff, the text "Sogg. alla 2<sup>a</sup> accompagnato con dei disegni della nuova figura." is written.

Nuova fig.

Sogg. alla 2<sup>a</sup> accompagnato con dei disegni della nuova figura.

Nuova fig.

Framm. del S. Disegno della Coda

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The text "Framm. del S." appears above the second staff. Below the third staff, the text "Framm. del S." is written.

Framm. del S.

Framm. del S.

Framm. del C.S. per moto Contr.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The text "rit." appears above the second staff. Below the third staff, the text "Framm. del S. per moto contr." is written.

rit.

Framm. del S. per moto contr.

STRETTO.  
1<sup>o</sup> Str.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The text "Risp." appears above the second staff.

Risp.

Framm. del C.S. Capo del C.S. Nuova fig.

C.S. Nuova fig.

2<sup>o</sup> Str. = Sogg. Framm. del C.S.

Coda Resp.

3<sup>o</sup> Str. Sogg.

Coda Capo del C.S.

Framm. del C.S.

Risp. Imit<sup>ne</sup>

Nuova fig. Moto contr. Framm. del C.S. Imit<sup>ne</sup>

Capo del S. Nuova fig. Imit<sup>ne</sup>

Capo del S.

Can<sup>na</sup> con un framm. del C.S. Capo del C.S.

Capo del C.S. Capo della Risp.

Nuova fig. —

Risp. —

4<sup>o</sup> Stretto - Stretto vero —

Div.<sup>to</sup> col capo del Sogg. in diminuz<sup>ne</sup> e colla nuova figura.

Nuova fig. —

Moto contr. —

Div.<sup>to</sup> preced.<sup>to</sup> rovesciato

Nuova fig. —

Moto cont. in diminuz<sup>ne</sup> —

Div.<sup>to</sup> sul Ped. con diversi framm. del Sogg.

Sogg. —

Nuova fig. —

Nuova fig.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves. The first three staves are in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The fourth staff is in bass clef. The music features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, often beamed together. In measure 3, the second and third staves have the instruction "Capo del Sogg." written above them, with a small 'Ω' symbol below the second staff.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of four staves in the same key and clef as the first system. The notation continues with similar rhythmic patterns and melodic lines across all staves.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of four staves. Above the first staff, the instruction "Sogg. aggr." is written. In measure 10, the second staff has the instruction "Nuova fig." above it. In measure 11, the third staff has the instruction "Capo del C.S." above it. In measure 12, the second staff has the instruction "Risp. sotto il Sogg. aggr." above it. The first staff in measure 9 has the instruction "rit." below it.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system consists of four staves. In measure 14, the third staff has the instruction "allarg." above it. The system concludes with a double bar line in measure 16.

## FUGA TONALE A CINQUE VOCI.

MODERATO

First system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 5/2. The first staff has a 'Risp.' marking. The second staff has a 'Soggetto' marking. The third staff has a 'C.S.' marking. The fourth and fifth staves are empty.

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 5/2. The first staff has a 'Sogg.' marking. The second staff has a 'C.S.' marking. The third staff has a 'C.S.' marking. The fourth and fifth staves are empty.

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 5/2. The first staff has a 'C.S.' marking. The second staff has a 'C.S.' marking. The third staff has a 'C.S.' marking. The fourth and fifth staves are empty.

Imitaz<sup>ne</sup>

Continuazione del Disegno

## Disegno della fine del Sogg.

Imitaz<sup>ne</sup>

Pramm. del Sogg.

Div<sup>to</sup> col capo del C.S.

## RELATIVO MINORE

## R.

C.S. modificato alla fine

Sogg.

Div<sup>to</sup> con dei framm. del Sogg. e del C.S.

First system of musical notation. It consists of five staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels include "C.S." on the fourth staff, "Cont<sup>no</sup> del disegno" on the fifth staff, and "Fig. del C.S." on the fourth staff.

Second system of musical notation, continuing from the first. It consists of five staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. Labels include "Fig. del C.S." on the fourth staff and "Fig. del C.S." on the fifth staff.

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. Labels include "SOTTO-DOMINANTE" on the first staff, "Sogg." on the second staff, "C.S." on the third staff, "Div<sup>to</sup> con dei" on the fourth staff, and "Framm. del S." on the fifth staff.

Prolungamento dei disegni

2° GRADO

C.S.

Impe canonica

Sogg.

*poco allarg.*

*a tempo*

1° STRETTO.

Sogg.

C.S.

R.

Im<sup>pe</sup> can. alla 5<sup>a</sup>

Risp.

Capo del C.S.

Fig. del C.S.

Im<sup>pe</sup>

inf<sup>re</sup>

Im<sup>pe</sup> can.

Im<sup>pe</sup>

Can. all' 8<sup>a</sup>

Capo della R.

Capo del S.

Canone all' 8<sup>a</sup>

Canone alla Domin.

Sogg.

Canone alla 9<sup>a</sup> sup<sup>re</sup>

Capo del Sogg.

Framm. del Sogg.

Fig. del C. S.

Impe

Framm. del S. combinato con altro framm.

Fig. del Sogg.

allarg.

Fig. del S.

Fig. del C. S.

## FUGA TONALE A SEI VOCI.

LARGHETTO; BEN SOSTENUTO

C. S.

(1) Il Contrassoggetto sembra qui non essere costruito secondo le regole del Contrappunto doppio; nulla di tutto questo, la 2<sup>a</sup> battuta del Soggetto dovendo essere interpretata così: ecc.

ciò che dà per la risposta combinata col Contrassoggetto la versione seguente perfettamente regolare:

## Divert. colla fine del sogg.

Musical score for a divertimento, featuring six staves with various musical notations including notes, rests, and accidentals. A measure in the third staff is marked with a circled (4).

## RELATIVO MAGGIORE

Sogg.

Musical score for a relative major, featuring six staves with various musical notations including notes, rests, and accidentals. A measure in the fourth staff is marked with C.S.

(3) Questo *Re* del Contralto non puossi analizzare regolarmente; nondimeno lo mantengo, l'effetto musicale essendone ottimo, anzi preferibile, pel moto congiunto, alle due versioni seguenti, la cui correttezza non lascierebbe nulla a desiderare. Del resto, giunto a questo punto dei suoi studi, vi sono certe licenze che l'allievo intelligente e ben dotato può permettersi:

2 altre versioni possibili.

|                        |                |                |
|------------------------|----------------|----------------|
| 2 <sup>a</sup><br>Sop. | 1 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> |
| Contr.                 |                |                |

Two alternative versions of the musical score for Soprano and Contralto, labeled 1<sup>a</sup> and 2<sup>a</sup>.

Divert. colla fine del C. S.

Musical score for a 6-part canon in B-flat major, measures 1-12. The score is written for six staves (three treble and three bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The sixth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The score includes the following markings: *C.S.* (Cantata) and *Risp.* (Ritardando).

SOTTO DOMINANTE.

Divert. tratto dal C. S. e for.

Musical score for a 6-part canon in B-flat major, measures 13-24. The score is written for six staves (three treble and three bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The sixth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The score includes the following markings: *C.S.* (Cantata) and *Sogg.* (Soggetto).

mante un Canone a 6 parti.

Musical score for a 6-part canon in B-flat major, measures 25-36. The score is written for six staves (three treble and three bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The sixth staff has a bass clef and a key signature of two flats.

4<sup>o</sup> STRETTO.

First system of musical notation, labeled 4<sup>o</sup> STRETTO. The system consists of six staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats. The second staff has a treble clef and a key signature of three flats. The third staff has a treble clef and a key signature of three flats. The fourth staff has a treble clef and a key signature of three flats. The fifth staff has a bass clef and a key signature of three flats. The sixth staff has a bass clef and a key signature of three flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "C.S.", "Sogg.", and "Risp.".

2<sup>o</sup> STRETTO, (del C.S.)  
C.S.3<sup>o</sup> STRETTO.

Sogg.

Second system of musical notation, labeled 2<sup>o</sup> STRETTO, (del C.S.) and 3<sup>o</sup> STRETTO. The system consists of six staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats. The second staff has a treble clef and a key signature of three flats. The third staff has a treble clef and a key signature of three flats. The fourth staff has a treble clef and a key signature of three flats. The fifth staff has a bass clef and a key signature of three flats. The sixth staff has a bass clef and a key signature of three flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "C.S.", "Sogg.", and "Risp.".

4<sup>o</sup> STRETTO.

Third system of musical notation, labeled 4<sup>o</sup> STRETTO. The system consists of six staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats. The second staff has a treble clef and a key signature of three flats. The third staff has a treble clef and a key signature of three flats. The fourth staff has a treble clef and a key signature of three flats. The fifth staff has a bass clef and a key signature of three flats. The sixth staff has a bass clef and a key signature of three flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "C.S.", "Sogg.", and "Risp.".

5<sup>o</sup> STRETTO, (vero)6<sup>o</sup> STRETTO.

Sogg.

Risp.

Risp.

Sogg.

Risp.

Sogg.

7<sup>o</sup> STRETTO. (Risposta aggr. sul Sogg.)

Risp.

Sogg.

C.S.

C.S.

Risp. aggr.

Sogg.

8<sup>o</sup> STRETTO, (entrate più ravvicinate)

Sogg.

Risp.

Sogg.

Risp.

Sogg.

Sogg.

allarg. e dim. molto

## FUGA REALE A SETTE VOCI E DUE CONTRASSOGGETTI.

*GRAVE* *Risp.*

1º C.S.

Sogg.

4º C.S.

Sogg.

Sogg.

*Diver. con dei framm. del Sogg.*

2º C.S.

2º C.S.

Risp.

4º C.S.

Sogg.

Sogg.

## RELATIVO MINORE

13

13

13

13

13

13

Sogg.

2<sup>o</sup> C.S.

4<sup>o</sup> C.S.

4<sup>o</sup> C.S.Diversi. con dei framm. del 4<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> C.S.

Risp.

Framm. del 4<sup>o</sup> C.S.

Framm. del 2<sup>o</sup> C.S.

2<sup>o</sup> C.S.

Framm. del 4<sup>o</sup> C.S.

## SOTTO-DOMINANTE

Divert. col capo  
del 4<sup>o</sup> C. S.2<sup>o</sup> GRADO

Sogg.

Moto Contr.

Disegno concatenantesi col  
4<sup>o</sup> C. S.

4<sup>o</sup> C. S.

Sogg

2<sup>o</sup> C. S.

Capo del 4<sup>o</sup> C. S.

2<sup>o</sup> C. S.

Fig. del 4<sup>o</sup> C. S.

Im<sup>ne</sup>

Risp.

Im<sup>ne</sup>

4<sup>o</sup> STRETTO.  
Sogg.

Risp.

DIVERT.

Im<sup>ne</sup>

2<sup>o</sup> STRETTO.  
Sogg.

Framm. del 4<sup>o</sup> C.S.

Risp.

Im<sup>ne</sup>

Im<sup>ne</sup>

3<sup>o</sup> STRETTO.  
Sogg.

