

LIBRARY
OF THE
CONGRESS
READINGS
ROOM

M
17638

Biblioteca Nacional de España

6
4
5

9

109416

M

9

109416

41273311
BIBLIOTECA MUSICALE DIDASCALICA

STUDI

OSSIA

Trattato di Armonia e di Composizione

DI

L. van BEETHOVEN

PRIMA VERSIONE ITALIANA

CON NOTE DI

F. G. FÉTIS e L. F. ROSSI

VOLUME I.

108021 (A) netti Fr. 4 —

VOLUME II.

108022 (A) netti Fr. 4 —

I due Volumi presi in una sol volta (A) netti Fr. 6 —

Aumento 10

Proprietà degli Editori. — Deposto a norma dei trattati internazionali.
Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.



G. RICORDI & C.

EDITORI-STAMPATORI

MILANO — ROMA — NAPOLI — PALERMO — PARIGI — LONDRA — LIPSIA

(PRINTED IN ITALY).



Ludwig van Beethoven



TOMBA DI BEETHOVEN
NEL CIMITERO DI WÄHRING
IN VIENNA.

Francisco G. Pri
Roma 21/11/1916

STUDI

DI

L. van BEETHOVEN

TRATTATO DI ARMONIA E DI COMPOSIZIONE

Indice del Volume Primo.

Gli Editori	Pag.
Prefazione	»
Notizie biografiche su Luigi van Beethoven	»
Testamento	»

PARTE PRIMA.

Dell'Armonia.

CAPITOLO I. Numerica rappresentante gl'intervalli. — Segni d'alterazione ai numeri. — Valore de' numeri in ordine alla durata. — Come si esprima colla numerica la quantità delle parti	»
» II. Dissonanze. — Loro preparazione e risoluzione. — Note di passaggio. — Successione regolare. — Note cambiate. — Accompagnamento <i>indiviso</i> e <i>diviso</i>	»
» III. Accordi fondamentali e rivoltati. — Risoluzione ascendente. — Anticipazione. — Risoluzioni intermedie. — Successioni non melodiche. — Risoluzioni delle Note alterate	»
» IV. Cadenza prolungata. — Pedale.	»
» V. Sistema completo degli accordi	»
» VI. Accordi risultanti da un ritardo	»
» VII. Simili dal ritardo di due intervalli	»
» VIII. Accordi perfetti ritardati da tre o quattro intervalli.	»
» IX. Accordi risultanti da cangiamenti di basso conosciuti sotto la falsa denominazione d'anticipazione	»
» X. Accordi risultanti dall'aggiunta di una terza. — Modulazioni enarmoniche	»

PARTE SECONDA.

Teoria della Composizione.

CAPITOLO I. Degli Elementi di Contrappunto	Pag. 93
» II. Che cosa significa la parola Contrappunto	» 96
» III. Delle cinque specie di Contrappunto semplice	» 97
» IV. Serie d'esempî con osservazioni sulle cinque specie del Contrappunto semplice a 2 voci	» 107
» V. Della prima specie del Contrappunto semplice a tre parti.	» 121
» VI. Della seconda specie — <i>come sopra</i>	» 124
» VII. Della terza specie <i>idem</i>	» 129
» VIII. Della quarta specie <i>idem</i>	» 134
» IX. Della quinta specie <i>idem</i>	» 139
» X. Della prima specie del Contrappunto semplice e severo a quattro parti	» 143
» XI. Della seconda specie — <i>come sopra</i>	» 146
» XII. Della terza specie <i>idem</i>	» 150
» XIII. Della quarta specie <i>idem</i>	» 156
» XIV. Della quinta specie <i>idem</i>	» 162
» XV. Raccolta d'esempî per lo stile libero in tutte le cinque specie. — A due — a tre — e a quattro parti. — Intrecciamento delle specie	» 169



Indice del Volume Secondo

PARTE TERZA.

CAPITOLO I. Della Fuga. Dell'imitazione a due — a tre parti — a quattro, passando alternativamente in tutte le parti	Pag. 1
» II. Della Fuga a due parti. Esempî del tema e risposte. — Della Fuga — in <i>Si bemolle</i> — in <i>Do</i> — in <i>Sol</i>	» 29
» III. Della Fuga a tre voci. Sue parti essenziali. — Fuga in <i>Re minore</i> . — Fuga in <i>Si bemolle</i> . — Fuga in <i>Sol</i> . — Fuga a due Violini e Violoncello	» 38
» IV. Della Fuga a quattro parti. Corrispondenza delle voci. — Fuga in <i>La minore</i> . — Fuga in <i>Do</i> . — Fuga in <i>Si bemolle</i> . — Fuga per due Vio- lini, Viola e Violoncello. — Fuga con testo latino	» 54
» V. Della Fuga corale	» 84
» VI. Del Contrappunto doppio all'ottava	» 98
» VII. <i>idem</i> alla decima	» 110
» VIII. <i>idem</i> alla dodicesima	» 120
» IX. Serie d'esempî sulle tre specie	» 127
» X. Del moto contrario e retrogrado	» 148
» XI. Delle Fughe doppie. — Sviluppo	» 156
» XII. Del Canone. Canone finito. — Chiuso. — Aperto. — Chiuso ed aperto. — Cromatico	» 178

FRAMMENTI.

Note sulla composizione del canto. — Estensione delle voci. — Del recitativo. — Armonie per gli effetti tristi e melanconici. — Andante ed Allegro, Trio per due Violini e Violoncello	» 190
--	-------

GLI EDITORI.

A conseguire solide ed estese cognizioni in una scienza o in un'arte, oltre allo studio delle opere classiche pegli autori nazionali che la trattarono, richiedesi eziandio quello delle opere straniere che ne dilatarono i confini, o che di qualche pregio rifulgono di cui quelle son prive. Quindi il bisogno delle traduzioni, le quali ove sian fatte coscienziosamente da chi è versato nella lingua da cui traduce non meno che nella scienza trattata dall'autore, giovano alla diffusione e al perfezionamento di questa del pari che le opere nazionali. Il che, se hassi a credere di tutte le scienze, non si può dubitare in fatto di musica. Perchè se l'Italia sta innanzi a tutte le nazioni nella musica d'ispirazione, non possiede però dovizie di grandi opere teoretiche le quali, sviscerando i segreti dell'arte, somministrano ai veri studiosi un corredo di cognizioni e di sapere, senza di che non è dato di uscire dalla mediocrità.

Allo scopo pertanto di fornire, non solo al corpo insegnante, ma ancora ai coltivatori della bell'arte musicale, un ottimo trattato che giovi ad estendere ed approfondire le cognizioni già acquistate per altri metodi, gli Editori offrono la prima versione italiana degli Studi di Beethoven, Trattato di Armonia e di Composizione, che il voto dei dotti ha già da tempo registrato tra i preziosi monumenti della scienza musicale.

E affinchè l'edizione riesca per ogni riguardo completa e perfetta, viene corredata della vita, del ritratto, del disegno monumentale e di un fac-simile dell'immortale autore, nonchè delle note del celebre Fétis e del traduttore signor maestro cav. L. F. Rossi.

In quest'impresa saprà il pubblico apprezzare le intenzioni degli Editori, i quali, anzichè occuparsi di riprodurre altre opere già conosciutissime e di sicuro smercio, s'accinsero invece, per amore dell'arte e per l'utile comune, alla stampa di questi Studi di Beethoven, perchè l'Italia arricchisca d'un nuovo gioiello il tesoro della scienza musicale ond'ella è superba.

PREFAZIONE

NELLA storia della musica moderna BEETHOVEN ha segnato per la natura del suo ingegno una delle epoche di transizione più importanti. Sino a Mozart inclusivamente, le opere de' compositori tedeschi avevano offerto un felice aggregato di armonici ardimenti e di purezza di stile. La scuola austriaca, più corretta nelle sue produzioni, e meno azzardosa di novità che quella del settentrione dell'Allemagna, aveva particolarmente conservate le tradizioni classiche raccolte da Fux nel suo *Gradus ad Parnassum*. Haydn, creatore di quella musica elegante e colorata di piacevoli modulazioni, la quale non ha fatto poscia che tendere ad uno sviluppo ognora più ardito, Haydn aveva trovato il segreto di conservare uno stile castigato nelle sue modulazioni le più nuove e in apparenza le meno regolari. Mozart più appassionato, più audace, aveva ancor di più fatto largo alle transizioni inattese nelle sue produzioni d'ogni genere, conformandosi però mai sempre alle tradizioni classiche dell'arte di scrivere. Beethoven nato per emanciparsi da ogni regola, e per non averne alcun'altra tranne le ispirazioni del suo genio, Beethoven si è spinto più oltre ancora nella direzione della musica di effetto, ma diverso da' suoi predecessori ha osato, perfino nelle sue prime opere, di scostarsi dalle regole della scuola, in modo da far credere che gli fossero ignote: questa fu per lo meno l'opinione da lunga pezza adottata fra' musicisti, che non avevano potuto seguirlo ne' suoi studi.

L'opera di cui offriamo la traduzione viene a tòr di mezzo siffatto errore. — Quest'opera altro non è che il risultato degli studi del grande artista: le riflessioni che gli hanno suggerito e che ci ha in quest'opera lasciati, provano che non si è occupato superficialmente di questa parte dell'arte sua, e che ha cercato per lungo tempo di fare l'applicazione delle regole che gli erano dettate ai bisogni di libero e franco andamento impostegli dalla fervida sua immaginazione. Beethoven non era, come alcuni musicisti avevano creduto, straniero alla scienza, ma questa scienza era troppo circoscritta per ciò ch'ei far voleva; essa contrariava i suoi più intimi pensieri comechè volesse rispettarla ne' suoi lavori; gli è in questo senso che si può dire ch'essa non gli divenne mai familiare. — Parecchie frasi sfuggite alla sua penna nel corso di quei curiosi esercizi, che noi offriamo al pubblico, attestano ad un tempo il desiderio ch'egli aveva d'identificarsi a questa scienza severa e lo sgomento ch'essa talvolta gli destava. A questa doppia disposizione debbonsi senza dubbio attribuire

gli sforzi che ha fatto Beethoven in parecchie delle sue grandi composizioni per innalzarsi alle più alte combinazioni del contrappunto e dello stile fugato, e la stringatezza di quegli sforzi han cagionato alle sue produzioni: la qual cosa osservasi specialmente nelle sue *Messe* e nel suo oratorio *Cristo all'Oliveto*.

È dunque una cosa interessante questa raccolta degli *Studi* di Beethoven nell'armonia e nel contrappunto, poichè essa è ad un tempo la storia del suo genio e quella de' suoi studi. In questo senso ci sembra che questa pubblicazione debba meritar l'attenzione di tutti i musicisti, e che ben valga di essere studiata. Essa racchiude per altra parte un certo numero di pezzi in terzetti e in quartetti d'istrumenti, che possono essere considerati come il complemento delle sue opere, e che indarno si cercherebbero altrove.

Alcuni errori tanto di sistema che accessori si trovano sparsi in questa collezione postuma degli *Studi* del celebre artista, rapito troppo presto alla nostra ammirazione; noi abbiám dovuto indicarli nelle note, perchè l'autorità del gran nome di Beethoven poteva far adottare quegli errori, senza esame, da coloro che non sono abbastanza istruiti per conoscerli; ma se i nostri doveri di professore e di critico ci hanno fatto una legge di esprimerci con franchezza a questo riguardo, crediamo dover qui dichiarare che le opinioni da noi emesse in queste note non pregiudicano per conto alcuno la viva ammirazione che c'ispira uno de' più bei genî di cui vada superba la musica. Confessiamo di non compartecipare a quel cieco fanatismo che fa adorare perfino i difetti del genio, e crediamo che il nostro omaggio imparziale sia più degno di un gran talento che non certi esagerati trasporti di ammirazione.

F. G. FÉTIS.



NOTIZIE BIOGRAFICHE

SU

LUIGI van BEETHOVEN

SCRITTE

DAL CAVALIERE DE SEYFRIED



LUIGI Beethoven nacque il 17 dicembre 1770 (*) a Bonn, dove il padre suo faceva parte, in qualità di tenore, della Cappella elettorale. Fin dalla più tenera infanzia mostrò un gusto così pronunziato, disposizioni sì straordinarie per la musica, che suo padre cominciò ad educarlo appena toccò il quinto anno di età. Ma avendo riconosciuto ben presto che l'allievo ne sapeva più del maestro, lo affidò alle cure dell'organista di Corte, Van der Eden, che allora era reputato il miglior organista della città di Bonn. Morto Van der Eden, il giovinetto Luigi ebbe lezioni da Neefe, di lui successore, a spese dell'arciduca Massimiliano d'Austria, che aveva allora allora vinta la corona elettorale. L'abile maestro iniziò l'allievo, già capace di immedesimarsi delle sublimi bellezze dell'arte, ai capolavori di Gio. Sebastiano Bach; e le opere di questo maestro, del pari che le immortali produzioni di Händel, furono per lui, nel corso dell'intera sua vita, l'oggetto di un'inflessa emulazione, e di un culto, direbbesi quasi idolatra. Sin dall'età di undici anni, il giovine virtuoso eseguiva con una meravigliosa perfezione e una destrezza pressochè incredibile, la celebre raccolta di *Studi* di Bach, conosciuti sotto il nome di *Cembalo ben temperato*, e già un istinto irresistibile lo trascinava alla composizione: ne abbiamo la prova in alcune *Variazioni* sopra una *Marcia*, in tre *Suonate* per pianoforte solo, ed in parecchie *Arie* che furono incise e pubblicate a Spira e a Mannheim.

(*) Beethoven asseriva esser nato il 16 dicembre 1772, e attribuiva l'atto battesimale colla data suespressa ad un suo fratello maggiore, morto giovinetto, e pur egli chiamato Luigi. Beethoven morì in Vienna nel 1827.

Ma la vera gloria dell'artista di genio era la libera fantasia. Nel nuovo suo dizionario dei musicisti (*Tönkünstler Lexikon*), Gerber riferisce che a Colonia, alla presenza del dotto compositore Zunker, si distinse in singolar modo per la sua facilità ad improvvisare sopra un dato tema e a svolgerlo in tutte le regole.

Siccome pareva, che il giovine Beethoven dovesse pur divenire eccellente organista, l'Elettore, amico delle arti, lo elesse a successore di Neefe, e gli assicurò il titolo di organista di Corte, con permesso di condursi per alcuni anni a Vienna a spese del principe, per terminarvi i suoi studi teorici e pratici sotto la direzione di Giuseppe Haydn. Quest'ultimo, come ognun sa, non avendo tardato a rispondere alla chiamata onorevole e vantaggiosa che gli fece l'Inghilterra, affidò il distinto allievo al suo amico e collega, il rinomato maestro di cappella Albrechtsberger, il primo che l'introducesse ne' misteri del contrappunto (*).

Gli *Studi* di Beethoven mostrano con quale ardente perseveranza seguì le lezioni di quel maestro. Ciò si concepirà ancor meglio, quando si saprà che venne pubblicato soltanto la decima parte della collezione lasciata dall'artista, e che quasi su ciascun punto di dottrina trovavansi 50 o 60 esempli che sarebbe stato superfluo di riprodurre. La giovine aquila non chiamavasi paga per nulla delle vecchie dimostrazioni di cose pretese infallibili e incontestabili: ei ne dà prova sovente in note gettate qua e là, e in uno stile satirico; abitudine che verosimilmente si combinò poscia, nell'età sua matura, con quella di scrivere i suoi pensieri più intimi e più segreti (**).

Già Beethoven aveva fissato la pubblica attenzione per varie composizioni, e a Vienna era considerato qual pianista di primo ordine, quando, negli ultimi anni del secolo XVIII trovò in Wœlf un rivale dell'età sua. Vidersi rinnovare in certo modo l'antica disputa dei Gluckisti e dei Piccinisti, e i molti dilettanti della città imperiale si divisero in due campi nemici. Alla testa dei partigiani di Beethoven distinguevasi il degno e amabile principe di Lichnowsky; uno de' più caldi protettori di Wœlf era il celebre barone Raimondo di Wezslar, la cui villa deliziosa (situata a Grunberg presso il castello imperiale di Schoenbrunn) offeriva a tutti gli artisti nazionali o stranieri, nella bella stagione, un delizioso soggiorno, in cui potevano goder tranquillamente di un leale accogliimento e di una preziosa libertà. Quivi fu che l'interessante rivalità dei due atleti procurò bene spesso momenti deliziosi ad una numerosa e scelta società. Ciascuno di essi vi recava le sue più recenti composizioni: ciascun d'essi vi si abbandonava liberamente alle ispirazioni della fervida sua fantasia: qualche volta essi sedevansi nel tempo stesso a due pianoforti, e improvvisavano alternativamente sopra un tema reciprocamente dato, o eseguivano a quattro mani un *Capriccio*,

(*) Sin dall'anno 1790, Beethoven aveva fatta una gita nella città imperiale, al solo scopo di udirvi Mozart, pel quale aveva lettere commendatizie. Beethoven improvvisò alla sua presenza, ma Mozart rimase affatto indifferente, persuaso che egli avesse imparato a memoria quel pezzo. Allora il giovinetto punto nell'amor proprio, lo supplicò di dargli un tema. Mozart mormorò a bassa voce: « Ebbene aspetta, che ti colgo! » E notò immediatamente un motivo di fuga cromatica, il quale, preso al rovescio, conteneva un contro-soggetto per una doppia fuga. Beethoven non si perdettero d'animo; sviluppò il motivo, di cui indovinò a primo tratto il senso nascosto, per ben tre quarti d'ora, con tanta forza, originalità, vero genio, che il suo uditore confuso, e sempre più a stento, tenendo il fiato, finì per passare nella stanza sulla punta de' piedi, e vi disse a mezza voce, cogli occhi infiammati, a' suoi amici che s'erano radunati: « fate attenzione a questo giovinetto, voi ne udrete parlare un giorno! ».

(**) Quando, agli ultimi tempi, gli cadean sotto gli occhi critiche nelle quali gli si rimproveravano errori nella sua maniera di scrivere, si stropicciava le mani tutto contento, e poscia sciamava ridendo: « Sì, sì, essi fan le meraviglie, si rompono la testa, perchè non han ciò trovato in un trattato del basso fondamentale! ».

che se si fosse potuto scrivere a mano a mano che lo componevano, avrebbe lungamente vissuto tra i monumenti dell'arte.

Quanto all'abilità meccanica, sarebbe stata difficile, forse impossibile cosa l'aggiudicare la palma ad uno de' due rivali: la natura nullameno aveva favorito Woelfl, dotandolo di mani sì prodigiosamente grandi, che toccava le decime con pari facilità ch'altri tocca le ottave, e poteva eseguire con le due mani lunghi passi a decime colla rapidità del lampo. Nella fantasia, Beethoven annunziava già la sua inclinazione al malinconico e al misterioso. Talvolta ei s'ingolfava in una larga e potente armonia, e pareva allora ch'ei dato avesse addio alla terra: la sua mente aveva spezzato tutti i suoi legami, scosso qualsiasi giogo, ei s'innalzava trionfante nelle regioni eterree. Tutto ad un tratto mormoreggiavano i tasti, come una spumeggiante cataratta, e l'artista costringeva lo strumento a render suoni non mai uditi, poscia tornava alla calma, più non esalando che sospiri, più non esprimendo che tristezza: finalmente l'anima sua riprendeva vigore, sfuggendo a tutte le umane passioni per correre lassù in traccia di pure consolazioni e inebbiarsi di celesti melodie. Chi potrebbe scandagliare le profondità dell'oceano? Il talento di Beethoven partecipava di quei sacri linguaggi, di cui i soli iniziati ponno decifrare i geroglifici. Woelfl, al contrario, educato alla scuola di Mozart, conservavasi sempre eguale a sè stesso: senz'esser mai triviale, era sempre chiaro e per conseguenza inteso dalla maggior parte. Egli non impiegava l'arte sua se non come per attingere uno scopo, mai per ispiegare un lusso vano e far pompa di scienza; ei sapeva mai sempre destar l'interesse e sostenerlo colla continua successione e l'ordine regolare delle sue idee. Chi ha inteso Hummel comprenderà ciò che si cerca di qui indicare.

Per l'osservatore disinteressato, era uno spettacolo curioso e attraente quello di due Mecenati, intenti a tutt'uomo a seguir l'esecuzione de' loro protetti, scambiandosi un colpo d'occhio in segno d'approvazione, e compiacendosi di far valere, con bella maniera, ma con perfetta giustizia, i reciproci loro vantaggi.

I protetti per altra parte poco cura si davano a questo riguardo. Stimavansi essi a vicenda, chè sapeano apprezzarsi nel giusto loro valore; ma fondavansi sull'assioma, che nella carriera della gloria, la via è abbastanza larga per molti, senza che si cerchi di spingersi l'un l'altro nelle rotaie.

Tuttavia la guerra che agitava l'Allemagna, e la morte dell'illustre protettore di Beethoven, avevano distrutta per sempre la speranza che questi aveva concepita di ottenere in patria la carica cui aspirava; e siccome l'esercizio dell'arte sua gli assicurava già un reddito conveniente, si decise di prendere stanza a Vienna tanto più volentieri in quanto che vi era stato seguito da due giovani fratelli, che lo liberarono compiutamente dal peso delle domestiche cure, e s'incaricarono di tenere, in una specie di tutela per tutto ciò che riguarda la vita comune, lui che altra vita non conosceva che quella d'artista.

Verso la stessa epoca, Beethoven si provò col più felice successo nello stile del quartetto, questo nobile stile riformato, o piuttosto magicamente creato da Haydn, arricchito dal genio universale di Mozart di un sentimento più intimo, più grave, che non escludeva nè la seduzione, nè la grazia: portato infine dal nostro Beethoven a quel grado di superiorità di potenza, a cui pochi eletti potranno pervenire, niuno forse oltrepassare. Per buona ventura egli strinse amicizia coi virtuosi addetti alla camera del principe Rasumowski, Schuppanzigh, Weiss e Linke: appena aveva condotta a termine un'opera, ei comunicava loro le sue idee sul carattere e l'espressione del pezzo e trasfondeva loro il suo spirito. Ecco perchè diceasi comunemente a Vienna: « Quando si vuole » ben conoscere e apprezzare la musica da camera, composta da Beethoven per istrumenti a corda,

«bisogna sentirla eseguire da questi eccellenti artisti». Piacesse al cielo che dir si potesse anche ai nostri la stessa cosa; ma pur troppo di quel celebre quartetto, la morte ha già rapiti due concertisti.

Essendosi resa familiare assai più la composizione drammatica nelle relazioni istruttive di alieri, Beethoven non poté resistere al voto generalmente manifestato che lo animava a scrivere un'opera. Il consigliere di reggenza, Sonnleithner, s'incaricò di accomodare pel teatro di Vienna l'*Leonora* dal componimento francese intitolato l'*Amor coniugale*: Beethoven prese alloggio nel teatro, e si mise all'opera con zelo ed amore.

Si fu allora che si stabilì un vincolo d'intrinsichezza con Beethoven e l'autore di questo scritto. Noi alloggiavamo sotto un solo e medesimo tetto, ogni giorno sedevamo alla stessa mensa; non solo io lo considerava come un astro immenso che cominciava ad apparire sull'orizzonte musicale, ma ad ogni istante io m'avvezzava ad apprezzare ognora più la purezza, la bontà, la semplicità, l'essochè infantile dell'anima sua, la simpatia e la benevolenza che stendevasi su tutta l'umanità. Quanto felice io m'era d'ammirare pel primo tutte le opere immortali che l'instancabile suo genio moltiplicò nel corso di soli due anni! L'opera *Leonora*, l'oratorio *Cristo all'Oliveto*, le sinfonie *Eroica* e *Pastorale*, un'altra *Sinfonia* in *Do minore*; i *Concerti* di pianoforte in *Sol*, in *Mi bemolle* in *Do minore* ch'ei compose per varî concerti che diedesi a suo beneficio, e ch'egli eseguì accompagnato da un'eccellente orchestra diretta da me!

Quest'opera *Leonora*, più conosciuta sotto il titolo di *Fidelio*, ch'era destinata a godere di una fama universale, non sortì un esito felice al primo suo apparire sulla scena. Sulle prime, tranne le damigelle Milder e Müller, e il signor Meyer, i quali mostraronsi degni artisti, l'esecuzione non fu soddisfacente: in appresso il ravvicinarsi successivo del teatro della guerra assorbiva ed traeva interamente l'attenzione. Beethoven scrisse pel teatro di Praga una nuova *Sinfonia*, meno difficile dell'altra, e che non fu pubblicata se non dopo la morte dell'autore.

Nel corso dell'anno seguente, i direttori del teatro di *Kärntnerthor*, Saal, Weinmüller e Vogel elessero *Fidelio* per una rappresentazione a loro beneficio. L'opera aveva presa allora la forma che presentemente: era ridotta in due atti e preceduta dall'importante *Sinfonia* in *Mi maggiore*. Questa sinfonia non era compiutamente finita il primo giorno, e fu mestieri sopperirvi con quella delle *Ruine di Atene* in *Sol maggiore*. Beethoven compose altresì la piccola marcia, le strofe del cerchiere e il finale del primo atto: a quella vece ei tolse un terzetto pieno di melodia in *Mi bemolle maggiore* e un delizioso duetto per voce di soprano con violino e violoncello concertanti in *Do maggiore*, misura di $\frac{8}{9}$, che non si sono più trovati nello spartito.

Pensando che una posizione solida e assicurata, secondo tutte le probabilità, per il corso della vita, esser doveva preferita ad un'esistenza precaria e subordinata a tutti gli inconvenienti dell'azienda, Beethoven risolse di accettare la carica di maestro di cappella del Re di Westfalia a Cassel, carica che gli era stata offerta nel 1809 con vantaggiosissime condizioni.

Allora fu che tre amici delle arti, degni veramente di questo nome, l'arciduca Rodolfo (poscia cardinale-arcivescovo di Olmutz), i principi Lobkowitz e Kinsky, intervennero, e ne' termini più singhieri e più onorevoli fecero redigere un atto col quale assicuravano al celebre artista un'annua rendita di 4000 fiorini, perchè egli ne godesse vita sua natural durante, sino a tanto ch'egli non avesse ottenuto un impiego che gli fruttasse una egual somma (ciò che non doveva poi mai avvenire) sotto la sola condizione di consumare questa rendita entro i confini del territorio austriaco. Beethoven fu commosso delle testimonianze dell'ammirazione ispirata da' suoi talenti, e vincolato

er sempre dai legami della gratitudine (*), rimase per compiacere tutti e continuò a creare, edificare, senza posa, il tempio gigantesco della sua immortalità, sino a che l'angelo della pace venne a rapirlo dolcemente, per trasportarlo sulle sue ali nelle regioni sconosciute della celeste armonia. E a noi che l'amavano sì teneramente, che accarezzavano in lui l'uomo d'onore e l'incomparabile artista, non restano che gli avanzi della sua spoglia mortale. Chi potrebbe, senza sparger lagrime, calpepare il posto che copre le ceneri del grand'uomo nel campo del riposo di Währing? Chi potrebbeolgere lo sguardo alla piccola altura ove posa la sua salma, senza abbandonarsi a tristi e religiosi pensieri? Chi potrebbe allontanarsi da quel luogo venerabile senza benedire a colui lo spirito del quale sopravvive nelle sue opere, e sopravviverà ancor lungo tempo dopo che tutti gli esseri che l'hanno conosciuto, e amato, avran pagato l'ultimo tributo, e saranno discesi nel silenzio della tomba!

Beethoven avrebbe dovuto esser felice; le distinzioni, gli omaggi gli veniano da tutte le parti; per esempio citerò la medaglia coniatà a Parigi, con sopra la sua immagine; il presente di un pianoforte di Broadwood di Londra, portante i nomi dei donatori, signori Clementi, Cramer, Kalkbrenner, Moscheles e Sir Giorgio Smart; quello della magnifica e completa collezione delle opere di Händel, inviatogli dal signor Stumpf nell'ultimo anno di sua vita e che gli fu tanto gradita; il titolo di cittadino onorario di Vienna, il diploma di membro dell'Accademia di Svezia, quello di membro della Società degli Amici della musica dell'Impero d'Austria, ecc., ecc.

Ma dove trovare un compenso a ciò che la sorte gli toglieva? Per un musicista quale perdita più dolorosa di quella del senso dell'udito? Il malore si sviluppò lentamente: sin da principio ricusò i soccorsi dell'arte, finalmente ridotto ad una compiuta sordità, Beethoven non ebbe più nessun mezzo di comunicazione col mondo esteriore che la penna e la carta.

Le conseguenze infallibili di questo stato furono un'abitudine di diffidenza sospettosa e inquieta, un violento bisogno di solitudine, ordinari precursori dell'ipocondria; leggere, lavorare, passeggiare per la campagna, di cui era appassionato, ecco le sue occupazioni più gradite: un piccolo numero d'amici, assai cari e preziosi, servivangli di distrazione. A poco a poco altre infermità assalirono quel corpo cui la natura fatto aveva sano e robusto, e le cure della medicina si resero indispensabili. Il dott. Wawruch, professore di clinica all'Ospitale Generale, nulla lasciò d'intentato per procacciare qualche sollievo all'illustre malato: la speranza di una guarigione era perduta: i sintomi dell'idropisia si riproducevano ad intervalli ognora più vicini, e presto l'ora della partenza scoccò. Beethoven vi si rassegnò senza sforzo gettando uno sguardo tranquillo sopra un passato senza rimorso, un guardo pieno di speranza sull'avvenire.

Aveva per testamento istituito legatario universale suo nipote, Carlo Beethoven, che da alcuni anni aveva segretamente adottato, cui amava al pari di un figlio, e che aveva egli stesso educato, l'uomo di cui, com'è noto, ei non era prodigo: poichè l'arcivescovo Rodolfo e Ferdinando Ries erano i soli che a buon diritto chiamar si potessero suoi allievi.

Beethoven lasciò una somma di circa 9000 fiorini in denaro contante (oltre una somma di 125 ducati donatagli da un principe straniero per varie composizioni); da ciò falsa risulta la diceria che Beethoven fosse in procinto di cader nella miseria. Niuno farà le meraviglie se si pensa che i suoi lavori, specialmente negli ultimi tempi, gli procacciavano somme considerevoli, e che il diritto

(*) Una memoria di gratitudine è dovuta altresì alla contessa Maria Erdody, nata contessa Nisky, la cui amicizia si mostrò sempre zelante e generosa.

di pubblicare le sue *Sinfonie*, i suoi *Quartetti*, ecc., gli era pagato ad alto prezzo dagli editori di musica Steiner e compagnia, Schott figlio e Schlesinger. Inoltre, prima di far incidere la sua seconda *Messa*, egli ne aveva inviate sino a 10 o 12 copie ai principali sovrani d'Europa, e per ciascun esemplare aveva ricevuto un prezzo di sottoscrizione di 50 ducati.

Ognun sa come Vienna, la città delle arti, onori la memoria di Beethoven: Praga, Berlino, Breslavia, e parecchie altre città d'Allemagna, disputaronsi la palma negli ultimi onori resi al grande artista, e solennizzano tuttora ogni anno il giorno di sua morte con pompa straordinaria.

Beethoven non fu ammogliato, e ciò che fa maggior meraviglia, non si conosce alcuna sua passioncella. I diversi suoi ritratti caratterizzano assai bene la sua fisionomia. Egli era di mezzana statura: la robusta sua corporatura, la sua costituzione ossosa, offrivano l'immagine della forza. Egli non era mai stato infermo ad onta del genere di vita bizzarro che aveva adottato.

Beethoven aveva due gusti predominanti, o piuttosto due passioni: quella di cambiar di alloggio e quella della passeggiata. Appena stabilito in un alloggio, ci trovava qualche cosa che gli dispiaceva, e non aveva quiete finchè non ne avesse procurato un altro. Tutti i giorni, qualunque fosse il tempo, pel freddo, pel caldo, per la pioggia, per la grandine, appena aveva finito il suo pranzo, cui far soleva ad un'ora, partiva frettolosamente, e faceva la sua passeggiata ordinaria, vale a dirè due volte il giro della città.

Beethoven non si faceva lecito che in un piccolo cerchio di amici intimi d'esprimere la sua opinione sopra i suoi confratelli. Considerava Cherubini come il più grande de' compositori drammatici viventi, e Händel come il maestro de' maestri, avuto riguardo alla debolezza de' mezzi e alla potenza degli effetti. Il capo d'opera di Mozart gli sembrava essere *Il Flauto magico*, perchè Mozart si è quivi mostrato veramente compositore tedesco, mentre che il *Don Giovanni* ricordava troppo, a suo avviso, la maniera italiana; per altra parte Beethoven non approvava si degradasse la santità dell'arte allo scandalo di un simile soggetto. Riguardo alcuni celebri compositori dell'epoca attuale, questo grande artista ha portato giudizi severi, di cui è lecito contendere la precisione; egli non comprese mai bene la natura del merito di Weber e di Rossini.

TESTAMENTO

DI

LUIGI van BEETHOVEN

SECONDO IL TESTO ORIGINALE

Per i miei fratelli Carlo e Beethoven.

« O voi che mi credete invidioso, intrattabile o misantropo e che come tale mi rappresentate, qual torto mi fate! Voi non conoscete le ragioni segrete per cui vi appaio tale. Sin dalla mia infanzia ero inclinato per cuore e per mente al sentimento della benevolenza, provava anche il bisogno di far buone azioni; ma pensate che da sei anni io soffro un male terribile, aggravato da medici ignoranti; che deluso d'anno in anno nella speranza di un miglioramento, sono venuto alla prospettiva d'essere incessantemente sotto l'influenza di un male la cui guarigione sarà lunghissima e forse impossibile. Pensate che, nato con un temperamento ardente, impetuoso, idoneo a gustar le dolcezze della società, sono stato costretto separarmene sì presto, e vivere una vita solitaria. Se qualche volta io voleva dimenticare la mia infermità, oh! quanto io n'era severamente punito dalla trista e dolorosa prova della difficoltà d'intendere! Tuttavia m'era impossibile dire agli uomini: Parlate più forte: gridate; io son sordo. Come risolvermi a confessar la debolezza di un senso che avrebbe dovuto in me essere più perfetto che in qualunque altro! di un senso che io possedevo nello stato di perfezione, e di una perfezione tale che pochi dell'arte mia hanno avuto l'eguale. — No, io non lo posso.

« Perdonatemi dunque se mi vedete dar indietro quando vorrei mettermi in mezzo a voi; la mia disgrazia m'è tanto più penosa in quanto che è cagione ch'altri mi disconosca. Per me non v'ha distrazione di sorta nella società degli uomini, nella ingegnosa loro conversazione; non mutua espansione: vivendo pressochè interamente solo, senz'altre relazioni fuor quelle che una imperiosa necessità comanda, pari ad un bandito, tutte le volte che mi avvicino alla società un'orribile inquietudine mi comprende, temo ad ogni istante di farvi conoscere il mio stato. Così, in questi ultimi sei mesi da me passati alla campagna, il valente mio medico, avendomi raccomandato di aver riguardo al mio udito per quanto mi fosse possibile, la sua ordinazione accordavasi colla mia disposizione del momento.

« Pertanto, quando ad onta de' motivi che mi allontanavano dalla società, io mi vi lasciava trascinare, quale non era il mio rammarico allorchè qualcuno trovandosi presso di me intendeva

« da lungi un flauto, ed io non l'udiva; quando egli sentiva il canto di un pastore, e ch'io non l'intendeva! Io ne provava un cordoglio sì grave, che per poco non attentavo a' miei giorni.

« L'arte sola mi ha trattenuto: mi pareva impossibile abbandonare il mondo prima di aver prodotto ciò che mi sentiva in grado di produrre. Gli è in questo modo ch'io trassi questa misera vita, oh! sì ben misera, con un temperamento sì nervoso che un nulla può farmi passare dal più felice al più penoso stato.

« Pazienza! Sì, questo è il nome della guida che io debbo prendere e che ho già preso: spero che la mia risoluzione sarà durevole fino a che non piaccia alle Parche spietate di troncare il filo della mia vita; forse mi troverei meglio, forse no; non importa, ho risoluto di soffrire. Diventar filosofo all'età di 28 anni, non è facil cosa, molto meno ancora per l'artista che per qualsiasi altra persona. — Divinità! tu vedi dall'alto il mio cuore, tu lo conosci, tu sai ch'esso non respira che la filosofia, e il desiderio di far del bene. Uomini! quando leggerete queste mie parole, pensate che avete avuti de' torti verso di me, e l'infelice che si conforta trovando uno de' suoi simili, che a malgrado degli ostacoli della natura ha fatto quanto era in poter suo per esser collocato fra gli uomini e fra gli artisti distinti. Voi, miei fratelli Carlo e se al momento in cui io avrò cessato di vivere, il professore Schmidt esiste ancora, pregatelo a nome mio di scrivere un ragguaglio della mia infermità: e questo foglio che sto tracciando, aggiungetelo alla storia de' miei mali, perchè almeno, per quanto sarà possibile, il mondo dopo la mia morte, si riconcili con meco.

« Io vi nomino per questo foglio tutti e due eredi della mia piccola fortuna (se pure può così denominarsi): dividetela lealmente, e soccorretevi a vicenda. Voi sapete che da lunga pezza vi ho perdonato il male che mi avete fatto. Te, mio fratello Carlo, te ringrazio particolarmente della devozione che mi hai dimostrato negli ultimi tempi: ti auguro una vita men triste della mia. Raccomandate la virtù ai vostri figli: essa sola può far de' felici, non l'oro; io parlo per esperienza: è la virtù che mi ha sostenuto nella mia disgrazia; la virtù, del pari che l'arte mia, arrestarono la mia mano quando pensai finire i miei giorni col suicidio! —

« State sani e amatevi. Ringrazio tutti i miei amici, e specialmente il principe Licknowsky e il professore Schmidt. Desidero che gli strumenti del principe L. siano conservati presso uno di voi, e che fra voi non sia contesa per questo. Quando non potrete più farne un uso vantaggioso per voi, vendeteli: sarò contento se oltre la tomba io potrò ancora esservi utile in qualche cosa. Frattanto si compia il mio destino! Io mi presento alla morte con gioia: s'ella mi colpisse prima che io avessi potuto spiegar tutte le mie facoltà d'artista, sarebbe prematura, malgrado il rigore della mia sorte, desidero ritardar ancora. Tuttavia non avrei io il motivo di goderne poichè ella mi libererebbe da un tormento che non ha fine? Vieni a tua posta, io ti attendo coraggiosamente. State sani e non mi dimenticate del tutto dopo la mia morte; io ho meritato un vostro ricordo, occupandomi tutta la mia vita a rendervi felici: siatelo adunque ».

Heiligenstadt, il 6 ottobre 1802.

LUIGI VAN BEETHOVEN.

M. P.

Sulla coperta:

Heiligenstadt, 10 ottobre 1802.

« Prendo dunque da te congedo e tristamente? Sì, la dolce speranza che io qui aveva portata
« di guarire, almeno fino ad un certo punto, mi abbandona ora totalmente: come le foglie dell'autunno
« cadono appassite, così la speranza si è staccata da me. Io me ne vado da questo luogo pressochè
« nello stesso stato in cui sono venuto; persino il buon umore che sì spesso mi animava ne' bei giorni
« d'estate, è svanito. — O Provvidenza! fa splendere per me un giorno solo di gioia: da sì lungo
« tempo mi è sconosciuto l'eco interno della vera gioia! O divinità, quando potrò gustarla di nuovo
« nel tempio della natura e degli uomini! — Mai? No!... ciò sarebbe troppo crudele! »

*A' miei fratelli Carlo e....., perchè leggano e facciano ciò che
qui sta scritto, dopo la mia morte.*



STUDI DI L.V. BEETHOVEN

Sull'Armonia, Contrappunto e Composizione

PARTE PRIMA.