## Continuazione del disegno

(vero)

Canone all' 8ª

Canone all' 8ª

## Sogg. per moto contr. formante Stretto sul Sogg. stesso.

Capo del

Sogg.

Im. di moto

Sogg. aggr.

Sogg. per moto contr.

13

13

Framm. del Sogg.

13

13

Moto contr.

Moto contr.

13

13

13

Moto crom. del 4° C. S.

13

13

## FUGA TONALE AD OTTO VOCI.

TEMPO GIUSTO MODERATO

Risp.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top five staves are vocal parts, each with a treble clef and a 4/2 time signature. The bottom three staves are piano accompaniment, with the first two in treble clef and the last in bass clef, all in 4/2 time. The score includes several annotations: 'Sogg.' (Subject) is written above the third vocal staff, 'C.S.' (Counter Subject) is written above the fourth vocal staff, and 'Framm. A.' (Frammento A) is written above the fifth vocal staff. The music features various melodic lines, rests, and accidentals, including a sharp sign on a note in the third vocal staff.

The second system of the musical score continues the composition with eight staves. It follows the same instrumental layout as the first system. The annotations 'C.S.' (Counter Subject) appear on the second and third vocal staves. The 'Sogg.' (Subject) annotation is placed below the piano part on the seventh staff. The musical notation continues with complex melodic and harmonic development, including various note values, rests, and accidentals.

ne dell' Esposizione prolungantesi sul Soggetto al Relativo minore.

First system of musical notation. It consists of nine staves. The top staff is marked with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The word "Sogg." is written above the second staff. The word "C.S." is written above the fourth staff. The word "Framm. A." is written above the sixth staff. The word "Risp." is written above the eighth staff. The notation is in a style typical of 19th-century musical manuscripts.

Divert. (col framm. A).  
Framm. A. aggr.

Second system of musical notation. It consists of nine staves, continuing the notation from the first system. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The word "Framm. A. aggr." is written above the second staff. The notation is in a style typical of 19th-century musical manuscripts.

## SOTTO-DOMINANTE.

Musical score for the SOTTO-DOMINANTE section, measures 1 through 8. The score is written for a 12-part ensemble, with staves numbered 1 to 12. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems of six staves each. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The notation is complex, featuring many beamed notes and rests.

Divert.(colla fine del Sogg.)

2° GRADO.

Musical score for the 2° GRADO section, measures 9 through 16. The score is written for a 12-part ensemble, with staves numbered 1 to 12. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems of six staves each. The first system contains measures 9-12, and the second system contains measures 13-16. The notation is complex, featuring many beamed notes and rests.



First system of musical notation, consisting of eight staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex musical piece. The staves are arranged in two groups of four, with a dashed line separating the two groups. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.



Second system of musical notation, continuing the piece from the first system. It also consists of eight staves, arranged in two groups of four, with a dashed line separating the two groups. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex musical piece. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

1<sup>o</sup> STRETTO.

C.S.

Musical score for the first stretto section. The score consists of eight staves. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The music features various notes, rests, and accidentals. The section is marked "1<sup>o</sup> STRETTO." and "C.S.".

2<sup>o</sup> STRETTO.3<sup>o</sup> STRETTO.

(Entrata del Soggetto più ravvicinata del Sogg. sulla Resp.)

(Entrata più ravvicinata della Resp. sul Sogg.)

4<sup>o</sup> STRETTO.

(Stretto del C.S.)

Musical score for the second, third, and fourth stretto sections. The score consists of eight staves. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The music features various notes, rests, and accidentals. The sections are marked "2<sup>o</sup> STRETTO.", "3<sup>o</sup> STRETTO.", and "4<sup>o</sup> STRETTO.".

5<sup>o</sup> STRETTO.  
(principiante colla Risp.)  
Risp.

6<sup>o</sup> STRETTO.  
(Stretto vero. - Canone della Risp. sul Sogg.)

247

7<sup>o</sup> STRETTO.  
(Sogg. aggr. sulla Risp.)

8<sup>o</sup> STRETTO.  
(Risp. sulla fine del Sogg. aggr.)  
C.S.

9<sup>o</sup> STRETTO.

(Sogg. per moto contrario sul Sogg. stesso).

Sogg. per moto contrario

10<sup>o</sup> STRETTO.

Entrata che si ravvicina sempre più e termina col Canone del Sogg. sulla Risp. ad una nota di distanza.

L'autore non vuole terminare questo volume senza mettere sotto gli occhi degli allievi alcune Fughe che riportarono i 1<sup>ri</sup> premi nei concorsi del Conservatorio: anzitutto quella che valse a lui questo premio nel 1857; in seguito quella del Sig. Massenet nel 1863; indi, come contrasto a quell'epoca già anteriore, tre altre, scelte in queste ultime dieci annate; ed infine una Fuga, composta come lavoro di scuola, dal Sig. J. Mouquet nel 1893.

Questi diversi lavori saranno, mi sembra, dei documenti interessanti per l'allievo, che potrà così avere dei termini di confronto, e rendersi conto del livello attuale degli studi.

## FUGA TONALE A QUATTRO VOCI E DUE CONTRASSOGGETTI.

PRIMO PREMIO ALL'UNANIMITÀ NEL 1857.

TEODORO DUBOIS, allievo di AMBROGIO THOMAS.

*NOTA.* Questa Fuga non figura nella raccolta delle Fughe che ottennero il primo premio del Conservatorio, posseduta dalla Biblioteca, il manoscritto originale non essendosi potuto ritrovare, come è accaduto abbastanza frequentemente a quell'epoca. — Ho potuto facilmente ricostituirla coll'aiuto di note sparse in forma di minuta, prese colla matita il giorno del concorso.

Tali note erano sufficientemente complete per permettermi di fare questa ricostituzione *nel suo stato integrale*. Ho dovuto, però, interpretare alcuni brani (ben pochi) che erano cancellati o mancavano di chiarezza nelle minute. — Pertanto è possibile che qui vi sia qualche differenza (*ma affatto insignificante*) di note tra questa Fuga ed il manoscritto presentato al concorso del 1857.

SOGGETTO di AUBER.

Sogg. \_\_\_\_\_ Coda.

ESPOSIZIONE

Risp. \_\_\_\_\_

2<sup>o</sup> C. S.

1<sup>o</sup> C. S.

1<sup>o</sup> C. S.

2<sup>o</sup> C. S.

Sogg.

2<sup>o</sup> C. S.

2° C.S. Continuazione del

1° C.S. (I)

Resp.

Canone alla 9<sup>a</sup> col Tenore

disegno Canone alla 7<sup>a</sup> col Basso

Canone alla 9<sup>a</sup> fra il Tenore ed il Soprano

Framm. del 1° C.S. per moto contrario e fram. del Sogg. Canone alla 7<sup>a</sup> Framm. del Sogg.

1° C.S. Imitazione con dei fram. del Sogg. del 1° C.S. CONTRO-ESPOSIZIONE

Resp.

2° C.S. 1° C.S. Sogg.

(1) Se attacco il 2° Contrassoggetto su un unisono, è per avere l'accordo completo nel primo tempo della misura seguente.

Sogg. al relativo magg.

1º C.S.

2º C.S.

Risp.

Canone a 4 p. col capo

2º C.S.

1º C.S.

Canone

del 2º C.S.

Figure del 1º C.S. per moto contrario

Canone

Canone

Divert. con dei frammi. del 1º C.S. e del Sogg.

1º C.S.

Sogg. alla Sotto-dominante

2º C.S.

Continuazione dei disegni

Frammi. del Sogg. per moto contrario.

Entrata del Sogg. alla 6ª

Parte del Sogg. continuata.

Capo del Sogg. aggr.

Divert. coi disegni crom.

STRETTO  
Sogg.

Risp.

(1)

Sogg.

Risp.

Capo del Sogg.

Ped. sup. di dom.

Capo della Risp.

Capo del Sogg. formante imitazione all' 8ª

(1) Risposta modificata per lo Stretto.

Sogg. aggr.

Le 4 entrate strette

Ped. infer. di dom.

Divert. con figure

POCO PIÙ LENTO

del 2º C. S. ed il moto crom.

Canone

Canone all' 8ª col 2º C.

Canone all' 8ª

Capo del Sogg. per formare la conclusione.

*ff allarg.*

all' 8ª

# FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.

255

Concorso dell'anno 1863. - 1<sup>o</sup> Premio.

Stg. MASSENET,

allievo di AMBROGIO THOMAS.

SOGGETTO di AUBER.

Sogg. Coda C.S.

Risp.

C.S.

Sogg.

A Divert. su

C.S.

Risp.

Imit.

un fram. del Sogg. e del C.S.

A

C.S.

Risp.

Ped. infer.



First system of musical notation, four staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff has a treble clef and a 13/8 time signature. The second and third staves have a 13/8 time signature. The fourth staff has a bass clef. The system includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Divert.

Capo del C.S.

Framm. del C.S.



Second system of musical notation, four staves. The key signature has two flats. The system includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The text "Imit. alla" is written above the third staff.



Third system of musical notation, four staves. The key signature has two flats. The system includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The text "5<sup>a</sup> infer." is written above the first staff, and "Imit. alla 5<sup>a</sup> infer." is written above the third staff. The letter "A" is written above the first and third staves.

## RELATIVO MAGGIORE



Fourth system of musical notation, four staves. The key signature has two flats. The system includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The text "Sogg." is written above the second staff, and "C.S." is written above the third staff. The letter "A" is written above the first and third staves.

Risp.

Divert. tratto

First system of the musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The first staff contains the notation for the first six measures, with a 'C.S.' (Cadenza) marking above the second measure. The second staff contains the notation for the first six measures, with an 'Imit.' (Imitation) marking above the sixth measure. The third staff contains the notation for the first six measures. The fourth staff contains the notation for the first six measures.

Second system of the musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The first staff contains the notation for the first six measures, with a 'dal Sogg.' (from the Subject) marking above the first measure. The second staff contains the notation for the first six measures, with an 'alla 5<sup>a</sup> infer.' (at the 5th interval) marking above the first measure. The third staff contains the notation for the first six measures, with an 'Imit. B tratta dal C.S.' (Imitation B taken from the Cadenza) marking above the fourth measure. The fourth staff contains the notation for the first six measures, with a 'Canone A, capo del Sogg.' (Canon A, beginning of the Subject) marking above the second measure. The fifth staff contains the notation for the first six measures, with a 'Canone A.' (Canon A) marking above the fourth measure.

Third system of the musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The first staff contains the notation for the first six measures, with an 'Imit. B.' (Imitation B) marking above the first measure. The second staff contains the notation for the first six measures, with an 'Imit. del Canone A.' (Imitation of Canon A) marking above the fourth measure. The third staff contains the notation for the first six measures, with an 'Imit. B.' (Imitation B) marking above the fourth measure. The fourth staff contains the notation for the first six measures, with a 'Canone A.' (Canon A) marking above the second measure. The fifth staff contains the notation for the first six measures, with a 'Sogg. sotto dom.' (Subject under the dominant) marking above the sixth measure.