DELL' ARMONIA.

CAPITOLO I.

Tutti i segni che impiegansi nell'accompagnamento diconsi *numeri*:
eccone esempi.

	(1) Diminuito.	Giusto.	Eccedente.
Unisoni.			

(1) Gli è facile riconoscere in queste nozioni di Beethoven intorno agl'intervalli, il risaltamento della dottrina d' *Albrechtsberger*. In quale era molto stabilita, o per meglio dire, falsa in alcuni punti e inesatta in molti altri, come assennatamente osserva *M. Chorau* nella sua traduzione delle opere di questo teorico. Non può esservi unisono, se non quando due suoni hanno la stessa intonazione; non può quindi darsi questo nome a ciò che Beethoven chiama unisoni diminuiti ed eccedenti. (*Fétis*). — Invece di *unisono*, dite *prima*, e le ripugnanze cessano. (*Rossi*)

	Minore.	Maggiore.	Eccedente.
Seconde.			
			#2 ov. 2 (1)
	Diminuita.	Minore.	Maggiore.
Terze.			
			(3)
	Diminuita.	Giusta.	Eccedente.
Quarte.			
			#4 ov. 4 (6)

(1) Qui Beethoven cade in errore: la lineetta che taglia i numeri è sempre stata impiegata come segno di diminuzione e non di eccedenza degl'intervalli. (*Fétis*)... Io credo invece che Beethoven non abbia errato, perchè in primo luogo il tagliare i numeri per indicare eccedenza negl'intervalli non è senza esempio, quindi perchè la numerica è una segnatura di convenzione, la quale varia secondo le diverse scuole. Del resto, lasciando a parte il merito delle varie segnature numeriche, qui si tratta di studiar Beethoven, e perciò bisogna conoscer la sua segnatura, comunque possa esservi erroneità, e non l'altrui. Quest'annotazione si applichi, ov'è d'uopo, alle altre fatte dal *Fétis* intorno alla numerica del Beethoven. (*Rossi*).

(2) Questa maniera di numerare la terza diminuita non differisce dalla terza minore: vuolsi numerare col 3. (*Fétis*)

(3) Qui manca un intervallo nell'enumerazione delle terze: gli è la terza eccedente (do mi #) che spesso volte è di bell'effetto nell'armonia. (*Fétis*)

(4)(5) I numeri di questi esempi non sono quelli della quarta diminuita: quest'intervallo rappresentasi con 4. (*Fétis*)

(6) Sempre lo stesso errore. Il tritono non è una quarta eccedente, ma una quarta maggiore formata colla nota sensibile: gli è perciò che vien rappresentata da un 4 con un # che è il segno di questa nota: esempio #4. (*Fétis*)

	Diminuita o falsa.	Giusta.	Eccedente.
Quinte.			

	Diminuita.	Minore.	Maggiore.	Eccedente.
Seste.				

	Diminuita.	Minore.	Maggiore.
Settime.			

	Diminuita.	Giusta.	Eccedente.
Ottave.			

	Minore.	Maggiore.	Eccedente.
None.			

- (1) Il segno generale della quinta minore o diminuita è $\flat 5$ in tutti i casi. (*Fétis*)
- (2) La quinta eccedente non è mai rappresentata da 5 perchè i numeri tagliati sono i segni della diminuzione e non dell'eccedenza. (*Fétis*)
- (3) Osserverò una volta per sempre che la diminuzione si segna con una lineetta posta a traverso del numero dell'intervallo, e che l'eccedenza s'indica col diesis o col bequadro che la produce. È in errore Beethoven ogni qual volta asserisce il contrario. (*Fétis*)

Le *decime undecime, e tredicesime*, considerate quanto al loro effetto, altro non sono che le ottave della terza, della quarta e della sesta: esse sono indicate dai numeri 10, 11 e 13, quando succedonsi per gradi: ma negli altri casi loro sostituisconsi i numeri 3, 4, 6 che più facilmente saltano all'occhio.

ESEMPI

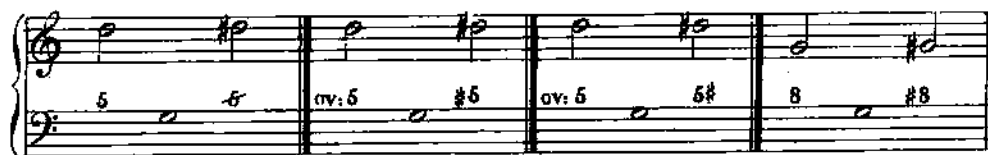


Quando i segni d'alterazione sono necessari agl'intervalli non conformi al tuono, debbono essere scritti.

L'intervallo è naturale, quando è conforme alla natura del tuono; è accidentalmente eccedente o diminuito, ovvero più che maggiore o meno che minore, per mezzo dell'aggiunta dei segni d'alterazione.

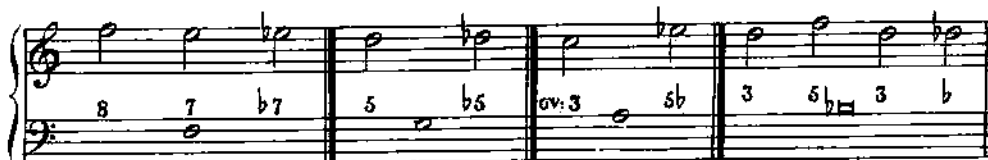
Una linea a traverso il numero o un diesis postogli accanto prima o dopo, alza l'intervallo di un semituono.

ESEMPIO



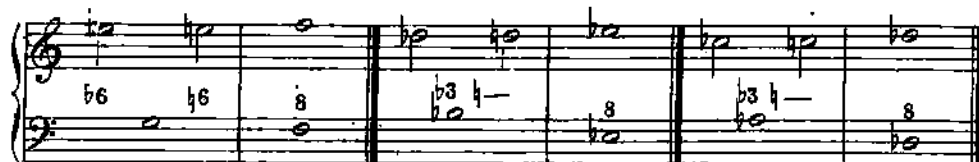
Un numero accompagnato da un bemolle è il segno d'un intervallo abbassato nella stessa proporzione.

ESEMPIO



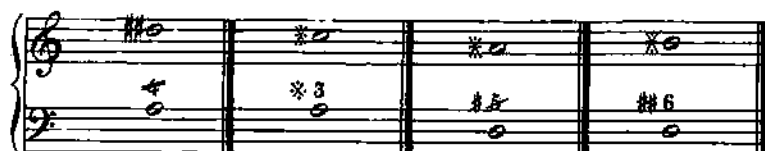
Un numero accompagnato da un bequadro rimette l'intervallo nella sua posizione naturale.

ESEMPI



Due lineette a traverso di un numero o due diesis, o un doppio diesis * o infine un numero tagliato e accompagnato da un diesis alzano l'intervallo d'un tuono intero.

ESEMPI



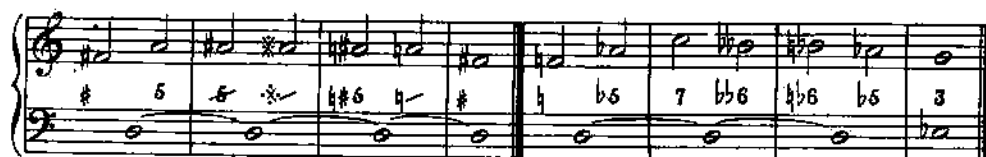
Nei tuoni bemollizzati, l'intervallo abbassato d'un tuono intero può essere rappresentato da un bemolle grande o da due piccoli.

ESEMPI



I segni d'abbassamento o d'innalzamento in seguito alle doppie alterazioni sono $b^{\#}$, b^b .

ESEMPI



(1) La differenza del bemolle grande e del piccolo non è conosciuta in Francia (*Félics*) Né in Italia (*Rossi*).

Alcuni autori, e specialmente antichi compositori, usarono altresì qualche volta, ne' tuoni bemollizzati alla chiave, gl'intervalli eccedenti rappresentati da un diesis o da una lineetta a traverso del numero, e viceversa. Ne' tuoni che portano diesis, le alterazioni sono espresse da bemolli.

ESEMPI

The examples show two pairs of musical staves. The top pair is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff shows intervals 5, 6, and 7 with a sharp sign (#) before the numbers. The second staff shows the same intervals with a flat sign (b) before the numbers. The bottom pair is in bass clef with a key signature of one sharp (F-sharp). The first staff shows intervals 3, 6, and 6 with a flat sign (b) before the numbers. The second staff shows the same intervals with a sharp sign (#) before the numbers. The text "in luogo di" (in place of) is written between the staves of each pair.

La quinta falsa (*quinta minore*), la settima minore e la settima diminuita, rappresentansi d'ordinario con un bemolle. Di presente ponsi abitualmente questo segno dopo il numero: p. e. 2^b , 4^b , 6^b , e così per la risoluzione del bemolle o bequadro, come $2^{\sharp}$, $4^{\sharp}$, $5^{\sharp}$, $6^{\sharp}$. Tuttavia non di rado si sostituisce al bequadro una lineetta a traverso il numero, come $4^{\times}$, $5^{\times}$, $6^{\times}$.

La terza può essere indicata da un semplice segno che altera la nota o che la rimette nel tuono naturale.

ESEMPI

The example shows a single musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains five measures, each with a single note. The notes are: B-flat (with a flat sign before the note), C (with a sharp sign before the note), D (with a sharp sign before the note), E (with a sharp sign before the note), and F (with a natural sign before the note).

Nè minor attenzione si presta ai segni necessari d'alterazione (degli altri intervalli), poichè ciò è, per dir così, ancor più utile ad una rapida lettura della musica (nell'accompagnamento): così si scrive $b2$, $b4$, $b5$, $\sharp 2$, $\sharp 4$, $\sharp 5$, $\sharp 6$, $\sharp 7$, $\sharp 4$, $\sharp 2$, $\sharp 5$, $\sharp 6$, e $\sharp 7$: tuttavia ad evitare qualsiasi malintelligenza, giova meglio notarle in questo modo: 2^b , 4^b , 5^b , 6^b , $2^\sharp$, $4^\sharp$, $5^\sharp$, $6^\sharp$, $7^\sharp$.

Nell'ottava e nella nona, l'uso di tagliare il numero è più raro, e collocansi i diesis ed altri segni d'alterazione prima o dopo la nota. Esempi: $\sharp 8$, $\sharp 9$, $\sharp 8$, $\sharp 9$, $b8$, $b9$ oppure $8^\sharp$, $9^\sharp$, $8^\sharp$, $9^\sharp$, 8^b , 9^b : lo stesso ha luogo per l'unisono: esempi: $\sharp 1$, $\sharp 1$, $b1$, ovvero $1^\sharp$, $1^\sharp$, 1^b .

Le elevazioni o abbassamenti di un tuono intiero, come pure il ritorno alla primitiva intonazione, sono indicati nel modo seguente: $4^\sharp$, o $\sharp 2$, o $6^\sharp$, 2^{bb} , $bb5$, o 7^{bb} , $b6$, $5^\sharp$, $\sharp 3$, 8^b , e così degli altri.

Se il segno d'alterazione è posto solo al disopra di una nota fondamentale, senz'indicar altra nota, appartiene come si è detto, alla terza. — I segni e i numeri debbono esser posti al disopra della parte di basso, poichè a lato delle note o al disotto vengon notate le indicazioni di piano, di forte, ecc. Quando due parti son collocate una sopra l'altra, una pel violoncello, e l'altra per il contrabbasso o per l'organo, od eziandio nella fuga, di cui le entrate del tema sono segnate nella parte dell'accompagnatore, non si eseguisce se non ciò che è scritto nella notazione, e si riempiono gli accordi solamente quando esistono i numeri. Se la mano dritta ha un passo obbligato, si scrive con piccole note nel modo seguente:

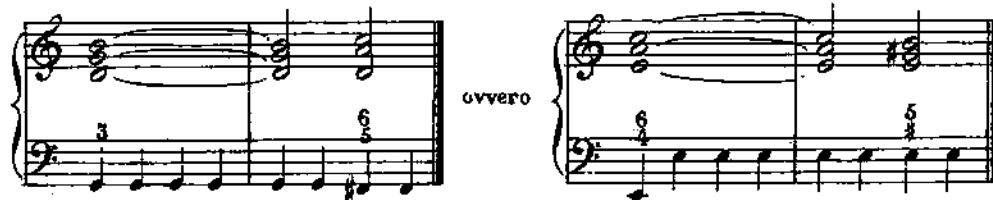


Gli accordi o gl' intervalli i cui numeri non son posti al disopra della nota, ma trovansi alquanto da un lato verso la dritta, non hanosi a far sentire in uno colla nota di basso, ma si debbono rendere sulla metà o sul terzo del suo valore.

ESEMPI



Ogni armonia indicata ha lo stesso valore della nota su cui essa è posta: così, nell'esempio seguente, si conserva l'accordo di sesta sulla seconda misura, sino a che si trovi indicazione di un nuovo accordo.



Lo stesso avviene quando la nota di basso ascende o discende di una ottava, o quando le note di passaggio e le diverse note dell'armonia si fanno intendere successivamente.

ESEMPI



Se due numeri son posti successivamente sopra una nota divisa in due parti uguali, ogni armonia indicata acquista per ciò la metà della durata di essa nota.

ESEMPI



Se tre numeri son collocati successivamente sopra una simile nota, la prima armonia prende la metà del suo valore, gli altri due accordi dividono in seguito per metà il resto della nota. (1)

ESEMPI



Quattro numeri posti l'uno dopo l'altro significano che ogni armonia indicata dee prendere la quarta parte del valore della nota.

ESEMPIO



(1) La disposizione indicata da Beethoven non è che uno dei casi possibili; può darsi che due accordi appartengono alla prima metà della nota e un solo alla seconda. (Fétis)

Cinque numeri divideranno così il valore della nota:



Di due numeri posti l'un dopo l'altro sopra una nota del valore ternario, la prima armonia appartiene alle due prime parti della nota puntata; soltanto la terza parte del valore di questa nota spetta al secondo numero.

ESEMPIO



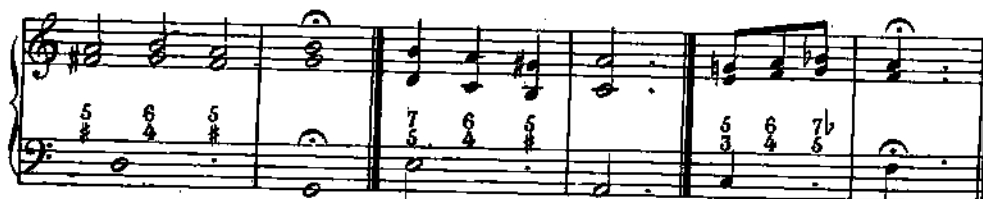
Nelle misure ternarie a $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, ciascun numero prende la metà del valore della nota principale.

ESEMPIO



Se tre numeri son posti sopra una nota di queste misure ineguali, a ciascun accordo appartiene il terzo del valore di questa nota.

ESEMPIO



Allorchè v'hanno quattro numeri in una misura di questa specie, a ciascuno de' due primi appartiene uno de' tre primi tempi della misura: l'ultimo tempo è diviso fra i due ultimi numeri.

ESEMPI



Cinque numeri posti un dopo l'altro dividono la misura nella stessa maniera.

ESEMPI



I punti dopo i numeri prolungano la durata del loro impiego. (1)



Tuttavia una lineetta orizzontale — fa a un dipresso il medesimo effetto.

ESEMPIO



(1) Quest'impiego de' punti non rinviasi presso alcun autore. (Fétis)

Se i numeri sono collocati al disopra de' punti, si fa intendere l'armonia da essi indicata e che spetta alla nota seguente durante il punto medesimo.



La stessa cosa ha luogo sulla durata della pausa.

ESEMPIO



Quando un numero è posto sopra una pausa di corta durata, l'accordo debb'essere percosso su questa pausa e le note di basso che seguono, gli appartengono.

ESEMPIO



Nullameno l'armonia di certi numeri che veggonsi collocati su pause di valore più lungo, benchè essa sia del pari percossa su questa pausa, si riferisce alla nota intesa precedentemente.

ESEMPI



Una linea orizzontale indica che nell' accompagnamento le note dell' accordo precedente, od anco un solo intervallo di quest' accordo debbono essere conservati.

ESEMPI



Tuttavia in certe circostanze, e specialmente in un movimento lento l'accordo o l'intervallo può essere percosso una seconda volta. Tutte le note di passaggio che fanno dissonanza coll' accordo e dan luogo ad una alterazione irregolare, notansi con una lineetta obliqua; quelle che, per lo contrario, appartengono all'armonia, e formano un'alterazione regolare, si esprimono per mezzo di una lineetta orizzontale, o non s'indicano punto.

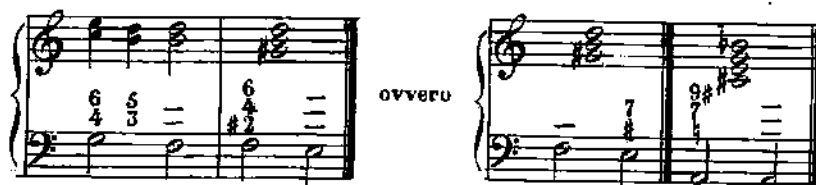
ESEMPI



(1) L'uso di questa linea obliqua nell'accompagnamento del basso numerato non è nato in Francia, ed io non ne conosco esempio di sorta nell'antica musica italiana: nullameno è un segno necessario pe' casi simili a quello che qui ne ha dato Beethoven: e proporrei fosse pur fra noi introdotto, se il basso numerato potesse applicarsi alla musica a venire. L'arte di accompagnare non è più a' di nostri applicabile se non alla musica dell'epoche anteriori, e quest'arte consta della conoscenza de' segni che sono stati impiegati dai compositori di quelle epoche e della maniera di renderne il senso sugli stromenti a tasti. Il colorito della musica del giorno dà troppa importanza alle forme dell'istrumentazione, perchè abbiassi ormai a limitarsi all'armonia complessa. (*Fétis*)

Quando più numeri son disposti gli uni al disopra degli altri, son seguiti (se l'accordo non è alterato) da altrettante linee orizzontali.

ESEMPI



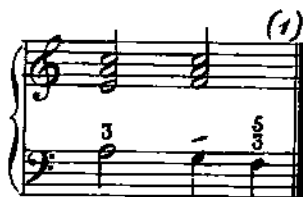
Se si vuol scostarsi dalle regole precedentemente stabilite, e dare a ciascuna nota il proprio accordo, esprimersi il prolungamento della terza per mezzo di una linea orizzontale collocata fra i due numeri.

ESEMPI



Nelle note cambiate (note di passaggio per anticipazione) la linea obliqua / indica che l'accordo espresso dai numeri debb'essere per casso per anticipazione al principio del tempo.

ESEMPIO



(1) Questo caso punto non differisce da quello indicato precedentemente; era inutile dargli un' altro significato. Ciò che qui Beethoven chiama *Wechselnote*, non è la vera nota cambiata degli antichi compositori: trovasi questa negli studi di contrappunto. (Fétis)

Per mezzo di una mezzaluna $\frown$ chiamata *arco di Telemann* dal nome del suo inventore, alcuni compositori esprimono:

1.^o l'accordo perfetto diminuito, colla terza e la quinta minori. (1)

ESEMPI



2.^o certi accordi incompleti, ai quali manca un intervallo.

ESEMPI



3.^o diverse specie di ritardi, come:



4.^o delle armonie di passaggio.

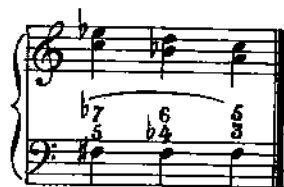
ESEMPIO



(1) Quest'arco di Telemann non fu mai adottato nè in Italia, nè in Francia: non è di alcuna reale utilità. (Fétis)

5° Tutti i passi che non devono essere accompagnati che a due parti.

ESEMPIO



Tuttavia giova assai più, quando il compositore non vuol collocare accordi completi, scrivere le parole: *a due* (1)

ESEMPIO



Le voci *unisono*, *unis*, all'*unisono*, all'*ottava*, indicano che la mano dritta deve suonare all'ottava del basso: ma quando l'accompagnatore deve far intendere nuovamente accordi intieri, a queste note sostituisconsi numeri.

ESEMPIO



(1) Queste parole, *a due* non sarebbero ben impiegate che per l'armonia a due parti, caso rarissimo nella musica: sarebbe mestieri scrivere *a tre* per l'armonia a tre, il cui uso è assai più frequente. La maniera d'accompagnare e di completar l'armonia variar debbe secondo il tempo cui appartiene la composizione e lo stile del maestro; in generale, non è da completar l'armonia a quattro per la musica italiana scritta prima della seconda metà del secolo XVIII; la musica tedesca, al contrario, è quasi sempre compiuta d'armonia. (Fétis)

Tasto solo, o le lettere T.S. indicano che la nota dev' essere sostenuta senz' accompagnamento sino all' apparire de' numeri.

ESEMPIO



In generale indicar potrebbesi il silenzio dell' accompagnamento per mezzo di un zero, il quale darebbe a conoscere all' accompagnatore ch' egli dee lasciare inattiva la mano destra, sino a che i numeri sorvengano a condurlo di nuovo all' accompagnamento.

ESEMPI



CAPITOLO II.

Tutte le dissonanze debbono prepararsi e risolversi regolarmente; la loro preparazione è tanto più esatta, allorchè sono precedute e seguite da consonanze: esse possono risolversi discendendo o ascendendo.

ESEMPI



Sulle note di basso eccessivamente prolungate, tutte le dissonanze possono essere introdotte liberamente e senza preparazione; perchè l'immobilità di queste note non permettendo di riconoscere la tonica, questa stessa immobilità autorizza in certo modo la mancanza di preparazione. (1)

ESEMPIO



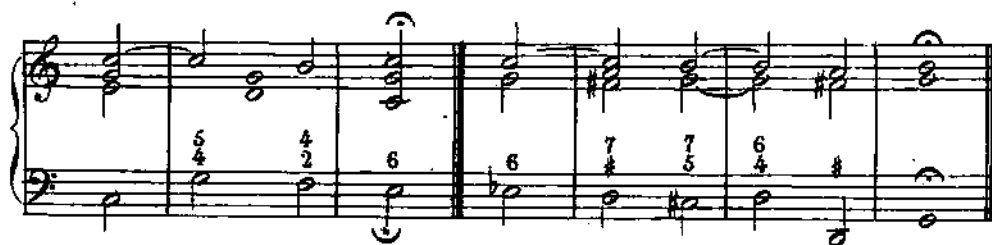
Le modulazioni inattese, nelle quali la dissonanza preparata si risolve discendendo, non impediscono che la preparazione sia regolare.

ESEMPIO



Così, la dissonanza di un accordo può risolversi in un altro accordo dissonante.

ESEMPI



(1) Beethoven non avea idee chiare quanto al pedale: non sapeva ch'esso non è il vero basso dell'armonia, e che questo basso risiede in una delle parti d'accompagnamento. Tuttavia ne avea qualche vaga nozione, come lo si vedrà in appresso. (Fétis)

Talvolta non avvi risoluzione (immediata): essa non si manifesta se non al momento della cadenza.

ESEMPI



Allorchè una risoluzione di questa specie è ritardata da una lunga successione di accordi dissonanti, essa deve alla fine terminarsi per una consonanza; ciò che chiamasi *sospensione di risoluzione*.

Talora la mano destra precede l'entrata della nota di basso: donde risulta una dissonanza, la cui risoluzione non si fa simultaneamente, ma per anticipazione.

ESEMPIO



(1) Qui vedesi l'origine d'una delle mende che scontransi nelle composizioni di Beethoven. Non son esse, come appare da quest' esempio, effetto di negligenza, ma di una falsa teoria che gli era stata insegnata. Le dissonanze di settima e di nona, provenienti dal movimento delle parti superiori, non si risolverebbero che di per sè stesse. La seconda è il prodotto de' movimenti del basso, che solo può farne la risoluzione discendendo. (*Pétis*)

In certi casi il basso fa anticipazioni di questo genere.

ESEMPI



Questi due generi di successione chiamansi *anticipazione della risoluzione*. L'anticipazione delle parti superiori indicasi per mezzo di una lineetta obliqua, come quella che si pratica per le note cambiate.

ESEMPIO



Ad indicare le anticipazioni del basso nelle successioni regolari, si fa uso della lineetta orizzontale ordinaria.

ESEMPIO



Allorchè si evita la risoluzione alla nota fondamentale (la tonica) col mezzo di un'altra nota della mano diritta, ne risulta un rivolto d'armonia.

ESEMPIO





Se il basso prende la nota sulla quale dev' esser risolta una dissonanza della mano diritta, ciò vien chiamato un cangiamento di risoluzione. La mano diritta divien in tal modo libera nel suo movimento, e lascia al basso la cura di completare la risoluzione. (1)

ESEMPI



Nei movimenti rapidi ogni nota non porta un accordo particolare: chiamansi *note di passaggio* quelle che non sono accompagnate. Non si numerano siffatte note quando sono isolate; ma allorchè se ne presentan parecchie, tirasi su di esse una lineetta che si estende sino al punto in cui la mano diritta ripiglia il suo movimento d'armonia. Questo caso si presenta in molte figure. Alcune volte la metà soltanto del valore della nota si trova senza accompagnamento.

ESEMPIO



(1) La risoluzione di una dissonanza posta alla mano diritta non potrebb' essere effettuata dal basso. Il primo esempio dato qui da Beethoven è assolutamente intollerabile: il secondo non potrebb' essere tollerato se non nel caso in cui il *La* che forma la settima sul *Si* del basso fosse stato precedentemente inteso nello stato di consonanza. (Fétis) Che il primo esempio sia stranissimo, niuno forse il nega, ma che sia assolutamente intollerabile, non credo, avuto però il debito riguardo al suo intreccio con quel che può precedere. Quanto al secondo esempio, l'annotazione del Fétis è inopportuna, perchè estranea alla presente regola del Beethoven. (Rossi)

(2) Questo terzo esempio non appartiene alla regola indicata da Beethoven: egli ha del resto il difetto di presentare due quinte consecutive fra la parte superiore e il basso. Una di esse per verità è minore. (Fétis)

Spesso meno che la metà.

ESEMPIO



Ne' rapidi movimenti, e quando le note sono di certa durata, la maggior parte sono estranee all'armonia.

ESEMPI



In certe circostanze, che saranno a tempo e a luogo indicate, dicesi altresì degli intervalli ch'essi sono di *passaggio*. Ciò avviene in tre maniere.

1° Quando il basso è in pedale.

ESEMPIO



2° Quando il basso facendo più movimenti, l'armonia della mano destra rimane immobile. (1)

ESEMPIO



(1) Questo è pure un caso di pedale, che dicesi *pedale all'acuto*. (*Fétis*) Qui io m'accosterei più volentieri a Beethoven, chiamando *note di passaggio* quelle del basso, perchè l'immobile è l'accordo, chi passa sono le note; laddove nel pedale la nota è immobile, gli accordi passano. (*Rossi*)



3°. Quando le due mani si muovono ad un tempo.

ESEMPIO



Quando l'armonia non cade se non sui tempi forti, secondo il loro valore intrinseco, la successione è regolare (*transitus regularis*). Fra note dello stesso valore, la prima, terza, quinta e settima sono lunghe; la seconda, quarta, sesta e ottava son brevi.

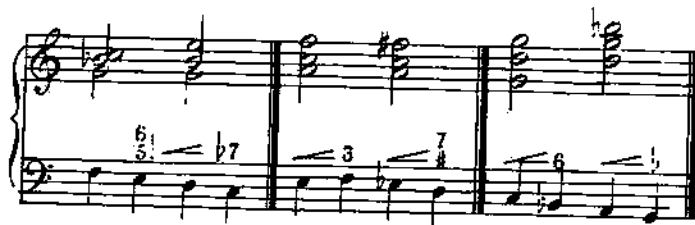
ESEMPI



(1) Qui non v'ha armonia di passaggio; l'accordo del tritono è il segno di una modulazione che si compie. (*Fétis*) Fétis interpreta male: Beethoven qui non parla di armonia di passaggio, ma si tiene di *intervalli* ossia di *note*, sebbene il primo esempio contenga accordi di passaggio; i quali si può argomentare che Beethoven consideri non come accordi, ma come gruppi di note di cui ognuna forma un intervallo col basso. (*Rossi*)

Se l'accompagnamento che appartiene alla nota breve, è percosso per anticipazione colla nota lunga, la successione è irregolare (*transitus irregularis*) e le note prendono il nome di *note cambiate*. (1)

ESEMPI



Oltre quest'indicazione della nota cangiata, che è la migliore e la più precisa, vale a dire per mezzo di una linea obliqua /, trovasi quest'effetto d'armonia spesse volte rappresentato con un zero o con un semicircolo, e talvolta anche con questo segno ~~~. (2)

ESEMPI



Queste successioni irregolari provengono particolarmente da certe sospensioni di risoluzione di cui si son già dati esempi.

-
- (1) Questa è una ripetizione del già detto. (*Fétis*)
 (2) Tutti questi segni non conosconsi in Italia e in Alemagna: essi non possono avere altro effetto che complicare senza utilità l'aspetto del basso numerato, poichè altra destinazione non hanno che quella stata precedentemente attribuita alla linea obliqua; questa può bastare per tutti i casi qui citati da Beethoven. (*Fétis*)

Le dissonanze che risultano dai diversi passaggi di questa specie, non possono sempre essere immediatamente risolte, quand' anche esse son preparate.

ESEMPIO



Lo stesso avviene per gli accordi, i quali per un cangiamento enarmonico del tuono, sembrano vere consonanze.

ESEMPLI



Chiamasi *accompagnamento indiviso* quello nel quale si suonano colla mano destra tutti gl'intervalli che appartengono a ciascuna nota di basso.

ESEMPIO



(1) V'ha una maniera più semplice e più facile di numerare simili passaggi; essa consiste nel numerare l'accordo perfetto e a tirare quindi una linea obliqua, come segue:

ESEMPIO



Ma se si suona colla mano sinistra uno o varii di questi intervalli, l'accompagnamento dicesi *accompagnamento diviso*.

ESEMPI



CAPITOLO III.

Gli accordi fondamentali sono quelli da cui gli altri derivano. Non ve n'ha che due: il *perfetto*, o accordo di tre suoni $\frac{8}{6}$ e l'accordo di settima $\frac{7}{5}$. Tutti gli altri accordi sono ricavati da questi per rivolto o per derivazione. (1)

Se si scrive un basso nel quale non appariscano se non accordi perfetti e di settima, esso è un vero basso fondamentale.

ESEMPIO



La dissonanza si risolve ordinariamente discendendo di un grado diatonico; nullameno v'ha parecchi intervalli dissonanti, particolarmente gli intervalli eccedenti che si risolvono ascendendo di un grado: in questo caso la risoluzione si fa nella parte più acuta.

(1) Senza entrare nel merito di questo o quel sistema di armonia, avvertirò solo che Beethoven segue quello del suo maestro Albrechtsberger, nel quale l'accordo di nona non è ammesso come accordo fondamentale, al pari dell'accordo perfetto e dell'accordo di settima. (Rossi)

ESEMPI



Quando la dissonanza, posta per esempio in una parte superiore, fa un salto verso il basso o sopra la nota di un'altra parte, ciò chiamasi un *rivolto della risoluzione*. (1)

ESEMPI



Quando il basso prende un intervallo dell'armonia precedente prima che abbia avuto luogo la risoluzione, il movimento è regolare, poichè i due accordi hanno la stessa origine.

ESEMPI



(1) Tal movimento non ha altro nome che quello di *falsa risoluzione*: esso offende l'orecchio nel modo il più spiacevole. (Fétis) Quanto al primo esempio, bisognerebbe sentirne la connessione con quel che precede e segue; quanto al secondo, l'orecchio del Fétis mi dà un'idea di delicatezza sconosciuta, dappoichè io non vi ci trovo spiacevolezza, anche considerandolo così isolato com'è. (Rossi)

Il movimento anticipato delle parti superiori di un accordo o soltanto di un intervallo di questo stesso accordo con quello del basso, dicesi *anticipazione*.

ESEMPIO



Senza anticipazione.

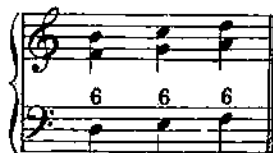


Soltanto dopo un accordo dissonante può trovarsi un'anticipazione di risoluzione della specie qui accennata: poichè qui, nel secondo esempio, la quinta falsa che costituisce la dissonanza, è già risolta anticipatamente: ciò che tuttavia non sempre avviene. (2)

ESEMPIO



Senza anticipazione.



(1) Quest'esempio non è una anticipazione delle parti superiori, ma un ritardo del basso; lo che è assai diverso. Non così può dirsi dell'esempio seguente: questo è una vera anticipazione, però irregolare. (*Fétis*)

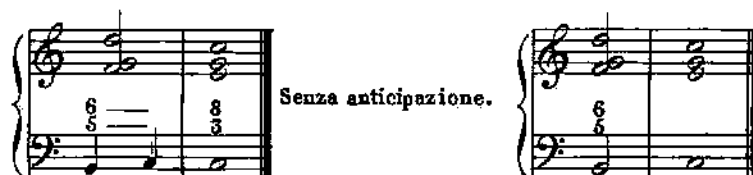
(2) Gli è quasi impossibile comprendere ciò che Beethoven ha qui voluto significare: poichè nell'esempio che ha posto precedentemente, sarebbe benissimo potuto sostituire l'accordo di sesta all'accordo di quinta minore e sesta, e l'anticipazione non sarebbe stata nè migliore nè peggiore.

ESEMPIO



Le anticipazioni possono egualmente impiegarsi nel basso, come vedesi nell'esempio seguente.

ESEMPIO



Nelle note di passaggio, è mestieri distinguere quelle che fanno parte dell'armonia, e particolarmente quelle che sono disposte nell'accordo come segue:

ESEMPIO



Le risoluzioni intermedie sono pure della stessa specie:

ESEMPI



Lo stesso ha luogo sul basso pedale.

ESEMPI



Lo stesso passo coll' accordo intermedio.



Altrettanto dicasi per un cangiamento di dissonanza in una consonanza o viceversa. (1)

ESEMPI



L' accordo perfetto ordinariamente non si prepara (e non s'indica); tuttavia scontransi talvolta al disopra o al disotto, isolati o riuniti de' numeri che determinano gl' intervalli di quest' accordo: ciò proviene spesso volte dalle dissonanze di prolungazioni d' altri accordi sulle note fondamentali di quello.

ESEMPI



Talora altresì ad evitar qualsiasi errore, s'indica con diversi numeri l' accordo perfetto, allorchè questo è seguito da dissonanze. (2)

ESEMPI



(1) Questo appartiene all' enarmonia di cui in appresso. (Fétis)

(2) Questo non ha rapporto alcuno con ciò che precede: Beethoven confonde spesso la natura dell' accordo colla nozione del numero. (Fétis) Intendi: non ha alcun rapporto con la materia di cui si tratta principalmente in questo capitolo: che del resto, avendo Beethoven detto che l' accordo perfetto ordinariamente non s'indica, non si numera, sta bene che ora dica come talvolta si numera. (Rossi)

Alcune volte si numera particolarmente una nota d'accompagnamento che parrebbe dover essere considerata come nota di passaggio.

ESEMPIO



Le terze maggiori accidentali hanno una tendenza ascendente: qual-
che volta però esse discendono nelle armonie a quattro parti. (1)

ESEMPI



Il numero 6 è l'indicazione usata dell'accordo di sesta. Talvolta vi si aggiungono i segni degli altri intervalli dell'accordo.

Tutte le successioni non melodiche sono evitate col raddoppiamento di un intervallo. (2)

ESEMPI

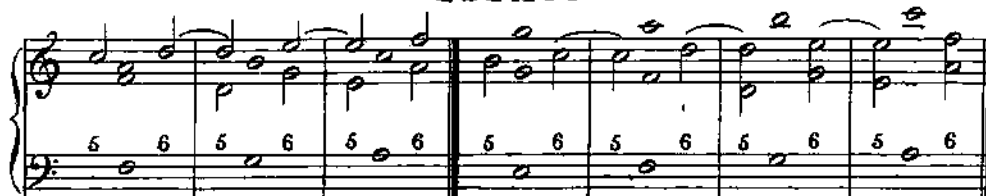


(1) Il solo esempio N° 4. dato da Beethoven, presenta la terza maggiore discendente. (Fétis) Sta bene, perchè gli altri servono a dimostrare la tendenza ascendente delle terze maggiori. Del resto, il Fétis non ha veduto che anche il secondo e il quinto esempio presentano la terza maggiore discendente. (Rossi)

(2) Non conosco ciò che Beethoven chiama *successione non melodica*, ma so che l'esempio N° 4. non è ammissibile. (Fétis) Fra le due autorità, io mi attengo a quella di Beethoven. (Rossi)

A ciò particolarmente è necessario attenersi, quando la quinta segue la sesta e reciprocamente.

ESEMPI



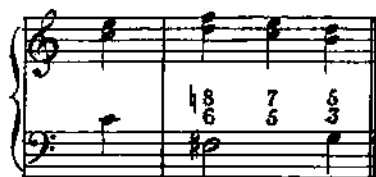
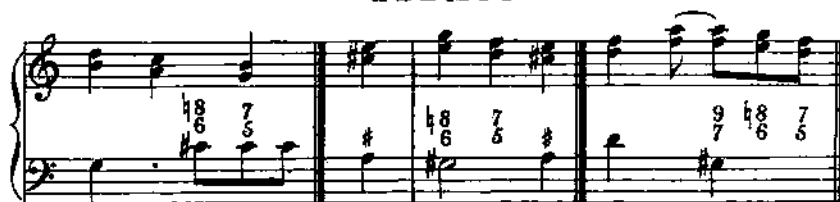
Nello stile elegante accompagnasi altresì la sesta coll'ottava.

ESEMPI



La sesta può essere impiegata con l'ottava diminuita, senz' essere accompagnata da alcun altro intervallo.

ESEMPI



La sesta eccedente è una dissonanza che s'impiega con o senza preparazione, ma che debb' essere mai sempre risolta ascendendo. (1)

(1) La sesta eccedente non è una dissonanza: l'obbligo di risolverla ascendendo risulta da ciò ch'essa è una nota sensibile accidentale. (*Fétis*)

ESEMPI



La dissonanza di sesta diminuita è usata raramente.

ESEMPIO



Quando in un basso non numerato la parte superiore cangia, per mezzo di una nota breve, la terza o la sesta, si continua a sostenere l' accordo, quand' anche il movimento è lento.

Alcune volte la successione esige che l'accordo di sesta sia scritto a cinque parti.