SOTTO-DOMINANTE.

C.S.

Fourth system of the musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The first staff contains the notation for the first six measures, with a 'C.S.' (Cadenza) marking above the first measure. The second staff contains the notation for the first six measures, with an 'Imit.' (Imitation) marking above the fourth measure. The third staff contains the notation for the first six measures, with an 'Imit.' (Imitation) marking above the fourth measure. The fourth staff contains the notation for the first six measures, with an 'Imit.' (Imitation) marking above the fourth measure.

13

Imit.

Imit.

Capo del Sogg. 1<sup>o</sup> STRETTO. Sogg.

13

Risp.

Sogg.

Risp.

C.S. 2<sup>o</sup> STRETTO.

13

Risp.

Risp.

Risp.

Imit. Sogg.

13

Imit.

Sogg.

Risp.

Divert.

Divert.

Sogg.

First system of the musical score. It features four staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats. The first staff has a *(b)* marking. The second staff has a *p* marking and the word *Risp.*. The third staff has a *p* marking and the text *tratto dal C.S.*. The fourth staff has a *p* marking. The system concludes with a *p* marking and the word *Risp.*.

Stretto per aggr.

Second system of the musical score. It features four staves. The first staff has an *A* marking. The second staff has a *Risp. per aggr.* marking. The third staff has a *Sogg. per aggr.* marking. The system concludes with an *A* marking.

Third system of the musical score. It features four staves. The first staff has an *A* marking. The second staff has an *A* marking. The third staff has a *rit.* marking. The system concludes with a *rit.* marking.

più lento

Imit.

allarg.

Fourth system of the musical score. It features four staves. The first staff has a *p* marking and the word *Imit.*. The second staff has a *p* marking and the word *Imit.*. The third staff has a *p* marking and the word *Imit.*. The fourth staff has a *p* marking and the word *Imit.*. The system concludes with a *ff* marking.

## FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.

1<sup>o</sup> Premio nel 1891.MADDALENA JØGER,<sup>(1)</sup>

allieva del Sig. ERN. GUIRAUD.

SOGGETTO di AMBROGIO THOMAS

ANDANTINO CON MOTO

First system of musical notation, featuring four staves. The bottom staff has a "Sogg." (Subject) entry with a forte "sf" dynamic. The top right staff has a "Resp." (Response) entry with a forte "sf" dynamic. The system concludes with a "Coda" marking.

Second system of musical notation, continuing the fugue. It includes "Coda" and "C. S." (Coda Seconda) markings across the staves.

Third system of musical notation, concluding the fugue. It includes "R" (Repeat), "sf Coda", and "C. S." (Coda Seconda) markings.

1 Attualmente Sig.<sup>na</sup> Henri Jossie, eminente pianista e professoressa ben conosciuta.

*A* ----- *Divertimento* ----- *B*

*rall.* ----- *Soggetto al relativo magg.* ----- *C. S.*

----- *Divertimento* -----

----- *rall.* -----

## Divert. in forma di nuovo Sogg.



First system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is labeled "N. Sogg." and contains a melodic line. The second staff is labeled "N. C. Sogg." and contains a counter-melodic line. The third and fourth staves are labeled "N. Sogg." and "N. C. Sogg." respectively, and contain further melodic and counter-melodic lines. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.



Second system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is labeled "N. Sogg." and contains a melodic line. The second staff is labeled "N. C. S." and contains a counter-melodic line. The third and fourth staves are labeled "N. S." and "N. C. S." respectively, and contain further melodic and counter-melodic lines. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.



Third system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is labeled "Tono della Sotto-Dominan. S." and contains a melodic line. The second staff is labeled "N. S." and contains a counter-melodic line. The third and fourth staves are labeled "N. S." and "N. S." respectively, and contain further melodic and counter-melodic lines. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

te combinato col nuovo Sogg.



Fourth system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is labeled "N. S." and contains a melodic line. The second staff is labeled "N. S." and contains a counter-melodic line. The third and fourth staves are labeled "N. S." and "N. S." respectively, and contain further melodic and counter-melodic lines. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

## Framm. del nuovo Sogg. rovesciato

1<sup>a</sup> STRETTO.  
RELIGIOSO

## Divert. col capo del Sogg.

First system of musical notation (4 staves). The top staff is marked *S.* and *rall.*. The bottom staff is marked *C.S.*. The middle two staves are marked *N. Sogg.*.

Second system of musical notation (4 staves). The top staff is marked *N.S.*. The middle two staves are marked *C.S. rovesciato*. The bottom staff is marked *C.S.*.

Third system of musical notation (4 staves). The top staff is marked *rall.* and *tr*. The middle two staves are marked *C.S.*. The bottom staff is marked *S.* and *R*. The section is titled **VERO STRETTO.** and *a tempo*.

Fourth system of musical notation (4 staves). The top staff is marked *S.*. The middle two staves are marked *C.S.*. The bottom staff is marked *S.*. The section is titled **CANONE SUL PEDALE** and *R. modificata*.

First system of music. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music features various melodic lines with slurs and ties. A dashed line with a repeat sign is above the first staff. The word *rall:.....* is written above the fourth staff.

Capo del C.S.

Second system of music. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music features various melodic lines with slurs and ties. A dashed line with a repeat sign is above the first staff. The word *a tempo* is written above the fourth staff.

C.S.

Third system of music. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music features various melodic lines with slurs and ties. A dashed line with a repeat sign is above the first staff. The word *perdendosi e rall.* is written above the fourth staff.

Fourth system of music. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music features various melodic lines with slurs and ties. The word *pp* is written above the second staff.

## FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.

1.<sup>o</sup> Premio nel 1896.

(1)  
GIORGIO CAUSSADE,  
allievo di TEODORO DUBOIS.

MOLTO MOD.<sup>to</sup>  
SOGGETTO di CAMILLO SAINT-SAËNS

(1) Ho già detto nell'Introduzione l'aiuto prezioso prestatomi dal Sig. Giorgio Caussade nel compimento di questo lungo e minuzioso lavoro. Si scorge ch'egli vi era preparato da forti e solidi studi.

*poco cres.**dim.*

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a melodic line with various dynamics including *f* and *p*. The second staff is labeled *F<sup>1<sup>o</sup></sup> del C.S.*. The third staff is labeled *C.S.*. The bottom staff has a bass line with dynamics *p* and *f*. The system concludes with a *dim.* marking.

Second system of musical notation. The top staff is labeled *F<sup>1<sup>o</sup></sup> del C.S.* and *Relativo minore*. The second staff has a melodic line with dynamics *f* and *p*. The third staff is labeled *C.S.*. The bottom staff has a bass line with dynamics *f* and *p*. The system concludes with a *p* marking.

Div.<sup>to</sup> con un *F<sup>1<sup>o</sup></sup>* del Sogg. combinato  
col *F<sup>1<sup>o</sup></sup>* A e un altro *F<sup>1<sup>o</sup></sup>* del Sogg.

Third system of musical notation. The top staff has a melodic line with dynamics *f* and *p*. The second staff is labeled *2<sup>o</sup> F<sup>1<sup>o</sup></sup> del S.*. The third staff is labeled *1<sup>o</sup> F<sup>1<sup>o</sup></sup> del S.* and *F<sup>1<sup>o</sup></sup> A*. The bottom staff is labeled *C.S.* and *B*. The system concludes with a *p* marking.

Fourth system of musical notation. The top staff has a melodic line with dynamics *p* and *f*. The second staff is labeled *1<sup>o</sup> F<sup>1<sup>o</sup></sup> del S.* and *2<sup>o</sup> F<sup>1<sup>o</sup></sup> del S.*. The third staff is labeled *2<sup>o</sup> F<sup>1<sup>o</sup></sup> del S.* and *1<sup>o</sup> F<sup>1<sup>o</sup></sup> del S.* and *F<sup>1<sup>o</sup></sup> A*. The bottom staff is labeled *2<sup>o</sup> F<sup>1<sup>o</sup></sup> S* and *B* and *S*. The system concludes with a *ff* marking.

System 1: Four staves. Treble clefs on staves 1 and 2, bass clefs on staves 3 and 4. Labels: *P.<sup>1</sup> A*, *cres.*, *p*.

System 2: Four staves. Labels: *P.<sup>1</sup> A aggr.*, *P.<sup>1</sup> A*, *cres.*, *P.<sup>1</sup> A*, *P.<sup>1</sup> A aggr.*, *P.<sup>1</sup> del S*, *f*, *p*, *mf*, *f*, *cres.*, *fp*, *P.<sup>1</sup> del S*, *P.<sup>1</sup> A*, *P.<sup>1</sup> del S*, *P.<sup>1</sup> A*, *P.<sup>1</sup> del S*.

System 3: Four staves. Labels: *P.<sup>1</sup> A*, *rall.*, *dim. poco a poco*, *p*, *ff*, *P.<sup>1</sup> A aggr.*, *P.<sup>1</sup> del S*, *P.<sup>1</sup> del S*, *P.<sup>1</sup> del S*, *dim. poco a poco*, *p*, *ff*.

1.<sup>o</sup> STRETTO.

System 4: Four staves. Labels: *S*, *C.S*, *R*, *C.S*, *p*.

C.S. B poco cres:.....

R mf p C.S. B C.S. B C.S. B

F<sup>to</sup> A R C.S.

p poco cres:.....

C.S. f 5° STRETTO.

f P<sup>to</sup> A S R f

R S f p

R cres:..... f 4° STRETTO. (Sog-

P<sup>to</sup> A P<sup>to</sup> A P<sup>to</sup> A P<sup>to</sup> A

P<sup>to</sup> A P<sup>to</sup> A S f Risp. aggr.

cres:..... f ff

getto colla Risp. aggr.) cres. poco rit. P<sup>to</sup> A P<sup>to</sup> A allarg.

f P<sup>to</sup> A f P<sup>to</sup> A P<sup>to</sup> A P<sup>to</sup> del S P<sup>to</sup> A

f ff

## FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.

1<sup>o</sup> Premio nel 1900.PECH, allievo del Sig.<sup>r</sup> C. LENEPVEU.

SOGGETTO di TEOD. DUBOIS

Sogg.

C.S.

Fine del S

*Fine del S.* *Relativo minore* *C.S.*

*Fine del S.*

*Div<sup>to</sup> sulla fine del C.S.*

*R* *C.S.* *Fine del C.S.*

*Fine del C.S.* *Fine del C.S.* *Fine del C.S.*

*Fine del C.S.* *SOTTO-DOMINANTE* *C.S.*

*Fine del C.S.* *S.*

Div<sup>to</sup> col Framm. A

First system of musical notation, featuring four staves (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with 'A' in several places, indicating a specific section or measure.

2<sup>o</sup> GRADO

Sogg.

Div<sup>to</sup> con un Framm. del Sogg.

Second system of musical notation, featuring four staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with 'C.S.' and 'F<sup>to</sup> del S' (First of the Subject).

Third system of musical notation, featuring four staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with 'F<sup>to</sup> del S' (First of the Subject).