ESEMPI



L' accordo impropriamente chiamato *perfetto diminuito* o armonico è numerato coll' indicazione ordinaria della quinta falsa s^b , o non lo è affatto. Ne' tuoni per diesis, si pone alla quinta un $\sharp$ a vece di un $\flat$. Talvolta trovansi altri segni al disopra della nota di basso di quest' accordo. Alcuni compositori, avendo osservato sensatamente che l'accordo di quinta e $\frac{6}{5}$ colla sua quinta falsa non è soventi volte numerato se

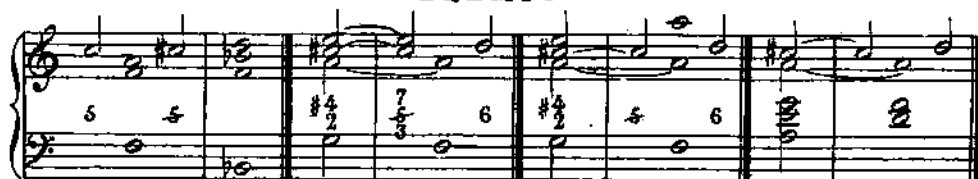
(1) In quest'esempio è una cattiva relazione intollerabile. (*Fétis*) V: la mis 2: nota pag. 34. (*Rossi*)

(2) Questa risoluzione della sesta eccedente non è usata, ma è elegantissima. (*Fétis*)

non col segno s^b o $s^{\sharp}$, credettero necessario segnar l'accordo diminuito con un $\frown$ al disopra del s^b o $s^{\sharp}$.

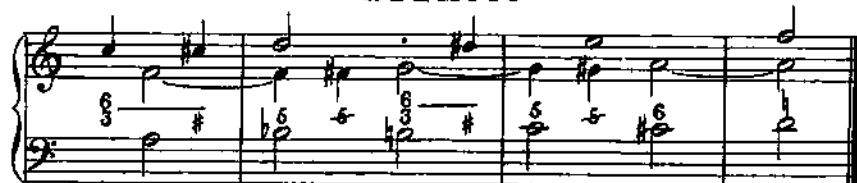
L'accordo detto impropriamente *perfetto eccedente*, armonico, si compone, oltre la quinta eccedente, della terza maggiore e dell'ottava giusta. Esso non è numerato che del segno della quinta eccedente s , $s^{\sharp}$: vien tuttavia accompagnato talvolta de' segni degli altri intervalli dell'accordo. Questa quinta è una dissonanza che non può guarir esser impiegata senza preparazione, e che ha sempre un moto ascendente.

ESEMPI



Quest'intervallo, per mezzo dell'alterazione che converte la nota naturale in una quinta eccedente, è introdotto d'ordinario come eleganza del canto nelle modulazioni di lento movimento.

ESEMPIO



L'accordo di quarta e sesta è rappresentato in modo assai chiaro dai numeri $\frac{6}{4}$. La quarta diminuita dev' essere preparata: la quarta giusta non lo è sempre.

ESEMPI



(1) La quarta diminuita di quest'accordo non è che il ritardo della terza dell'accordo di sesta: quest'esempio non rappresenta che quest'armonia:



(Fétis)

Questa quarta giusta, benchè leggermente dissonante (1) deve risolversi regolarmente, eccetto quando è impiegata come nota di passaggio.

E S E M P I



La quarta consonante può essere accompagnata dalla sesta maggiore o minore, e la sua risoluzione si fa immediatamente sull'accordo perfetto.

E S E M P I



Ciò non è sempre necessario, si muova il basso o non si muova, atteso che la serie de' numeri fa bene spesso nascere altri accordi pe' quali la risoluzione della quarta è qualche volta sospesa, non però mai annientata.

E S E M P I



(1) La quarta, qualunque sia la sua natura, è sempre una consonanza; ciò che le dà talvolta l'aspetto d'una dissonanza, è ch'essa urta in seconda una delle parti dell'accordo: allora non è già come quarta ch'essa è preparata e risolta, ma come seconda. Questa teoria, sconosciuta a più degli armonisti, ha non poco oscurato il sistema degl'intervalli. (Fetis)

Quando nell'accordo di sesta, la terza si prolunga sulla quarta, questa delicata armonia dev' essere accompagnata a tre parti. Se vuolsi nullameno accompagnare a quattro, si raddoppia la sesta in luogo del basso all'ottava. Le tre specie di quarta e le due consonanti, possono essere impiegate in questo modo: le prime debbono essere preparate e risolversi discendendo: gli è perciò necessario d'indicarle con un segno all'accompagnatore poco esperto. Colla quarta diminuita, la sesta è minore.

ESEMPI



Colla quarta eccedente, la sesta è maggiore.

ESEMPIO



Colla quarta giusta, essa può essere o maggiore o minore. (1)

ESEMPI



(1) È questa una ripetizione del già detto. (Fétis)

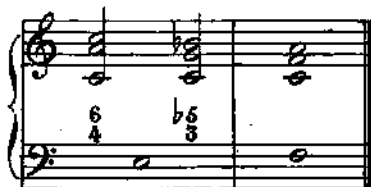
Quando sopra una nota del basso immobile si percuote *l'armonia di quarta e sesta* e reciprocamente, giova accompagnare a sole tre parti.

ESEMPI



Si può tuttavia intromettere la quarta parte, raddoppiando la sesta all'ottava.

ESEMPIO



L' accordo di quarta e sesta qui è soltanto di passaggio; la successione semplice somiglia piuttosto alla seguente. (1)

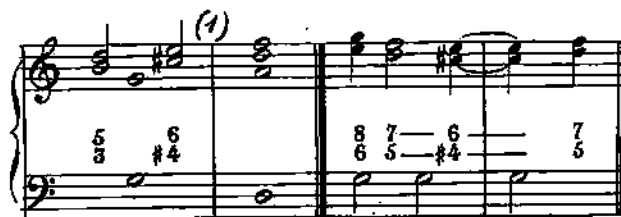
ESEMPI



(1) Gli è difficile comprendere perchè Beethoven abbia considerati gli esempi siccome una varietà de' precedenti; questi sono puramente melodici, e non si terminano che all'ultima nota: gli altri sono armonici e hanno la loro conclusione alla risoluzione della dissonanza sostituita. L' ultimo esempio soltanto ha qualche rapporto con quello in cui l' accordo di quarta e sesta è impiegato come intermedio. (*Fétis*)

Quando la quarta eccedente è di passaggio, il basso può non sempre discendere: può talvolta restar come pedale.

ESEMPI



Nell'esempio seguente, la quarta eccedente va per anticipazione a vece di risolversi sulla sesta un ottavo di misura più tardi.

ESEMPI



(1) Benchè quest'accordo non abbia la dissonanza di seconda che nel tritono, obbliga il basso a discendere di un grado, nullameno l'analogia di questi due accordi è tale, a motivo della quarta maggiore, che l'orecchio non potrebb'esser soddisfatto dal movimento di basso di quest'esempio. Gli è vero che se ne trovano esempi nelle composizioni di Beethoven, ma appunto per questi esempi fu tacciato questo celebre compositore di poca correzione nella sua maniera di scrivere. (*Fétis*) Gli è vero altresì che Beethoven non è il solo autore celebre che abbia usato di risolvere la dissonanza del basso nella guisa sovraindicata; onde io credo che la taccia di scorretto gli venga da altri peccati più gravi che non è questo; nel quale, vaglia il vero, io non ci trovo se non quella gravità che talvolta viene imputata solo da coloro che sentono esclusivamente per l'orecchio del loro proprio sistema. (*Rossi*)

È meglio, quando vogliasi cangiare l'andamento naturale delle parti, appoggiare la risoluzione della quinta falsa al basso per mezzo di un salto, che di far risolvere questa quinta sull'ottava del basso colla voce superiore; in conseguenza del che si accomodano i numeri. (1)

ESEMPI



La quarta giusta colla sesta si trova talvolta seguita dalla quinta colla settima sul basso sostenuto: essa accompagnasi allora a tre parti.

ESEMPI



(1) Gli esempi qui proposti da Beethoven come analoghi, non sono tali; il primo e il terzo offrono nel basso un passo inammissibile della nota sensibile al terzo grado, che si cangia in dominante di un altro tuono: essi feriscono l'orecchio, poichè rimiscono due tonalità senza punto di contatto. Il secondo e il quarto esempio sono buoni, poichè la tonalità resta la stessa: non è, nel basso, che il passaggio del secondo grado del modo minore di *fa* alla dominante dello stesso. (*Fétis*) Veramente io convengo col *Fétis* che gli esempi del Beethoven non rispondono pienamente al precetto ch'egli vuol dare: ma non posso egualmente convenire che il primo ed il terzo esempio sieno difettosi nel senso in cui li vuole il nostro critico: imperocchè il *sol* diesis del basso potrebb'essere una nota alterata del tuono di *fa*, ed in tal caso le due tonalità sarebbero un'illusione del *Fétis*; oppure, dove fosse effettivamente la nota sensibile di *fa* minore, io non veggio fra questo tuono e quello di *fa* la pretesa assenza di ogni punto di contatto. In una parola, tranne la sensazione proveniente dal passaggio non naturale della nota *sol* diesis alla nota *do*, io non ravviso nulla di spiacevole in questi esempi. (*Rossi*)

Quando il basso è ascendente, gli accordi di sesta e ottava e di quarta e sesta, succedonsi per moto contrario, debbono essere parimente accompagnati a tre parti.

ESEMPIO



Se, a cagione di una appoggiatura faciente una quarta di passaggio, si credesse necessario numerar l'accordo di quarta e sesta come

nel seguente esempio,



sarebbe mal fatto, poi-

chè questa nota è puramente di gusto, e l'armonia può esser ridotta come segue:

ESEMPIO



L'accordo di terza, quarta e sesta è indicato dai numeri $\frac{4}{3}$ (4) e non vi si aggiunge il 6 se non quando è accompagnato da un segno di alterazione $\sharp 6$, $\flat 6$, $\natural 6$, o quando la risoluzione della dissonanza si fa sull'intervallo di sesta.

ESEMPI



(4) In Italia, attesochè non v'ha accompagnatore il quale non sappia che quest'accordo si usa pressochè soltanto sulla seconda e sulla sesta del tuono, si numera per lo più col solo 6. Usandosi sopra un'altra nota (il che avviene assai raramente) si scrivono tutti i numeri $\frac{6}{3}$. (Rossi)

o ben anche quando la sesta, procedendo per gradi congiunti sul basso che resta immobile, s'alza verso un altro intervallo.

ESEMPIO



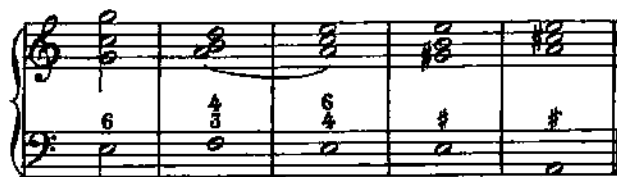
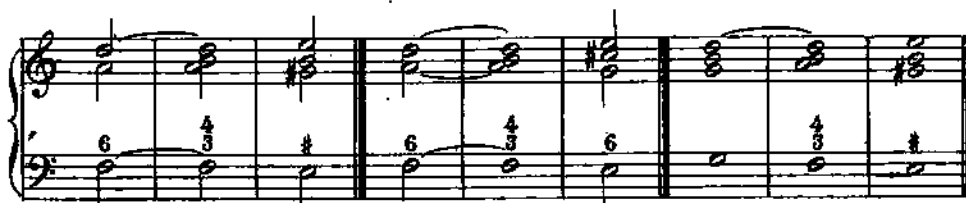
Le seste minore, maggiore ed eccedente, le quarte giusta ed eccedente, e le terze minore e maggiore sono gl'intervalli ch'entrar possono nella formazione di questo accordo.

ESEMPI



Caso in cui la sesta maggiore è accompagnata dalla quarta eccedente e dalla terza maggiore.

ESEMPI



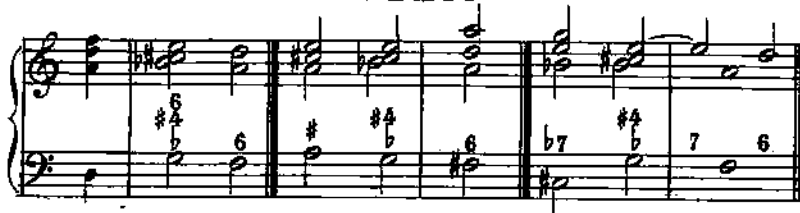
Caso in cui la sesta minore è accompagnata dalla quarta giusta e dalla terza minore.

ESEMPI



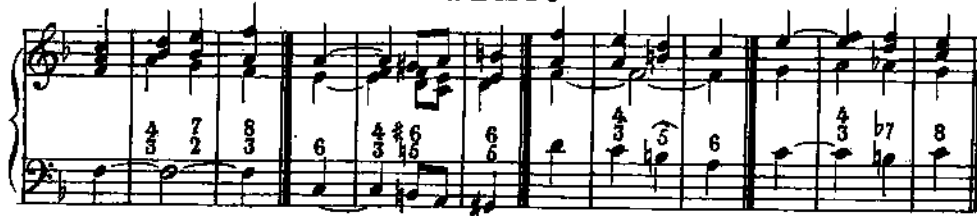
Caso in cui la sesta maggiore è accompagnata dalla quarta eccedente e dalla terza minore.

ESEMPI



Caso in cui quest'intervallo è accompagnato dalla quarta giusta e dalla terza maggiore.

ESEMPI



Caso in cui la sesta eccedente è accompagnata dalla quarta eccedente e dalla terza maggiore.

ESEMPI



Spesso all' accordo di terza, quarta e sesta si aggiunge l' ottava, non per completar l' armonia, ma per la risoluzione di una dissonanza precedente o per la preparazione d' una seguente.

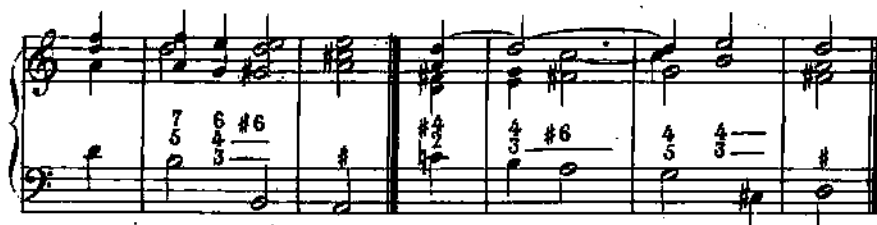
ESEMPI



In un caso come il seguente,  impiegasi sol-

tanto l' accordo di sesta, poichè l' accordo di terza e quarta sarebbe troppo duro per la melodia. L' accompagnamento completo di questo accordo è tuttavia necessario per le successioni seguenti.

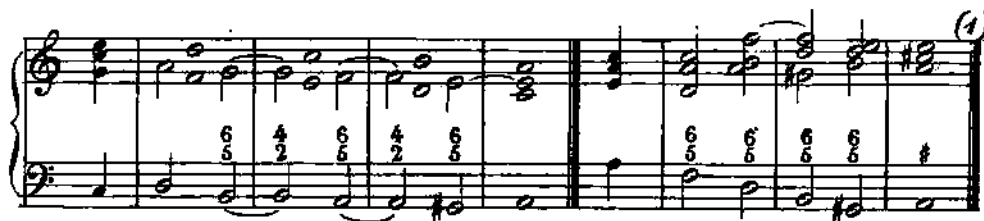
ESEMPI



(1) Quest' ultima successione è assolutamente intollerabile, poichè offre ad un tempo l' esempio di una dissonanza di settima che ascende e di due ottave consecutive ritardate contro il basso. Le dissonanze non possono usarsi ascendendo se non quando esse si trasformano in sensibili, perchè in questo caso, la qualità attrattiva della sensibile assorbe quella della nota dissonante. (*Fétis*) Mio caro lettore, non ti fidare del tuono assoluto con cui il Fétis espone i suoi dogmi in opera di musica, ma cerca ne' buoni Autori, e troverai forse qualche esempio di note dissonanti, non trasformate in sensibili, le quali ascendono e non offendono l' udito (*Rossini*)

L' accordo di quinta e sesta è composto della terza, della quinta e della sesta: indicasi con $\frac{6}{5}$, e talvolta con una quinta falsa, il solo numero $\flat$. Questo accordo può essere accompagnato con tre specie di seste cioè, la sesta eccedente, la maggiore e la minore: con due specie di quinte, la falsa e la giusta, e con due specie di terze, la maggiore e la minore.

ESEMPI



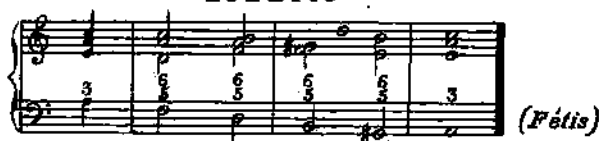
Negli esempi seguenti vedesi un cangiamento d'armonia e una anticipazione della modulazione.

ESEMPI



(1) Quest'ultimo esempio appartiene all'ordine di quelli che non producono buon effetto sugli istromenti a tasti, poichè non vi si può far sentire le diverse successioni delle parti per la differenza del colore degli strumenti. L'orecchio non prova in questo esempio se non la sgradevole sensazione di un accordo di quinta e sesta che non ha risoluzione; lo che non avrebbe luogo, se l'armonia fosse scritta nel modo che segue:

ESEMPIO



Talvolta, a motivo della risoluzione o della preparazione di una dissonanza, impiegasi l'ottava come quinta parte.

ESEMPI



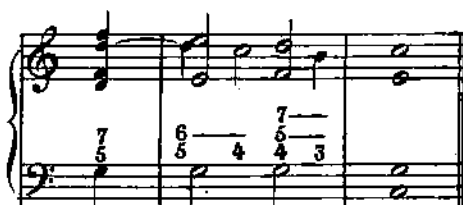
Quando la nota del basso rimane immobile (pedale), se l'accordo di quinta e sesta si risolve sull'accordo di quarta e sesta, si prende per quarta parte l'ottava in vece della terza: l'armonia altro non essendo in realtà che un accordo di quarta e sesta, in cui la quarta è retardata dalla quinta giusta, che si trova del pari preparata.

ESEMPI



Se tuttavia la nota di basso essendo sostenuta, la quinta è seguita da altri intervalli che la quarta, o se la nota di basso non è pedale, si conserva l'ordinario accompagnamento dell'armonia di quinta e sesta: negli esempi precedenti, e particolarmente nelle cadenze prolungate, si pone l'arco di Telemann sopra il 5.

ESEMPIO



Sopra una nota di basso immobile dello stesso genere, l'armonia di quinta può essere seguita dalla terza e quarta e da qualche altro accordo, sia che la nota di basso si muova in seguito, sia che rimanga al suo luogo.

ESEMPI



La sesta eccedente è sempre accompagnata in questo accordo dalla quinta giusta e dalla terza maggiore.

ESEMPI



Gli esempi seguenti provano che la sesta può esser percossa senza preparazione insieme con la quinta falsa. (1)

ESEMPI



Questa quinta falsa non preparata, e questa risoluzione della dissonanza si fanno buone negli esempi seguenti.

ESEMPI



(1) Quest'osservazione e gli esempi che l'accompagnano, sono assolutamente inutili poichè ognun sa che l'accordo di settima dominante e suoi derivati o sostituiti sono accordi dissonanti naturali che si congiungono senza preparazione: in questa, come in molte altre cose, giova osservare che le idee di Beethoven sull'armonia non erano per conto alcuno generalizzate. (Fétis)

(2) Questo secondo esempio non è da ammettersi, scritto in questo modo: vorrebbe essere scritto così:



La conservazione di una buona posizione della mano, la progressione naturale della melodia, e la necessità d'evitare cattive successioni, sono motivi sufficienti per non preparare la quinta falsa, la quale per altra parte può essere presa liberamente di posta.

Alcune volte si accompagna la quinta falsa con la terza raddoppiata a vece della sesta, comechè quest'ultima non sia contraria alla regolarità della modulazione; ciò ha luogo per evitare che alla risoluzione di dissonanze precedenti, la sesta presa di posta non produca uno spiacevole effetto, per mantenere la purezza della melodia ed evitare errori nello stile puro e corretto.

ESEMPI



L' accordo di seconda è composto della seconda, della quarta e della sesta; è indicato da 2, o 4, o 4 $\frac{1}{2}$, 4, o $\sharp 4$ o $\frac{4}{2}$, o $\frac{6}{4}$. (1)

La sesta può essere maggiore o minore; la quarta, eccedente o giusta; la seconda, maggiore, minore ed eccedente. L' intervallo dissonante si trova sempre preparato; o, come nota di passaggio nel basso, è sempre risolto discendendo.

ESEMPI



Quando la seconda maggiore è accompagnata dalla quarta giusta e dalla sesta maggiore, la quarta può salire, discendere, rimaner pedale o fare un salto discendendo.

ESEMPI



(1) L' accordo di seconda vera non si numera mai che col 2 in un co' segni che ne modificano la natura. Tutti i segni riportati qui da Beethoven son quelli dell' accordo del tritono, nel quale la seconda entra pure come elemento, ma non ha il carattere significativo della quarta. Del resto è da osservarsi che nella maniera di considerar l' uso de' numeri nella scuola di Albrechtsberger, la semplicità e l' analogia mancano essenzialmente. (Fétis) Quest' annotazione del Fétis (d' altra parte non troppo chiaramente espressa) non impedisce che al 2 si possa aggiugnere il 4 od anche il 6, siccome non di rado si pratica da molti buoni Autori. (Rossi)



Quest'intervallo è ugualmente libero, quando è accompagnato dalla seconda maggiore o minore e dalla sesta minore.

ESEMPI



(1) Questa successione è cattiva perchè obbliga la settima a salire per evitare di far due ottave nascoste col basso; è necessario che questa progredisca alla tonica o che l'accompagnamento faccia l'accordo perfetto sulla dominante: non v'ha punto di mezzo fra queste due parti, se vuoi avere l'armonia tonale alla risoluzione. (*Pétis*)

Quando la quarta eccedente è accompagnata dalla seconda maggiore e dalla sesta maggiore, può restar immobile o salire. Lo stesso avviene quand'essa è accompagnata dalla seconda eccedente e dalla sesta maggiore: in questo caso, essa può anche discendere accidentalmente, ma è mestieri che incontri immediatamente la quinta.

ESEMPI



Qualche volta la quarta eccedente fa un salto discendendo.

ESEMPI



Per fare men sensibile ciò che v'ha di difettoso nel salto della quarta eccedente, si raddoppia la seconda.

ESEMPIO



Impiegasi senza preparazione la quarta eccedente colla sesta maggiore, la seconda minore colla sesta minore; colla seconda eccedente, la quarta eccedente e con questa la sesta maggiore, e la seconda maggiore con un segno doppio d'alterazione = 4, o 4⁺

ESEMPLI



(1) Beethoven o il suo editore si sono dimenticati di por qui il salto del basso di cui era mestieri dare un esempio: io ho creduto bene rimettere il passo come è indicato nel testo. (Féto)

Nell'esempio seguente la quarta deve egualmente essere impiegata con un segno d'alterazione.

ESEMPIO



L'accordo di seconda e quinta si compone come, l'indica il suo nome, della seconda e della quinta. Si raddoppia uno di questi due intervalli per quarta parte. La sua indicazione è $\frac{6}{2}$. La seconda è maggiore, la quinta giusta, e la dissonanza è posta, come in tutte le armonie di seconde legate, nel basso.

ESEMPI



Nelle successioni irregolari ove son note di passaggio, impiegasi tal volta la quinta eccedente.

ESEMPI



(1) Quest'esempio è scorretto a motivo delle due quinte per moto retto: si potrebbe correggere mettendo un punto dopo il *re* e facendo di *do* una semiminima. (Fétis) Scrupoli! scrupoli! Beethoven ha più buon naso, e meno pedanteria del Fétis. (Rossi) *Adieu que la 2^{me} 5^{te} es menor. Una dissonancia ¡qué! más quisiere el señor Fétis?*

L' accordo di seconda, quarta e quinta contiene gl'intervalli che indica il suo nome. Il primo è maggiore, gli altri due devono essere giusti. Quest' accordo è indicato dai numeri $\frac{6}{4} \frac{2}{2}$.

ESEMPI



L' accordo di seconda e terza è composto della seconda minore, della terza maggiore e della quinta giusta; indicasi con un 2 accompagnato dal segno di abbassamento o d'un 3.

ESEMPI



Quest' accordo si presenta talvolta nelle successioni irregolari come un accordo di terza e quarta anticipato, accompagnato dalla seconda maggiore, o dalla terza minore.

ESEMPIO



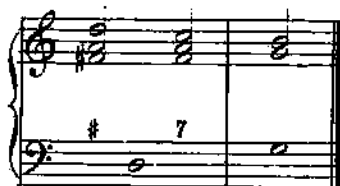
L' accordo di settima si presenta sotto varie forme: 1° con la terza e la quinta; 2° colla terza e l' ottava; 3° colla terza raddoppiata. Egli è designato da un 7, o da un $\frac{7}{6}$. Può essere formato dalle settime diminuita, minore e maggiore, le quinte eccedente, giusta e falsa, le terze maggiore e minore, e l'ottava giusta. La settima è una dissonanza che impiegasi con o senza preparazione, e che discende per risolversi. Le settime di passaggio possono risultare altresì da un suono sostenuto, come lo provano gli esempi seguenti.

ESEMPI



Se la settima non è colpita nel tempo stesso che la nota del basso, essa deve nullameno risolversi discendendo.

ESEMPIO



Negli esempi seguenti trovansi raddoppiamenti del basso.

ESEMPI

Two musical staves showing piano accompaniment. The first staff contains a sequence of chords and bass notes with fingerings 6, 7, 6, 7, 5, and a sharp sign. The second staff continues the sequence with fingerings 7, 6, 6, 7, 6, 6, and a sharp sign.

Accordo di settima con terza maggiore.

ESEMPI

Two musical staves showing piano accompaniment. The first staff contains a sequence of chords and bass notes with fingerings 6, 7, 6, 5, 6, and a sharp sign. The second staff continues the sequence with fingerings 6, 7, 6, 6, 6, 5, and a sharp sign.

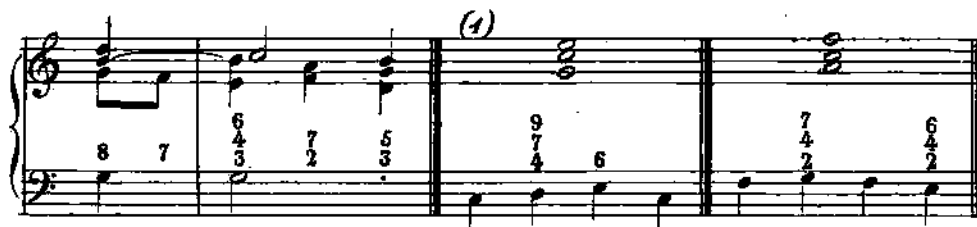
Le settime di ritardi debbono esser trattate con molta cura.

ESEMPI

Two musical staves showing piano accompaniment. The first staff contains a sequence of chords and bass notes with fingerings 5, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 5. The second staff continues the sequence with fingerings 7, 6, 7, 6, 6, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 8.

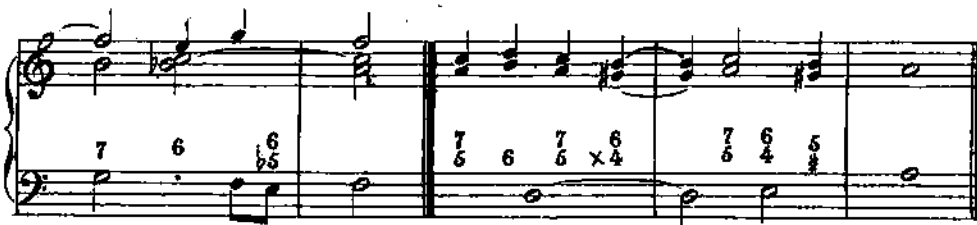
Tutte le note di passaggio che trovansi in queste armonie, non debbono essere numerate.

ESEMPI



Risoluzioni buone di settime.

ESEMPI



(1) La vera maniera di numerare tali passaggi consiste nel collocare il numero dell'accordo perfetto sulla prima nota del basso, e a tirare una linea sulle altre note.

ESEMPI



L'accordo di sesta e settima è formato della settima, della sesta e della terza, o della settima, della sesta e della quarta. Nel primo caso, è segnato con $\frac{7}{6} \bar{5}$; nel secondo la quarta dev'esser posta al disopra della nota del basso, e risolversi sulla terza, nel tempo stesso che la sesta sulla quinta $\frac{7}{4} \bar{5}$.

ESEMPI



La seconda surroga qualche volta la quarta.

ESEMPIO



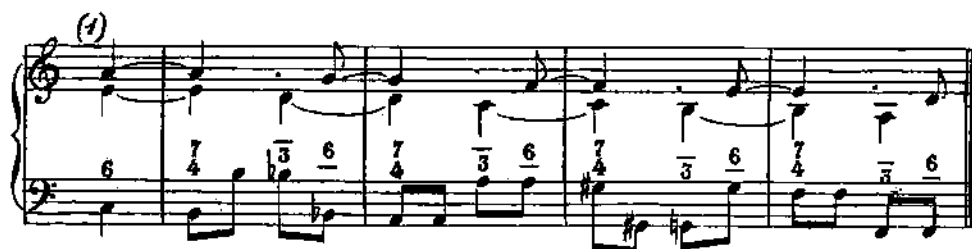
L'accordo di quarta e settima è rappresentato da $\frac{7}{4}$ e racchiude, oltre i due intervalli nominati, la quinta e l'ottava. Esso può esser composto delle settime maggiore, minore e diminuita, dell'ottava giusta, delle quinte eccedente, giusta e falsa, e delle quarte diminuita, giusta ed eccedente. Quest'ultima può risolversi nel tempo stesso che la settima.

ESEMPI

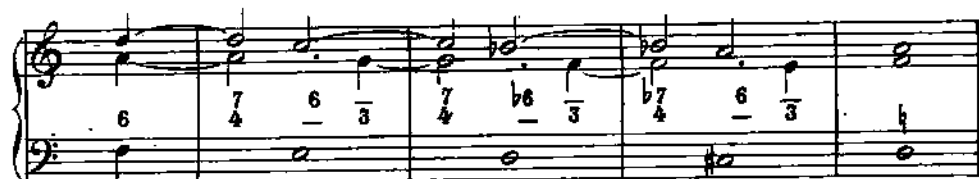


La quarta può risolversi prima della settima, e viceversa.

ESEMPI



(1) Questi esempi sono scritti irregolarmente in ciò che le dissonanze vi son tutte preparate con note di minor valore; difetto spiacevole tanto sotto il rapporto dell'armonia, quanto sotto quello del ritmo. (*Pétis*) Vedi la mia nota pag. 53. (*Rossi*)



L' accordo di settima maggiore si compone della settima maggiore, della quarta giusta e della seconda maggiore; designasi con $\frac{7}{4}$. Impiegasi come armonia di passaggio del pari che come nota di melodia, e se si aggiunge la quinta, l' accordo può essere accompagnato a cinque parti.

ESEMPLI



L'accordo di nona è composto dellà terza, della quinta e della nona; s'indica con 9 8, quando la nona è risolta sull'ottava del basso: ma s'essa è risolta sopra un altro intervallo, il solo numero 9 è sufficiente. Quest'accordo contiene le none maggiore e minore, le quinte eccedente, giusta e falsa, e le terze maggiore e minore. La nona è una dissonanza che dev'essere sempre preparata, e che discende di un grado alla risoluzione.

ESEMPI



La nona può altresì non aver risoluzione, o questa risoluzione può essere ritardata.

ESEMPI



(1) Si sarebbe potuto evitare l'errore delle quinte per moto retto che trovansi in questo esempio, scrivendo come segue.

Vedi la mia nota pag. 53. (Rossi)



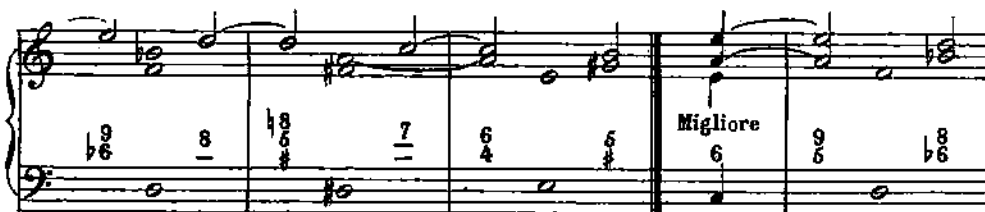
A motivo delle successioni difettose, la nona non può mai essere preparata sull' ottava del basso.

ESEMPI



L' accordo di sesta e nona contiene la terza, la sesta e la nona; designasi con $\frac{9}{6}$, co' segni d' alterazione necessarii, poichè i tre intervalli possono essere maggiori e minori.

ESEMPI



L' accordo di quarta e nona è composto della quarta, della quinta e della nona; è designato per $\frac{9}{4}$. Se la risoluzione di queste due dissonanze si fa sulla stessa nota di basso, $\frac{8}{3}$ debbono essere i numeri seguenti.

ESEMPI



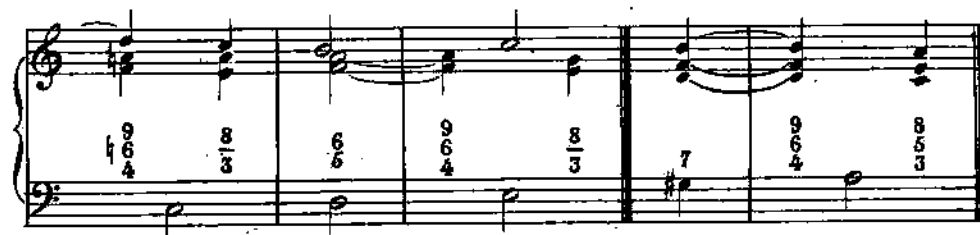
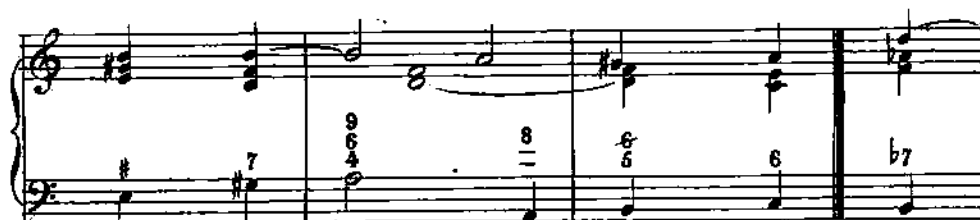
In quest' accordo la nona può essere maggiore o minore, la quinta eccedente, giusta o falsa; la quarta deve sempre essere giusta.

ESEMPI



Se la quinta è surrogata dalla sesta, che può essere maggiore o minore, è mestieri indicarla coi numeri $\frac{9}{6}$ o $\frac{8}{6}$.

ESEMPI



L' accordo di settima e nona contiene ancora la terza, oltre que' due intervalli. Esso è designato per $\frac{9}{7}$ coi segni d'alterazione necessari. Quando queste dissonanze sono risolte sulla stessa nota di basso, esse devono discendere sull'ottava o sulla sesta.

ESEMPI



I tre intervalli che compongono quest'accordo possono essere maggiori o minori.

ESEMPI



Se la terza è surrogata dalla quarta, è necessario indicarla coi numeri.

ESEMPI



(1) Gli esempi 1 e 2 sono difettosi tanto sotto il rapporto della teoria, quanto sotto quello del senso dell'orecchio; non v'ha successione armonica che possa condur regolarmente il primo; quanto al secondo, è evidente che nella dissonanza dell'accordo di quinta e sesta non v'ha risoluzione; l'accordo perfetto sulla prima nota potrebbe solo convenire in una tale successione. Gli esempi 3 e 4 sono regolari. (*Féris*)

L' accordo di quarta e quinta è composto dell'ottava, della quinta e della quarta. Quando la quarta è risolta immediatamente, l'accordo è designato dai numeri 4 3 o $\bar{4}$ $\bar{3}$; nel caso contrario, il numero 4 basta. Gl' intervalli che si presentano in quest' accordo, sono le quinte giusta e falsa, l'ottava giusta e la quarta giusta. Quest'ultima ha la sua risoluzione.

ESEMPI



Nello stile elegante impiegasi qualche volta quest' accordo senza preparazione, facendolo precedere da un accordo consonante. La quarta giusta e non preparata è impiegata colla quinta.

Per esempio, (N° 4.) si può attaccare la quarta giusta per salto.

ESEMPIO



Nell'esempio N° 2. la quarta eccedente non può essere attaccata che per gradi.

ESEMPIO



Si può altresì come nell'esempio N° 3, e per mezzo del silenzio di un respiro nella mano destra, sopprimere la quarta eccedente come sottintesa.

ESEMPIO



Nel N° 4. si può colla nota precedente impiegare tutte le forme dell'accordo di sesta e saltare immediatamente sull'accordo di quarta e quinta giusta.

ESEMPIO



Bisogna tuttavia evitare in questo caso le successioni erronee di due quinte giuste.



CAPITOLO IV

Quando con note di basso lungo tempo sostenute si presentano diverse specie di cangiamenti d'armonia prodotte da sincopi, ciò si chiama *cadenza prolungata con pedale o senza*. L'armonia è qualche volta completa, astrazione fatta dal basso; e per ben comprendere questi cangiamenti d'armonia e questa connessione d'intervalli si può anche sopprimere questo basso. (1)

E S E M P I

The first example shows a sequence of chords in the treble over a sustained bass note. The bass line has notes with fingerings: 6, 6, 9, 8, 2, 7, 6, 4, 5, 3. The second example continues with notes: 7, 6, 7, 6, 6, 4, 4, 3, 8, 4, 2, #7, 7, 6, 4, 5, 4, 7. The third example has notes: 8, b7, 6, 4, 7, 4, b7, 3, 6, 4, 3, 2, 3, 6, 4, 4, 3, 4, 2, 6, 6. The fourth example has notes: 2, 6, 7, 2, 6, b6, 6, 4, 6, 2, 6, 6, 8, 3. The first and third examples are marked "Senza pedale".

(1) Di qui si vede che Beethoven aveva qualche nozione del vero basso ne' pedali; ma queste nozioni erano in lui piuttosto l'effetto dell'istinto musicale che non il risultato della scienza. (Fétis)



Quando è difficile numerare un pedale, conviene limitarsi a scrivere T. S. (*tasto solo*). L'organista esprime raramente il pedale colla mano; si serve di preferenza della pedaliera.

ESEMPI



L' esempio seguente in cui sono segnati i numeri, danno un' idea esatta della contestura dell' armonia. Se si sopprime il basso, numerando la terza parte, si vede che questa costruzione armonica si compone di accordi usati.

E S E M P I

Example 1: A musical score in G major, 4/4 time, featuring a four-part setting. The parts are Treble 1, Treble 2, Alto, and Bass. The Bass part includes figured bass notation (numeri) below the staff. The figures are: 9 4, 6 4, 6 5 7 6 8 4, 5 4 # 7 6 # 4, 5 4 #.

Example 2: A musical score in G major, 4/4 time, featuring a four-part setting. The parts are Treble 1, Treble 2, Alto, and Bass. The Bass part includes figured bass notation (numeri) below the staff. The figures are: 6 5 4, 6 5 4, 6 5 4, 6 5 4, 5 4 3, 6 4, 6 5 4, 7 6 5, 6 4, 7 6 5, 6 4, 5 4 3, 6 4, 5 4 3, 6 4, 5 4 3, 6 4.



CAPITOLO V.

SISTEMA COMPLETO DEGLI ACCORDI ⁽¹⁾

Quadro dell'accordo fondamentale consonante.

Accordo perfetto maggiore. Accordo perfetto minore. Accordo perfetto diminuito.

Accordo primitivo

1° rivolto
Accordo di sesta.

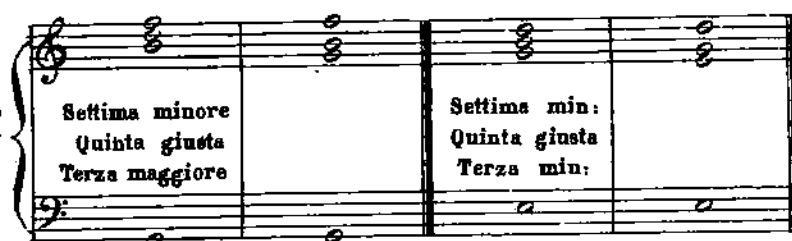
2° rivolto
Accordo di quarta
e sesta.

(1) Questo quadro di accordi avrebbe dovuto precedere tutto ciò che Beethoven ha detto sulla maniera di numerare il basso; forse avrebbe egli in effetto adottato quest'ordine, se avesse avuto il progetto di redigere queste note in corpo d'opera teorica. Che che ne sia, è a maravigliare della singolare distribuzione che Albrechtsberger gli faceva adottare ne' suoi studi, e si vede il disgusto che Beethoven ha spesso manifestato per una scienza insegnata in questo modo. (*Fétis*)

QUADRO DELLA SECONDA SPECIE DEGLI ACCORDI FONDAMENTALI

cioè degli accordi di settima essenziali coi tre rivolti. (1)

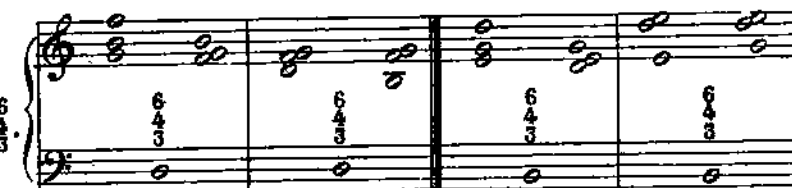
Accordo primitivo
di settima.



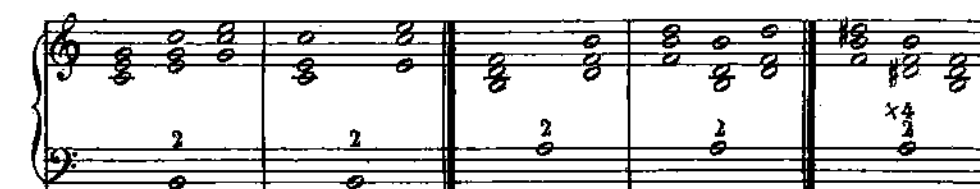
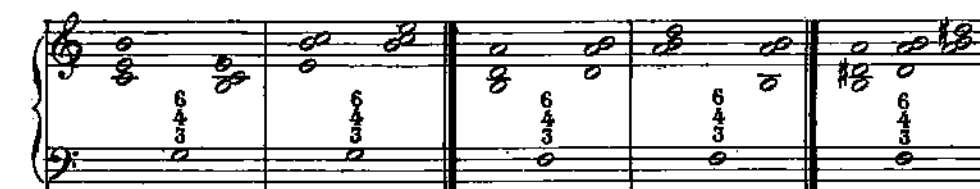
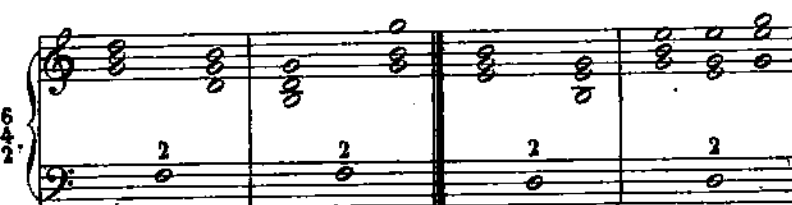
1° rivolto
nell' accordo di $\frac{6}{8}$.



2° rivolto
nell' accordo di $\frac{6}{4}$.



3° rivolto
nell' accordo di $\frac{6}{2}$.



(1) Questo quadro presenta accordi il cui aspetto isolato ha qualche cosa di duro ed anche insopportabile all' orecchio. È tanto più singolare di vederli qui sotto questa forma, da quanto che Beethoven ha fatto vedere precedentemente l' origine di parecchi di essi in successioni ritardate. Questa confusione d' idee prova in modo evidente che questo grande artista non si è mai formata un' idea chiara e precisa, non dirò del vero sistema dell' armonia, ma d' un sistema qualunque, forme e regolare. (Fétis)

Gli accordi dissonanti notati quì sopra, son chiamati consonanze naturali, atteso che il lor posto è determinato, non possono prender mai quello di un altro intervallo, nè prendersi per semplici ritardi. Questi accordi possono collocarsi su tutti i tempi della misura, non sono sempre preparati, e sono d'ordinario risolti sulla nota del basso che li segue. Oltre gli accordi dissonanti citati, ve n' ha una moltitudine d'altri, nè quali certe note prendono il posto d'intervalli consonanti o dissonanti: donde risulta che l'accordo seguente è sospeso. Chiamansi questi accordi *ritardi*: essi possono essere soppressi senza cambiar l'ordine di successione naturale. Si possono altresì chiamare *dissonanze accidentali*, per distinguerli dai precedenti, o naturali (essenziali). A motivo della loro durata questi accordi non devono cadere che sul tempo forte della misura, e debbono essere preparati, eccettuatine alcuni casi del libero stile.

Tutti gli accordi che nascono dal ritardo, possono dividersi in quattro classi:

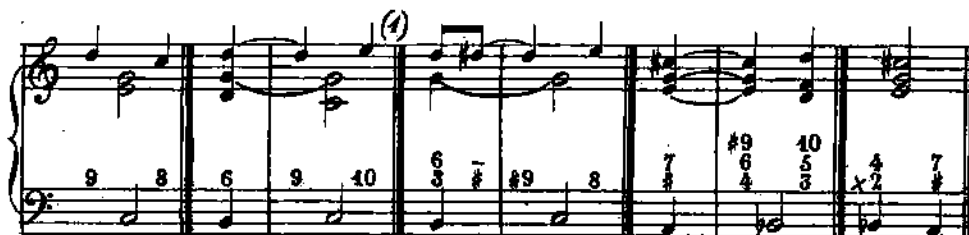
- 1.º in accordi a un solo ritardo.
- 2.º in accordi a due ritardi.
- 3.º in accordi ove trovansi tre o quattro ritardi contro il basso.
- 4.º in accordi ne' quali il ritardo si trova nel basso. Questi ultimi sono pure *anticipazioni*, poichè l'armonia che appartiene alla nota di basso seguente, si fa intendere anticipatamente.

CAPITOLO VI.

Accordi risultanti da un ritardo introdotto negli accordi consonanti.

Accordo di nona.

ESEMPI



La risoluzione dell'ultimo di questi esempi fa vedere la differenza che v'ha tra l'accordo di seconda e quello di nona, in cui la dissonanza può avere un moto ascendente.

L'accordo di quarta e quinta, o accordo di undecima ristretto, designasi con 4, o $\frac{5}{4}$.

ESEMPI



(i) La nona, facendo la sua risoluzione montando sulla terza, appunto come vedesi in questo esempio, non è ammissibile, se non quando è accompagnata dalla settima, poichè la qualità della nota sensibile di questa assorbe l'attenzione dell'orecchio. (*Fétis*) V. la mia nota pag. 43. (*Rossi*)

La quinta ritardata per la sesta.

ESEMPIO



L' arco al disopra del 6 serve a distinguere questa sesta (che cambia di natura) dalla sesta di passaggio.

ESEMPIO



L' ottava dell' accordo perfetto è qualche volta ritardato dalla settima maggiore.

ESEMPIO



Qui scorgesi la differenza tra la settima maggiore (ossia tra la nota sensibile che forma settima col basso) e la settima reale (della dominante) la cui risoluzione si fa discendendo di un grado.

ESEMPIO



Accordi a un solo ritardo nell'accordo di sesta.
Accordo di sesta e nona.

ESEMPIO



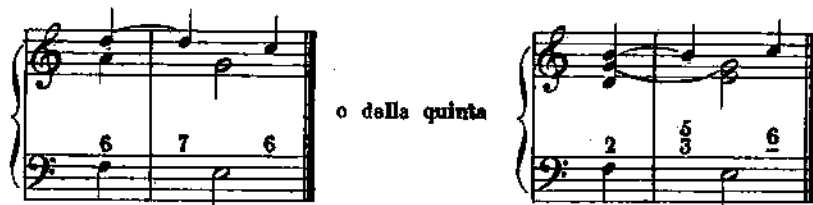
La terza ritardata dalla quarta nell'accordo di sesta produce un accordo di quarta e sesta dissonante.

ESEMPI



Nell'accordo di sesta, la sesta è qualche volta ritardata dalla settima.

ESEMPIO



Il caso stesso si presenta nella nona (o seconda), quand'essa ritarda la decima o terza.

ESEMPIO



Accordi ad un solo ritardo nell'accordo di quarta e sesta.
 Accordo di quarta, sesta e nona.

ESEMPIO



La sesta dell'accordo di quarta e sesta può essere ritardata dalla settima.

ESEMPI



Del pari, la quarta dell'accordo di quarta e sesta dalla quinta.

ESEMPIO



Quando la sesta nell'accordo di quarta e sesta è ritardata dalla quinta, questa deve ascendere.

ESEMPI



(1) Gli esempi 1, 2, 3, quali sono qui presentati da Beethoven, non sono ritardi, ma appoggiature armoniche. (*Fétis*)

(2) Queste armonie sono inammissibili; ho già fatto osservare che le dissonanze non possono ascendere, se non quando esse sono trasformate in note sensibili accidentali. (*Fétis*) Vedi la mia nota pag. 43. (*Rossi*)

Accordi ad un solo ritardo introdotto in quello di settima.

Accordo di sesta e settima.

ESEMPIO



La terza dell'accordo di settima può essere ritardata dalla quarta.

ESEMPI



Accordo di settima e nona.

ESEMPIO



Qualche volta la sesta ritarda la settima.

ESEMPI



(1) L'irregolarità di questa successione armonica è ammissibile dall'orecchio a motivo del semitono che si trova tra il *mi* e il *fa*; v'ha affinità ascendente fra queste due note. (*Fétis*)

Accordi a un solo ritardo introdotto negli accordi di quinta e sesta, terza e quarta e seconda. Per esempio, la sesta ritardata dalla settima nell' accordo di quinta e sesta.

ESEMPIO



La terza ritardata dalla quarta.

La quinta ritardata dalla quarta.

ESEMPI



Nell'accordo di terza, quarta e sesta, la sesta è ritardata dalla settima, la quarta dalla quinta, la terza dalla seconda, e a cinque parti, l'ottava dalla nona.

ESEMPI



In egual modo si procede per la sesta nell'accordo di seconda (tritono)

ESEMPI



(1) La stessa osservazione che nella nota precedente; tuttavia la vicinanza del *re* e del *mi* alla distanza di seconda rende l'armonia più dura. (*Fétis*)

(2) Qui la lontananza di due dissonanze è piacevole all'orecchio. (*Fétis*)

CAPITOLO VII.

Accordi risultanti dal ritardo di due intervalli.

Accordo perfetto ritardato a due intervalli.

ESEMPLI

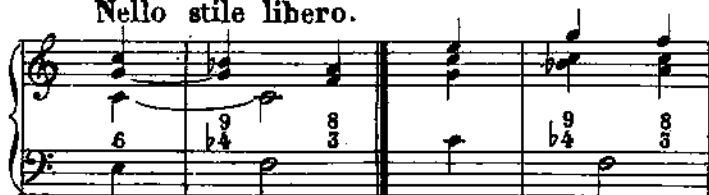
Accordo di quarta e nona.



Risoluzione ritardata della quarta o della nona.



Nello stile libero.



Quarta e settima per ritardo.



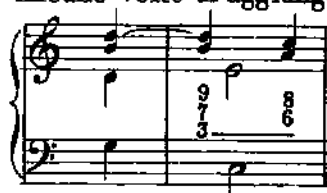
Ritardo per l'accordo di quarta e sesta.



L' accordo di sesta ritardato da due intervalli, cioè dall'accordo di settima e quarta, e da quello di nona e settima, non s'impiega a tre parti.

ESEMPLI

Alcune volte si aggiunge la terza.



Negli esempi seguenti veggonsi i ritardi di quarta e nona, di quinta e nona, di quinta e settima.

ESEMPI

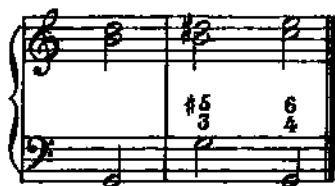


L' accordo di quarta e sesta ritardato da due intervalli, cioè dalla nona e settima, terza e settima, e quinta e settima.

ESEMPI



Nello stile elegante può farsi.



L' accordo di settima ritardato da due intervalli, cioè dalla quarta e nona, quarta e sesta, sesta e nona, sesta e ottava diminuita.

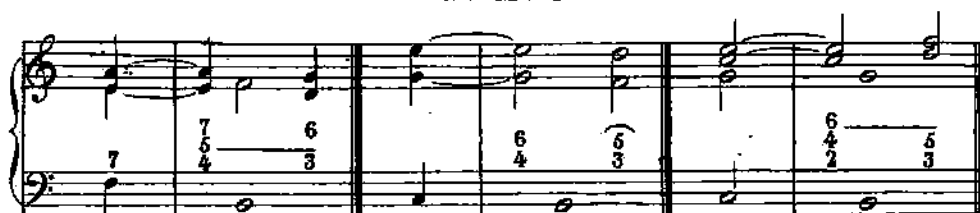
ESEMPI



(1) Vedi l'annotazione qui contro

Ritardi dell' accordo di quinta e sesta.

ESEMPI



Ritardi dell'accordo di terza, quarta e sesta.

ESSEMPI



Ritardi dell' accordo di seconda (tritono).

ESEMPI



(1) Sarebbe difficile trattar questa successione armonica senza ferir l'orecchio, poichè la settima con quinta non potrebb'esser riguardata se non come un ritardo dell'accordo di quinta e sesta, che è pur esso il prodotto di un ritardo e d'una sostituzione; ora, tutti i ritardi non potrebbero aver luogo per conseguenza se non sul tempo forte della misura, e l'accordo tre volte dissonante della misura seguente, essendo nel caso stesso, sarebbe mestieri prolungare oltre ogni limite questa successione di dissonanze. (Fétis) Chi non conosce il sistema d'armonia di Fétis, quest'annotazione può riescire molto oscura, a cagione delle parole *che è pur esso il prodotto di un ritardo e di una sostituzione*. Poichè lo spiegare il significato di queste parole sarebbe troppo lungo, e d'altra parte l'annotazione può sussistere senza di loro, io consiglio il lettore a considerarle come non esistenti. (Rossi)

CAPITOLO VIII.

Dell' accordo perfetto ritardato da tre o quattro intervalli.

Accordo di settima maggiore $\frac{7}{2}$, $\frac{b7}{2}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{2}$; quest' accordo meglio forse chiamerebbesi accordo di quarta e nona.

ESEMPI



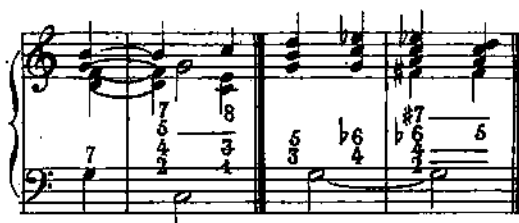
Nell' accompagnamento a quattro parti si sostituisce la quinta alla seconda o nona.

ESEMPI



Questa quinta, o la sesta che si risolve discendendo, sono talvolta prese per quinta parte.

ESEMPI



Talvolta a vece della sesta si sopprime la seconda.



In un accompagnamento a tre parti, e secondo le circostanze, si fa ascendere la settima, la quarta e la seconda.

ESEMPI



(1) In tutti questi e nei precedenti esempi, la qualità della sensibile distrugge quella della dissonanza, e permette a quest' ultima di ascendere. (*Fétis*)

Accordo perfetto ritardato da $\frac{9}{6}$ o $\frac{6}{4}$.

ESEMPI.



Accordo di sesta ritardato da tre o quattro intervalli.

ESEMPI



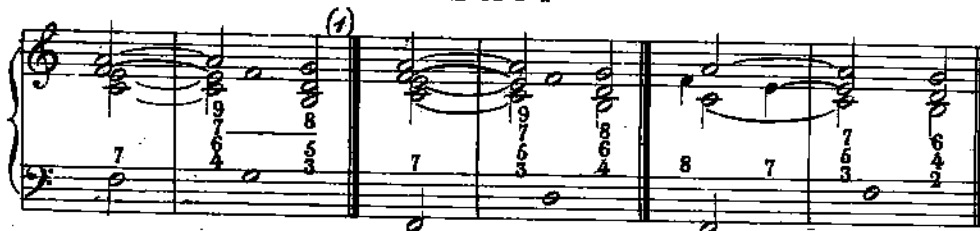
Ritardi dell' accordo di quarta e settima.

ESEMPI



Accordo di settima, terza, quarta e seconda ritardata da tre intervalli.

ESEMPI



(1) Quest' esempio è della stessa specie di quello che ha dato luogo all'ultima nota del capitolo precedente. (*Fétis*)

CAPITOLO IX.

Gli accordi che risultano da cangiamenti di basso, sono conosciuti sotto la denominazione falsa d' *anticipazioni*.

Accordo perfetto anticipato; accordi di sesta, e di quarta e sesta, ne' quali la dissonanza accidentale è sempre nel basso.

ESEMPI

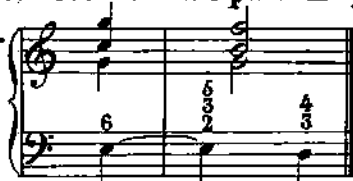


All'armonia de' tre ultimi esempi fu dato il nome d'accordo di seconda e quinta. Accordo anticipato di settima, quinta e sesta, e terza e quarta.

ESEMPI



Chiamasi altresì quest'accordo anticipato di quinta e sesta, accordo di seconda, quarta e quinta.



L'accordo seguente chiamasi ordinariamente accordo di seconda e terza; il miglior modo d'indicarlo è la linea obliqua /.



(1) Le successioni armoniche che dan luogo a dissonanze di settima risolte dal basso sono impraticabili, poichè la settima è una dissonanza posta nelle parti superiori; son queste che debbon fare la risoluzione. (*Fétis*) Si possono tuttavia ammettere, quando sono di breve durata. (*Rossi*)

In tutti gli accordi anticipati, il basso dee progredire coll'armonia; i casi seguenti fanno eccezione alla regola, e gli accordi sono prodotti per mezzo di successioni irregolari e in rapidi movimenti.

ESEMPI



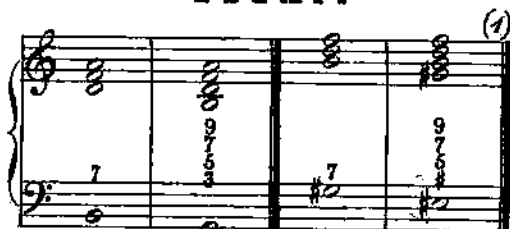
Alcuni armonisti considerano l'accordo perfetto e l'accordo di settima quali accordi fondamentali di prima classe, e gli altri come accordi di seconda classe.

(1) Qui non è vera anticipazione: le note del basso che non entrano nell'armonia son note di passaggio. La maniera semplice di numerare questi bassi consiste in notare al principio della misura l'accordo perfetto, quello di sesta o di quarta e sesta e a tirare una linea al di sopra di tutto il reste. (*Fétis*)

CAPITOLO X.

L' accordo di nona risulta dall' aggiunta di una terza all' accordo fondamentale di settima.

ESEMPI



Vuolsi tuttavia sottrarre un intervallo. Sottraendo la settima, si ottiene il solito accordo di nona; sottraendo la quinta, si ha un accordo di settima e nona.

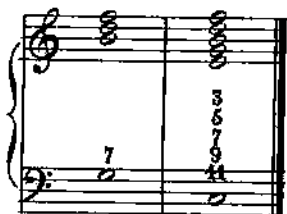
ESEMPIO



(7) Considerati, com' è duopo, gli accordi di nona, di quarta e quinta e gli altri accordi dissonanti, come il prodotto di ritardi, ecco che Beethoven ritorna alle antiche classificazioni di Remann, e distrugge in tal modo il già fatto. Né il suo maestro, nè egli stesso, nè alcuno degli armonisti tedeschi e italiani han conosciuto il meccanismo della sostituzione unita al ritardo; ciò è facile a comprendersi; ma questi accordi di undecima, di tredicesima e loro derivati sono mostruosità di cui non è tampoco permesso s' di nostri il farne cenno. (Fétis) Verissimo: il merito dell'aver scoperto il meccanismo della sostituzione unita al ritardo è tutto del Fétis, e non occorre invidiarcelo. Del resto vedi le pag: LXIX e LXX della *Musica ragionata* del Testori, e troverai il germe di quella sostituzione; di cui il Fétis (Dio sa con quanta ragione!) mena tanto rumore. (Rossi)

L'accordo di undecima risulta dall'addizione di una terza e di una quinta all'accordo di settima. In tale stato, ei sarebbe a sei parti.

ESEMPIO



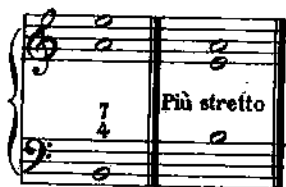
Ma se si sopprime la terza, la settima e la nona, si ha un accordo di undecima ristretto, chiamato accordo di quarta e quinta.

ESEMPIO



I derivati sono: l'accordo di quarta e settima, l'accordo di seconda e quinta, l'accordo di quarta e nona, risultante dalla soppressione della terza e della settima.

ESEMPI



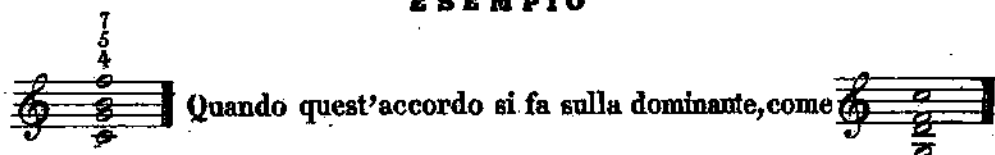
Mediante la soppressione della terza e della quinta, si ottiene un accordo conosciuto sotto il nome di settima maggiore.

ESEMPIO,



Se si sopprime la terza e la nona, ne risulta un altro accordo di settima.

ESEMPIO



da luogo ai rivolti seguenti, di cui il terzo ha preso il nome di accordo di seconda, quarta e quinta.

ESEMPI



L'accordo prodotto dall'armonia completa di undecima, di cui si è tolta la settima e la nona  è raramente impiegato in questo stato; ma il suo primo derivato dà un accordo chiamato sesta e nona.

ESEMPIO



L'accordo di tredicesima risulta dall'aggiunta di una terza, di una quinta e di una settima all'accordo fondamentale di settima.

ESEMPI



Non s'impiega completo a sette parti, tal quale quì si trova, e si sopprimono parecchi intervalli. Ecco le sue forme più usate.

ESEMPIO



Quest'accordo, chiamato di sesta e di settima, non si pone che sulla dominante.

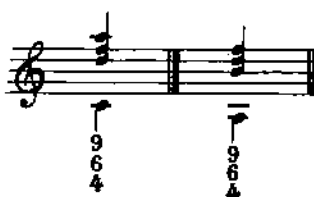


Accordo di quarta, sesta e settima.



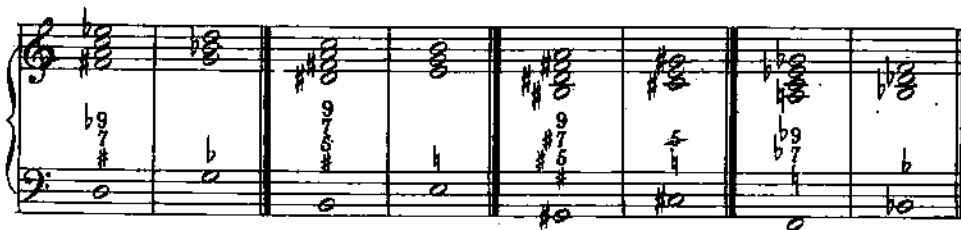
L'accordo di quarta, sesta e nona è impiegato d'ordinario sul sesto grado o sulla tonica.

ESEMPI

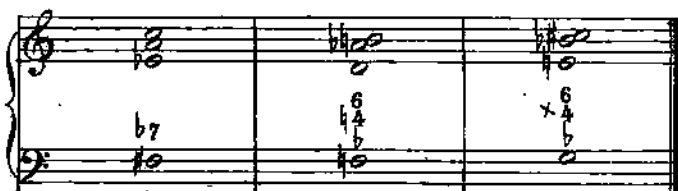
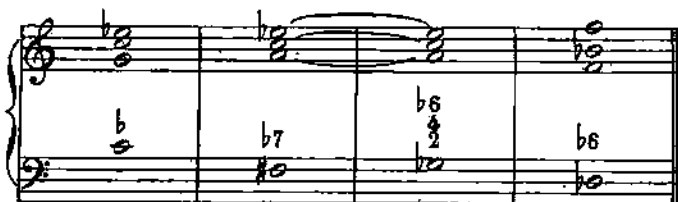


L'accordo di settima e nona è utilissimo nelle modulazioni enarmoniche.

ESEMPI

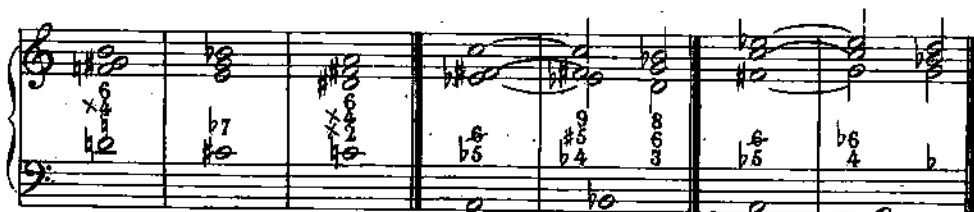
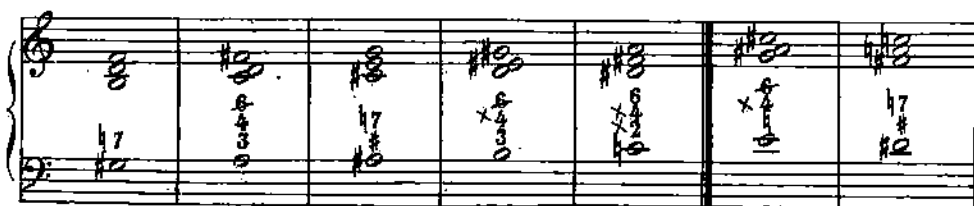


Modulazioni enarmroniche.



Gli accordi consonanti di risoluzione possono essere soppressi in una successione cromatica, purchè si disponga l'armonia in modo da evitare le progressioni di quinte proibite.

ESEMPI



Fine della 1ª Parte

STUDI DI L.V. BEETHOVEN

Sull' Armonia, Contrappunto e Composizione

PARTE SECONDA

TEORIA DELLA COMPOSIZIONE (1)

CAPITOLO I.

Degli elementi di contrappunto.

V'ha, come è noto, in musica due specie di armonie; l'armonia consonante o gradevole, e l'armonia dissonante o sgradevole. Abbiamo cinque intervalli della prima specie, l'unisono, la terza, la quinta, la sesta e l'ottava. Alcune di queste consonanze sono *perfette*, cioè l'unisono, la quinta e l'ottava; le altre *imperfette*, cioè la terza e la sesta, come pure la decima che è la ripetizione della terza all'ottava superiore. Le consonanze perfette ebbero questo nome, perchè non possono essere alterate dal $\sharp$ nè dal $\flat$; le altre diconsi *imperfette*, perchè si può ad arbitrio abbassarle o alzarle, cioè renderle maggiori o minori.

Gli altri intervalli, la seconda, la quarta, la settima e la nona, come pure le diverse loro specie sono dissonanti, e gl'intervalli consonanti suaccennati lo divengono egualmente, qualora si altera la loro conformazione perfetta o imperfetta, rendendoli o eccedenti o diminuiti.

(1) In questa seconda parte de' suoi studii Beethoven si mostra assai superiore a quello che è nella prima, poichè non vi ha confuse due cose distinte come in questa. Qualunque siasi la maniera in cui si consideri il contrappunto, non si potrebbe fare in modo che le nozioni ne siano complesse; la semplicità n'è essenziale. Di qui ne viene che v'ha assai minor varietà nei trattati di contrappunto che in quelli d'armonia. Qualche ghiribizzo originale fan riconoscere il carattere di Beethoven in questi studi di contrappunto. (*Fétis*)

I musicisti non son d'accordo intorno la quarta giusta; e poich'essa tiene il mezzo tra le consonanze perfette e imperfette, alcuni la pongono nella prima specie, altri nella seconda. I rigoristi e i fautori dello stile antico le dan luogo fra le dissonanze. Confesso che il mio orecchio non ne è ferito quand'essa incatenasi convenevolmente con altri intervalli. (1)

Questi elementi sono i soli di cui si fa uso nella composizione: quando per l'ordine loro naturale, quando pel loro rivoltamento, quando infine per la loro successione, allorchè si passa da uno ad un altro intervallo.

La successione degl'intervalli si fa in tre maniere, cioè col moto retto, col moto contrario e col moto obliquo.

Il moto retto ha luogo, quando due, tre, quattro o un numero maggiore di parti ascendono, discendono o saltano nel tempo stesso.

ESEMPLI



(1) La quarta essendo il prodotto del rivolto della quinta, non può nascer dubbio sulla sua natura: essa è certamente una consonanza; ma questa consonanza non ha la qualità di riposo, ciò che la rende debole. Quanto alla forma dissonante sotto la quale presentasi qualche volta, essa è il risultato del suo urto contro un'altra nota in seconda, in guisa che è dissonante non già come quarta, ma come seconda. (Fétis)

Il moto contrario esiste, quando una parte ascende, mentre l'altra discende sia per gradi congiunti, sia per salti.

ESEMPIO



Il moto obliquo ha luogo, quando una parte ascende o discende per gradi o per salti, mentre l'altra rimane sulla stessa nota.

ESEMPIO



Queste tre specie di moti han prodotto quattro regole fondamentali.

1.^o Si passa da una consonanza perfetta ad una consonanza perfetta per mezzo del moto obliquo o del moto contrario.

ESEMPIO



2.^o Si passa da una consonanza imperfetta ad una consonanza perfetta per mezzo del moto contrario o obliquo.

ESEMPIO



3° Si passa da una consonanza perfetta ad una imperfetta per mezzo de' tre moti.

ESEMPI



4° Per passare da una consonanza imperfetta ad un'altra consonanza imperfetta si possono egualmente prendere i tre moti.

ESEMPI



Queste quattro regole fondamentali faranno riflettere che il moto contrario e il moto obliquo possono essere impiegati in tutte le successioni, mentre il moto retto non trova luogo se non quando una consonanza imperfetta succede ad una perfetta, o una imperfetta ad un'imperfetta (1): la legge fondamentale dell'armonia è riposta su queste tre regole di moto.

CAPITOLO II.

Che cosa significa la parola Contrappunto.

Questa parola significa *punto contra punto*, poichè i nostri maggiori scrivevano la musica con punti a vece delle note, specialmente nel canto fermo: così punto contro punto, nota contro nota, *punctum contra punctum, nota contra notam*.

(1) Nel testo tedesco sono errori di stampa o di redazione tali che tolgono affatto il senso a questo passo. (Fétis)

CAPITOLO III.

Delle cinque specie di contrappunto semplice.

La *prima specie*, o di nota contro nota è il genere di contrappunto più semplice, comunque la composizione sia formata di semibrevi, di minime, di semiminime o di crome. Tuttavia il tempo a cappella, chiamato *alla breve*, è il più comodo e il più utile per un principiante.

Nella parte superiore che scrivesi al disopra di un basso, ogni nota può essere una consonanza perfetta o imperfetta, eccettuate la prima e l'ultima che debbono sempre essere perfette.

Giova in questo genere di contrappunto impiegare alternativamente i tre moti, ma è migliore e più sicuro consiglio preferire il moto contrario e il moto obliquo; poichè questi due moti non danno luogo a tanti errori quanti il moto retto, il quale esige molte precauzioni nell'applicarlo, come proverem cogli esempi.

Quanto alla conclusione, è da notarsi che, quando il canto fermo è al basso, la penultima nota del contrappunto dev' essere la sesta maggiore, e al contrario la terza minore, se il canto fermo è alla parte superiore; in appresso si termina sull'ottava o sull'unisono. Questi due intervalli, del pari che la quinta, sono pure impiegati per la prima misura; ma non si mette mai la quinta al basso, perchè quest'intervallo farebbe cominciare in altro tuono che quello del canto fermo.

Nella *seconda specie* si fa uso di due minime contro una, o in generale due note contro una. Di queste due note quella che è al primo tempo, chiamasi *thesis*, e quella del tempo in levare si chiama *arsis*. La nota del tempo forte (*thesis*) deve sempre essere una consonanza; l'altra (*arsis*) può essere una dissonanza, quand'essa progredisce per gradi congiunti, e dev' essere una consonanza, allorchè essa va a salti.

Così in questa specie di contrappunto semplice, una dissonanza non può essere impiegata, se non per la distanza di due note che siano alla terza l'una dell'altra.

ESEMPIO



Il ripieno, o la nota (*in arsis*) può essere parimente una consonanza, come lo prova l'esempio seguente d'una cadenza finale; o quando il canto fermo è al basso, la prima nota (*in thesis*) dev' essere una quinta, la seconda (*in arsis*) una sesta maggiore, la quale si cangia in terza minore, quando il canto fermo è alla parte superiore.

ESEMPIO

Contrappunto		Canto fermo	
Canto fermo		Contrappunto	

Riguardo alla cadenza regolare, giova preparare anticipatamente nel corso del contrappunto queste due misure finali. Per facilitare questa specie, gli è permesso nel contrappunto di surrogar la prima nota da una pausa di mezza battuta, e quando le parti son troppo vicine, di far salti di sesta e d'ottava, e di incrociocchiar le parti in modo che la voce superiore passi al disotto dell' inferiore, e

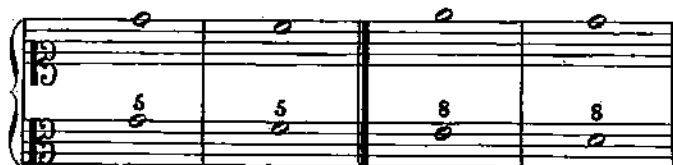
questa al disopra della superiore. Giova soprattutto evitare nei tempi forti, due quinte o due ottave che non avrebbero fra di loro al tempo debole se non una terza per salto.

ESEMPI



Poichè la nota intermedia è considerata come se essa non esistesse; gli è come se vi fosse:

ESEMPI



Questa regola è fondata su ciò, che il tempo debole intermedio ha un valore troppo piccolo, perchè l'orecchio non senta il rapporto immediato di queste due quinte, o di queste due ottave. Questo rapporto indebolisce, quando le quinte e le ottave sono separate da salti di quarta, di quinta o di sesta che riempiano un più grande intervallo.

Nella *terza specie* impiegansi quattro note contro una, e ciò può operarsi in varie maniere. Primieramente, allorchè le quattro note sono consonanti.

ESEMPI



Quando cinque note si seguono per gradi congiunti, salendo o discendendo, la prima dev' essere una consonanza, la seconda una dissonanza, e via via alternativamente. (1)

ESEMPIO



In terzo luogo, la seconda e la quarta nota possono essere consonanze e la terza una dissonanza.

ESEMPIO



In quarto luogo, quando il canto fermo è al basso, si può saltare dalla settima alla quinta, purchè questa settima sia preceduta dall'ottava.

ESEMPIO



(1) Questa regola non è esatta, poichè può avvenire che le due prime note siano consonanze, l'altra una quarta o consonanza debole, e l'ultima una terza, come nell'esempio che segue.

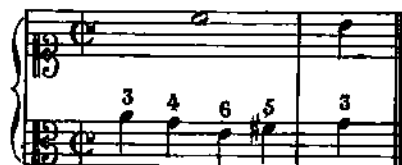
ESEMPIO



(Fétis). Vedi l'esempio a metà della facciata. (Rossi)

Se il cantofermo è alla parte superiore, si può saltare dalla quarta alla sesta, purchè il primo di questi intervalli sia preceduto dalla terza.

ESEMPIO



A questa settima e a questa quarta si dà il nome di *note cangiate*. Il salto di terza, dalla seconda nota alla terza, dovrebbe farsi a tutto rigore dalla prima alla seconda che sarebbe allora una sesta a vece di una settima.

ESEMPIO



Così in questa specie le quattro note possono essere consonanti; o la prima e la terza consonante, la seconda e la quarta dissonante; o la prima, la seconda e la quarta consonanti, e la terza dissonante; o infine le tre prime consonanti e la quarta dissonante, come nel seguente esempio:

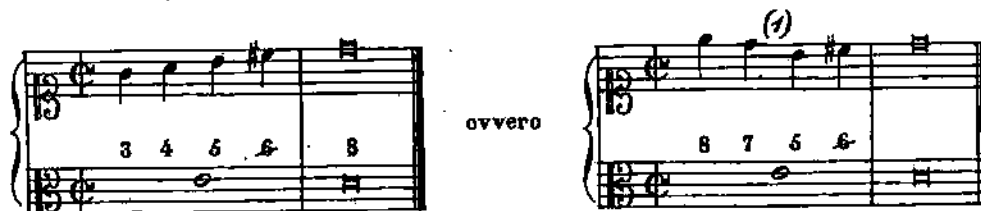
ESEMPIO



I movimenti si fanno secondo le regole precedenti. La prima nota del tempo forte dev' essere sempre una consonanza.

Quando il canto fermo è al basso, è necessario accomodare la penultima misura in modo che l'ultima nota formi una sesta (maggiore) prima dell'ottava finale.

ESEMPLI



Se il canto fermo è alla parte superiore, il contrapunto dev'essere disposto in modo che l'ultima nota sia una terza (minore) che si risolve sull'unisono o sull'ottava per terminare.

ESEMPLI



(1) Quest'esempio, in cui la dissonanza fa un salto di terza prima di arrivare alla nota di risoluzione, era chiamata dagli antichi contrappuntisti *nota cangiata*: Beethoven parla in appresso di questa licenza d'armonia: l'impiego che ei qui ne fa, è anticipato. (*Fétis*) Ne ha già parlato nella pagina precedente. (*Rossi*)

La *quarta specie* si compone di due note contro una, la prima posta nel tempo debole, la seconda al tempo forte della misura seguente, con le due note riunite da una legatura o sincope. Questa sincope può esser di due specie, vale a dire una legatura di consonanze ai due tempi:

ESEMPIO



E una legatura composta di una consonanza al tempo debole e una dissonanza al tempo forte della misura seguente.

ESEMPIO



Se si sopprime la nota legata, tutti gl' intervalli si presentano nella loro tessitura di consonanza:

ESEMPIO



Da ciò ne segue che la dissonanza deve sempre risolversi per gradi congiunti sulla dissonanza seguente, mentre che le consonanze legate possono procedere per salti.

Quando il canto fermo è al basso, la seconda deve risolversi all'unisono, (1) la quarta alla terza, la settima alla sesta, la nona all'ottava, e la penultima misura terminasi con una sesta ritardata per mezzo di una settima.