Fourth system of musical notation, featuring four staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with 'F<sup>to</sup> del S' (First of the Subject) and 'dim e rall.' (diminuendo and rallentando).

## 1º STRETTO.

*a tempo*

S. —

First system of the 1º STRETTO. It consists of four staves. The top staff has a vocal line starting with a whole note and a fermata, followed by a rest. The second staff has a vocal line with a whole note and a fermata, followed by a rest. The third staff has a vocal line with a whole note and a fermata, followed by a rest. The fourth staff has a vocal line with a whole note and a fermata, followed by a rest. The music is in 3/4 time and G major.

## 2º STRETTO del C.S.

C.S.

Second system of the 2º STRETTO. It consists of four staves. The top staff has a vocal line with a whole note and a fermata, followed by a rest. The second staff has a vocal line with a whole note and a fermata, followed by a rest. The third staff has a vocal line with a whole note and a fermata, followed by a rest. The fourth staff has a vocal line with a whole note and a fermata, followed by a rest. The music is in 3/4 time and G major.

Third system of the 2º STRETTO. It consists of four staves. The top staff has a vocal line with a whole note and a fermata, followed by a rest. The second staff has a vocal line with a whole note and a fermata, followed by a rest. The third staff has a vocal line with a whole note and a fermata, followed by a rest. The fourth staff has a vocal line with a whole note and a fermata, followed by a rest. The music is in 3/4 time and G major.

## 3º STRETTO. (Entrata più ravvicinata al Relativo)

## 4º STRETTO. (Canone vero)

S. —

Fourth system of the 3º STRETTO. It consists of four staves. The top staff has a vocal line with a whole note and a fermata, followed by a rest. The second staff has a vocal line with a whole note and a fermata, followed by a rest. The third staff has a vocal line with a whole note and a fermata, followed by a rest. The fourth staff has a vocal line with a whole note and a fermata, followed by a rest. The music is in 3/4 time and G major.

5<sup>o</sup> STRETTO. (Sogg. per moto contrario combinato  
con dei Framm. del Sogg.)  
Sogg. per moto contrario

5<sup>o</sup> STRETTO. (Sogg. per moto contrario combinato con dei Framm. del Sogg.)  
Sogg. per moto contrario

Four staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Labels include "Fine del C. S.", "F<sup>1</sup>o del S.", and "F<sup>1</sup>o del S.".

6<sup>o</sup> STRETTO. (Canone più ravvicinato)

6<sup>o</sup> STRETTO. (Canone più ravvicinato)

Four staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Labels include "Fine del C. S.", "R", and "s f".

7<sup>o</sup> STRETTO. (Risposta e Risposta aggravata)

7<sup>o</sup> STRETTO. (Risposta e Risposta aggravata)

Four staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Labels include "R", "Risposta aggravata", and "ff".

8<sup>o</sup> STRETTO. (Canone più ravvicinato)

Four staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Labels include "F<sup>1</sup>o del S.", "rall.", "Largo", and "s".

# FUGA TONALE TRATTATA IN FUGA REALE.<sup>(1)</sup>

275

Lavoro di scuola, Aprile 1893.

J. MOUQUET,<sup>(2)</sup>

allievo di TEODORO DUBOIS.

ANDANTE

Soggetto

Coda

Contrassoggetto

Divertimento tratto dal Contrassoggetto

(1) Si è già trattato anteriormente della risposta che conviene dare a questo Soggetto. Veggasi pag. 122.

(2) Il Sig. J. Mouquet ha poi ottenuto il Gran Premio di Roma nel 1896.

8 Relative maggiore

Coda

Canone alla Quinta tratto dal Contrassogg.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The system includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A section labeled "C.S." (Coda) is indicated at the top right. A section labeled "Sogg." (Soggetto) is indicated in the middle of the system.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The system includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A section labeled "S" is indicated in the middle of the system.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The system includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A section labeled "C.S." (Coda) is indicated in the middle of the system. A section labeled "dim." (diminuendo) is indicated in the middle of the system. A section labeled "A" is indicated at the end of the system.

Div<sup>to</sup> tratto dal capo del C.S.

C

C

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The system includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A section labeled "A" is indicated in the middle of the system. A section labeled "p" (piano) is indicated in the middle of the system. A section labeled "C" (Coda) is indicated in the middle of the system. A section labeled "cre - scen - do" is indicated in the middle of the system.

Pedale di Dominante

*rit.* **1<sup>o</sup> STRETTO.**

**R**

*Div. tratto dal Sogg.*

**D**

**2<sup>o</sup> STRETTO VERO.**

**R**

**C.S.**

**D**

First system of musical notation, four staves. The key signature has one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff has a 'R' marking above it. The third staff has an 'S' marking above it. The fourth staff is a bass line. The system concludes with a double bar line.

Coda

Diviso tratto dalla Coda

Coda

Second system of musical notation, four staves. It begins with a 'Coda' section marked by a dashed line. The music continues with various melodic and harmonic patterns. The first staff has an 'E' marking above it. The second staff has an 'E' marking above it. The third staff has an 'E' marking above it. The fourth staff is a bass line. The system concludes with a double bar line.

Pedale di Tonica

Third system of musical notation, four staves. It begins with a 'Pedale di Tonica' section marked by a dashed line. The music continues with various melodic and harmonic patterns. The first staff has an 'E' marking above it. The second staff has an 'S' marking above it. The third staff has an 'S' marking above it. The fourth staff is a bass line. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation, four staves. It begins with a 'rit.' (ritardando) section marked by a dashed line. The music continues with various melodic and harmonic patterns. The first staff has an 'allargando' marking above it. The second staff has an 'sf' (sforzando) marking above it. The third staff has an 'sf' (sforzando) marking above it. The fourth staff is a bass line. The system concludes with a double bar line.

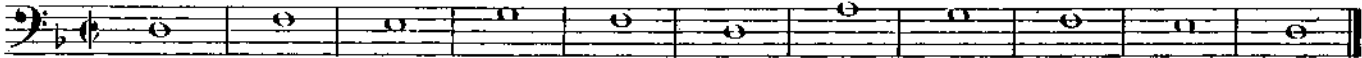
Per evitare agli allievi di ricorrere a differenti raccolte allo scopo di trovarvi i testi di esercizi necessari ai loro studi, dò qui una scelta di *Temi o Canti dati* per il Contrappunto e dei *Soggetti di Fuga*. — Essi avranno così sottomano tutti i materiali dei quali potrebbero abbisognare. — Fra i Soggetti che hanno servito ai *Concorsi del Conservatorio* ed ai *Concorsi di saggio per il Gran Premio di Roma*, ho scelto quelli che ho creduto più salienti e più caratteristici, per non offrire all'allievo che degli elementi di lavoro dei quali possa trarre un profitto sicuro.

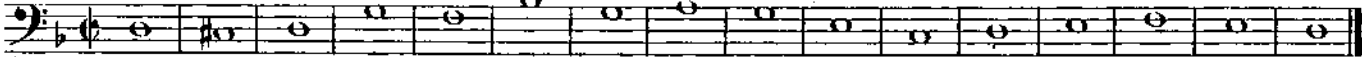
### TEMI O CANTI DATI PER SERVIRE AGLI ESERCIZI DI CONTRAPPUNTO.

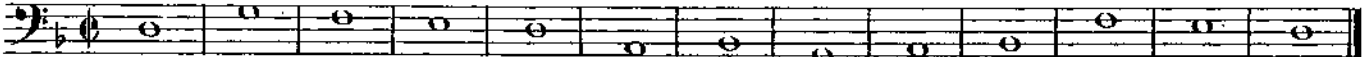
In DO

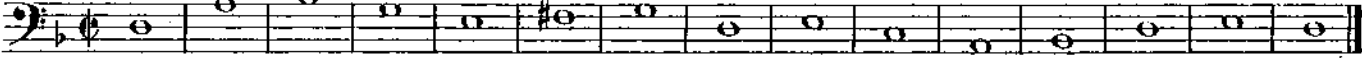
1.

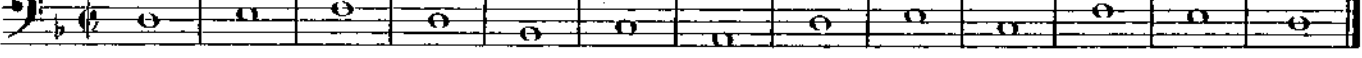
In *RE*

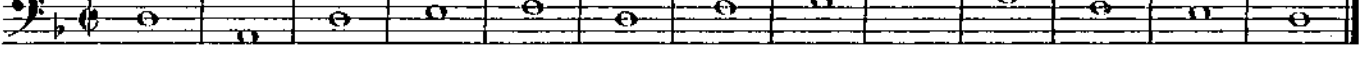
1. 

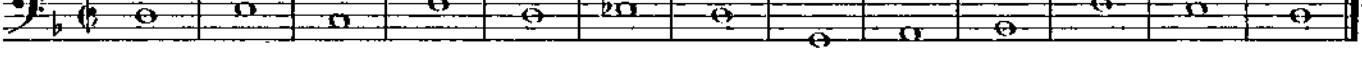
2. 

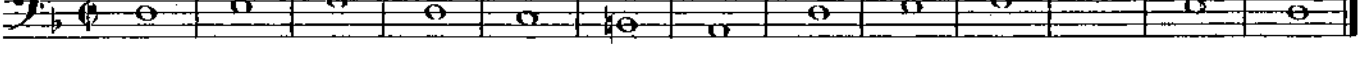
3. 

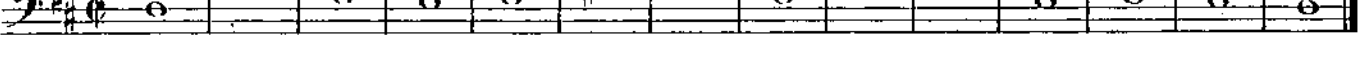
4. 

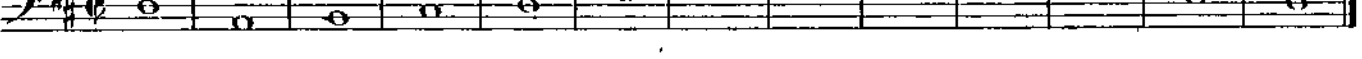
5. 

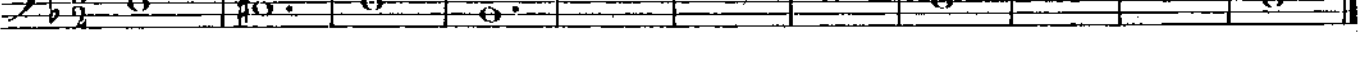
6. 

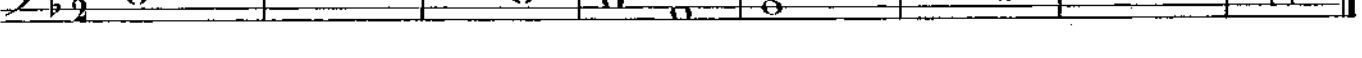
7. 

8. 