ESEMPLI

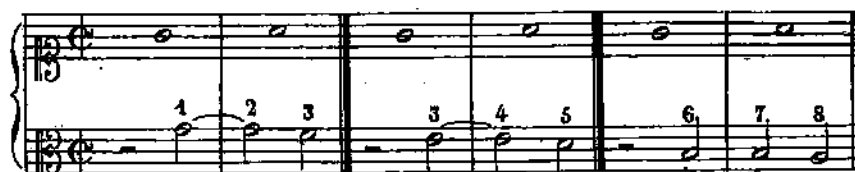


Se il canto fermo è alla parte superiore, la seconda deve risolversi alla terza, la quarta alla quinta (2) la settima all'ottava, la nona alla decima. Nella penultima misura, la seconda legata discende alla terza.

(1) È questo un grave errore: la seconda non è mai altro che il prodotto del ritardo della terza pel prolungamento della parte inferiore: tutte le volte che è la parte superiore quella che sincopa, è uopo ch'essa sia alla distanza di nona, e si risolve sull'ottava perchè la risoluzione sull'unisono non è punto sentita. (Fétis) Il Fétis s'inganna: non è raro il caso di trovare ne' buoni Autori, in distanza di seconda, quella parte ch'ei vuole assolutamente in distanza di nona. (Rossi)

(2) Altro errore di Beethoven; la quarta prodotta da una prolungazione non può ritardare che la terza e dev'essere alla parte superiore. (Fétis) Non gli credete. (Rossi)

ESEMPI



Gli è anzi da osservare che quando per qualche circostanza la legatura non può aver luogo, si riempie la misura con due note battute e non legate.

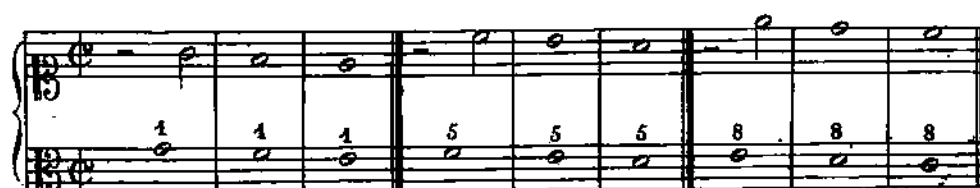
Le successioni seguenti sono proibite.

ESEMPI



Poichè se si sopprimono le note legate, esse divengono unisoni, quinte e ottave.

ESEMPI



La quinta specie è chiamata *contrappunto florido*, perchè oltre le quattro specie precedenti, vi s'introducono altre combinazioni e varii abbellimenti.

ESEMPLI



Le due prime note della battuta possono essere semiminime, e il secondo tempo può essere formato da una minima, e viceversa.

ESEMPLI



In una parola, colla soppressione di questa regola inviolabile dello stile severo, che tutti gl' intervalli debbono essere consonanze perfette e imperfette e non mai dissonanze, questa quinta specie è già una specie di composizione più libera, nella quale si possono introdurre diverse varietà, e una melodia più gradevole. Lo stile legato e l'introduzione del punto è specialmente di un magico effetto in questo genere, e dev' essere raccomandato. La cadenza della penultima e dell'ultima battuta appartengono spesso alla quarta specie.

ESEMPLI



CAPITOLO IV.

*Serie d'esempi con osservazioni sulle
cinque specie del contrappunto semplice a due voci.*

Prima specie — Nota contro nota.

N.B.

Contrappunto

Canto fermo

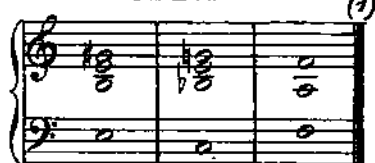
N.B. N.B.

Nel primo N.B. con un passaggio della terza all'ottava si fa una cadenza alla tonica, la quale non è ammessa in mezzo di un contrappunto e non può aver luogo che alla fine. Nel secondo N.B. trovansi quinte nascoste per moto retto, e nel terzo si fa un movimento finale sulla tonica (il quarto grado) ciò che non è regolare (1). È mestieri altresì guardarsi dal far succedere due terze maggiori, per esempio *Mi Fa* e *Sol La*, poichè ne risulta una cattiva relazione di tuoni, atteso che la prima terza appartiene al tuono di *Mi*, la seconda al tuono di *Fa*: donde il proverbio latino *Mi contra Fa est diabolus in musica*. In generale questa successione, del pari che il tritono e la sesta maggiore sono difficili nel canto, e per questa ragione non sono da usarsi nel corso d'un contrappunto.

(1) Mi è forza confessare ch'io non capisco affatto ciò che qui abbia voluto dir Beethoven. Io non so scorgere nè la cadenza del primo N.B. nè le quinte nascoste del secondo, nè il movimento finale del terzo. Tutt'al più mi si appresenta la regola, che vieta l'unisono e l'ottava nel corso di un contrappunto. (Rossi)

Nella composizione a due, questi intervalli producono una certa durezza che non si potrebbe evitare. Tuttavia nell'armonia completa il passaggio da *Mi* a *Fa* presenta minor durezza.

ESEMPLI



Varie terze di seguito producono altresì un effetto spiacevole: lo stesso avviene per le seste, le settime diminuite e eccedenti, e i salti che oltrepassano i limiti dell'ottava.

Canto fermo

Contrappunto

Contrappunto

Canto fermo

Canto fermo

Contrappunto

(1) Quest'esempio, non avendo alcun rapporto collo stile del contrappunto, non avrebbe qui dovuto trovar luogo. (*Fétis*) Ma, caro sig Fétis, perchè non ha alcun rapporto collo stile del contrappunto un esempio che serve a dimostrare l'effetto di certe successioni d'intervalli? E se pur diceste il vero, perchè tanta sofisticeria? (*Rossi*)

La nota sensibile non deve mai essere raddoppiata, primieramente perchè v'ha qualche cosa di acuto nella natura di questa nota, quindi perchè la nota sensibile, essendo chiamata ad ascendere, produrrebbe successioni d'ottava in moto retto. Questa nota può aggrupparsi in differenti forme d'armonia e servir di passaggio a diversi tuoni.

ESEMPI

Seconda specie del contrappunto semplice a due parti.

N.B.

(1) L'osservazione fatta nella nota precedente è applicabile a questi esempi. (Fetis, Rossi)

Il salto di nona nelle tre note *do, la, re* segnate N.B. è difficile ad eseguirsi: è meglio evitarlo.

Canto fermo

Contrappunto

Fingering numbers for Contrappunto: 8, 3, 6, 3, 5, 3, 4, 8, 6

Fingering numbers for Canto fermo: 3, 2, 3, 6, 3, 6, 3, 10, 5, 3, 1

Quando nel corso di un contrappunto le consonanze imperfette, le terze, le seste e le decime sono al tempo forte della misura, si possono porre più quinte o ottave nel tempo debole.

Contrappunto

Canto fermo

Fingering numbers for Contrappunto: 8, 6, 6, 3, b2, 3, 2, 3, 6

Fingering numbers for Canto fermo: 6, b5, 3, 10, 5, 3, 6, 7, 10, 8, 5, 6, 8

Credesi in generale che il salto di quinta segnato col N.B. seguente, renda meno spiacevoli le due ottave che si succedono nel tempo forte: io non sono di questo avviso.

Contrappunto

Canto fermo

N.B.

N.B.

Fingering numbers for Contrappunto: 5, 8, 7, 5, 6, 8, 5

Fingering numbers for Canto fermo: 8, 9, 3, 4, 3, 5, 8, 7, 5, 6, 8

L'unisono del secondo N.B. è buono, perchè cade sul tempo debole; ma non è permesso nel tempo forte, perchè manca d'armonia e somiglia ad una conclusione. L'ultima cadenza è fatta nel modo frigio, cioè *Do, Re* in vece di *Re #*, perchè il tuono primitivo è quello di *Fa*.

Canto fermo

Contrappunto

N.B.

Al N. B. la prima parte è incrociata dalla seconda, ma siccome contansi sempre gl' intervalli a partire dal basso, così bisognerebbe scriver la sesta, benchè quest' intervallo abbia l' aspetto di una terza. Nella penultima misura la terza è preparata da una sesta; è questa una licenza necessaria, poichè la quinta avrebbe prodotto una sensazione di tritono (*Mi contra Fa*).

Nelle misure ternarie, quando le tre note procedono per gradi congiunti, quella di mezzo può essere una dissonanza; se essa fa un salto, bisogna sia conforme alla regola.

ESEMPI

Nello stile severo, al quale appartiene la musica da chiesa scritta per le voci, e che non contiene per conseguenza che accordi consonanti, attesochè l'intonazione de' loro intervalli è più facile che quella degl' intervalli eccedenti o diminuiti; in questo stile, dico, è altresì vietato di ripetere più volte le stesse note; tuttavia questa regola ha due eccezioni: la prima quando la sineope è interrotta.

ESEMPIO



La seconda quando le parole sono articolate sotto tutte le note.

ESEMPIO



Nello stile libero, in cui le dissonanze sono permesse, ai tempi deboli si possono far due note contro una in due maniere diverse: 1.^o la prima nota è consonante, la seconda dissonante, e questa successione si chiama regolare; 2.^o la prima, al contrario, è dissonante, la seconda consonante, e la successione è irregolare. Tuttavia queste dissonanze non debbono essere confuse colle dissonanze accidentali o essenziali. Queste devono essere preparate dall' armonia precedente e risolti nella seguente; l'accordo in cui si trova la dissonanza e quello della risoluzione possono prolungarsi su parecchi tempi della misura; l'armonia che prepara l'accordo dissonante deve essere consonante. L'armonia che ha servito alla preparazione del l'accordo dissonante, può avere una durata uguale a quella di esso od una diversa: ma quest' armonia non può mai essere men lunga

dell'accordo dissonante. Le dissonanze accidentali sono egualmente assoggettate alla preparazione, ma esse si risolvono nella stessa armonia. Onde nascono tre sorte di dissonanze: 1° Le dissonanze regolari e irregolari: 2° Le dissonanze essenziali: 3° Le dissonanze accidentali. Di là risultano ancora gli accordi dissonanti con una o più dissonanze.

Terza specie del contrappunto semplice a due parti.

Canto fermo

Contrappunto

Contrappunto

Canto fermo

N.B.

Nel N.B. il salto di sesta maggiore deve essere fatto di preferenza nelle due prime note. Bisogna guardarsi della monotomia, vale a dire dal ripetere le stesse forme nelle misure che si seguono, come nell' esempio seguente.

ESEMPI



Il salto di sesta maggiore discendente raramente è buono. Dopo tre o quattro note ascendenti o discendenti (per salto) la seguente deve sempre progredire per gradi congiunti, nè mai saltare. La quarta collocata fra due consonanze deve sempre avere un moto ascendente o discendente per gradi congiunti, e non mai tornar sulla nota che l'ha preceduta, a fine di evitare il sentimento dell' accordo di quarta e sesta.

ESEMPI



N.B.

Canto fermo

Contrappunto

Nel N.B. del precedente esempio il salto della quarta alla sesta è una licenza permessa, poichè le quattro note sono in accordo, e perciò facili a cantarsi.

Contrappunto

Canto fermo

In questa cadenza si salta dalla settima alla quinta: questo cangiamento di nota ha ricevuto il nome del suo inventore il maestro di cappella, *Giovanni Fux*, che scrisse la prima opera teorica sulla scienza del contrappunto intitolata *Gradus ad Parnassum*: opera rinomata, cui l'augusto suo mecenate, l'imperatore Carlo VI, fece dare alle stampe. (1)

(1) Ecco varii errori accumulati che non danno un'alta idea dell'erudizione musicale di Beethoven. In primo luogo il cangiamento di nota di cui si tratta incontrasi nelle composizioni dei maestri italiani del XVI secolo, donde ne segue che Fux non n'è l'inventore per servirmi dell'espressione impiegata nel testo; in secondo luogo, è compiutamente falso che la prima opera teorica sulla scienza del contrappunto sia stata il *Gradus ad Parnassum* di Fux. Questo libro non venne in luce che nel 1726; lungo tempo prima si aveano le istituzioni armoniche di Zarlino, *El Melopeo* di Cerone, la *Pratica di Musica* di Zacconi, il metodo di composizione a 4 parti di Bontempi, *El Porque de la Musica* di Llorente, il *Musico pratico* di G. M. Bononcini, e molte altre. (Fétis)

Quarta specie del contrappunto semplice a due parti.

Il tempo forte essendo sempre legato col tempo debole della misura precedente, e la nota che ne risulta potendo essere una dissonanza, giova osservare, riguardo alla sua risoluzione, che una nota legata, non essendo altra cosa che il ritardo della nota seguente che non è attaccata se non alla risoluzione, le dissonanze devono essere risolte nelle consonanze seguenti discendendo per gradi congiunti. A fine di facilitare la legatura nel corso del contrappunto, gli è spesso necessario di cominciare con un silenzio di una mezza battuta.

Contrappunto

Canto fermo

Canto fermo

Contrappunto

N.B.

Il N.B. presenta una licenza: la quarta salta alla sesta, a fine di evitare una successione di quinte nel tempo debole. Questa successione avrebbe potuto essere parimente evitata rompendo la legatura con note discendenti.

Contrappunto

Canto fermo

Canto fermo

Contrappunto

Canto fermo

Contrappunto

Canto fermo

Contrappunto

Quinta specie del contrappunto semplice a due parti.

Contrappunto

Canto fermo

Canto fermo

Canto fermo

Contrappunto

Già all' epoca in cui le regole severe del contrappunto erano in vigore, gli ornamenti ammessi in questa specie si avvicinavano assai alle fioriture e forme variate che s' impiegano a' giorni nostri. *Tempora mutantur*. Quale sarà dopo un secolo il giudizio che si darà sulle opere de' nostri compositori più ammirati? mentre che tutto è assoggettato all' influenza de' tempi, e sventuratamente della moda, il vero ed il buono restano essi soli ciò che sono, e non si porterà mai su di essi una mano temeraria. Fate dunque ciò che è bene; progredite con coraggio verso uno scopo che non si ottiene mai perfettamente, perfezionate sino all' ultimo sospiro i doni che la bontà divina vi ha compartiti, e non cessate mai di imparare, perchè corta è la vita, e la scienza eterna.

Qui la prima specie non potrebbe essere impiegata: la seconda e la terza non possono prolungarsi oltre due misure. Due crome non debbono farsi che sul tempo debole, e una minima è meglio collocata in principio che nel mezzo: essa deve essere in generale



legata colla misura precedente.

ESEMPI



La quinta falsa non è permessa; farei volentieri un'eccezione pel caso in cui essa è conforme al tuono, p.e. *Mi Sib* nel tuono di *Fa*.

ESEMPIO



Caso nel quale a me sembra più gradevole che la quinta giusta.



Parecchie di queste regole sembrano tendere piuttosto verso la pederterria scolastica che nol facciano in realtà. All'epoca in cui la scienza era ancora nella sua infanzia, tutta la musica aveva le voci per oggetto, e queste voci non erano sostenute dall'orchestra. Il compositore non potea mostrare le sue cognizioni se non coll'arte che metteva nella costruzione armonica, essendo costretto a rinunciare alle forme melodiche, a causa della gravità del soggetto (la musica di chiesa).

Oltre ciò la vastità dei templi dell'Italia in cui questa musica era eseguita, non permetteva d'impiegare modulazioni rapide e moltiplicate che avrebbero rese i componimenti inintelligibili. Non era dunque se non in seguito a considerazioni ragionevoli che gli antichi maestri nelle loro melodie corali sì maestose, limitavansi alle successioni

più pure, agli accordi più semplici ch'essi sviluppano con lentezza in masse imponenti, di modo che uno non si confonda mai coll'altro. Gli è per la stessa ragione ch'essi lasciavano da parte ogni intervallo difficile o poco naturale, a fine di lasciare il cantante sempre perfettamente padrone della sua intonazione. Se questi principii sono stati necessarii e in rapporto coi bisogni di quelle epoche remote, si potranno forse biasimare i nostri discendenti, se, senza perder di vista i principii fondamentali, e per aprire una nuova via all'immaginazione e al genio, i cui diritti sono imperscrutabili, usano mezzi fecondi che loro offre sì abbondantemente il perfezionamento rapido e tecnico dell'arte? La natura non si arresta nel suo cammino: unita con essa la scienza s'avanza incessantemente.

Contrappunto

Canto fermo

Canto fermo

Contrappunto

CAPITOLO V.

Della prima specie del contrappunto semplice a tre parti.

In questa specie ogni nota dee portare un accordo perfetto o di sesta per esempio $\frac{5-8}{4-3}$ o $\frac{6-8}{4-3}$ o col raddoppio di un intervallo, ad eccezione della nota sensibile. Possono trovarsi ottave o quinte nascoste tra due parti, anche quando la terza voce progredisce per moto contrario o quando il basso fa un salto di quarta.

ESEMPI

The example shows three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle and bottom staves have bass clefs. The notes are as follows:

Staff	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4	Measure 5	Measure 6	Measure 7	Measure 8	Measure 9	Measure 10
Top (Treble)	G	F	G	E	E	G	G	F	F	G
Middle (Bass)	B	A	B	D	D	B	B	A	A	B
Bottom (Bass)	B	A	B	D	D	B	B	A	A	B

Figured bass numbers are written below the notes:

Staff	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4	Measure 5	Measure 6	Measure 7	Measure 8	Measure 9	Measure 10
Top	8	5	8	3	3	8	8	3	3	8
Middle	8	3	3	6	5	3	3	5	5	3
Bottom	8	3	3	6	5	3	3	5	5	3

Le successioni nascoste (di quinta e d'ottava) compaiono, quando si riempie lo spazio sia coll' immaginazione, sia realmente con piccole note. Gli accordi *vuoti* (senza terza) $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{5}$ $\frac{8}{5}$ $\frac{8}{8}$ non sono permessi se non al principio e alla fine. Essi sono vietati nel corso del contrappunto, come pure $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{4}$ e le altre armonie dissonanti.

È mestieri, per quanto è possibile, far cantare le voci in un modo naturale, evitare i salti troppo considerevoli, e non dare alle parti una estensione maggiore dell'ottava, vale a dire, convien restringerle nei limiti del rigo. Per evitare la monotonia, bisogna non impiegare

sempre gli stessi intervalli e alternare gli accordi perfetti e di sesta.

Per la terminazione, l'ultima misura prende l'ottava raddoppiata quando il canto fermo trovasi al disopra o nella parte di mezzo: quando è alla voce inferiore si può impiegare l'ottava e la terza preceduta dall'accordo di terza e sesta.

E S E M P I



Vedesi da quanto precede che il canto fermo può essere trasportato in tutte le parti. Nullameno bisogna aver cura, secondo le circostanze, di cangiar le chiavi a fine di evitare che le parti siano troppo alte o troppo basse.

Canto fermo

A musical notation example showing three staves (treble, alto, and bass clef) with intervals 3, 3, 3, 3, 6, 6, 8, 3, 6, 8 in the treble and 6, 8, 6, 8, 40, 3, 3, 6, 3, # in the bass.

Alla terminazione si possono impiegare a volontà la terza minore o la maggiore.

Canto fermo

8 3 3 3 6 6 8 3 6 3 6 8

3 6 6 8 b3 b3 3 8 3 8 10 8

Canto fermo

3 6 5 8 10 b10 10 10 8 10 10 8

4 3 3 3 3 6 8 6 10 10 6 8

Canto fermo

3 b3 3 3 b6 6 10 5 3 3 b3 3

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

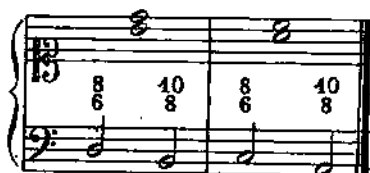
CAPITOLO VI.

Della seconda specie del contrappunto semplice a tre parti.

Qui, come nella composizione a due parti, si scrivono due note contro una, e la terza voce o parte di ripieno, prende note della stessa durata. Si possono impiegare due ottave, due quinte o due unisoni, nella parte intermedia, quand'esse sono separate da un salto di terza; ma giova evitarle tra le voci superiore ed inferiore.

ESEMPIO

Si tollerano queste successioni viziose, quando cadono sul tempo debole.

ESEMPIO

Quanto a me, non prendo a scusarle, perchè m'offendono l'orecchio. (1)

(1) Quest'osservazione di Beethoven è fondata: Albrechtsberger che non ammetteva la terza successione dell'esempio precedente e tollerava questa, non dava prova di buon gusto. Quest'ultima è assai peggiore dell'altra: è facile vedere il motivo. (Péris)

Si può cominciare con una pausa. Una dissonanza può essere posta tra due consonanze della stessa denominazione. La nota del tempo forte dev' essere sempre una consonanza: quella del tempo debole può essere una dissonanza per gradi congiunti. In questo tempo debole si può impiegare l'unisone: nell'altro non può essere collocato che come prima ed ultima nota della prima e dell'ultima misura.

Si possono impiegare le cadenze seguenti.

Canto fermo

Canto fermo

Canto fermo

Canto fermo

Canto fermo



Canto fermo



Come si vede da ciò che precede, val meglio impiegare invece delle cifre 43, 41 e 10 le cifre 6, 4, e 3, tanto più che la lontananza del basso non opera alcun cangiamento (nella natura degli intervalli)

Canto fermo



Canto fermo

Canto fermo

Nella trasposizione del canto fermo la chiave di *Do* (terza linea) deve cangiarsi in quella di *Sol*, se la trasposizione si fa in alto, e in chiave di *Fa*, se essa si fa in basso, cioè che bisogna trasportare di una ottava. Un canto fermo della chiave di *Do* sulla quarta linea, si traspone al disopra in chiave di *Do* sulla prima linea, se la trasposizione del tenore passa al basso, il canto fermo può rimanere all'unisono. (4)

Canto fermo

(4) Tutta questa frase è costruita in un modo sì oscuro nell'originale, che sono stato costretto di farne una perifrasi piuttosto che tradurla. (*Pétis*)

Canto fermo

Canto fermo

L' ultimo rivolto di questo canto fermo può essere altresì variato nel modo che segue.

Canto fermo

CAPITOLO VII.

Della terza specie del contrappunto semplice a tre parti.

In questa specie bisogna prestare attenzione a tutte le note che cadono in tempo forte. Se l'accordo perfetto non può essere collocato al primo quarto della misura, si cerca impiegarlo al secondo o al terzo. Tutte le dissonanze debbono progredire per gradi congiunti, e cadere sui tempi deboli della misura. Le terminazioni possono essere variate nel modo seguente.

Canto fermo

note cangiate

I tre ultimi esempi sono difettosi, perchè preceduta e seguita da dissonanze, l'ottava cade al tempo forte.

Nella parte intermedia si possono impiegare successioni nascoste d'unisoni, di quinte e di ottave, purchè esse siano frammiste d'altri intervalli, e una delle due altre parti abbia un moto contrario.

Canto fermo

Nei rivolti del canto fermo devesi aver di mira di produrre nuove armonie.

Canto fermo

Canto fermo



Giusta le regole enunciate pel contrappunto a due parti, si può, nell' accordo di quarta, sesta e terza, saltar la quarta come una consonanza, purchè essa sia impiegata nella seconda parte del tempo debole.

Canto fermo



Canto fermo

6 3 5 6 8 7 6 5 6 8 2 3 6 5 3 4

8 3 6 6

5 4 3 6 5 6 7 8 3 4 3 2 6 3 5 6 8 7 5 6 3 4 2 3 8

10 10 10 10 10 5 8

Canto fermo

8 6 5 10

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

6 6 6 3 3 3 3

3 2 1 3 6 5 4 3 10 9 8 6 5 6 7 8 3 6 7 8 3 4 5 6 8

CAPITOLO VIII.

Della quarta specie del contrappunto semplice
a tre parti.

In questa specie non si possono impiegare che accordi consonanti ai tempi deboli. Al tempo forte in cui si trova la legatura, si possono collocar dissonanze accompagnandole d'intervalli che appartengono alla natura dell' accordo. Così $\frac{4}{2}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{2}$, $\frac{8}{4}$ $\frac{3}{2}$, $\frac{7}{3}$ $\frac{6}{4}$, $\frac{8}{7}$ $\frac{6}{5}$, $\frac{9}{3}$ $\frac{8}{6}$, $\frac{9}{6}$ $\frac{8}{5}$,

L' accordo di quarta e sesta parimente può essere impiegato al tempo forte. Tutte le dissonanze si risolvono discendendo (di un grado).

Gli accordi vuoti (senza terza) $\frac{5}{3}$, $\frac{8}{5}$, $\frac{8}{8}$ possono servire nella prima e nell' ultima misura al tempo debole. La terza minore può essere raddoppiata: la terza maggiore può essere raddoppiata come terza nota (del tuono) nella parte intermedia, ma non mai come nota sensibile.

Molte cose che le regole vietano nella parte superiore, sono permesse nell' inferiore, atteso ch'è questa è meno sensibile all' orecchio.

Quando il basso si ferma sopra un pedale ed una parte superiore sincope, le dissonanze che ne provengono, lungi dall' essere difettose, sono di buon effetto.

Le terminazioni possono essere fatte in tre modi, secondo che il contrappunto è alla parte superiore, inferiore, o intermedia.

A. B. Canto fermo C.

ovvero

Canto fermo

In questo esempio le legature di settima si riproducono di troppo: si sarebbe potuto evitare questo difetto rompendo la sincope con una consonanza. Nelle misure quarta e quinta, contando dalla fine, si trovano quinte nascoste.

Canto fermo

Qui pure la legatura di seconda vi è troppo ripetuta. (Queste successioni di quinte moltiplicate non sono considerate come un errore. Cosa singolare! quanto a me, non saprei trovarvi alcun piacere).

Canto fermo

Canto fermo



Canto fermo



Canto fermo

Lo stesso canto fermo con un nuovo contrappunto e un'altra parte di basso.

Canto fermo

CAPITOLO IX.

Della quinta specie del contrappunto semplice a tre parti.

La parte di ripieno dee fare armonia regolare colle altre.

Il contrappunto dee cantare in un modo naturale e facile: per quanto è possibile, bisogna evitare i salti d'intervalli alterati o di una estensione troppo notevole.

Le terminazioni debbono appartenere al contrappunto della seconda o della quarta specie.

Canto fermo

8 2 3 4 3 - 4 6 7 8 7 6 3 - - 8 9

3 4 6 6 8 - 9 10 4 5 4 3 8 - - 6 7

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

8 2 3 4 N.B. 6 6 7 8 7 6 5 3 5 3 4 3 2 5 8 5 4 5 3

In questo N.B. il punto di riposo è difettoso, perchè la minima *re* è al tempo debole, ma è tollerabile, perchè questa stessa nota è legata colla misura seguente. (1)

(1) Nell'edizione francese del Fétis questo N.B. esiste solo nel testo e non nella musica. Io non so se possa esser collocato in luogo diverso da quello in cui l'ho posto lo: ben so che qui od è occorso un errore di stampa non avvertito dal Fétis, o questi ha lasciato sfuggire una delle più belle occasioni per menar la frusta. Infatti, se noi vogliamo considerare il *re* di cui ora è questione, non sotto l'aspetto contrappuntistico, ma sotto l'aspetto armonico, che dovrem dire di esso, il quale senza ragione al mondo arriva trovandosi in quarta e nona colle altre due parti? (Rossi)

Canto fermo

8 4 3 2 8 9 8 7 3 5 1 2 3 3 10 9

8 5 3 8 5

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

8 3 3 8 3 5 4

Canto fermo

3 3 6 3 6

8 7 6 3 6 5 4 3 1 3 6 5 7 6 5 4 3

8 6 6 3 3 3 3

6 8 9 10 8 9 3 3 8 6 5 8 6 7 3 6 7 8 7 6 5 6 8

Canto fermo



Parecchi autori pretendono che i contrappunti del modo minore debbano terminarsi in terza minore: *negò*. Io credo al contrario che nei tuoni minori la terza maggiore è di una terminazione eccellente. All' affanno succede la gioia: alla pioggia il bel tempo. Il mio spirito si riposa come quando io contemplo la luce argentina dell' astro notturno. (4)

Canto fermo



(4) Qualsiasi l'opinione del lettore sulle frasi un po' triviali di questo paragrafo e le idee singolari ch'esse esprimono, io lo prego di credere che ho tradotto con una scrupolosa esattezza. (Fétis)



Canto fermo



Qui scorgesi una licenza. Io pure ho voluto una volta far uso di questo proverbio: *non v'ha regola senza eccezione*; cominciare colla sesta e fare un accordo imperfetto nella prima misura, *ex officio* dovea trovarsi un accordo perfetto. Frattanto senza rancore mi assoggetterò alla correzione, e farò penitenza di questo peccato mortale nel contrappunto a quattro parti, collocando al disotto del tempo *do* la terza *la* come nota di basso: allora il *quadricinium* sarà compiuto; allora tutto andrà bene, e i signori filistei saranno *nolens, volens*, costretti a perdonarmi.

CAPITOLO X.

Della prima specie del contrappunto semplice e severo
a quattro parti.

Ciascun accordo qui è composto delle quattro note che appartengono alla sua costituzione: quando per evitare successioni erronee non si può far uso dell'ottava, si raddoppia la terza, o la sesta, purchè i due intervalli non siano formati colla nota sensibile.

Bisogna soprattutto fare un uso conveniente delle tre specie di moti, e dare la più seria attenzione ai rapporti delle parti fra di loro, e di queste col basso; poichè il canto fermo messo alla parte superiore può, p.e, essere in armonia regolare col basso, e formare successioni viziose con una delle parti intermedie. La necessità esige nullameno qualche volta che si chiuda un occhio, o piuttosto si turi un orecchio per una quinta nascosta, o una successione di ottave.

Giova assai collocare ciascun intervallo nell'ordine naturale che gli conviene, affinchè le altre parti si aggruppino seco lui senza sforzo.

La natura e il sentimento musicale indicano il luogo che devono occupare le consonanze.

Canto fermo

8	3	3	5	3	3	3	5	3	5	8
6	6	8	3	5	8	5	3	8	#	8
3	3	5	1	3	5	3	8	5	8	5

Canto fermo

First system of musical notation for 'Canto fermo'. It consists of four staves. The top staff is a soprano line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is an alto line with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is a tenor line with a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in a 12-measure system. The notes are: Soprano (3, 5, 8, 3, 6, 8, 5, 3, 8, #, 8), Alto (8, 3, 3, 5, 3, 3, 3, 5, 3, 5, 8), Tenor (5, 3, 5, 1, 3, 5, 3, 8, 5, 8, 5), and Bass (5, 3, 5, 1, 3, 5, 3, 8, 5, 8, 5).

Canto fermo

Second system of musical notation for 'Canto fermo'. It consists of four staves. The top staff is a soprano line with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff is an alto line with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is a tenor line with a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in a 12-measure system. The notes are: Soprano (3, 8, 3, 3, 5, 3, 5, 3, 8, #, 8), Alto (5, 5, 8, 5, b, 5, 3, 8, 5, 8, 5), Tenor (1, 3, 5, 3, 8, 3, 8, 5, 3, 5, 1), and Bass (5, 3, 5, 1, 3, 5, 3, 8, 5, 8, 5).

Canto fermo

Third system of musical notation for 'Canto fermo'. It consists of four staves. The top staff is a soprano line with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff is an alto line with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is a tenor line with a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in a 12-measure system. The notes are: Soprano (5, 3, #6, 8, b, 3, 8, 4, 6, #6, 8), Alto (3, 8, 3, 3, 5, 8, 5, 8, 3, 3, #), Tenor (8, 6, 3, 5, b, 5, 3, 5, 6, 3, 5), and Bass (5, 3, 5, 1, 3, 5, 3, 8, 5, 8, 5).

Canto fermo

8 6 3 8 5 8 8 3 3 3 8

5 8 6 6 5 3 3 8 6 8 5

3 3 3 3 8 5 5 6 3 5 #

Canto fermo

3 8 3 8 5 8 3 3 8 5 #

8 3 8 6 3 3 5 8 5 3 8

5 3 5 3 1 6 8 6 3 8 5

Canto fermo

8 6 3 8 5 6 5 3 3 8 5

3 3 5 3 8 3 8 5 8 5 #

8 3 8 5 3 3 3 3 5 3 8

Canto fermo

The musical score for 'Canto fermo' consists of four staves. The first three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is in bass clef. Each staff contains a series of notes and figured bass numbers. The notes are mostly half notes and whole notes. The figured bass numbers are: Staff 1: 5 3 6 6 8 3 3 8 6 6 8; Staff 2: 8 6 3 6 6 8 8 3 8 3 #; Staff 3: 3 8 6 3 3 3 3 6 3 3 6; Staff 4: (no numbers, just notes).

CAPITOLO XI.

Seconda specie del contrappunto semplice e severo a quattro parti.

In questa specie si riproducono tutte le regole date pel contrappunto a tre parti.

Canto fermo

The musical score for 'Canto fermo' consists of four staves. The first three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is in bass clef. Each staff contains a series of notes and figured bass numbers. The notes are mostly half notes and whole notes. The figured bass numbers are: Staff 1: 8 3 3 6 3 3 8 6 3 6 8; Staff 2: 6 8 6 4 6 8 3 3 8 # 8; Staff 3: 3 6 6 8 6 3 2 3 4 6 3 6 6 6 8 6 3 8 6; Staff 4: (no numbers, just notes).

Si può nella penultima misura surrogare le due minime con una semibreve, onde dar maggior larghezza alla cadenza colla terminazione del cantofermo.

I buoni autori cercano pure qualche volta di evitare l'uso di qualsiasi terza nella terminazione dei tuoni minori. La quinta nuda e senza colore ha un effetto vago e lascia nello spirito il bisogno di una terminazione più compiuta, come nella cadenza plagale.

Canto fermo

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

8 3 3 5 3 3 8 6 3 6 8

5 3 5 4 3 5 3 8 3 8 5

Canto fermo

8 8 6 3 8 5 6 8 6 10 9 8 6 3 - 8 6 3 8

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

1 3 8 5 3 5 6 3 8 10 9 3 8 5 - 3 8 5 - 8

Canto fermo

3 3 6 8 | b 3 8 3 6 6 8

Canto fermo

8 6 6 3 5 8 7 | 3 5 8 7 3 8 8 9 5 8 # 8

Canto fermo

8 3 6 8 6 3 5 3 3 5 8

Nell' ultima misura dell' esempio precedente la quinta *Mi* manca, atteso che per ottenerla, avrebbe bisognato far discendere il *Sol* # che per sua natura deve ascendere.

Canto fermo

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

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

1 8 7 5 6 3 8 5 6 3 4 3 5 3 4 3 8 5 - 8

Canto fermo

3 3 3 5 8 3 8 5 3 3 3

8 3 4 6 3 3 2 3 1 6 7 3 8 3 2 3 6 #5 #6 8

8 6 3 3 5 3 5 3 6 3 5

CAPITOLO XII.

**Terza specie del contrappunto semplice e severo
a quattro parti.**

Le quattro note di questa specie di contrappunto, avendo l'obbligo di progredire spesso per gradi, è inevitabile ch'esse incrocicchino qualche volta le parti adiacenti, e passino sopra queste all'unisono. Le successioni nascoste e difettose che ne risultano, sono più sopportabili nelle parti intermedie che nelle estreme. Fux scrisse anzi il passo seguente.



Sembra che abbia scelto di preferenza esempi di questa specie in cui l'allievo cade inevitabilmente in errori di questa fatta. Essi sono intollerabili per me, e credo che con istudio ed attenzione si potrebbero rendere questi corali puri e corretti, e senz'alterare la severità dello stile.

Canto fermo

3 8 5 8 5 3

6 7 6 5 4 0 9 8 7 3 5 8 3 5 3 2 1 3 4 2 3 8

3 3 8 3 5 1

Canto fermo

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

5 3 5 6 8 6 4 1 2 3 4 5 4 3 6 8 - - 2

3 8 3 3 5 3 8 6 6 7 8 3 2 1 3 5 - - 6

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

5 6 7 8 6 8 7 6 8 4 8 2 3 4 3 5 8 7 6 8 6 8 7 6 3

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

Canto fermo

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

5 8 5 5 6

8 5 1 3 6

6 3 6 5 3 2 3 5 4 3 4 6 8 4 3 6 8 3 2 1 # 1 # 2 # 8

3 5 6 5 5 8 3

6 1 6 3 3 5 8

Canto fermo

8 6 6 3 6

5 3 3 5 6

3 1 3 6 7 8 6 8 7 8 2 3 8 6 3 3 2 3 4

6 3 3 3 3 6 8

5 5 6 8 8 # 8

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

Per parenthesis. Io non credo essermi reso colpevole del delitto di lesa maestà, e spero che i grandi e possenti signori delle lunghe parrucche dei campi elisi si compiaceranno di non guardarmi in cagnesco per essermi fatto lecito d'introdurre, di sopprimere o di applicar liberamente qua e là alcune dissonanze (1). Il canto naturale fu il mio scopo; io ho cercato di scrivere più semplicemente che mi è stato possibile, e mi sottometto al giudizio della sana ragione e del buon gusto. Ciò che è facile a cantarsi, facile a trovarsi e facile a suonarsi, non potrebbe essere vizioso. Non ci sono stati imposti tanti incagli, se non per impedirci di scrivere cosa alcuna che si scosti dall'ordine naturale o riesca impraticabile per la voce umana. Chi è fedele a questi precetti, nulla ha da temere. *Satis pro peccatis.*

(1) Ecco un nuovo esempio di familiarità sparse da Beethoven nel suo lavoro; esse sono tradotte testualmente. (*Fétis*)

Canto fermo

Canto fermo

First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a soprano line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody with notes and rests, and a sequence of numbers below it: 6, 5, 3, 8, 6, 7, 6, 8. The second staff is an alto line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melody with notes and rests, and a sequence of numbers below it: 3, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 6, 3, 2, 4, 5, 8, 5, 6, 8, 6, 7, 8, 3, 2, 4, 3, #. The third staff is a tenor line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melody with notes and rests, and a sequence of numbers below it: 6, 8, 6, b, 3, 3, 5. The fourth staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a melody with notes and rests. The fifth staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a melody with notes and rests.

Canto fermo

Second system of musical notation, labeled "Canto fermo". It consists of five staves. The top staff is a soprano line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melody with notes and rests, and a sequence of numbers below it: 3, 6, 5, 8. The second staff is an alto line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melody with notes and rests, and a sequence of numbers below it: 8, 3, 3, 3. The third staff is a tenor line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melody with notes and rests, and a sequence of numbers below it: 3, 5, 6, 8, b, 7, 6, 5, 3, 4, 2, 3, 6, 5, 3, 4. The fourth staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a melody with notes and rests. The fifth staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a melody with notes and rests.

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a soprano line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melody with notes and rests, and a sequence of numbers below it: 8, 5, 8, 6, 8, 5, 3. The second staff is an alto line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melody with notes and rests, and a sequence of numbers below it: 3, 3, 5, 3, 3, 5, 8. The third staff is a tenor line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melody with notes and rests, and a sequence of numbers below it: 1, 3, b, 4, 5, 8, 7, 5, b, 6, 3, 4, 3, 4, 8, 6, 7, 8, 3, - 4, 5, #, 3, 1, 2, #, 3, 8. The fourth staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a melody with notes and rests. The fifth staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a melody with notes and rests.

Canto fermo

CAPITULO XIII.

Quarta specie del contrappunto semplice e severo a quattro parti.

La regola che l'armonia di legatura deve sempre essere composta di tre intervalli non può sempre essere osservata; e si vedrà che un intervallo deve talvolta essere raddoppiato a due parti.

Nel contrappunto a quattro parti le legature esigono i medesimi accordi alla loro risoluzione, come se quelle legature non avessero luogo: così gl'intervalli d'accompagnamento sono gli stessi, tanto se la nota contrappuntata è legata, quanto se non lo è.