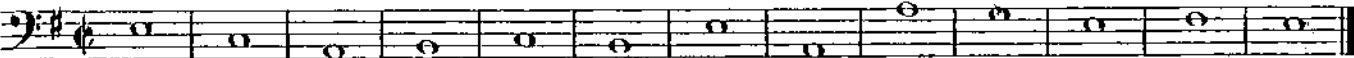
9. 

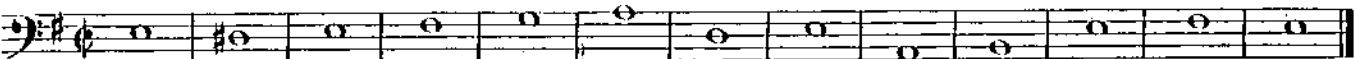
10. 

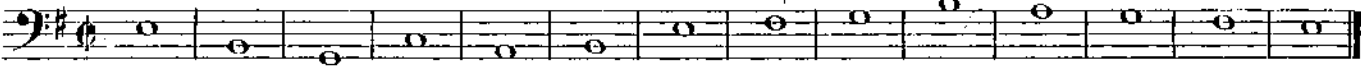
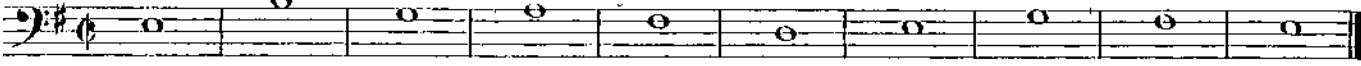
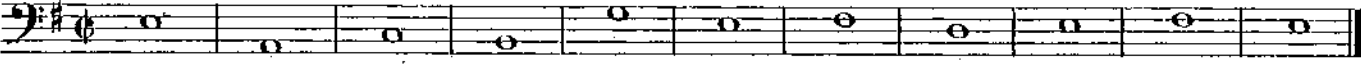
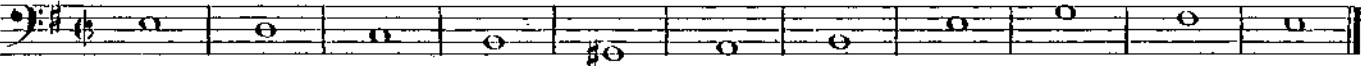
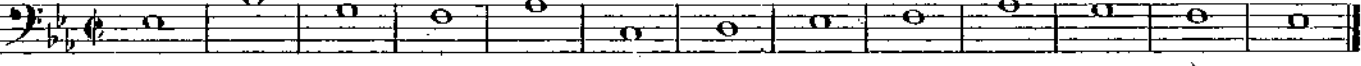
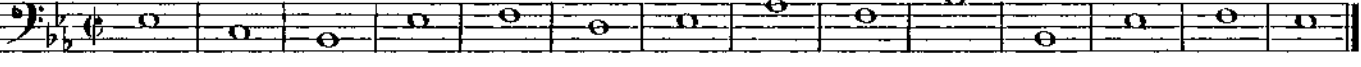
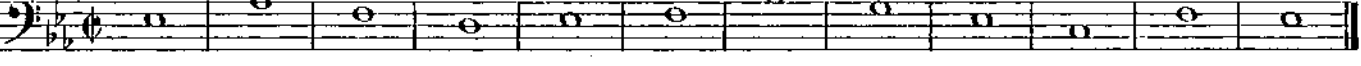
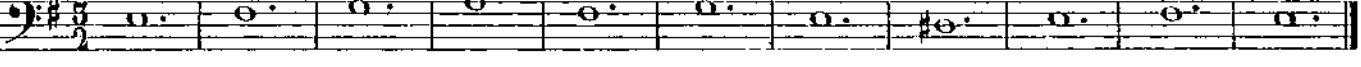
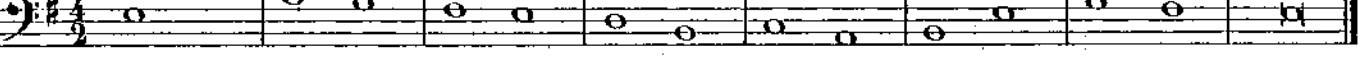
11. 

12. 

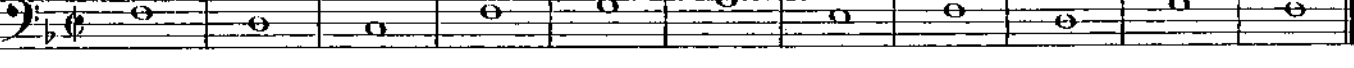
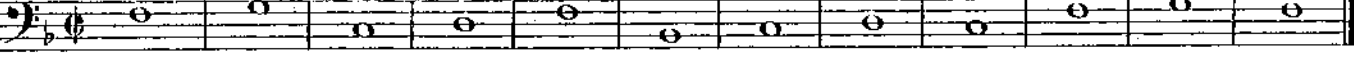
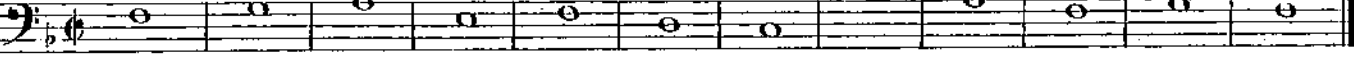
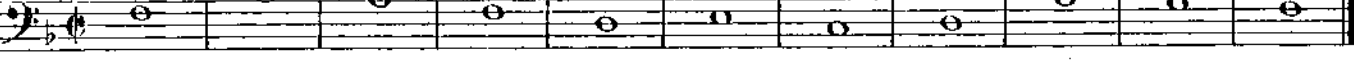
In *MI*

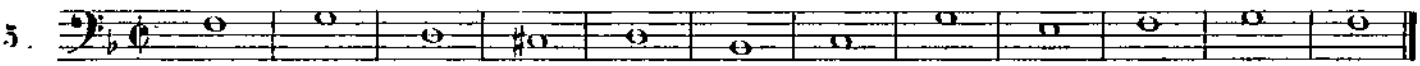
1. 

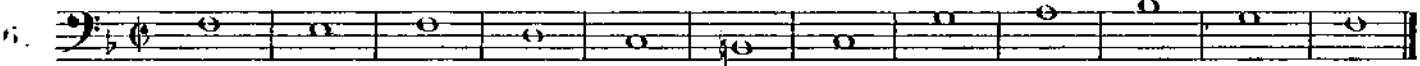
2. 

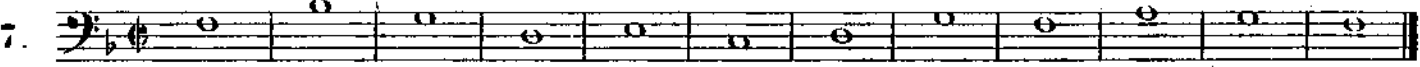
3. 
4. 
5. 
6. 
7. 
8. 
9. 
10. 
11. 
12. 

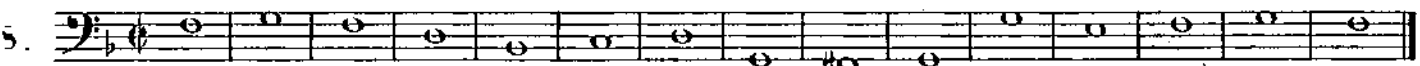
In *F*A

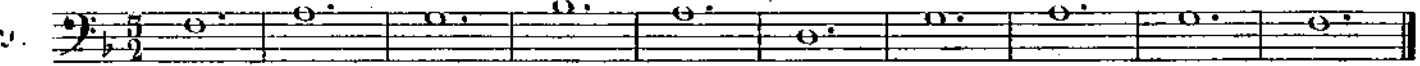
1. 
2. 
3. 
4. 

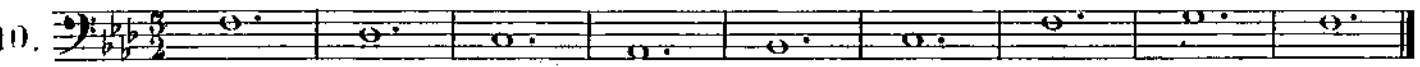
5. 

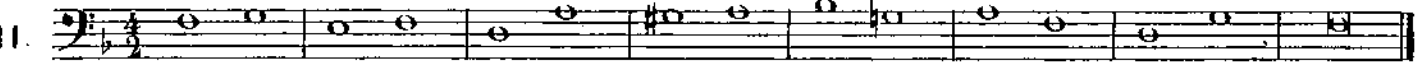
6. 

7. 

5. 

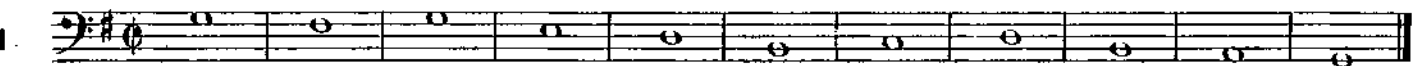
9. 

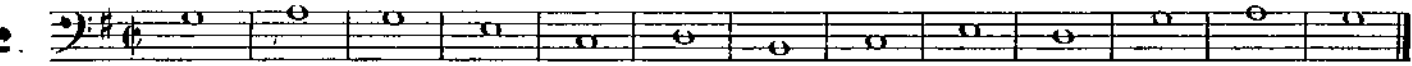
10. 

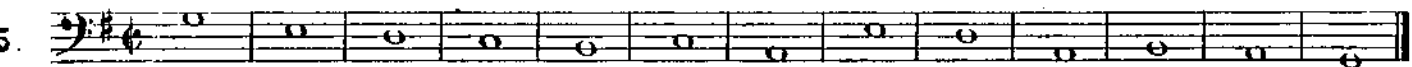
11. 

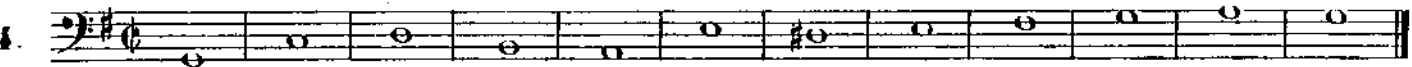
12. 

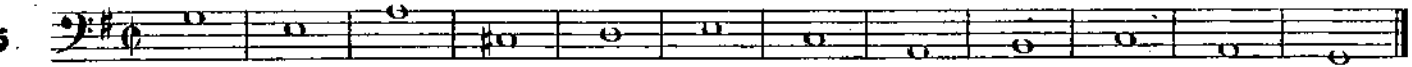
In *SOL*

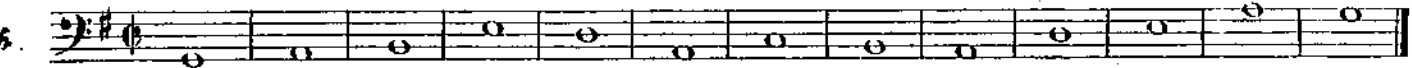
1. 