ESEMPI

Tuttavia questa regola inganna in parecchi casi. Siamo costretti di dare alle legature un accordo completo con tre intervalli; ma questo non può aver luogo quando con la settima legata vi è la quinta, perciocchè allora la risoluzione dà luogo ad una dissonanza non permessa. In questo caso è mestieri raddoppiar la nota d'accompagnamento.

ESEMPIO

Per evitar l'accordo di quinta e sesta al tempo debole giova meglio scrivere come segue.

La nota introdotta nella parte intermedia non è presa in considerazione, e occupa il posto di una consonanza imperfetta. Questa successione dev' essere considerata come se si passasse da una consonanza perfetta ad una consonanza imperfetta per moto retto.

Canto fermo

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

8 3 6 3 8 3 3 6 3 6 8

6 5 8 3 5 8 6 8 5 8 5

Canto fermo

5 3 3 8 6 8 3 b 3 3 #

3 6 8 3 b 3 6 3 8 6 6 8 6

N.B.

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

Nel N. B. di quest' esempio si trovano due quinte giuste *re - do*
sol - fa,
 perchè quest' intervallo è indispensabile per l' armonia completa
 dell' accordo perfetto.

Canto fermo

N.B. N.B.

Nel primo N.B. la seconda è raddoppiata e la sesta $\frac{6}{2}$ cui richiedeva l' armonia, manca.

Nel secondo N.B. la quarta è raddoppiata, benchè secondo la regola, la seconda avesse dovuto esserlo di preferenza.

Tutto qui si riferisce all'armonia completa; siccome essa si compone della terza, della quinta e dell'ottava, e qui la quinta è stata raddoppiata in luogo dell'ottava, egli è evidente che quest'accordo non ha tutti gl'intervalli; esercizi di questo genere sono di grande utilità per l'allievo; essi gl'insegnano le finezze della composizione; gli mostrano i veri limiti, e gli spiegano i casi diversi nei quali lo scostarsi dalla severità è non solo permesso, ma imperiosamente richiesto.

Canto fermo

The musical score for 'Canto fermo' consists of three measures. The vocal line (top staff) is in G major, with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The figured bass (bottom staff) is in G major, with figures 3, 3, 3, 6, 8, 5, 3, 3, #, 3. The figured bass is written in a system of two staves, with the first staff containing the figures 3, 3, 3, 6, 8, 5 and the second staff containing 3, 3, #, 3.

The continuation of the musical score for 'Canto fermo' consists of three more measures. The vocal line (top staff) is in G major, with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The figured bass (bottom staff) is in G major, with figures 3, 3, 3, 6, 8, 5, 3, 3, #, 3. The figured bass is written in a system of two staves, with the first staff containing the figures 3, 3, 3, 6, 8, 5 and the second staff containing 3, 3, #, 3.

Canto fermo

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

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

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

Canto fermo

(Nuova Cadenza)

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

8 8 5 8 6 3 8 3 3 8

3 5 3 3 1 8 6 8 6 5

Canto fermo

8 6 3 3 3 3 8 3 5 8

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

5 6 5 3 6 8 3 5 8 3

CAPITOLO XIV.

Quinta specie del contrappunto semplice e severo
a quattro parti.

In questa specie, come nelle precedenti, siamo spesso costretti a dividere in due una nota intiera d'una parte di ripieno.

Canto fermo

8	3	3	5	3
5	3	5	6	8
5	3	5	1	3

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

Canto fermo

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

8 3 3 5 3

5 5 5 4 3

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

3 3 5 3 5 8

5 3 8 5 8 6

Canto fermo

8 6 8 5 b

3 3 3 3 8

5 3 6 7 #6 8 9 10 7 6

First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a soprano line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is an alto line with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is a tenor line with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff is a bass line with a bass clef. The fifth staff is a bass line with a bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Below the staves, there are numbers indicating fingerings or positions: 3, 8, b, 3, 3, # in the first staff; 5, 3, 8, 5, 6, 8, 6 in the second staff; 8, 6, 4, 3, 6, 7, 6, 5, 6, 7, 6, 7, #6, 8 in the third staff; and 8, 3, 5, 4, 6, 8, 9, 10 in the fourth staff.

Canto fermo

Second system of musical notation, labeled "Canto fermo". It consists of five staves. The top staff is a soprano line with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff is an alto line with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is a tenor line with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff is a bass line with a bass clef. The fifth staff is a bass line with a bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Below the staves, there are numbers indicating fingerings or positions: 6, 6, 8, 2, 3, 3, 4, #6 in the first staff; 8, 3, 5, 4, 6, 8, 9, 10 in the second staff; 1, 8, 7, 6, 5, 3, - in the third staff; and 2, 3, 4, 2, 3 in the fourth staff.

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a soprano line with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff is an alto line with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is a tenor line with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff is a bass line with a bass clef. The fifth staff is a bass line with a bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Below the staves, there are numbers indicating fingerings or positions: 8, 4, 6, 8, 4, 5, 6, 6, 6 in the first staff; 3, 3, 5, 2, 3, 2, 3, 8 in the second staff; 5, 4, 3, 8, 7, 6, 5, 3, - in the third staff; and #6, 8, 6, 6, 6 in the fourth staff.

Froberger, antico compositore, ha scritto, dicesi, pezzi cortissimi nei quali non ha usato alcuna quarta, neppur quella che nell'accordo perfetto trovasi fra le parti superiori, a fine di figurare con un *trichinium* così corretto la Trinità divina. Questa maniera di scrivere è chiamata: *Harmonia sine quarta consonante*. Tanto m'ha detto oggi Albrechtsberger. (1)

Canto fermo

(1) I compositori del XVII secolo han fatto un uso costante di queste ricercatezze e di queste puerili condizioni nel contrapunto; se ne possono vedere esempi assai bizzarri e ridicoli nei libri di Bérardi. (*Fétis*)

Canto fermo

Canto fermo

Measures 1-4 of a four-part setting. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Canto fermo

Measures 5-8 of a four-part setting. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Measures 9-12 of a four-part setting. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Ora che abbiām terminate le cinque specie, è necessario intrec-
ciarle in modo che il canto fermo sia ad una parte, che vi siano
due note contro una all'altra, quattro note alla terza, e legature nel
l'ultima. La composizione prova per ciò una modificazione parti-
colare.

Canto fermo



CAPITOLO XV.

Raccolta d' esempi per lo stile libero (1)

In questa maniera di scrivere si possono sostituire gli accordi di dissonanti: risolvendoli regolarmente, la risoluzione non è necessariamente immediata, una dissonanza potendo essere ritardata da un' altra. Oltre le settime essenziali, si può applicar liberamente la settima minore sul sesto grado, e la settima sul quarto e sul sesto. Il genere cromatico può del pari essere usato.

Prima specie a due parti.

N.B.

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in G-clef and the lower staff is in C-clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The notation includes notes and figured bass numbers. The numbers are: 8, 3, 4, b5, 3, 10, #, 6, 3, 3, 6, 8. The text 'Canto fermo' is written to the left of the lower staff.

(1) Le forme del contrappunto nulla hanno di comune con lo stile libero; è un errore di alcuni maestri tedeschi particolarmente di Albrechtsberger, quello di confonder cose che si escludono. (Fétis) Le forme del contrappunto fondate nella tonalità antica differiscono essenzialmente da quelle del contrappunto usato a' giorni nostri; il che ha dato luogo a distinguere nel contrappunto due diversi stili, il severo cioè, e il libero. Or tutti i Teorici la cui erudizione non si limita ad una breve sfera, ammettono questa distinzione, salvo il sig. Fétis. (Rossi)

Il salto di settima diminuita di *Fa* a *Sol* al N.B. è buono e facile a cantarsi, poichè l'ultima nota, come nota sensibile della dominante, si risolve regolarmente un grado più alto, sul *La*.

Canto fermo

1 10 5 3 3 5 3 3 8 3 5 8

Nelle conclusioni non si esige la stessa regolarità che nello stile severo.

Seconda specie

Canto fermo

8 3 1 3 6 6 6 7

10 5 # 5 6 8 6 7 6 3 3 1 3

Canto fermo

N.B.

8 5 3 6 5 4 6 6 3

6 8 10 6 3 5 10 9 5 8 6 5 8

Il salto di quinta diminuita del N.B. *Fa, Si*, è buono, perchè è melodico, e la risoluzione si fa regolarmente in *Do*.

Terza specie

Canto fermo

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

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

Canto fermo

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

3 4 5 3 4 5 6 3 4 5 6 3 4 3 2 3 2 8 7 5 5 5 8

Quarta specie

Canto fermo

8 6 3 4 5 #6 5 6

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

Canto fermo

8 10 5 4 5 10 4 5 6

4 5 6 3 4 2 5 6 8 3 2 3 4

Quinta especie

Canto fermo

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

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

Canto fermo

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

4 5 6 5 4 3 4 2 3 4 8 9 10 5 4 3 2 4 6 7 6 5 8

Prima specie a tre parti

Canto fermo

The musical score for 'Prima specie a tre parti' consists of three staves. The top staff is labeled 'Canto fermo'. The notes are: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The figured bass for the top staff is: 8, 7, 5, 5, 8, 6, 40, 2, 6, 8, 5, 8. The middle staff has notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The figured bass for the middle staff is: 6, 6, 40, 3, 6, 4, 8, 4, 40, 6, 3, 1. The bottom staff has notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The figured bass for the bottom staff is: 6, 6, 40, 3, 6, 4, 8, 4, 40, 6, 3, 1.

In quest' esempio, come in tutti i seguenti, il contrappunto e il canto fermo possono essere collocati nelle tre parti, e queste can-
giarsi fra loro di posto.

Seconda specie

Canto fermo

The musical score for 'Seconda specie' consists of three staves. The top staff is labeled 'Canto fermo'. The notes are: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The figured bass for the top staff is: 5, 3, 6, 7, 5. The middle staff has notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The figured bass for the middle staff is: 40, 6, 8, 40, 9, 3, 5, 40, 9. The bottom staff has notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The figured bass for the bottom staff is: 40, 6, 8, 40, 9, 3, 5, 40, 9.

The musical score for 'Seconda specie' consists of three staves. The top staff has notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The figured bass for the top staff is: 8, 6, 7, 40, 3, 3, 3. The middle staff has notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The figured bass for the middle staff is: 3, 5, 40, 9, 3, 5, 8, 40, 6, 3, 5, 6, 8. The bottom staff has notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The figured bass for the bottom staff is: 3, 5, 40, 9, 3, 5, 8, 40, 6, 3, 5, 6, 8.

Terza specie

Canto fermo

Quarta specie

Canto fermo

Quinta specie

Canto fermo

8 3 5 3 6

3 8 6 1 3 6 6 3 5 6 7 6 8 9 10 3

5 8 8 5 3 6 8

3 6 3 4 6 7 8 3 4 5 4 2 3 4 3 4 8 7 6 5 7 6 7 3

Prima specie a quattro parti

Canto fermo

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

5 8 3 2 3 6 5 3 6 6 3 8

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

Seconda specie

Canto fermo

6 8 3 2 3

3 3 2 6 3 6 4 3 6

1 6 6 4 6

8 7 7 6 6 3 8

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

3 3 1 3 7 6 8

Terza specie

Canto fermo

6 5 3

8 3 8

3 2 3 1 6 8 3 6 1 5 3 2

First system of musical notation. 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 bass 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 notes and fingerings (numbers 1-5) for each staff.

Second system of musical notation. 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 bass 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 notes and fingerings (numbers 1-5) for each staff.

Quarta specie

Canto fermo

Third system of musical notation, labeled 'Canto fermo'. 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 bass 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 notes and fingerings (numbers 1-5) for each staff.

First system of musical notation, likely a canon or round, featuring four staves with notes and fingerings.

Quinta specie

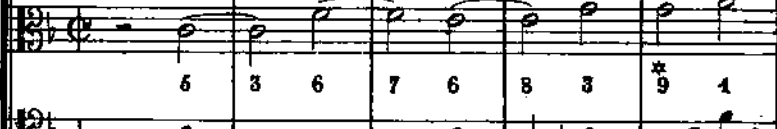
Canto fermo

Second system of musical notation, labeled "Canto fermo", featuring four staves with notes and fingerings.

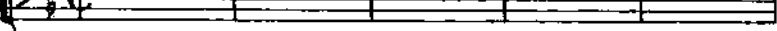
Third system of musical notation, likely a canon or round, featuring four staves with notes and fingerings.

Intrecciamento delle specie

2^a specie. 

3^a specie. 

4^a specie. 

Canto fermo 



Omnia ad maiorem Dei gloriam!

Pazienza, applicazione, perseveranza,
e soprattutto volontà di giungere alla meta.

FINE DEL CONTRAPPUNTO SEMPLICE

Fine della 2^a Parte.

BIBLIOTECA MUSICALE DIDASCALICA

STUDI

OSSIA

Trattato di Armonia e di Composizione

DI

L. van BEETHOVEN

PRIMA VERSIONE ITALIANA

CON NOTE DI

F. G. FÉTIS e L. F. ROSSI

VOLUME I.

108021 (A) netti Fr. 4 —

VOLUME II.

108022 (A) netti Fr. 4 —

I due Volumi presi in una sol volta (A) netti Fr. 6 —

Proprietà degli Editori. — Deposto a norma dei trattati internazionali.
Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.



G. RICORDI & C.

EDITORI-STAMPATORI

MILANO — ROMA — NAPOLI — PALERMO — PARIGI — LONDRA — LIPSIA.

NEW-YORK

Boosey e Co.

BUENOS-AIRES

Breyer Hermanos

(PRINTED IN ITALY).

Indice del Volume Secondo



PARTE TERZA.

CAPITOLO I. Della Fuga. Dell'imitazione a due — a tre parti — a quattro, passando alternativamente in tutte le parti	Pag. 1
» II. Della Fuga a due parti. Esemplî del tema e risposte. — Della Fuga — in <i>Si bemolle</i> — in <i>Do</i> — in <i>Sol</i>	» 29
» III. Della Fuga a tre voci. Sue parti essenziali. — Fuga in <i>Re minore</i> . — Fuga in <i>Si bemolle</i> . — Fuga in <i>Sol</i> . — Fuga a due Violini e Violoncello	» 38
» IV. Della Fuga a quattro parti. Corrispondenza delle voci. — Fuga in <i>La minore</i> . — Fuga in <i>Do</i> . — Fuga in <i>Si bemolle</i> . — Fuga per due Vio- lini, Viola e Violoncello. — Fuga con testo latino	» 54
» V. Della Fuga corale	» 84
» VI. Del Contrappunto doppio all'ottava	» 98
» VII. <i>idem</i> alla decima	» 110
» VIII. <i>idem</i> alla dodicesima	» 120
» IX. Serie d'esemplî sulle tre specie	» 127
» X. Del moto contrario e retrogrado	» 148
» XI. Delle Fughe doppie. — Sviluppo	» 156
» XII. Del Canone. Canone finito. — Chiuso. — Aperto. — Chiuso ed aperto. — Cromatico	» 178

FRAMMENTI.

Note sulla composizione del canto. — Estensione delle voci. — Del recitativo. — Armonie per gli effetti tristi e melanconici. — Andante ed Allegro, Trio per due Violini e Violoncello	» 190
--	-------

STUDI DI L.V. BEETHOVEN

Sull'Armonia, Contrappunto e Composizione

PARTE TERZA

DELLA FUGA

CAPITOLO I.

Dell'imitazione.

Chiamar potrebbesi questo ramo della musica l'introduzione dello stile fugato. I mezzi quì impiegati non sono gran fatto severi al pari di quelli impiegati nelle vere fughe e nei canoni. Vi si riproduce liberamente un tema in una o più parti, senz'essere costretti ad osservare le regole concernenti i salti, le successioni per gradi congiunti, e si può altresì introdurvi idee nuove, purchè esse abbiano dell'analogia; questa figura può essere impiegata in tutte le parti dello stile elegante; essa serve a sviluppare un motivo tematico, e a dare per la somiglianza delle idee principali una unità sistematica in tutto.

Quest'imitazione, parziale o periodica, può essere impiegata in tutti gl'intervalli.

1^{ma} all' unisono.



Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.
Proprietà G. RICORDI & C. — MILANO.

408022

libero 2. motivo

2.º motivo libero

2.^{da} alla seconda.

4.º motivo libero

4.º motivo libero

2.º motivo libero

2.º motivo libero

3.º motivo all'unisono 3.º motivo libero

3.^{ra} alla terza.

4.º motivo libero 2.º motivo libero

4.º motivo libero 2.º motivo libero

4.^a alla quarta.

4.^a alla quarta. This exercise consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble staff with a 4th motive and a bass staff with a 4th motive, followed by a 'libero' section and a 2nd motive. The second system continues with a 2nd motive in the treble and a 'libero' section in the bass, followed by another 'libero' section and a 2nd motive.

5.^a alla quinta.

5.^a alla quinta. This exercise consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble staff with a 1st motive, a 'libero' section, and a 2nd motive, and a bass staff with a 1st motive. The second system continues with a 'libero' section in the treble and a 'libero' section in the bass, followed by a 2nd motive in the bass.

6.^a alla sesta.

6.^a alla sesta. This exercise consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble staff with a 1st motive and a bass staff with a 1st motive. The second system continues with a 2nd motive in the treble and a 2nd motive in the bass.

7.^{ma} alla settima.

4.^{to} motivo libero

4.^{to} motivo

2.^o motivo libero

libero 2.^o motivo

libero

This system contains three staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a 4th motive, followed by a 'libero' section. The second staff has a bass clef and continues the 4th motive. The third staff has a treble clef and contains a 2nd motive, a 'libero' section, and another 2nd motive.

8.^{ma} all' ottava.

4.^{to} motivo libero

4.^{to} motivo

2.^o motivo libero

libero 2.^o motivo

3.^o motivo

libero 3.^o motivo

libero

This system contains three staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a 4th motive, followed by a 'libero' section. The second staff has a bass clef and continues the 4th motive. The third staff has a treble clef and contains a 2nd motive, a 'libero' section, and another 2nd motive. The fourth staff has a bass clef and contains a 3rd motive, a 'libero' section, and another 3rd motive.

V'ha ancora un gran numero di altre imitazioni, delle quali i nostri predecessori facean gran caso: l'imitazione rivoltata liberamente o severamente, l'imitazione retrograda, l'imitazione a rovescio, l'aggravata, la diminuita, l'interrotta: l'imitazione a contrattempo (*in Arsis et Thesis*). Siccome io amava sapere qualche cosa di queste follie, il mio maestro mi ha consigliato di consultare Marpurg; io non ne sono curioso. Ne farò uso quando si presenterà l'occasione, se la mia frase è di tal natura che, imitata per movimento retrogrado, ne risulta un buon effetto, alla buon'ora; altrimenti non ci sarà male egualmente.

*Imitazione a tre parti, una delle quali
alternatamente libera.*

Nº 1.
Andante

1º motivo

libero

libero

1º motivo



3.^o motivo

This system shows the 3rd motive. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

4.^o motivo

This system shows the 4th motive. The right hand has a more active melodic line with many sixteenth notes, and the left hand continues with a simple quarter-note bass line. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

2.^o motivo

2.^o motivo

This system shows the 2nd motive. The right hand has a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The left hand has a bass line with some eighth notes. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

This system continues the 2nd motive. The right hand's melodic line is highly intricate with many sixteenth notes. The left hand's bass line is more rhythmic, featuring eighth and sixteenth notes. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

4.º motivo

4.º motivo

2.º motivo

2.º motivo

libero

libero





First system of musical notation. The treble and bass staves are in G major (one sharp). The bass staff contains the label "1.º motivo" in the second measure.



Second system of musical notation. The treble staff contains the label "2.º motivo" in the first measure. The bass staff contains the label "libero" in the first measure and "2.º motivo" in the second measure.



Third system of musical notation. The treble staff contains the label "libero" in the first measure. The bass staff contains the label "libero" in the second measure.



Fourth system of musical notation. The treble staff contains the label "4.º motivo" in the third measure. The bass staff contains the label "3.º motivo" in the third measure.

First system of musical notation. The treble clef staff contains the 1^o motivo. The bass clef staff contains the 4^o motivo and the 3^o motivo.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains the 4^o motivo and the 4^o motivo. The bass clef staff contains the 4^o motivo and the 4^o motivo. The word "libero" is written above the treble clef staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains the 3^o motivo and the 4^o motivo. The bass clef staff contains the 4^o motivo and the 4^o motivo. The word "libero" is written above the treble clef staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains the 3^o motivo and the 4^o motivo. The bass clef staff contains the 4^o motivo and the 4^o motivo. The word "libero" is written above the treble clef staff.

4^o motivo

libero

libero

libero

4^o motivo

libero

2^o motivo

2^o motivo

2^o motivo



First system of musical notation. The treble clef staff contains a 4th motive in the first measure and a 3rd motive in the second measure. The bass clef staff contains a 3rd motive in the first measure and a 4th motive in the second measure. The word "libero" is written below the bass clef staff in the second measure.



Second system of musical notation. The treble clef staff contains a 4th motive in the first measure and a 3rd motive in the second measure. The bass clef staff contains a 3rd motive in the first measure and a 4th motive in the second measure. The word "libero" is written above the bass clef staff in the second measure.



Third system of musical notation. The treble clef staff contains a 4th motive in the first measure and a 3rd motive in the second measure. The bass clef staff contains a 3rd motive in the first measure and a 4th motive in the second measure. The word "libero" is written above the bass clef staff in the second measure.



Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a 4th motive in the first measure and a 3rd motive in the second measure. The bass clef staff contains a 3rd motive in the first measure and a 4th motive in the second measure. The word "libero" is written above the bass clef staff in the second measure.

Poco allegretto

1^o motivo

2^o motivo

1^o motivo

1^o motivo

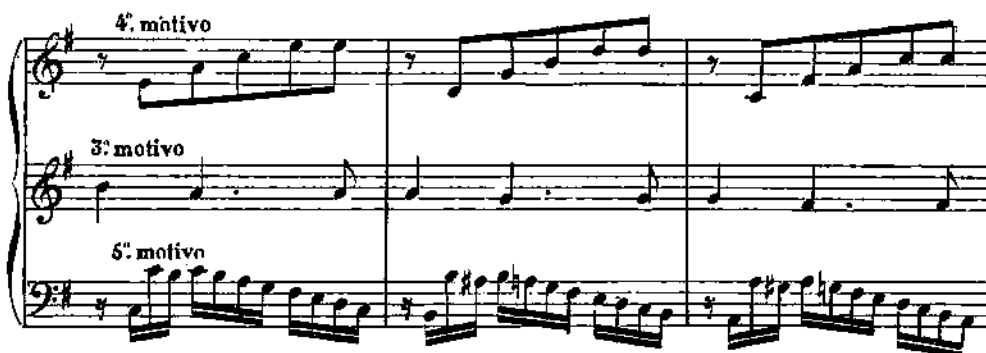
1^o motivo

1^o motivo

2^o motivo









*Imitazione a quattro passando alternatamente
in tutte le parti.*

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is labeled '1° motivo' and contains a melodic line in treble clef. The second staff is empty. The third staff is labeled '2° motivo' and contains a melodic line in bass clef. The fourth staff is labeled '1° motivo' and contains a melodic line in treble clef. The fifth staff is labeled '2° motivo' and contains a melodic line in bass clef. The system is in 3/4 time and features a key signature of one flat.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is labeled '3° motivo' and contains a melodic line in treble clef. The second staff is empty. The third staff is empty. The fourth staff is empty. The system is in 3/4 time and features a key signature of one flat.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is labeled '4° motivo' and contains a melodic line in treble clef. The second staff is labeled '3° motivo' and contains a melodic line in bass clef. The third staff is empty. The fourth staff is empty. The system is in 3/4 time and features a key signature of one flat.



First system of a musical score. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The first staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a more active melody with many sixteenth notes. The third staff contains a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is mostly empty, with a label "4. motivo" appearing in the third measure.

4. motivo



Second system of the musical score. It consists of four staves. The top staff has a label "4. motivo" above the first measure. The second staff has a label "3. motivo" above the first measure. The third staff contains a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff contains a melody with eighth notes, with a label "5. motivo" appearing in the third measure.

4. motivo

3. motivo

5. motivo



Third system of the musical score. It consists of four staves. The top staff has a label "5. motivo" above the second measure. The second staff has a label "5. motivo" above the second measure. The third staff has a label "3. motivo" above the first measure. The fourth staff contains a melody with eighth notes, with a label "5. motivo" appearing in the third measure.

5. motivo

5. motivo

3. motivo

5. motivo



9.^o motivo

4.^o motivo

7.^o motivo

8.^o motivo

This system contains four staves of music. The first staff has a trill (tr) marked above a note. The second staff also has a trill (tr) marked above a note. The third staff is mostly empty. The fourth staff has a trill (tr) marked above a note.

This system contains four staves of music. The first staff has a trill (tr) marked above a note. The second staff has a trill (tr) marked above a note. The third staff is mostly empty. The fourth staff has a trill (tr) marked above a note.

7.^o motivo

8.^o motivo

4.^o motivo

This system contains four staves of music. The first staff has a trill (tr) marked above a note. The second staff has a trill (tr) marked above a note. The third staff has a trill (tr) marked above a note. The fourth staff has a trill (tr) marked above a note.



4.^o motivo

7.^o motivo

7.^o motivo

This system contains three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a whole rest in the first measure and a half note in the second. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line starting on G4. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a rhythmic line of eighth notes.



9.^o motivo

4.^o motivo

4.^o motivo

This system contains three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line starting on G4. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line starting on G4. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a rhythmic line of eighth notes.



9.^o motivo

9.^o motivo

4.^o motivo

This system contains three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line starting on G4. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line starting on G4. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a rhythmic line of eighth notes.



1.^o motivo

9.^o motivo

This system contains the first two systems of a musical score. The first system (top) features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The second system (middle) continues the melodic line in the treble staff and introduces a new melodic line in the bass staff, labeled '9.^o motivo'.



9.^o motivo

This system continues the musical score. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff continues the melodic line from the previous system, labeled '9.^o motivo'.



4.^o motivo

3.^o motivo

This system contains the third and fourth systems of a musical score. The third system (top) features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The fourth system (bottom) continues the melodic line in the treble staff and introduces a new melodic line in the bass staff, labeled '3.^o motivo'.



4.^o motivo

3.^o motivo

This system contains the first two measures of a musical piece. The first measure features a complex, rapid sixteenth-note melody in the upper voice. The second measure continues this melody. The lower voices provide harmonic support with simpler rhythmic patterns.



5.^o motivo

5.^o motivo

This system contains the next two measures. The upper voice continues with a melodic line, while the lower voices provide a steady harmonic accompaniment. The notation includes various note values and rests.



4.^o motivo

4.^o motivo

This system contains the final two measures of the page. The upper voice features a melodic phrase, and the lower voices continue the harmonic accompaniment. The notation includes various note values and rests.

1.^o motivo

4.^o motivo

3. motivo



First system of musical notation, featuring four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is labeled "1.º motivo" and contains a melodic line. The third staff contains a melodic line. The fourth staff contains a melodic line. The system concludes with a double bar line.



Second system of musical notation, featuring four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a melodic line. The third staff is labeled "1.º motivo" and contains a melodic line. The fourth staff contains a melodic line. The system concludes with a double bar line.



Third system of musical notation, featuring four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a melodic line. The third staff contains a melodic line. The fourth staff is labeled "1.º motivo" and contains a melodic line. The system concludes with a double bar line.



CAPITOLO II.

Della fuga a due parti.

La fuga è un'imitazione severa, quando la prima parte chiamata *Dux* (1) ha emessa una frase, la quale viene imitata dalla seconda alla quinta superiore, alla quarta inferiore, e qualche volta all'ottava superiore o all'inferiore. Questa risposta dicesi *comes*; la prima parte (*dux*) l'accompagna con una frase armonica. Se la parte che ha fatto la risposta riprende fedelmente questa seconda frase senza farvi cambiamento alcuno, essa è considerata come un secondo soggetto e la composizione prende il nome di *fuga doppia*.

Nel caso contrario, quando questa frase è cangiata in qualcuno de' suoi intervalli, la composizione è una fuga semplice.

Quando il tema comincia alla tonica e termina alla dominante, la risposta deve tornare da questa a quella.

ESEMPIO



(1) Nelle lingue francese e italiana, questa parte chiamasi *snjet*, soggetto. (*Fétis*)

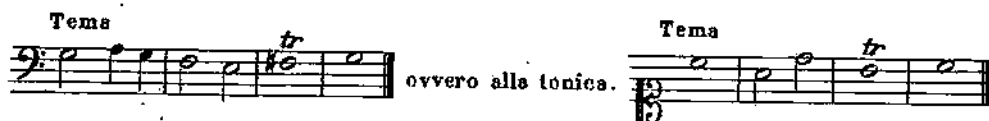
Se comincia alla dominante e termina alla tonica, la risposta passa dalla tonica alla quinta.

ESEMPIO



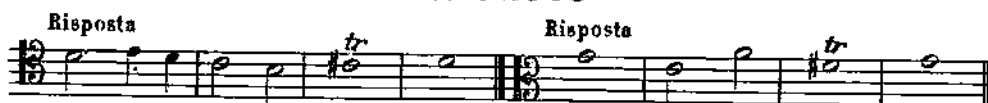
Se la prima e ultima nota del soggetto è la quinta o la tonica,

ESEMPIO



un cangiamento di tuono analogo ha luogo nella risposta.

ESEMPIO



Vale a dire, essa passa alla quarta inferiore (del tuono primitivo) che è consona colla quinta superiore.

Per uniformarsi alla regola la quale prescrive che la tonica si cangi in dominante, e questa in tonica, si è inevitabilmente costretti a cangiare una nota nella risposta, onde questa non oltrepassi il limite prescritto. Perciò un intervallo di seconda è cangiato in intervallo di terza.

ESEMPIO



E reciprocamente un intervallo di terza in seconda.

ESEMPIO



Si può altresì ripetere due volte la stessa nota.

ESEMPIO



O cangiar la terza in quarta.

ESEMPIO



e viceversa.

ESEMPIO



O la quarta in quinta.

ESEMPIO



O la quinta in sesta.

ESEMPIO



(1) Questa ripetizione di nota non vale per nulla; la vera risposta è



O la sesta in settima.

ESEMPIO



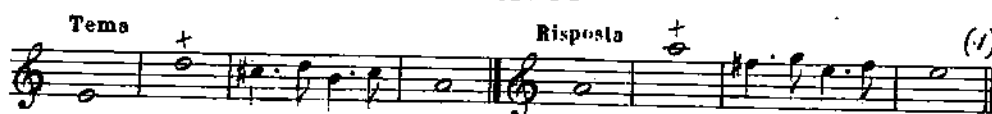
e viceversa.

ESEMPIO



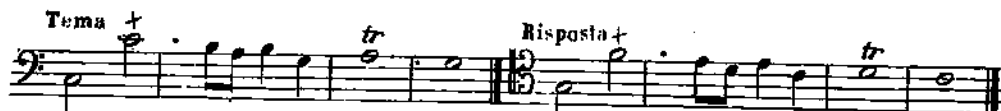
Finalmente la settima in ottava.

ESEMPIO



e reciprocamente.

ESEMPIO



Può avvenire che un motivo di fuga non cominci nè alla tonica nè alla dominante, ma ad un intervallo intermedio; in questo caso la risposta deve trovarsi al soggetto nel rapporto di una quinta superiore o di una quarta inferiore. Se un tema in modo maggiore cominciassero così per la seconda:

(1) Questa risposta è falsa: abbisognava:  (Fétis)

ESEMPIO



la risposta comincierebbe egualmente alla dominante, come segue:



In una fuga a due parti, quando le due voci han terminato il loro soggetto, aggiungonsi alcune misure in contrappunto libero della quinta specie, le quali nullameno devono essere omogenee coll'idee principali, e si fa in seguito una cadenza sulla dominante. Sorviene in appresso la prima *Stretta*; una parte continua, mentre un'altra, particolarmente quella che non ha fatto sentire il tema da qualche tempo, lo riprende, ma in una maniera più stretta coll'entrata della risposta. Si fa in seguito una cadenza sulla terza superiore della tonica, cioè sopra *mi* in *do* maggiore. Qui si può fare una pausa. Viene poco dopo la seconda e l'ultima *Stretta*, in cui l'idea principale è ancor più ristretta; alcune misure libere dan luogo ad un termine per mezzo di una legatura di settima alla parte superiore, o una legatura di seconda all'inferiore, e *plaudite amici*, l'affare è finito.

Quando si è trovato un soggetto di fuga, è utile vedere anticipatamente se è atto ad essere ristretto, aggravato, rivoltato ecc: ornamenti indispensabili nelle fughe a più parti.

Fuga in Si b.

Soggetto



Risposta

Cadenza alla dominante



1. Stretta



Cadenza alla terza superiore



2. Stretta

**Conclusione
Libero**



La rientrata del tenore nel tuono primitivo alla prima cadenza non è regolare e suona male. Il tema è sulle prime ristretto a due misure di distanza, in seguito ad una sola: *Bene*; ma ecco la licenza: La parte superiore (soggetto) comincia un tuono più alto, cioè per *mi* bemolle in vece di *re*, che doveva essere il tuono della risposta (1); ciò è permesso in mezzo di una fuga (*oh! generosità incomparabile!*).

Fuga in Do.

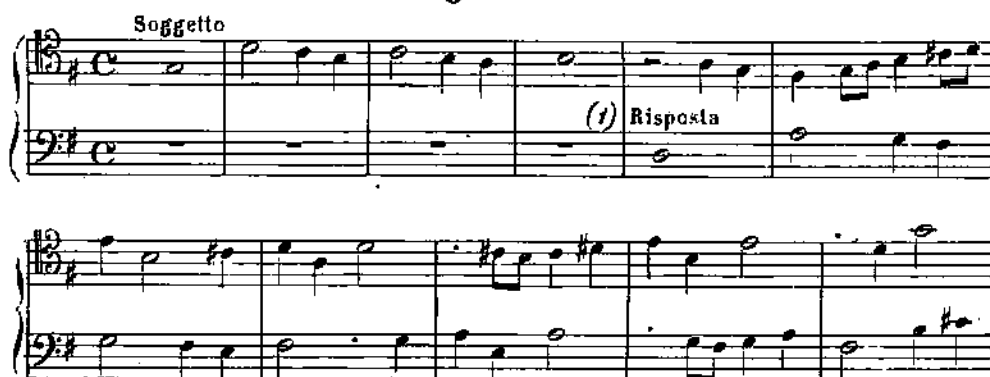
The musical score is for a fugue in G major, 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the 'Soggetto' (Subject) in the bass clef and the 'Risposta' (Answer) in the treble clef. The second system shows the 'Cadenza alla dominante' (Cadenza to the dominant) in the bass clef and the '4. Stretta' (4th stretto) in the treble clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

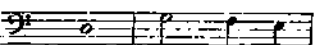
(1) Tutto ciò che qui dice Beethoven è assolutamente inintelligibile; il tenore non potrebbe fare altra entrata che quella ch'egli fa, e non si sa ciò che il compositore intenda qui per una licenza. (*Fétis*) Io credo piuttosto che l'originale tedesco di cui il *Fétis* ha fatto la traduzione, contenga un errore sfuggito alla stampa od allo stesso Beethoven per inavvedutezza. Secondo me, Beethoven ha voluto dire: *La parte superiore (il tenore) comincia un tuono più basso, cioè per Mi bemolle, invece di Fa, che doveva essere il tuono della risposta.* La quale interpretazione rende intelligibile e chiaro tutto il passo, e spiega come il Beethoven reputa una licenza il sostituire che si fa nella precedente fuga, del *Mi* bemolle al *Fa*. (*Rossi*)

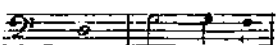


L'ultima *stretta* è fatta in *Thesi* ed *Arsi* (a contrattempo) sul secondo tempo della misura. La cadenza plagale, secondo l'antica tonalità, non esige l'elevazione della nota con un diesis accidentale, cioè che *re* può accompagnare *fa* del basso in luogo di *re* #.

Fuga in Sol.



(1) Questa risposta è falsa: bisognava:  ecc. (*Fétis*)

Se fosse vero che la risposta del Beethoven è falsa, io credo che dovrebbero correggere *re*, non come dice il *Fétis*, ma in quest'altro modo:  ecc. (*Rossi*)



Come si è potuto vedere negli esempi precedenti, si cerca di variare le entrate nelle strette, cioè che una parte la quale cominciava per la tonica, cominci in seguito per la dominante, e viceversa. Nei toni minori si cangiano d'ordinario le cadenze: la prima si fa alla terza minore superiore, la seconda alla quinta. Per esempio, in *do* minore la prima è in *mi* bemolle, la seconda in *sol*; in *la* minore, la prima è in *do* e la seconda in *mi*; tuttavia ciò è facoltativo, poiché, *nessun diavolo può costringermi a fare piuttosto queste che altre cadenze.*

CAPITOLO III.

Della fuga a tre voci.

Sue parti essenziali sono:

- 1.^o Il tema, soggetto (o Dux)
- 2.^o La risposta (Comes)
- 3.^o La ripercussione, cioè le entrate che si fanno nel seguito, alle volte subito, altre volte più tardi.

4.^o L'armonia di riempimento è costituita dell' accompagnamento del tema, che fa l'una o l'altra parte. Se quest' accompagnamento è riprodotto esattamente da tutte le parti, l'armonia prende il nome di controsoggetto, e il pezzo, quello di fuga doppia.

5.^o Gl'intermezzi (o divertimenti) coi quali si riempie l'intervallo che v'ha tra una riproduzione del soggetto ed un'altra.

Le altre parti della fuga sono:

1.^o L'aggravazione, che ha luogo, per esempio, quando il soggetto è formato da semiminime, che si trasformano in minime.

2.^o La diminuzione, quando al contrario le semiminime son trasformate in crome, queste in semicrome, ecc.

3.^o L'abbreviazione, vale a dire quando non si riprende che una parte del soggetto, in altri tuoni, discendendo o ascendendo.

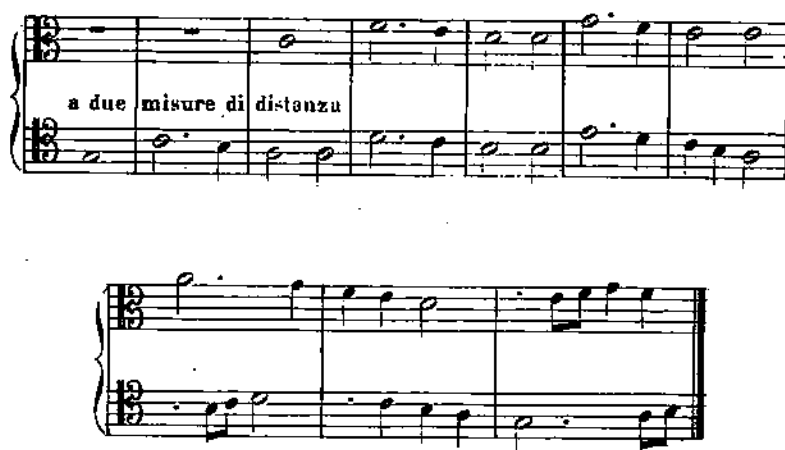
4.^o La sincope, quando il tema entra un tempo o un mezzo tempo più tardi che nell'origine, e che è condotto in seguito con legature (*per ligaturam*). Quest'artificio è tanto migliore in quanto che può procedere col tema nella sua forma primitiva.

5.^o L'inversione, che consiste nel cangiare le note ascendenti in discendenti.

6° Il pedale, che ha luogo quando il basso fa un *tasto solo*, mentre le altre parti fanno delle imitazioni; ciò che, per parentesi, non può ordinariamente usarsi, fuorchè a quattro parti.

Si fanno poche cadenze nel corso della fuga, tranne avanti l'ultima *stretta*, caso in cui si fa una *cadenza d'inganno* (cioè una modulazione simulata). È necessario portare alle strette una particolare attenzione. Il miglior posto della stretta più larga, cioè di quella in cui il tema è meno serrato, è a metà del pezzo. (1)

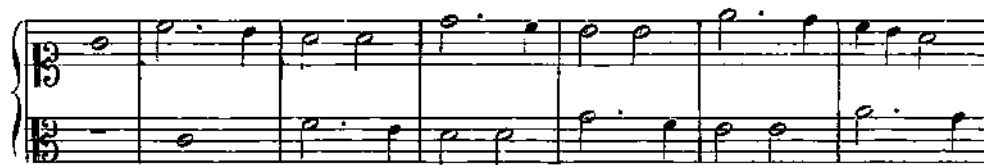
ESEMPIO



(1) Questa regola è troppo generale. Se per *stretta* Beethoven intende il soggetto diviso, (*scindé*) come si pratica talvolta, quando essa passa dal modo maggiore al modo minore, alla buon'ora; ma fuori di questo caso, non v'ha per poco verun vantaggio nel far sentire sì presto la prima stretta; giova meglio porla verso il fine, e far intendere successivamente le diverse strette. (*Fétis*) Qui mi è forza confessare che alla mia volta io non intendo quel che abbia voluto dire il Fétis, siccom'egli talora accusa Beethoven di essere inintelligibile. L'unica cosa che mi pare d'intendere, si è che il Beethoven giudica la prima stretta meglio collocata verso la metà della fuga, e il Fétis verso il fine. Del resto, le ragioni che questi adduce per avvalorare il suo giudizio, desse sono ch'io non intendo. Resta dunque a' miei occhi la sola autorità de' due dissidenti. Lettore, oggimai tu devi sapere da qual parte io propendo. (*Rossi*)

La stretta più serrata (ordinariamente di una misura) si pone verso il fine.

ESEMPIO



Si può altresì avere strette le cui entrate si fanno ad un solo tempo di distanza, un'ottava più alta, a contrattempo e per sincopa.

ESEMPIO



Si può far uso dappertutto di questo genere d'artificio

Le migliori entrate son quelle nelle quali le voci son poste nel loro ordine naturale; così:

<i>Contralto,</i>	<i>Soprano,</i>	<i>Basso,</i>	<i>Tenore,</i>
<i>Tenore,</i>	<i>Contralto,</i>	<i>Tenore,</i>	<i>Contralto,</i>
<i>Basso,</i>	<i>Tenore,</i>	<i>Contralto,</i>	<i>Soprano,</i>

Ben inteso che la risposta alterni col soggetto fra la tonica e la dominante.

ESEMPIO



L'armonia di riempimento o d'accompagnamento comincia all'entrata della risposta; l'intermezzo si fa sentire là dove cessa l'armonia di riempimento.

Una regola antica dice che nel corso di una fuga non bisogna dipartirsi da sei tuoni relativi; ma io credo che *chi ha buona gamba e vista acuta* (1) può spingersi più oltre, senza pericolo di smarrirsi.

Se si può fare in modo che una ripercussione abbia luogo prima che una parte abbia terminata la sua frase, ciò costituisce una bellezza del contrappunto.

Fuga in Re minore.

The image displays two systems of musical notation for a fugue in D minor. Each system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass staff. The first system shows the 'Soggetto' (Subject) in the bass staff, followed by the 'Risposta reale' (Real Answer) in the treble staff, and the 'Armonia di riempimento' (Filling harmony) in the bass staff. The second system shows the 'Soggetto' in the treble staff, followed by the 'Armonia di riempimento' in the bass staff, and the 'Episodio' (Episode) in the treble staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

(1) Queste forme familiari, che noi traduciamo letteralmente, si riscontrano frequentemente nello stile di Beethoven. (*Fétis*)

4. Stretta

Coda

N.B.

4. Stretta

4. Stretta

Episodio

Ultima Stretta

Nel N. B. si attacca il soggetto con una minima invece di una semibreve; ciò è non solo permesso, ma fa buon effetto, perchè l'entrata è più inaspettata.



Fuga in Si b.

First system of the musical score. It consists of three staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom staff is for the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first staff has a treble clef, and the second and third staves have bass clefs. The first staff is labeled 'Soggetto'.

Second system of the musical score. It consists of three staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom staff is for the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first staff has a treble clef, and the second and third staves have bass clefs. The first staff is labeled 'Risposta reale'.

Third system of the musical score. It consists of three staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom staff is for the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first staff has a treble clef, and the second and third staves have bass clefs. The first staff is labeled 'Soggetto'.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom staff is for the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first staff has a treble clef, and the second and third staves have bass clefs. The first staff is labeled 'Episodio'.



N.B. alla ripercussione si fa fare volentieri alle voci una pausa o almeno un salto per rendere l'entrata più sensibile. Tuttavia qui non è stato fatto. (Perchè no? tutto è possibile; non vi sarebbe, a mio avviso, qualche difficoltà che a mordersi il naso di per se stessi.) *Beethoven.*



Fuga in Sol.

Risposta tonale

Soggetto

4.^a entrata

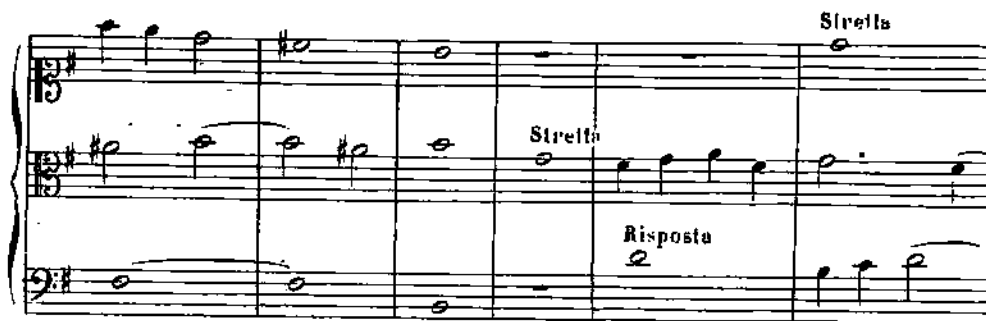
Soggetto

5.^a entrata

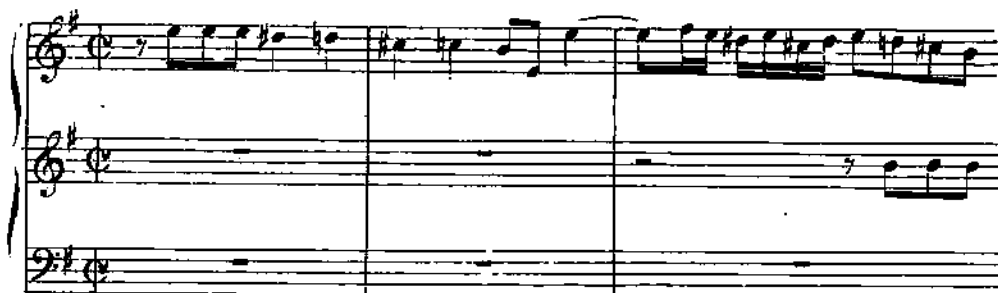
6.^a entrata

Episodio

(Nota) Le entrate delle ripercussioni sono sì vicine che l'armonia di riempimento non ha trovato posto.



Fuga a due Violini e Violoncello.















CAPITOLO IV.

Della fuga a quattro parti.

Qui le voci che si corrispondono, possono entrare nel modo seguente:

<i>Soprano,</i>	<i>Basso,</i>	<i>Tenore,</i>	<i>Contralto,</i>
<i>Contralto,</i>	<i>Tenore,</i>	<i>Basso,</i>	<i>Soprano,</i>
<i>Tenore,</i>	<i>Contralto,</i>	<i>Soprano,</i>	<i>Basso,</i>
<i>Basso,</i>	<i>Soprano,</i>	<i>Contralto,</i>	<i>Tenore,</i>

E i rapporti del soggetto e della risposta sono sempre dalla tonica alla dominante (e viceversa).



Nella tessitura del pezzo osservasi ancora le regole seguenti:

1° Dopo che il tema principale è stato eseguito dalle quattro parti, si continua ancora per alcune battute il tessuto armonico (l'intermezzo), e si fa in seguito una cadenza alla tonica o alla dominante.

2° Senza arrestarsi a questa terminazione, il soggetto o la risposta sono ripresi dalla parte che è stata per più lungo tempo senza farsi intendere, e le altre parti continuano nell'ordine che loro si vuol dare.

3° Qui si fa una specie di stretta, nella quale le parti sono già più ravvicinate. Se il soggetto può essere diminuito, aggravato, diviso o preso per moto contrario, tanto meglio.

4° Quando si è per tal modo condotto il soggetto in tutti i tuoni più vicini, e in seguito nei più lontani, si fa intendere l'ultima stretta, per quanto è possibile con un buon pedale a fine che si possa dire *Finis coronat opus!* Noi abbiamo già detto che si fa volentieri precedere le ripercussioni da una pausa.

Tale è lo scheletro di una fuga; A. soggetto. B. risposta. C. soggetto. D. risposta colle armonie di riempimento. E. intermezzo. F. risposta. G. soggetto. H. risposta. I. soggetto, stretta. K. intermezzo. con imitazione. L. soggetto. M. risposta. N. soggetto. P. intermezzo. Q. ultima stretta. R. pedale. S. cadenza bene sviluppata.

Un buon tema facilita d'assai il lavoro; il mio maestro ha sanzionati e approvati i seguenti.

Fugarum Themata ad semirestrictionem et restrictionem apta.

N° 1. N° 2.

N° 3. N° 4. Plagale

N° 5. N° 6.

N° 7. N° 8.

N° 9. N° 10.

N° 11.

Risposta tonale.

Risposta plagale.

Nº 42. Nº 43.

Nº 44. Risposta Risposta dialogale

Nº 45. Nº 46.

Nº 47. Nº 48.

Nº 49. Nº 20.

Nº 21.

Nº 22. Nº 23.

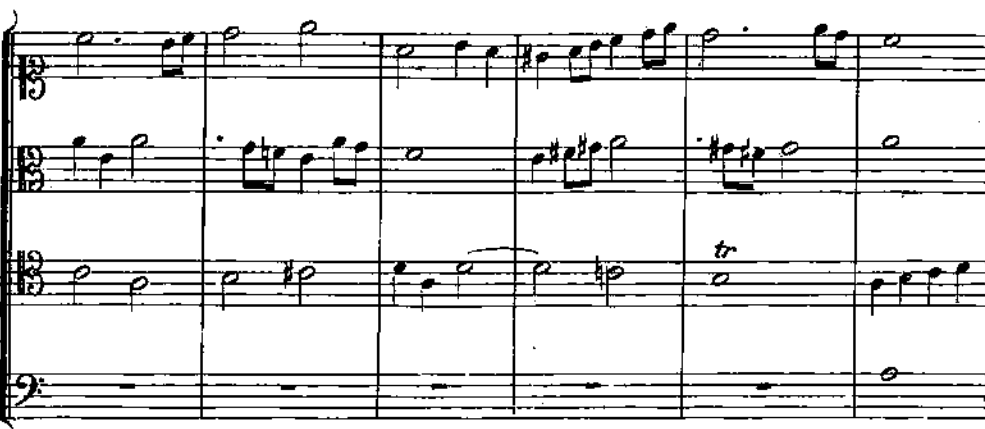
Nº 24. Nº 25.

Nº 26. Nº 27.

Nº 28.

Nº 29.

Nº 30.

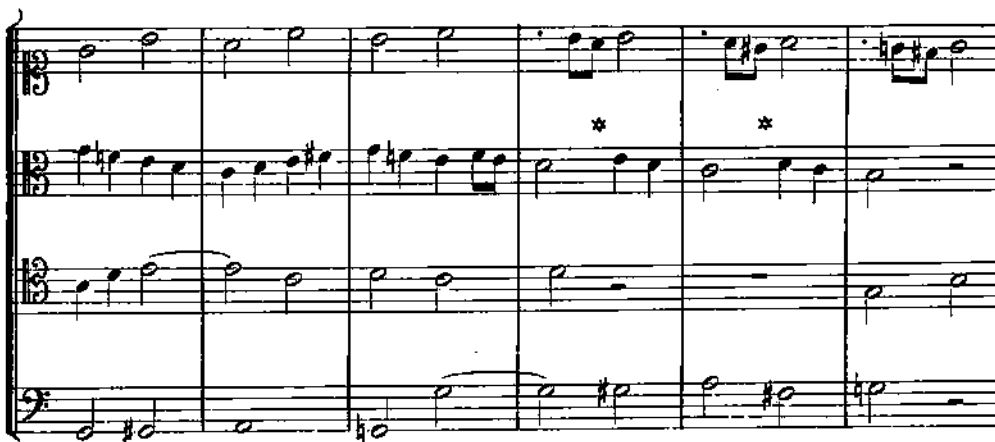
Fuga in La minore.







Fuga in Do.







(1) Qui v'ha una successione di due quinte per moto retto, (*Fétis*) Oh! (*Rossi*)

Fuga in Si b.

Nº 3.









Fuga per due Violini, Viola, e Violoncello.Nº 4. All.^o non troppo.



















Fuga a quattro voci.

Nº 5. Moderato.

Do - na no - bis pa - - - - - cem no - - - - - bis

Do - na no - bis pa - - - - - cem no - - - - - bis

pa - - - - - cem

cem pa - - - - - cem

pa - - - - - cem do - na no - bis

do - na no - - - - - bis

do - na no - bis pa - - - - - cem pa - - - - -

do - na no - bis

pa - cem

do - na

do - na no - bis pa - cem pa -

cem

pa - cem pa -

nobis pa - cem pa -

cem

do - na nobis

do - na no - bis pa - cem do - na no - bis

do - na no - bis pa -

cem pa -

pa - cem

do -

pa - cem

do - na no - bis pa -

pa - - - - - cem no - - - - - bis pa - - - - -

- - - - - bis pa - - - - - cem

[illegible]

pa - - - - - cem pa - - - - - cem pa - - - - -

pa - - - - - cem pa - - - - - cem pa - - - - -

cem pa - - - - - cem pa - - - - - cem pa - - - - -

do - - - na no - - - bis pa - - - cem

- - - cem pa - - - cem
 cem pa - - - cem
 - bis pa - cem pa - - - cem do - na no - bis pa - -
 pa - - - cem do - na no - bis pa - - -

cem pa - - cem pa - -

no - - - - -

bis

cem do - na no - bis pa - - cem!

pa - cem pa - - cem do - na no - bis pa - - cem!

- - cem pa - - cem do - na no - bis pa - - cem!

- - - - - cem do - na no - bis pa - - - - - cem!

Ad notam. Nelle fughe vocali, la diversità delle parole introduce una varietà d'effetto, e non è che alla fine che le voci devono avere le stesse parole. Si pongono altresì alcune pause per dar loro il tempo di respirare. Quando si scrive per istromenti a corde, questa precauzione è inutile.

CAPITOLO V.

Della fuga corale.

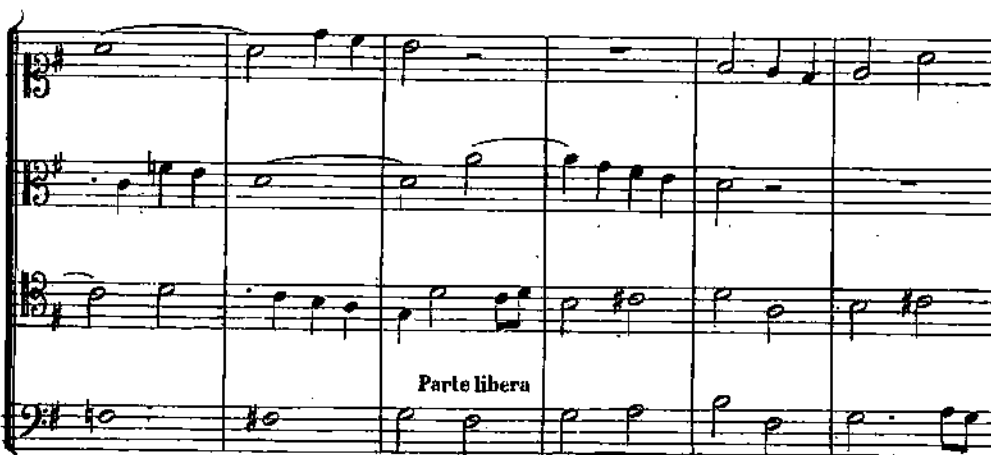
Questa non differisce dalla fuga ordinaria, se non in quanto che alternativamente una delle parti eseguisce a note lunghe un canto fermo, mentre le tre o quattro altre parti (se si scrive a cinque voci) continuano il lavoro del soggetto della fuga. Questa forma ha un non so che di grande e di maestoso.

N.º 4.

The musical score consists of two systems, each with four staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The first system shows the Soprano and Alto parts with long notes, while the Tenor and Bass parts play a more active melodic line. The second system continues this pattern, with the Soprano and Alto parts playing long notes and the Tenor and Bass parts continuing the fugue subject.



First system of a musical score. It consists of four staves. The top three staves are in treble 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 text "Canto fermo" is written below the third staff. The music features various note values including eighth and sixteenth notes, and rests.



Second system of a musical score. It consists of four staves. The top three staves are in treble 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 text "Parte libera" is written below the third staff. The music continues with various note values and rests.



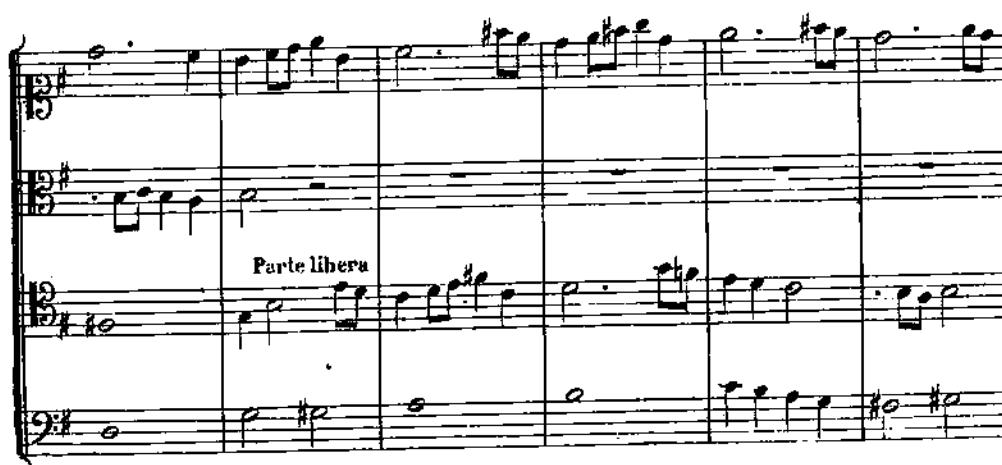
Third system of a musical score. It consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music continues with various note values and rests.



First system of a musical score. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features various note values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The text "Canto fermo" is written on the right side of the third staff.



Second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. The notation includes a variety of rhythmic patterns and rests across the staves.



Third system of the musical score. The text "Parte libera" is written on the third staff. The notation continues with complex rhythmic figures and rests.



tr

Canto fermo

System 1: Four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major. The Soprano staff has a trill (tr) over a half note G. The Alto staff has a half note G. The Tenor staff has a half note G. The Bass staff has a half note G. The system is marked "Canto fermo".



Canto fermo

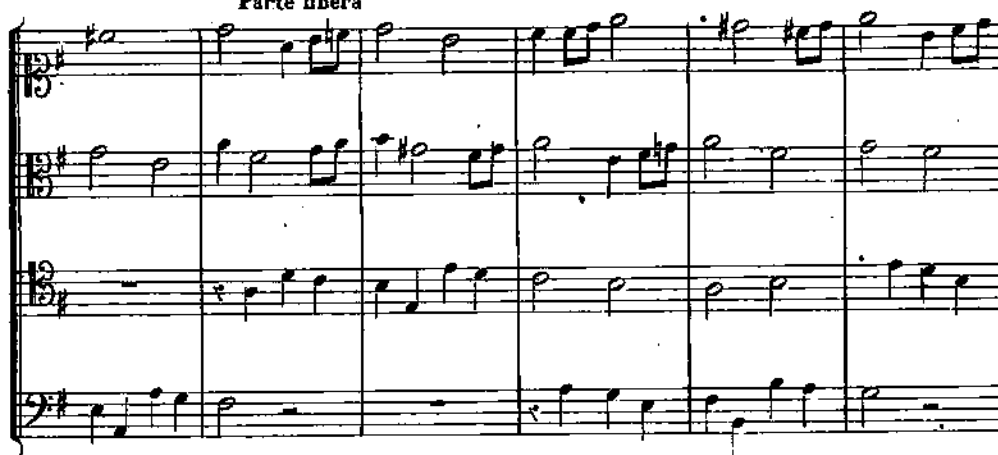
Parte libera

System 2: Four staves. The Soprano staff has a half note G. The Alto staff has a half note G. The Tenor staff has a half note G. The Bass staff has a half note G. The system is marked "Canto fermo". The next system is marked "Parte libera".



System 3: Four staves. The Soprano staff has a half note G. The Alto staff has a half note G. The Tenor staff has a half note G. The Bass staff has a half note G.

Parte libre





First system of musical notation, featuring four staves (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The text "Canto fermo" is written on the third staff.



Second system of musical notation, featuring four staves (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The text "Parte libera" is written on the third staff.



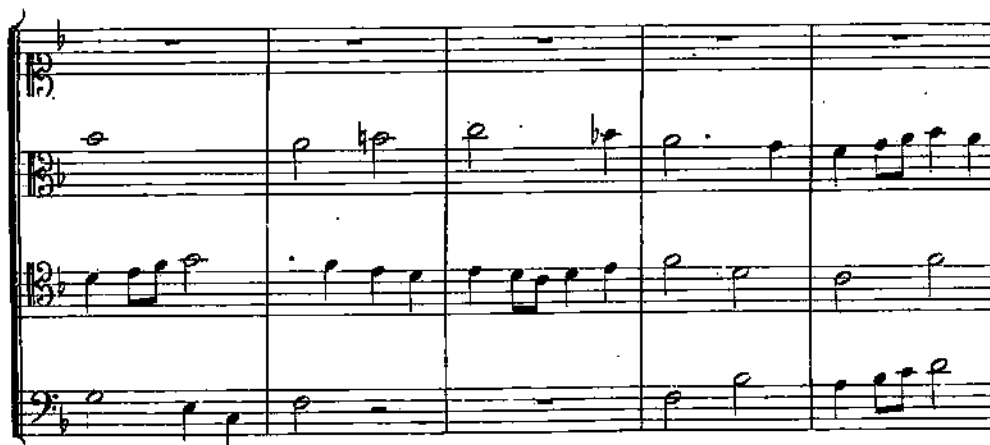
Third system of musical notation, featuring four staves (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Nº 2.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a melodic line with a trill (tr) on the final note. The second and third staves are in alto clef (C4) and contain whole rests. The bottom staff is in bass clef and contains a whole rest.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The second staff contains a trill (tr) on the final note. The third and fourth staves contain whole rests.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the melodic line. The second staff contains a trill (tr) on the final note. The third and fourth staves contain whole rests. The text "Canto fermo" is written below the third staff.







First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is in alto clef with a key signature of one flat. The third staff is in alto clef with a key signature of one flat and a trill (tr) marking above the first note. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The text "Canto fermo" is written above the second staff. The music features various note values, rests, and a trill.



Second system of a musical score. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second staff is in alto clef with a key signature of one flat. The third staff is in alto clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The text "Canto fermo" is written above the top staff. The music continues with various note values and rests.



Third system of a musical score. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second staff is in alto clef with a key signature of one flat. The third staff is in alto clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music continues with various note values and rests.



First system of musical notation, featuring four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The text "Canto fermo" is written below the bottom staff.



Second system of musical notation, featuring four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



Third system of musical notation, featuring four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The text "Canto fermo" is written below the top staff.





Canto fermo



First system of a musical score in 12/8 time, featuring four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have alto clefs, and the fourth staff has a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with a trill (tr) marked in the third staff.



Second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. It features various musical notations including slurs, ties, and rests across the staves.



Third system of the musical score, concluding the piece. It includes a double bar line at the end of the fourth staff, indicating the final measure of the section.

CAPITOLO VI.

Del contrappunto doppio all' ottava.

Il contrappunto doppio ha preso il suo nome da ciò, che ciascuna parte può presentarsi sotto due forme, cioè come parte superiore e come parte inferiore.

Le tre specie principali di contrappunto doppio sono: all' ottava, alla decima e alla duodecima, espressioni più usate che quelle di contrappunto alla terza, e alla quinta, a cagione delle loro proprietà di estensione.

Nel contesto medesimo della composizione bisogna evitare certe dissonanze e consonanze, affinchè ciascuna parte possa rivoltarsi facilmente.

Bisogna altresì procurare che i motivi abbiano moti diversi, onde possano essere agevolmente distinti: ciò si ottiene mediante un contrasto nel valore delle note, il quale imprime in essi una differenza caratteristica, e rende ogni motivo facile a distinguersi, anche quando son misti insieme.

Bisogna evitare d'uscir dai limiti prescritti per ciascun genere speciale.

Nel contrappunto doppio all'ottava o alla quindicesima, il rivolto delle parti dà origine ad una nuova armonia, e gl'intervalli trovansi ne' rapporti seguenti.

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

Perciò l'unisono diventa ottava; la seconda, settima; la terza, sesta ecc.

La parte superiore si chiama *octava acuta*: quella che è più bassa di una ottava, *octava gravis*.

ESEMPIO



Da ciò si vede:

- 1° Che i due rivolti danno luogo ad intervalli eguali.
- 2° Che gl'intervalli diminuiti si cangiano in eccedenti, i minori in maggiori, e viceversa.

3° Che nella formazione del contrappunto bisogna evitare che le parti escano dai limiti dell'ottava, la qual cosa non solo sarebbe contraria alla regola, ma non produrrebbe vero rivolto. Gli è questa un'osservazione tanto più utile a farsi, in quanto che la bellezza del contrappunto induce spesso il compositore ad uscire da questi angusti confini. (1)

4° Non si deve mai fare salto di ottava, perchè ne risulterebbe un unisono nel rivolto.

5° Bisogna evitare le successioni di quarte che si cangerebbero in quinte; la quarta eccedente (maggiore) che diviene una quinta falsa (minore) è tollerata.

(1) Noi abbiamo piuttosto riprodotto il senso che le parole di questo paragrafo, perchè manca di chiarezza nell'originale. (Fétis)

6° Non si deve cominciare nè terminare colla quinta, nè farla precedere a salti. Mettesi prima della sesta nei passaggi regolari.

7° Bisogna evitare la nona che si risolve sull'ottava, perchè nel rivolto ne risulta una seconda che arriva sull'unisono. A quest'uopo un salto di terza al basso è il mezzo migliore.

ESEMPIO



La settima, proveniente dal rivolto della seconda, può sempre essere impiegata, soprattutto quando, per evitare l'ottava, la risoluzione si fa sopra un altro intervallo.

ESEMPIO



La regola, che non bisogna uscire dai limiti dell'ottava, è fondata su ciò, che nel contrappunto doppio il rivolto produce una nuova armonia. Se si oltrepassano, la stessa armonia si presenta di nuovo, anche quando gl'intervalli son ridotti dal raddoppiato al semplice, la qual cosa non istabilisce che una differenza di luogo è non di natura. Così, nell'esempio seguente, la decima o terza raddoppiata, rivoltandola, si cangia in terza semplice, la nona si cangia in seconda ecc: e ben si vede che non esiste fra le consonanze raddoppiate e le consonanze semplici, se non una differenza di lontananza.

ESEMPIO



Per rendere corretto un contrappunto che ha questi difetti, lo che è più facile con violini che con voci, a motivo della loro maggiore estensione, bisogna o trasportare una parte di due ottave, cioè alla decimaquinta, lasciando l'altra tal quale è, o trasportare le due parti ciascuna di un'ottava, una in alto, l'altra al basso. (1)

(1) Gli è ben singolare che una osservazione così scipita sia uscita dalla penna di un uomo qual è Beethoven. Se le voci o gli stromenti fossero ben anche a cinque o sei ottave di distanza, gl'intervalli non ne avrebbero meno per questo lo stesso aspetto, e la nona non ne sarebbe meno un cattivissimo intervallo nel contrappunto doppio (Fétis) Lungi dall'esser scipita, io trovo l'osservazione del Beethoven nè più nè meno quale dovea essere nel caso presente: perciocchè, dopo d'aver divisato i difetti che nascono nel contrappunto doppio dall'oltrepassare i limiti dell'ottava, ben conveniva suggerire i mezzi di ovviarvi. Quel che mi pare assolutamente singolare, si è che il Fétis rapporti quest'osservazione unicamente al cattivo effetto del rivolto della nona, ed esi perciò chiamarla scipita. (Rossi)

8ª La quinta giusta non debb'essere impiegata nè per salti, nè, quando le parti procedono per gradi congiunti, come note cangiate; preparate da un accordo di terza, di sesta o di ottava, perchè pel rivolto essa si cangia in quarta non preparata. Il trasportare all' ottava alta una parte inferiore si chiama *inversio vel evolutio in octavam acutam*; il contrario, *inversio vel evolutio in octavam gravem*.

Contrappunto sul canto fermo.



Rivolto all' ottava inferiore.



Quando si trasporta una di queste parti ad una ottava superiore, ne risulta l'*octava acuta*, che deve avere gli stessi intervalli.

Se si trasporta di due ottave più alto o più basso, si ha la vera decimaquinta.

Contrappunto senza canto fermo.

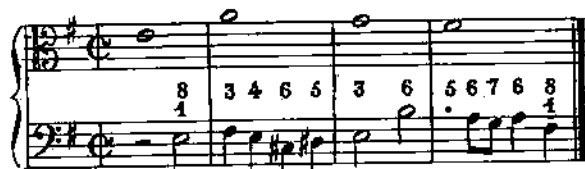
Two systems of musical notation in G major, 2/4 time. The first system consists of two staves. The upper staff has a whole rest in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures, and a quarter note in the fourth. The lower staff has a whole note in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures, and a quarter note in the fourth. The second system also consists of two staves. The upper staff has eighth notes in the first and second measures, followed by a quarter note in the third, and eighth notes in the fourth and fifth measures. The lower staff has a whole note in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures, and a quarter note in the fourth. The piece ends with a double bar line.

Rivolto all' ottava inferiore.

Two systems of musical notation in G major, 2/4 time. The first system consists of two staves. The upper staff has a whole rest in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures, and a quarter note in the fourth. The lower staff has a whole note in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures, and a quarter note in the fourth. The second system also consists of two staves. The upper staff has eighth notes in the first and second measures, followed by a quarter note in the third, and eighth notes in the fourth and fifth measures. The lower staff has a whole note in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures, and a quarter note in the fourth. The piece ends with a double bar line.

Contrappunto sul canto fermo.

Two systems of musical notation in G major, 2/4 time. The first system consists of two staves. The upper staff has a whole rest in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures, and a quarter note in the fourth. The lower staff has a whole note in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures, and a quarter note in the fourth. The second system also consists of two staves. The upper staff has eighth notes in the first and second measures, followed by a quarter note in the third, and eighth notes in the fourth and fifth measures. The lower staff has a whole note in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures, and a quarter note in the fourth. The piece ends with a double bar line.

Rivolto.**Lo stesso all'ottava acuta.**

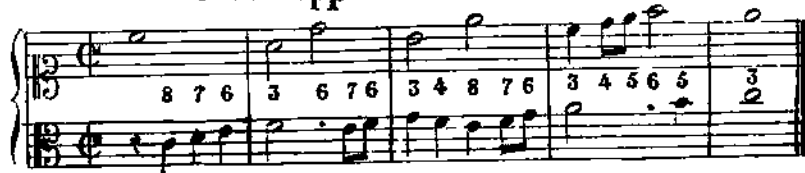
Benchè aggiungendo alcune parti ad un simile contrappunto all'ottava, si possa cangiarlo in *trichinium* o *quadricinium*, si può ottenere lo stesso risultato colle regole seguenti.

1° Non far uso che del moto contrario.

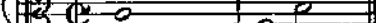
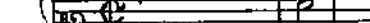
2° Non introdurre a ciascun tempo forte che delle terze, delle seste e delle ottave.

3° Non mai scrivere due terze o due seste di seguito, nè per moto retto, nè per moto contrario.

Se vengono osservati tutti questi precetti, altro non bisogna, per mettere la composizione a tre o quattro parti, che scrivere una voce alla terza superiore dell'una delle parti, o a tutte due. Per mezzo dell'addizione delle parti alla terza inferiore, la composizione cambia di tuono: per esempio *la* minore diventa *do* maggiore. (1) Si può altresì surrogar le terze con seste, affinchè le parti s'incrocicchino meno.

Contrappunto all'ottava.

(1) Dovrebbe dir. tutta all'opposto: *do* maggiore diventa *la* minore. Vedi l'ultimo de' seguenti esempi. (Rossi)

Rivollo  **ovvero** 

a tre voci.

ovvero

The musical score for the section labeled 'ovvero' consists of two systems. The first system has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a single measure with a half note G4. The second system has a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a single measure with a half note G2. The two systems are connected by a brace on the left.

ovvero

3

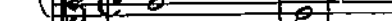
ovvero

10

ovvero



ovvero



a quattro voci.

First system of musical notation for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in C major, 4/4 time. The Soprano and Alto parts enter with a half note, while the Tenor and Bass parts enter with a quarter note.

Second system of musical notation for four voices. The Soprano and Alto parts continue with a half note, while the Tenor and Bass parts continue with a quarter note.

ovvero

Third system of musical notation for four voices. The Soprano and Alto parts continue with a half note, while the Tenor and Bass parts continue with a quarter note.

Fourth system of musical notation for four voices. The Soprano and Alto parts continue with a half note, while the Tenor and Bass parts continue with a quarter note.

ovvero

Fifth system of musical notation for four voices. The Soprano and Alto parts continue with a half note, while the Tenor and Bass parts continue with a quarter note.

ovvero

Sixth system of musical notation for four voices. The Soprano and Alto parts continue with a half note, while the Tenor and Bass parts continue with a quarter note.

Nella fuga seguente si vede come il rivolto delle parti è praticato per mezzo del contrappunto doppio.

N.B.



Glova osservare al N.B. come l'armonia d'accompagnamento comincia all' unisono dopo una mezza pausa, e si trova trasposta all' ottava pel rivolto (vedi i N.^{ri} 1, 2, 3, 4, e 5), atteso che il contrassoggetto risponde al soggetto ora nelle parti estreme, ora nelle intermedie, sempre all' ottava, rivolto da cui risulta sempre una nuova armonia. L' unisono è stato cangiato in ottava in luogo della decimaquinta, a fine di dar maggiore spazio alle parti intermedie, dappoichè gl' intervalli raddoppiati si pareggiano agl' intervalli semplici. Al N.^o 6. le parti non riproducono che l' armonia d' accompagnamento senza restringerla. Si sarebbe potuto altresì dopo aver cangiato il valore dell' una o dell' altra nota, restringere le parti e terminare nel modo seguente.



CAPITOLO VII.

Del contrappunto doppio alla decima.

Abbiam' già impiegato questa specio di contrappunto, aggiungendo alle parti delle terze o delle decime.

Nel vero contrappunto di questo genere la decima si cangia in unisono, la nona in seconda ecc. e gl' intervalli si trovano nei rapporti seguenti:

10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.
 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
 × × ×

Per ottenere un rivolto, è necessario osservare le regole seguenti:

1.^o Due terze, seste o decime non possono mai essere impiegate per moto retto, poich'esse si cangiano in ottave, quinte o unisoni.

2.^o Una legatura di seconda non deve mai essere preparata da una terza, perchè ne risulta una successione di ottave. Così 3.2.3 = 8.9.8.

3.^o La legatura di quarta non può aver luogo nella parte superiore, perchè ne risulta una falsa risoluzione nel basso: 7.8. Essa è buona al basso, quando si risolve alla quinta, poichè si ha nella parte superiore 7.6.

4.^o Nella composizione libera, la quinta è permessa per moto retto, perchè essa è cangiata in sesta.

5.^o Le seste che si cangiano in quarte giuste, son vietate nel moto retto.

6.^o Nella composizione a due parti, la settima può essere impiegata per legatura e nei passaggi regolari e irregolari. In quella a tre parti, essa non può servire che come decima acuta. Nella composizione a due parti impiegasi altresì la nota cangiata di Fux.

7.^o Per ottenere veri rivolti, non bisogna oltrepasar la decima.

8.^o Quando si vuol terminare alla tonica, la parte superiore deve sempre cominciare il contrappunto colla terza o colla quinta.

9.^o Nelle composizioni, il rivolto non facendosi che alla terza, si trasporta altresì la parte superiore *all'ottava grave*.

Quando una o due parti di una composizione si rivoltano alla terza superiore o alla decima, il contrappunto chiamasi *contrappunto doppio alla decima acuta*: se un tal rivolto ha luogo alla decima od alla terza inferiore, chiamasi *contrappunto doppio alla decima grave*.

Per mettere un simile contrappunto a quattro voci, si aggiugne una parte alla terza superiore e un'altra alla terza inferiore, osservando le regole precedenti, e procurando di evitare il moto contrario, le dissonanze legate, e le serie di terze, seste e ottave.

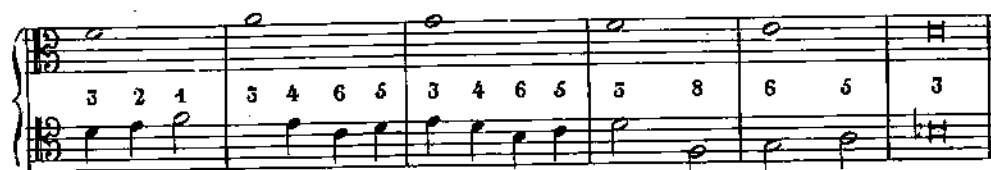
Aggiungonsi terze ora al soggetto principale, ora al contrassoggetto, e si trasportano le altre parti secondo le regole del contrappunto doppio all'ottava.

Contrappunto sul cantofermo.

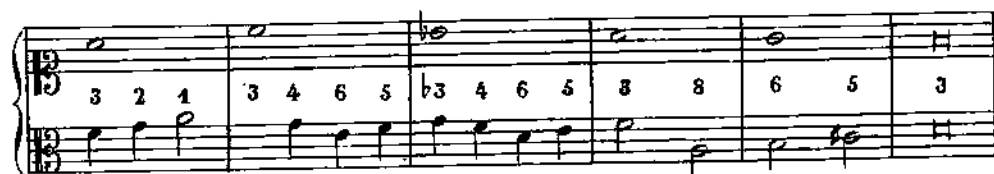
The image displays two musical staves, each with a treble and bass clef, illustrating counterpoint exercises. The top staff contains a sequence of notes with figured bass numbers: 8, 6, 3, 4, 6, 5, 6, 8, 6, 8, 5, 6. The bottom staff contains a sequence of notes with figured bass numbers: 8, 9, 40, 8, 7, 6, 6, 8, 7, 5, 6, 8, 3, 5, #6, 8.