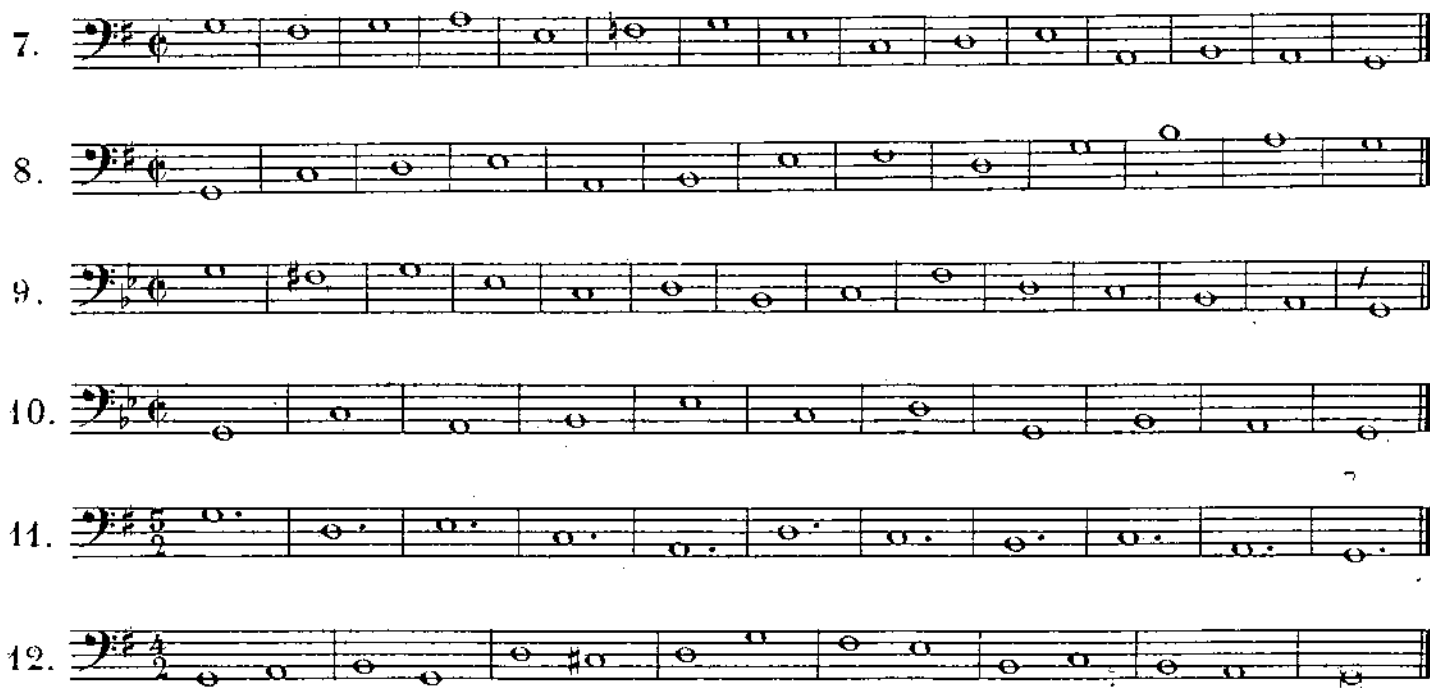
2. 

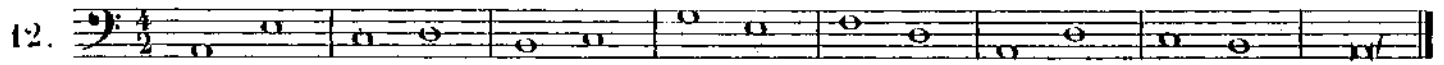
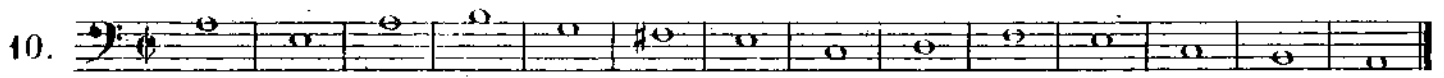
5. 

4. 

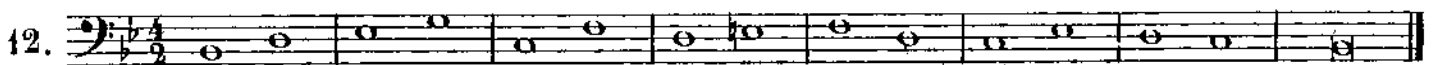
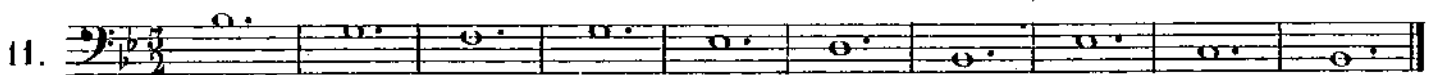
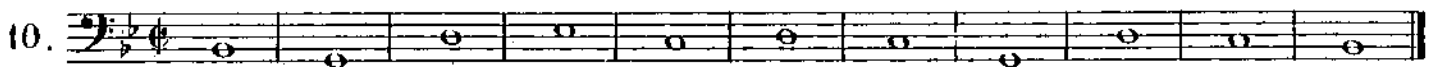
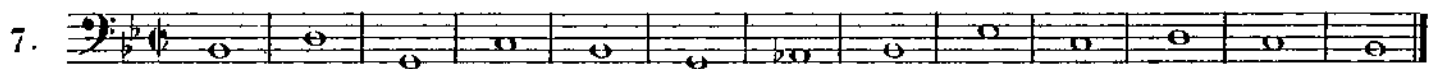
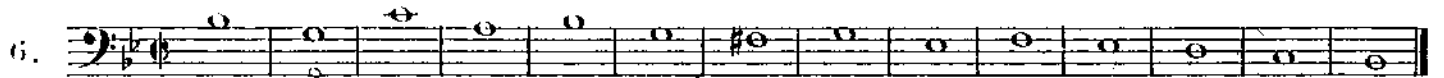
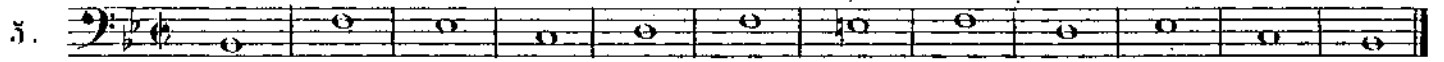
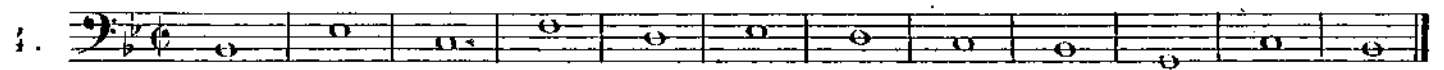
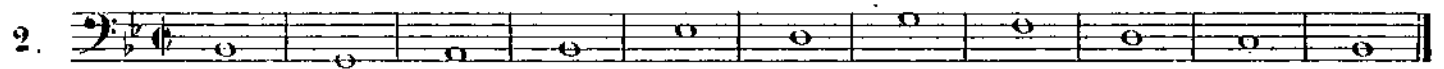
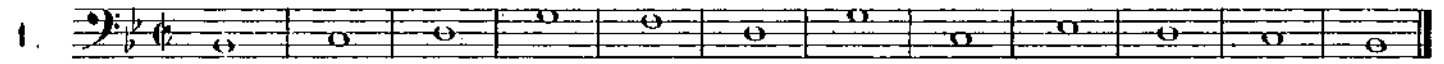
3. 

6. 

In *LA*



*In SI*



Per quanto riguarda i *Contrappunti ad otto parti in due cori*, non posso far meglio che di dare i testi seguenti di Cherubini; essi sono assai ben combinati e perfettamente nello stile che conviene a questo genere di lavoro.

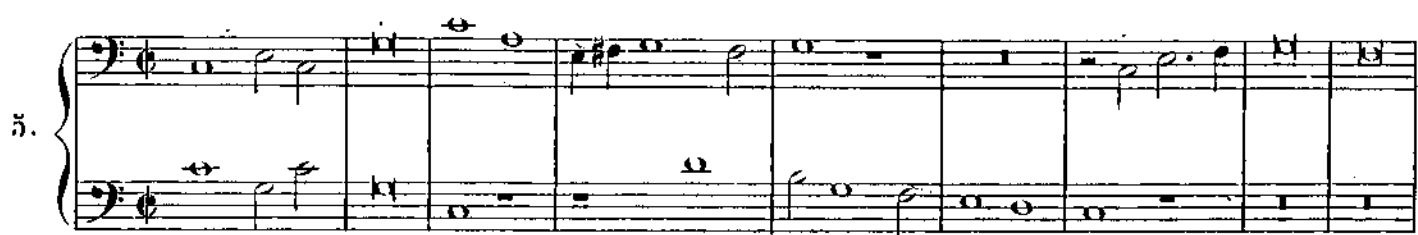
BASSI PER IL CONTRAPPUNTO  
AD OTTO PARTI ED A DUE CORI.

1.

2.

5.

The image displays three systems of musical notation for bass parts, each consisting of two staves (treble and bass clef). The first system is labeled '1.' and the second '2.'. The third system is labeled '5.' and contains two systems of notation. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex contrapuntal setting.





10.

System 10, measures 1-5. The music is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the upper voice begins with a whole note B-flat, followed by a half note A, and then a quarter note G. The lower voice provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.

System 10, measures 6-10. The melody continues with a half note F, a quarter note E, and a half note D. The lower voice continues its accompaniment pattern.

11.

System 11, measures 1-5. The melody in the upper voice starts with a whole note C, followed by a half note B, and a quarter note A. The lower voice continues with eighth and quarter notes.

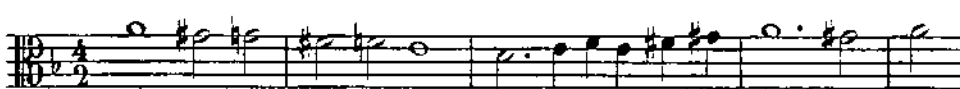
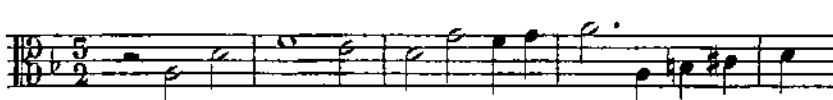
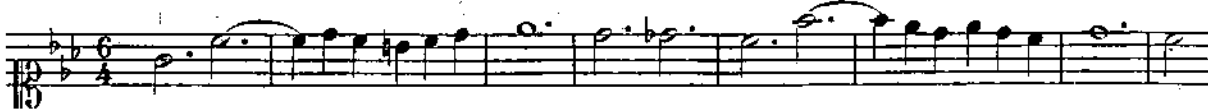
System 11, measures 6-10. The melody continues with a half note G, a quarter note F, and a half note E. The lower voice continues its accompaniment pattern.

12.

System 12, measures 1-5. The melody in the upper voice begins with a whole note D, followed by a half note C, and a quarter note B. The lower voice continues with eighth and quarter notes.

System 12, measures 6-10. The melody continues with a half note A, a quarter note G, and a half note F. The lower voice continues its accompaniment pattern.

## SOGGETTI DI FUGA.

*Soggetti dati ai Concorsi del Conservatorio.*1.  
CHERUBINI.  
1818.2.  
MARCELLO.  
1825.3.  
CHERUBINI.  
1827.4.  
CHERUBINI.  
1828.5.  
CHERUBINI.  
1832.6.  
CHERUBINI.  
1840.7.  
AUBER.  
1844.8.  
AUBER.  
1848.9.  
AUBER.  
1850.10.  
AUBER.  
1851.11.  
AUBER.  
1852.12.  
AUBER.  
1857.

13.  
AUBER.  
1858.



14.  
AUBER.  
1861.



15.  
AUBER.  
1863.



16.  
AUBER.  
1866.



17.  
AUBER.  
1867.



18.  
AUBER.  
1868.



19.  
AUBER.  
1869.



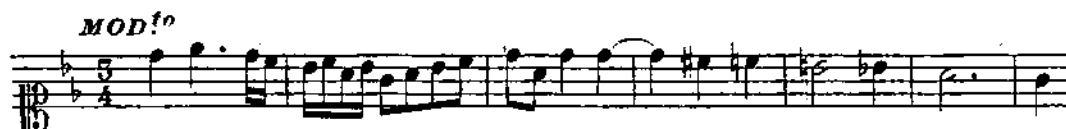
20.  
AUBER.  
1870.



21.  
A. THOMAS.  
1872.



22.  
A. THOMAS.  
1874.



23.  
A. THOMAS.  
1875.



24.  
A. THOMAS.  
1876.



25.  
A. THOMAS.  
1877.



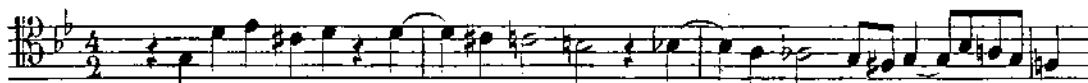
26.  
A. THOMAS.  
1878.



27.  
A. THOMAS.  
1879.



28.  
A. THOMAS.  
1880.



29.  
A. THOMAS.  
1881.



30.  
A. THOMAS.  
1882.



31.  
A. THOMAS.  
1883.



32.  
A. THOMAS.  
1884.



33.  
A. THOMAS.  
1885.



34.  
A. THOMAS.  
1886.



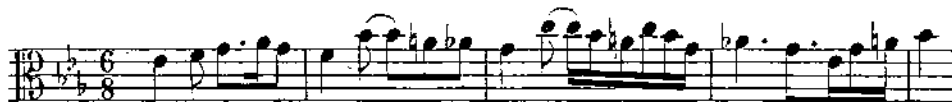
35.  
A. THOMAS.  
1887.



36.  
A. THOMAS.  
1888.



37.  
A. THOMAS.  
1889.



38.  
A. THOMAS.  
1890.



39.  
A. THOMAS.  
1891.



40.  
A. THOMAS.  
1892.



41.  
A. THOMAS.  
1893.



42.  
A. THOMAS.  
1894.



43.  
A. THOMAS.  
1895.



44.  
A. THOMAS.  
1896.



45.  
TH. DUBOIS.  
1897.



46.  
TH. DUBOIS.  
1898.



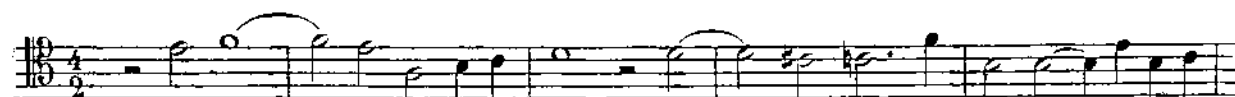
47.  
TH. DUBOIS.  
1899.



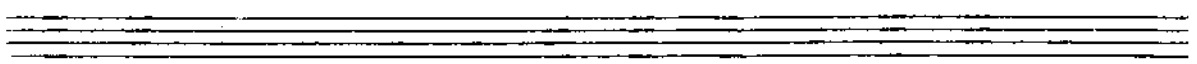
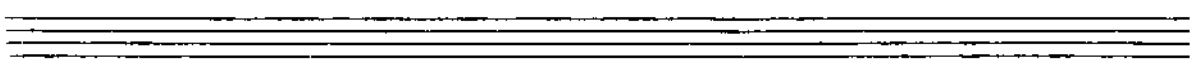
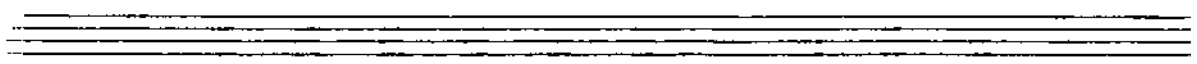
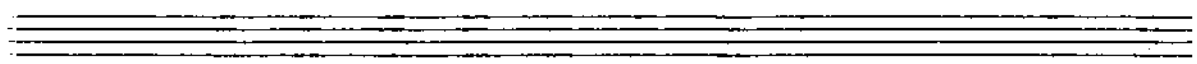
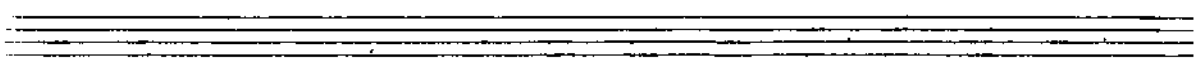
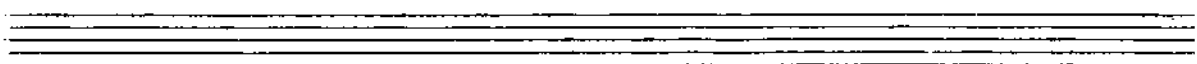
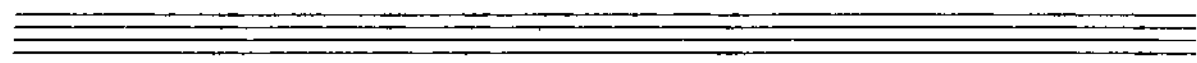
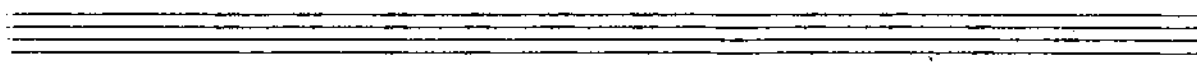
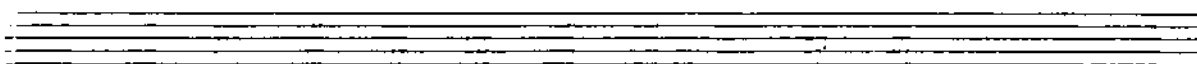
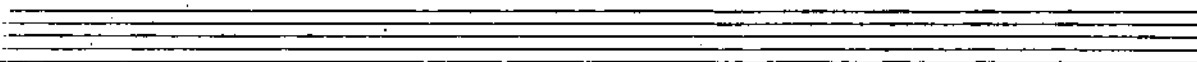
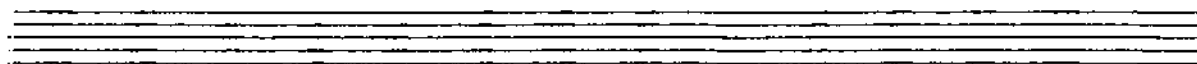
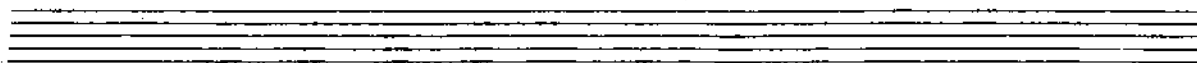
48.  
TH. DUBOIS.  
1900.



49.  
TH. DUBOIS.  
1901.

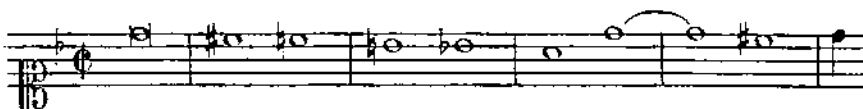
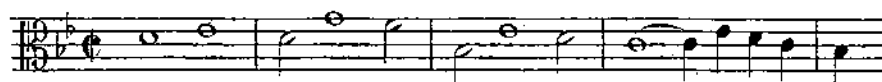
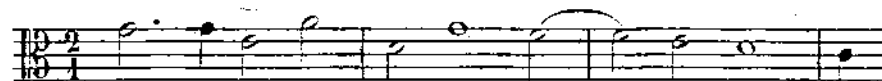
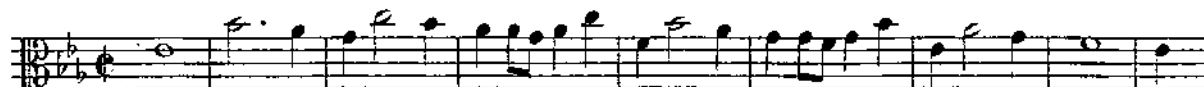
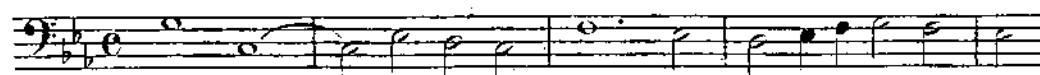


*Queste pagine serviranno a continuare la Serie dei Soggetti che saranno dati nei Corsi ulteriori del Conservatorio.*





## SOGGETTI DATI AI CONCORSI DI SAGGIO

*per il Gran Premio di Roma.*1.  
1804.2.  
1805.5.  
1808.4.  
1809.5.  
1811.6.  
1812.7.  
1815.8.  
18..9.  
1829.10.  
1834.11.  
G. ONSLOW.  
1843.12.  
G. ONSLOW.  
1848.

13.  
AUBER.  
1854.



14.  
H. REBER.  
1856.



15.  
A. THOMAS.  
1857.



16.  
H. REBER.  
1858.



17.  
H. REBER.  
1859.



18.  
H. REBER.  
1860.



19.  
CARAFA.  
1861.



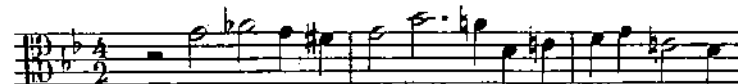
20.  
A. THOMAS.  
1862.



21.  
H. REBER.  
1863.



22.  
GEVAERT.  
1870.



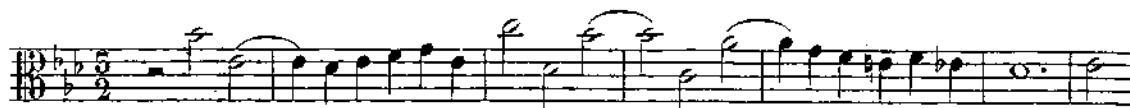
23.  
VICTOR MASSÉ.  
1874.



24.  
H. REBER.  
1876.



25.

MASSENET.  
1879.

26.

H. REBER.  
1880.

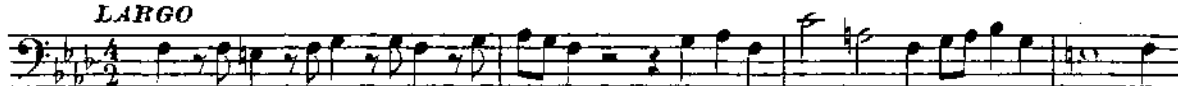
27.

SAINT-SAËNS.  
1881.

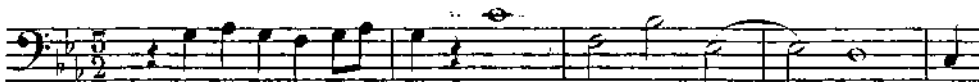
28.

GOUNOD.  
1882.

29.

MASSENET.  
1883.*LARGO*

30.

MASSENET.  
1884.

31.

A. THOMAS.  
1885.

32.

GOUNOD,  
1886.*MOD<sup>to</sup>*

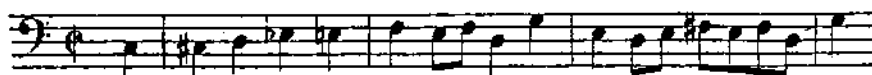
33.

A. THOMAS.  
1887.

34.

L. DELIBES.  
1888.

35.

GOUNOD.  
1889.

56.  
GOUNOD.  
1890.



57.  
GOUNOD.  
1891.



58.  
GOUNOD.  
1892.



59.  
MASSNET.  
1894.



40.  
THOMAS.  
1895.



41.  
TH. DUBOIS.  
1897.



42.  
TH. DUBOIS.  
1898.



43.  
PALADILHE.  
1899.



44.  
TH. DUBOIS.  
1900.



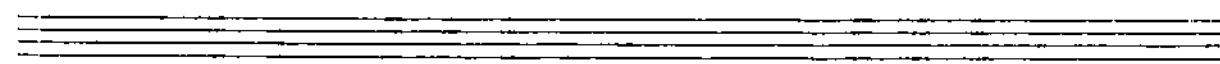
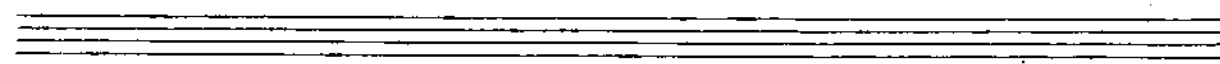
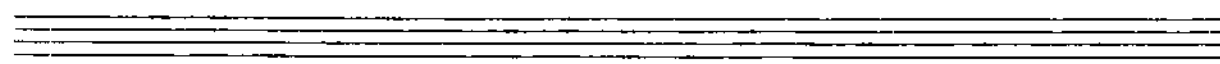
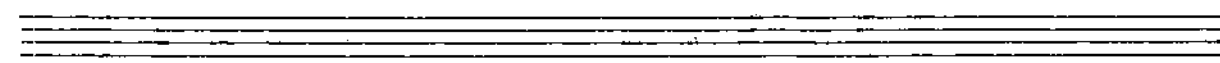
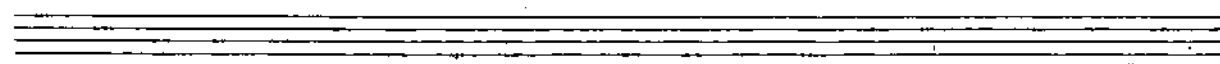
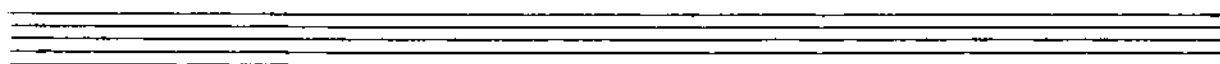
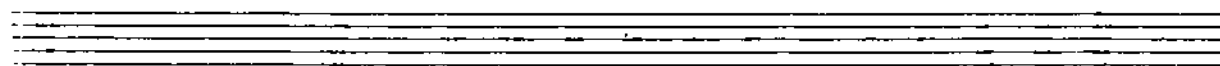
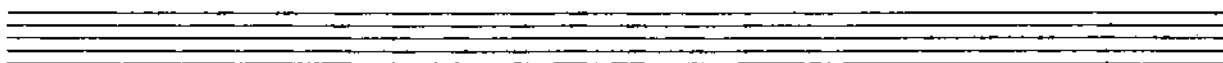
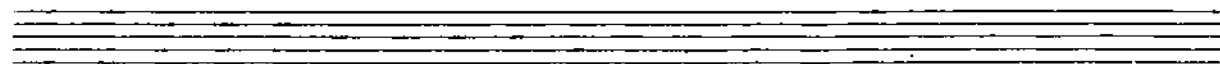
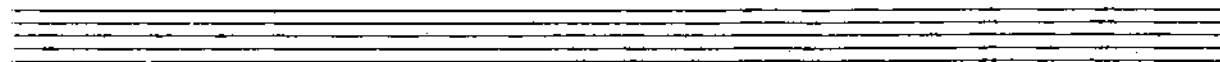
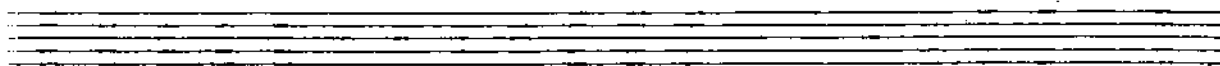
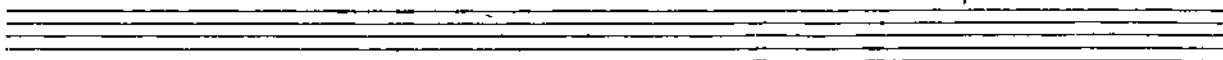
45.  
PALADILHE.  
1901.



46.  
E. LENEPEVE.  
1902.

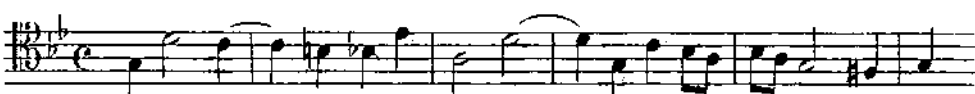


*Queste pagine serviranno a continuare la Serie dei Soggetti che saranno dati nei Corsi ulteriori del' Gran Premio di Roma.*





## SOGGETTI COMPOSTI DALL' AUTORE DI QUEST' OPERA.

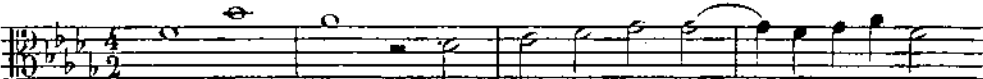
1. 

2. 

5. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

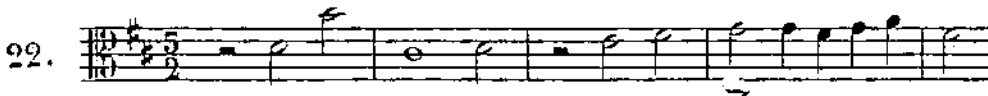
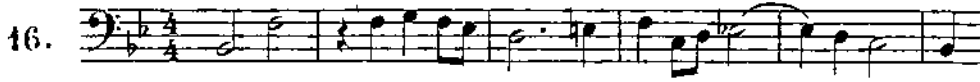
9. 

10. 

11. 

12. 

15. 



28.

29.

30. *MOD<sup>to</sup>*

31. *MAESTOSO*

32.

33.

34.

35. *MOD<sup>to</sup>*

36. *MOD<sup>to</sup>*

37. *MOD<sup>to</sup>*

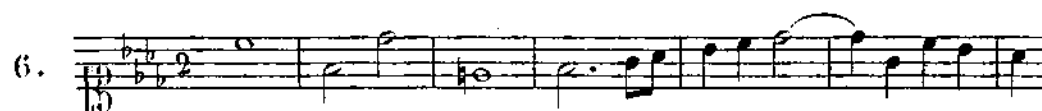
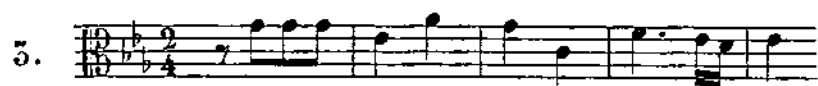
38.

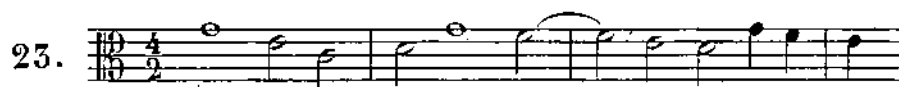
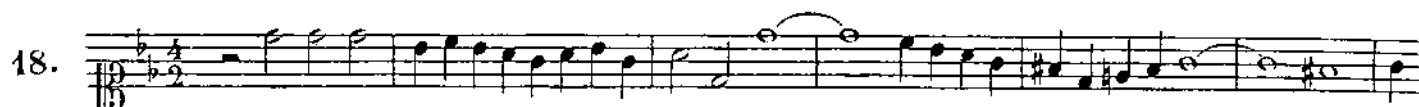
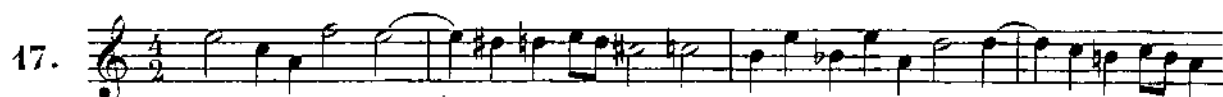
39.

40.

41.

## SOGGETTI DIVERSI.





28. 

29. 

30. 

31. 

32. 

33. 

34. 

35. 

36. 

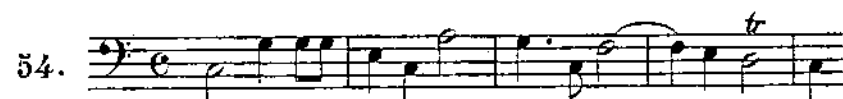
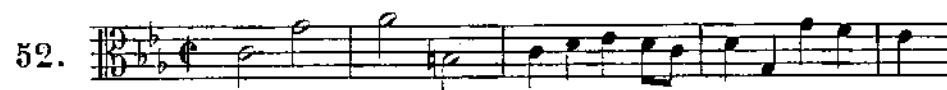
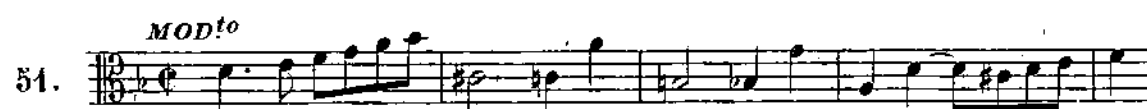
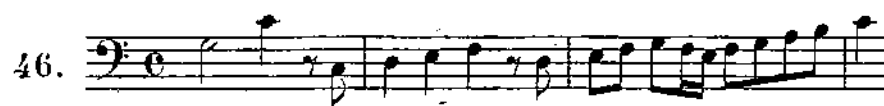
37. 

38. 

39. 

40. *MOD<sup>to</sup>* 

41. 



*Queste pagine serviranno a continuare la Serie dei Soggetti diversi interessanti che si  
otranno raccogliere.*