Rivolto del canto fermo alla voce superiore.

Il contrappunto alla decima inferiore, per mezzo del che il tuono di *re* è trasformato in *si^b*.



O il canto alla terza superiore, e il contrappunto all'ottava al disotto.



a tre voci.

con una parte all'ottava grave del canto fermo o del contrappunto.



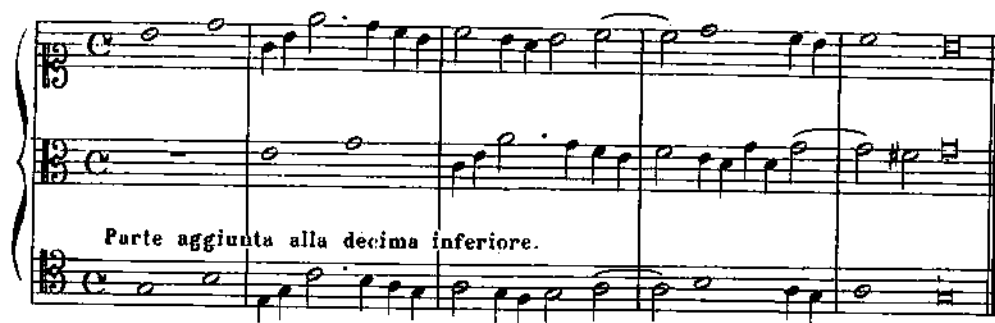


In ragione della melodia e della tonalità che produce il rivolto, gli è qualche volta necessario d'alzare o abbassare un intervallo (con un $\sharp$, un $\flat$ o un $\natural$ accidentali).

Contrappunto senza canto fermo.



a tre voci.



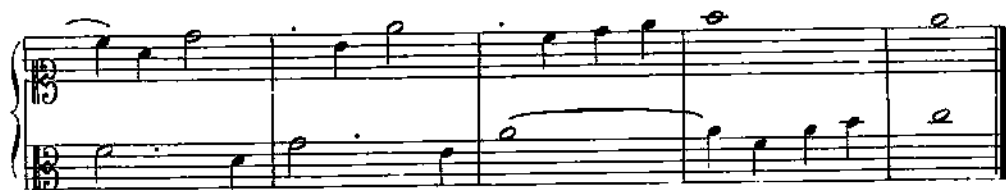
a tre voci.

Parte aggiunta alla decima superiore.

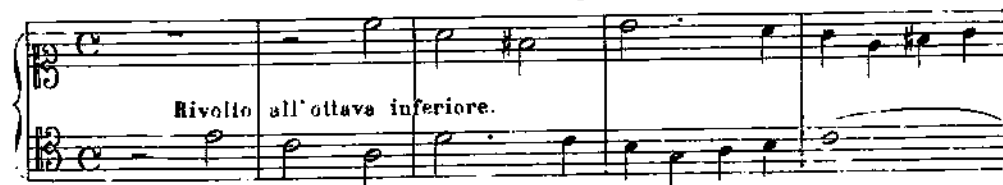


Non è necessario che il rivolto sia continuato; ma il compositore può scegliere due frasi le più proprie al rivolto, e legarle insieme nel luogo che gli sembra conveniente.

Contrappunto senza imitazione.



Rivolto alla terza superiore.





a tre voci.



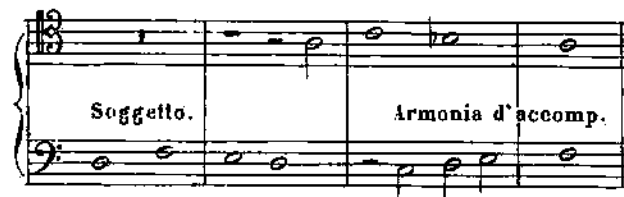
Parte aggiunta alla terza superiore.

Rivolto all'ottava inferiore.

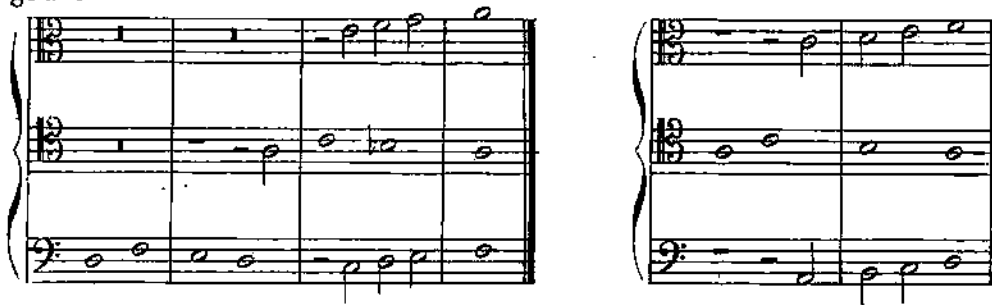
Rivolto alla decima inferiore.

Quando il contrappunto deve passare alternativamente nelle tre o quattro parti, l'una o l'altra di queste parti può o riposarsi o riempire lo spazio con un tratto melodico, o prendere il soggetto per moto contrario, o rientrare per altro mezzo conforme alle regole.

Mostreremo ora come il contrappunto è impiegato nella composizione.



Benchè questa frase d'accompagnamento, che si può scrivere all'ottava, paia appartenere al contrappunto all'ottava, si vedrà facilmente che non è di questa specie, se si ricorda il rapporto che esiste tra questo e il contrappunto alla decima. Nell'esempio seguente questo contrassoggetto è da prima rivoltato alla decima acuta, e il basso è trasportato all'ottava nella parte della viola con un nuovo basso alla decima grave.



Fuga in contrappunto alla decima.

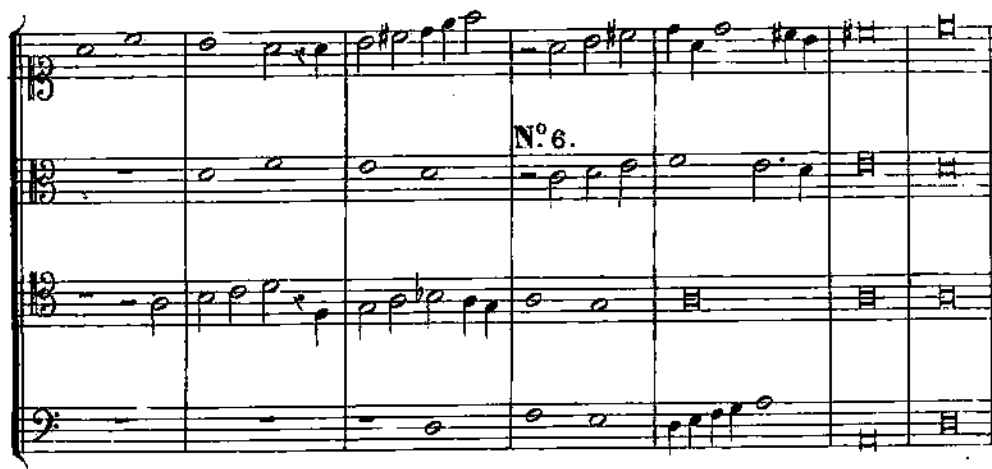




First system of musical notation, featuring four staves. The top staff is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is marked with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is marked with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff is marked with a bass clef. The system includes measures for N° 2., N° 3., and N° 4.



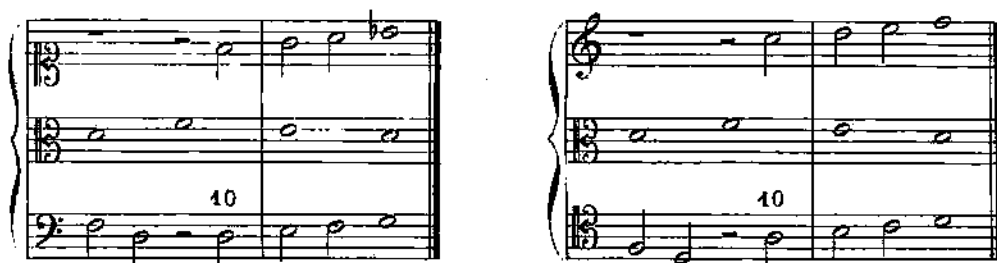
Second system of musical notation, featuring four staves. The top staff is marked with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff is marked with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is marked with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff is marked with a bass clef. The system includes measures for N° 5.



Third system of musical notation, featuring four staves. The top staff is marked with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff is marked with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is marked with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff is marked with a bass clef. The system includes measures for N° 6.

Questa fuga è corta, e non è data che come un esempio del contrappunto alla decima. Benchè i N^{ri} 1, 2, 3 non sembrino riferirvisi, le frasi d'accompagnamento non contenendo, in luogo di decime, che terze e seste, essi sono fondati nullameno sulle regole del contrappunto di questa specie. Scrivendole nel modo che segue, la coincidenza diviene evidente.

E S E M P I



Il tenore nel N^o 1. e la viola nel N^o 2. non avrebbero potuto giungere a vere decime, ed è stata necessità surrogarle con terze.

Le seste che si trovano al N^o 3. sono state poste per legare più intimamente le parti, e i veri rapporti, come nel N^o 6: sono i seguenti.



Dopo una pausa, si può come ne' N^{ri} 4 e 5 far progredire le parti nell'ordine naturale, o per moto contrario; questa alternativa è non solamente permessa, ma accresce ancora la bellezza della composizione.

CAPITOLO VIII.

Del contrappunto doppio alla duodecima.

I rapporti de' rivolti (del contrappunto di questa specie) sono nell'ordine seguente:

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

O, se a motivo dell'estensione delle parti non impiegansi che quinte in luogo di duodecima,

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

Le regole ad osservarsi sono:

1.^o Quando si sostituiscono quinte a duodecime, la seconda parte dev' essere trasportata di un' ottava, perchè la quinta offre intervalli diversi, come si è visto dalle cifre precedenti.

2.^o Quando le seste si cangiano in settime, esse devono progredir per gradi congiunti, e non essere sincopate nella parte superiore: nel basso possono essere legate.

3.^o La legatura di settima debb' essere preparata da una consonanza qualunque, fuorchè dalla sesta. Del rimanente, tutte le altre legature e il moto retto possono essere impiegate nel contrappunto a due parti. L'undecima, la quarta, la seconda e la nona pare che qui si confondano; la legatura di seconda per conchiudere è la migliore.

4.^o Per rimanere in tuono, il rigo superiore della composizione a due parti dee cominciare e terminare colla quinta o la duodecima, e particolarmente nel rivolto alla duodecima grave. Nel rivolto all' acuto, la prima e l'ultima nota possono essere all'unisono o all'ottava.

5° Se si vuol mettere il contrappunto a tre parti, bisogna che nel rivolto alla duodecima acuta, la terza parte libera prenda la tonica sotto la terza nota, che sarà la dominante della parte superiore. Il contrappunto farà una pausa. L'ultima nota della parte superiore, che termina egualmente alla dominante, può essere prolungata, affinchè le altre parti possano fare una cadenza libera sulla tonica.

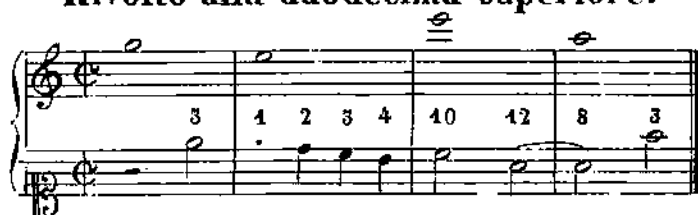
6° Se si vuol mettere a quattro parti un contrappunto a due, non bisogna impiegare che terze, quinte e ottave, il moto contrario, ed evitare le legature di dissonanze.

7° Se invece della duodecima superiore o inferiore, si rivolta alla quinta, non bisogna attaccar l'ottava giusta liberamente, poichè essa ne risulterebbe una quarta non preparata al rivolto. Quest'errore può essere corretto in due maniere, facendo uso alla parte che debb'essere rivoltata, del contrappunto alla duodecima. Abbiám detto che nel contrappunto a due parti si fa uso della legatura di quarta, di seconda e di nona.

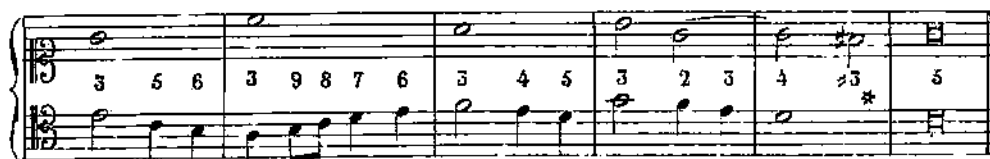
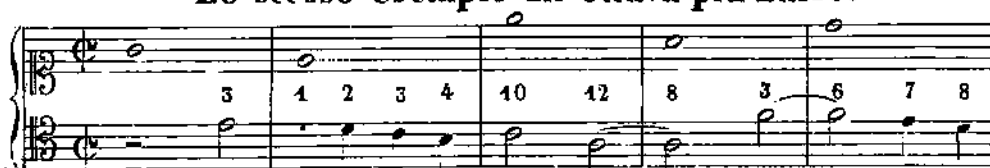
Applicazioni pratiche delle regole precedenti.

Rivolto alla duodecima inferiore.

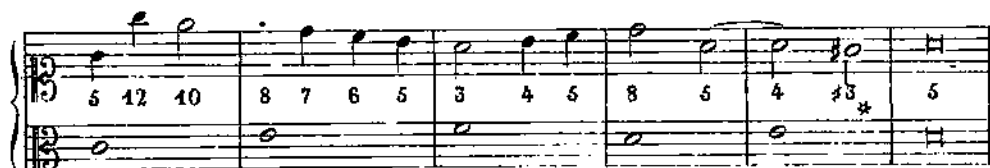
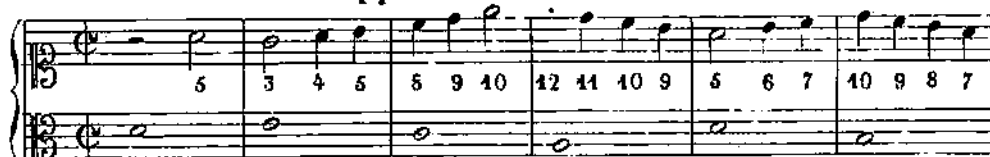
Rivolto alla duodecima superiore.



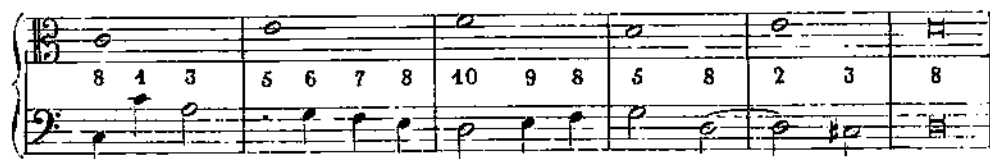
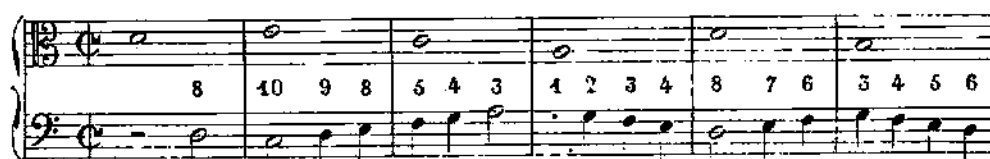
Lo stesso esempio un'ottava più basso.



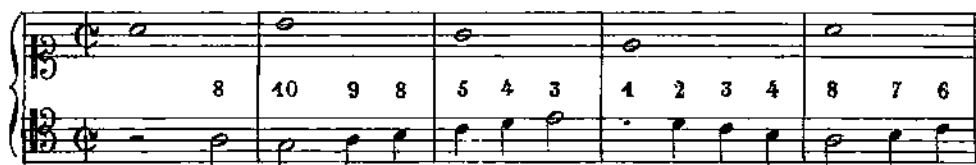
Contrappunto sul canto fermo.



Rivolto alla duodecima inferiore.



Rivolto alla duodecima o quinta superiore.



Rivolto alla duodecima superiore e all'ottava inferiore.

A tre parti.

Parte libera aggiunta



A due parti.

Lo stesso esempio alla duodecima o quinta grave a due voci.



Prima parte o quinta superiore del rivolto.

A tre parti.

Decima o terza inferiore

ovvero

Ovvero con una parte alla decima o terza superiore.

Alla decima superiore

ovvero

Con due parti alla decima o terza.

A quattro.

Alla decima inferiore.

Alla decima superiore.

ovvero

A due.

3 5 6 8 5 3 5 6

Con imitazione

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

Rivolto: il basso alla decima inferiore.



A quattro.

Third system of musical notation, labeled *A quattro.* It consists of four staves. The top staff (treble clef) is labeled "Parte, aggiunta alla decima superiore". The second staff (treble clef) is labeled "Parte aggiunta alla decima inferiore". The third staff (bass clef) is labeled "Parte aggiunta alla decima inferiore". The bottom staff (bass clef) is labeled "Parte aggiunta alla decima inferiore". The notation shows a four-part setting of the previous melody.



CAPITOLO IX.

Serie di esempi sulle tre specie di
contrappunto doppio.

N.º 1.

Contrappunto,

8 7 5 1 3 #4 6 3 6 7 #6 8 6 5 3 4 3 4 6 3 6 7 6 5 6

Canto fermo.

Canto fermo all'ottava superiore.

7 6 7 6 7 #6 5 6 8 1 2 6 8 6 5 3 6 3 2 3 8 3 4 6 5 6 5

Contrappunto all'ottava inferiore.

Contrappunto.

3 6 3 2 3 4 3 2 3 2 3 2 3 4 3 4 3 4 5 4 0 9 8 7 3 4 6 3 6 7 6 5 3 #4 6

Canto fermo.

7 6 5 3 4 6 7 6 5 3 6 5 3 6 3 4 3 2 6 7 3 6 7 6 --- 8 4 0

Canto fermo all'ottava superiore.

10 6 5 4 6 7 8 9 6 5 3 6 3 2 3 4 6 5 3 2 3 4 6 5 3

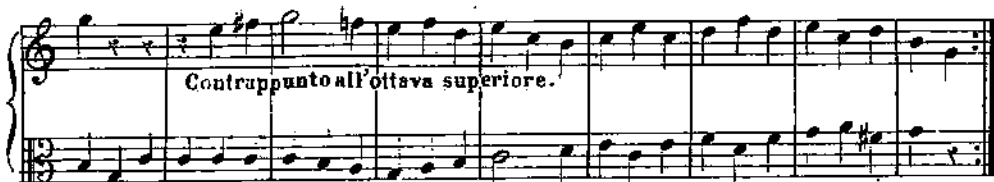
Contrappunto all'ottava inferiore.

#2 3 4 #6 3 4 6 3 6 5 6 7 3 2 6 3 2 3 --- 8 6 6 5 3 4 5 6 5 3 --- 8

N.º 2. Minuetto

Violino.  Canto fermo

Viola.  Contrappunto

 Contrappunto all'ottava superiore.

Canto fermo all'ottava inferiore.

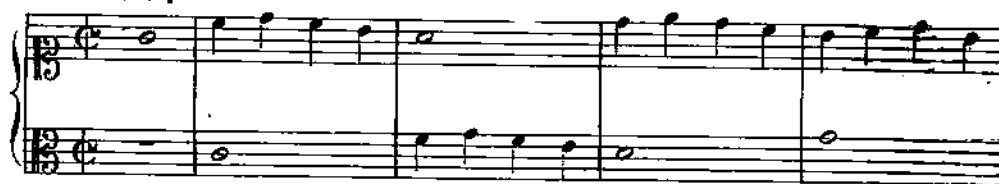
 Contrappunto







A. N.º 3.



B.



C.

Rivolto alla quinta superiore.



D.

A tre.

Rivolto alla decima inferiore della voce superiore.



E.

Rivolto alla terza inferiore della parte superiore.



F. Rivolto alla decima superiore del basso.

Rivolto all'ottava inferiore della parte superiore.

Precedente.

Il basso dell'esempio precedente all'ottava inferiore.

G. Quinta grave della parte superiore, esempio E.

Terza superiore della parte fondamentale.

Quinta grave della parte inferiore, esempio E.

H. Parte superiore primitiva.

Decima superiore del basso.

Decima inferiore del soprano.

Ottava inferiore della parte del basso primitivo

This system contains four staves of music. The top staff is labeled 'H. Parte superiore primitiva.' and contains a series of eighth notes. The second staff is labeled 'Decima superiore del basso.' and contains a series of eighth notes. The third staff is labeled 'Decima inferiore del soprano.' and contains a series of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Ottava inferiore della parte del basso primitivo' and contains a series of eighth notes.

This system contains four staves of music. The top staff contains a series of eighth notes. The second staff contains a series of eighth notes. The third staff contains a series of eighth notes. The bottom staff contains a series of eighth notes.

I. Decima superiore del tenore.

Quinta inferiore della parte superiore primitiva.

Quinta inferiore della parte grave primitiva.

This system contains four staves of music. The top staff is labeled 'I. Decima superiore del tenore.' and contains a series of eighth notes. The second staff is labeled 'Quinta inferiore della parte superiore primitiva.' and contains a series of eighth notes. The third staff is labeled 'Quinta inferiore della parte grave primitiva.' and contains a series of eighth notes. The bottom staff contains a series of eighth notes.



Fuga alla duodecima.

N.º 4.

Violino 1.º

Violino 2.º

Viola.

Basso.

Contrassoggetto.

Soggetto.

tr



Risposta alla decima superiore.

Soggetto.

Contrassoggetto.

Soggetto.

Contrassoggetto.

Contrassoggetto.

Soggetto.

Soggetto.

Contrassoggetto.

Rivolto alla decima inferiore.

Soggetto.

Risposta alla decima superiore.

Soggetto.

Soggetto.

Contrassoggetto.

Duodecima superiore del tema.

Decima inferiore.

Decima superiore.

Ottava inferiore.

Contrassoggetto.

Rivolto alla decima inferiore.

Soggetto.

Contrassoggetto.

Terza superiore.

Contrassoggetto.

Soggetto alla decima superiore.

Contrassoggetto alla decima superiore.

Soggetto

Contrassoggetto.



Stretta. Soggetto.

Soggetto.

Soggetto.

Soggetto.

This system contains four staves of music. The first staff is labeled 'Stretta.' and 'Soggetto.' and features a melodic line with a long note. The second staff is labeled 'Soggetto' and continues the melodic line. The third staff is labeled 'Soggetto.' and features a more active melodic line. The fourth staff is labeled 'Soggetto.' and features a bass line with eighth notes.



This system contains four staves of music. The first staff continues the melodic line from the previous system. The second staff continues the melodic line. The third staff continues the melodic line. The fourth staff continues the bass line from the previous system.



Soggetto.

Sesta inferiore.

Terza superiore.

This system contains four staves of music. The first staff is labeled 'Soggetto.' and features a melodic line. The second staff is labeled 'Sesta inferiore.' and features a melodic line. The third staff is labeled 'Terza superiore.' and features a melodic line. The fourth staff continues the bass line from the previous system.

Fuga alla duodecima.

N.º 5.

Contrapunto.

Canto fermo.

Contrapunto.

Canto fermo.

This system shows the first four measures of the fugue. The top staff (treble clef) has a 'Canto fermo' (cantus firmus) in the first two measures and a 'Contrapunto' (counterpoint) in the last two. The second staff (treble clef) has a 'Contrapunto' in the first two measures and a 'Canto fermo' in the last two. The third and fourth staves (bass clef) are empty.

Canto fermo.

Contrapunto.

Contrapunto.

Canto fermo.

This system shows measures 5-8. The top staff (treble clef) has a 'Canto fermo' in measures 5-6 and a 'Contrapunto' in measures 7-8. The second staff (treble clef) has a 'Contrapunto' in measures 5-6 and a 'Canto fermo' in measures 7-8. The third and fourth staves (bass clef) have a 'Contrapunto' in measures 5-6 and a 'Canto fermo' in measures 7-8.

Duodecima sup.

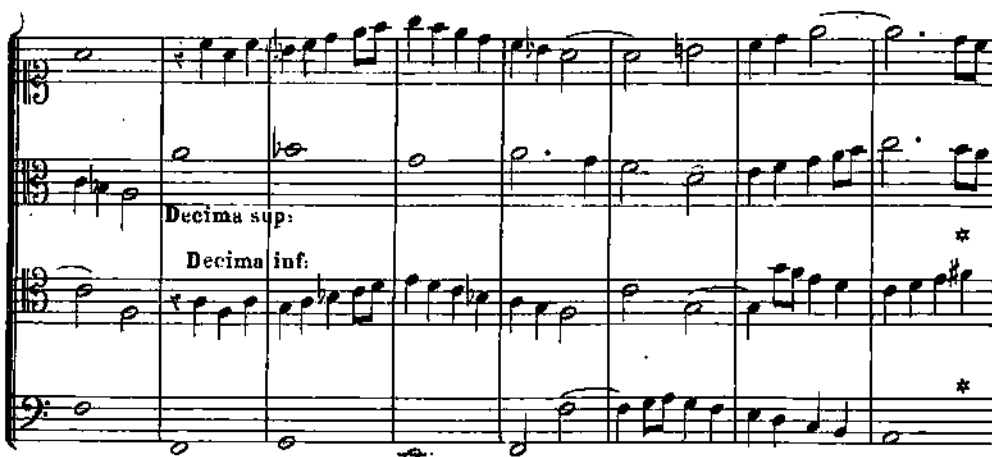
Decima sup.

Canto fermo.

Decima sup.

Decima inf.

This system shows measures 9-12. The top staff (treble clef) has a 'Duodecima sup.' (supraoctave duodecime) in measures 9-10 and a 'Canto fermo' in measures 11-12. The second staff (treble clef) has a 'Decima sup.' (supraoctave decima) in measures 9-10 and a 'Canto fermo' in measures 11-12. The third staff (treble clef) has a 'Decima sup.' in measures 9-10 and a 'Decima inf.' (suboctave decima) in measures 11-12. The fourth staff (bass clef) has a 'Decima inf.' in measures 9-10 and a 'Canto fermo' in measures 11-12.





Second system of the musical score, featuring four staves. The top staff is in treble clef. The second and third staves are in alto clef. The bottom staff is in bass clef. The system includes the following annotations: "Decima sup:" above the top staff, "Duodecima sup:" above the third staff, "Ottava inf:" above the third staff, and "Decima inf:" above the bottom staff. The music continues with various rhythmic patterns.

Third system of the musical score, featuring four staves. The top staff is in treble clef. The second and third staves are in alto clef. The bottom staff is in bass clef. The system includes the following annotations: "Decima sup:" above the top staff and "Decima inf:" above the third staff. The music continues with various rhythmic patterns.

Fuga per due Violini, Viola, e Basso.

Nº 6. Contrassoggetto.

Soggetto.

Contrassoggetto.

Contrassoggetto.

Risposta.

Risposta.

Contrassoggetto.

Soggetto.

Contrassog.







First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The third staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The first two staves are labeled "Secundo contrassog:" and the third and fourth staves are labeled "Soggetto". The music is written in a 16th-century style, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines.



Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The third staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a 16th-century style, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines.



Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The third staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a 16th-century style, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines.





Duodecima sup.

Terza inf.

Terza sup.

CAPITOLO X.

Del moto contrario o del moto retrogrado (1)

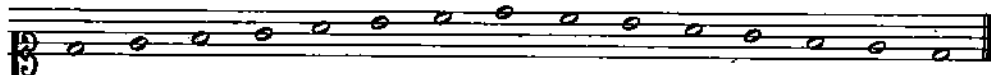
Una composizione nella quale non si trova legatura dissonante, può essere rivoltata in due maniere; o per moto contrario semplice, o per moto contrario retrogrado. Nel primo caso, tutte le note ascendenti son cangiate in note discendenti, senza aver riguardo alla differenza degl'intervalli maggiori o minori.

ESEMPIO



Nel secondo, si rendono esattamente tutti i semituoni, e intanto tutte le note son cangiate, *mi* in *fa*, per esempio e *viceversa*.

ESEMPIO



Paragonando in quest' esempio le note ascendenti di sinistra colle discendenti di destra, si vede che l'inversione ha fatto scomparire le note dissonanti (*mi* contro *fa*, cioè la relazione di tritono) in modo che *mi* per esempio è stato cangiato in *do*, *fa* in *mi*, *sol* in *la* e così via via. (2)

(1) La parola tedesca *Umkerang* applicata alla musica non potrebbe tradursi letteralmente: significa l'azione di tornare indietro. (Fétis)

(2) Tutto ciò è oscurissimo e fa presumere che Beethoven non ha ben inteso ciò che Albrechtsberger gli ha detto riguardo al rapporto delle tonalità nel moto retrogrado contrario. (Fétis)

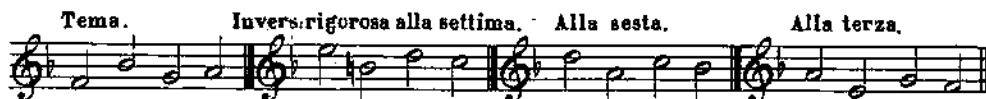
La prima specie d'inversione che chiamasi *inversione piena* (moto contrario) ha luogo a cinque intervalli (diversi), all'ottava, alla quinta, alla quarta, alla seconda, all'unisono.

ESEMPIO



La seconda specie, o inversione severa, non è possibile se non quando la prima nota di una frase è alzata di una settima maggiore, di una sesta o d'una terza, e che si riproducono nell'inversione, sia più alto, sia più basso, tutti gl'intervalli di tuoni o semitoni, tutte le note saltanti ecc.

ESEMPIO



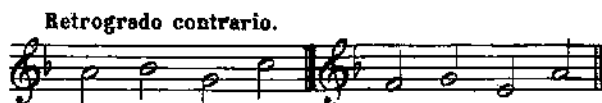
Si son pure immaginate due specie d'inversioni secondarie: 1.^o l'inversione cancrizzante in cui trascrivonsi tutte le note o più alto o più basso, venendo all'indietro, e restando in un rapporto di tonalità colla frase imitata.

ESEMPIO



2.^o L'inversione *cancrizzante* contraria che consiste nel rivoltare doppiamente la frase dal principio alla fine.

ESEMPIO



(Può credersi che un uomo dotato dell'uso di ragione abbia mai potuto soffermarsi a produrre fanciullaggini di questa sorta?)

Queste due ultime specie d'inversioni, nelle quali non si fa conto alcuno del valore degl' intervalli, sono impossibili quando il tema racchiude una legatura. Le due prime sono sempre possibili, purchè si evitino le dissonanze; esse sono altresì qualche volta utilissime, perchè restano il mezzo più naturale di cangiare il tuono, come lo prova la nota finale che è quasi sempre cangiata.

Fugato a tre voci per moto contrario.

Allegro

Violino 1° *Violino 2°* *Basso*











CAPITOLO XI.

Delle fughe doppie. (1)

Questa specie di composizione a due soggetti è fondata unicamente sul contrappunto doppio all'ottava, dal quale essa, per così dire, non differisce punto, sia che i due soggetti entrino immediatamente insieme al principio, sia soltanto dopo la ripercussione. Si scelgono altresì due frasi d'accompagnamento (nella fuga a quattro parti) e si legano coi suoi due soggetti nel corso della fuga. Non bisogna mai perder di vista, per ottenere un buon rivolto delle parti, le regole della fuga semplice e del contrappunto doppio all'ottava.

Per fare una fuga a tre o quattro soggetti si osservano egualmente le regole del contrappunto triplo o quadruplo all'ottava e le seguenti:

1° Le parti debbono ordinariamente essere in numero di una o due più che non i soggetti nella composizione, per lasciar riposare o l'una o l'altra nel corso del pezzo.

2° I soggetti devono avere un andamento diverso, note di diversi valori, e non devono cominciare, ma finire insieme.

3° Il rivolto non deve dar luogo che ad accordi consonanti, e non mai dissonanti. (2)

(1) Quest'articolo avrebbe dovuto esser posto immediatamente dopo la fuga semplice. (Fétis)

(2) Questo è un errore: la settima della dominante, la quinta minore e sesta e il tritono possono esser benissimo impiegati nella fuga. (Fétis) Non par vero che il Fétis frantenda le cose a questo modo. Qui per accordi dissonanti, siccome chiaramente il mostrano gli esempi, Beethoven intende nulla più che i secondi rivolti, cioè gli accordi di quarta e sesta; e questi sono ch'ei vuole eliminati dalla fuga. Se avesse voluto accennare agli accordi dissonanti in generale, non gli avrebbe designati come quelli che provengono dal rivolto; perciocchè, salvo la specie di dissonanza di cui parla qui il Beethoven, il rivolto non ha mai cangiato un accordo di consonante in dissonante. Del resto, vedi la prossima quinta regola e i suoi esempi. (Rossi)

ESEMPLI

ovvero.

Buono Cattivo

Cattivo

ovvero.

Buono Cattivo

4° La legatura di nona non può essere impiegata, perchè essa si cambia una volta in settima e seconda, risolvendosi sull'ottava e la terza, e un'altra volta in settima e sesta, risolvendosi sulla sesta.

ESEMPLI

Cattivo

Cattivo

5° Due quarte giuste non possono mai succedersi.

ESEMPI

Cattivo Cattivo

4 4 b5 3 6 b 6 8 5 5 4 6
 b b6 7 3 4 b4 b5 3 3 3 2 6

V'ha tuttavia un' eccezione quando la seconda quarta è un tritono.

ESEMPI

Buono Buono

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

6° La quinta attaccata per salto debbe evitarsi, perchè ne risulta un accerdo di quarta e sesta non preparato.

ESEMPIO

Cattivo

5 6
 3 4

L' altro rivolto è buono

6
 3

Bisogna o sopprimere la prima quinta, o evitarla nel contrassoggetto, surrogandovi la terza o l'ottava raddoppiate.

ESEMPIO

Buono Buono Passabile Buono in progressione

6 meglio nel principio.

7.° La sesta libera colla terza diminuita è vietata nei tempi forti: vi si sostituisce l'ottava o l'unisono. Anche nel moto contrario l'accordo di terza e sesta produce l'accordo di quarta e sesta: il moto obliquo è dunque il migliore.

ESEMPIO

The image shows two musical systems, each with three staves. The first system is labeled 'Correggete' and the second 'ovvero'. Each system contains numerical figures and musical notes on staves.

Correggete system:

- Staff 1 (Treble): 8 5 6, 3 6 5, 6 6
- Staff 2 (Alto): 3 3, 8 4 3, 6 3 4
- Staff 3 (Bass): (no figures)

ovvero system:

- Staff 1 (Treble): 6 6 40 3
- Staff 2 (Alto): 8 1 3 8
- Staff 3 (Bass): (no figures)

L'intervallo che manca nell'accordo, è preso dalla parte libera, che non debb'essere rivolta secondo le regole del contrappunto doppio.

Osservando rigorosamente tutto ciò che abbiám detto, si potrà, senza ricorrere al contrappunto alla decima e alla duodecima, trattare in sei maniere una fuga doppia a tre soggetti, e in 24 maniere una fuga a quattro soggetti. Tuttavia per essere certi di ciò che si dee fare, e per non fare, come dice il proverbio, *il conto senza l'oste*, giova esaminare anticipatamente i soggetti con severità, e assicurarsi che il rivolto non produrrà alcun accordo vietato. A quest'effetto è necessario sottometterci a tre rivolti principali e a tre altri rivolti secondarii. Le parti saranno nell'ordine seguente.

1° Rivolto principale

Parte superiore
Parte intermedia
Parte inferiore

Suo rivolto secondario

Parte intermedia
Parte superiore
Parte inferiore

2° Rivolto principale

Parte inferiore
Parte superiore
Parte intermedia

Suo rivolto secondario

Parte superiore
Parte inferiore
Parte intermedia

3^o Rivolto principale

Suo rivolto secondario

Parte intermedia

Parte inferiore

Parte inferiore

Parte intermedia

Parte superiore

Parte superiore

Si vede che in ciascun rivolto secondario la parte di basso è conservata, donde risulta che i medesimi intervalli si riproducono.

ESEMPIO

D'una doppia fuga a tre soggetti.

N^o 4.

Prima disposizione

Rivolto parziale di questa disposizione

Seconda disposizione

Rivolto parziale di
questa disposizione



Terza disposizione



Rivolto parziale di
questa disposizione



Sviluppo

Tema G.

Tema B.

Tema A.



First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Tema G.' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'Tema A.' and contains a melodic line. The third staff is labeled 'Tema B.' and contains a melodic line. The bottom staff is labeled 'T. B.' and contains a melodic line. The system is divided into three measures.



Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is labeled 'T. A.' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'T. B.' and contains a melodic line. The third staff is labeled 'T. C.' and contains a melodic line. The bottom staff is labeled 'Decima gravis' and contains a melodic line. The system is divided into three measures.



Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is labeled 'T. B.' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'T. A. Semirestrictio' and contains a melodic line. The third staff is labeled 'T. B.' and contains a melodic line. The bottom staff is labeled 'Decima gravis' and contains a melodic line. The system is divided into three measures.



First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff is labeled "T. A. al rovescio". The second staff is labeled "T. A." and "T. B. al rovescio". The third staff is labeled "T. A.". The bottom staff is labeled "T. C." and "Decima gravis". The music is written in a key with one flat and a 12/8 time signature.



Second system of the musical score. It consists of four staves. The top staff continues the melody. The second staff has a more active line. The third staff is labeled "T. A.". The bottom staff continues the bass line. The key signature and time signature remain the same.



Third system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is labeled "T. A." and "Sexia acuta". The second staff is labeled "T. B.". The third staff is labeled "T. A.". The bottom staff continues the bass line. The key signature and time signature remain the same.

Decima acuta

T. A.

Decima gravis

Decima gravis

tr

T. B.

T. C.

T. C.

T. A.

Restriccio

T.C.

T.B.

T.A.

T.C.

T.A.

T.B.

T.C.

Tertía gravis

Sexta gravis

13

T. O.

T. B.

T. A.

T. B.

T. A.

T. A.

T. A.

13

Decima gravis

13

Tertia gravis



First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff is labeled "T. B" and contains a melodic line. The third and fourth staves contain a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes.

Second system of the musical score. It also consists of four staves. The top staff is a grand staff. The second staff is labeled "Tertiu acutu" and contains a melodic line. The third and fourth staves contain a complex rhythmic accompaniment. The key signature changes to two flats in the third measure of this system.

Third system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is a grand staff. The second staff is labeled "T. A." and contains a melodic line. The third staff is labeled "T. C." and contains a melodic line. The fourth staff is labeled "T. A." and contains a melodic line. The key signature changes to two flats in the third measure of this system. The system ends with a double bar line.

Nº 14.

The musical score for N° 14 is presented in three systems, each consisting of three staves. The first system shows a treble staff with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a similar melodic line. The second system continues the melody, with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with a more active line. The third system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more active line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (A, B, C).



First system of musical notation, featuring four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are in alto clef. The bottom staff is in bass clef. The music includes various notes, rests, and accidentals. Labels 'B.', 'G', and 'A.' are placed above specific notes in the second, third, and fourth staves respectively.



Second system of musical notation, featuring four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are in alto clef. The bottom staff is in bass clef. The music includes various notes, rests, and accidentals. Labels 'A.' and 'B.' are placed above specific notes in the second and fourth staves respectively.



Third system of musical notation, featuring four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are in alto clef. The bottom staff is in bass clef. The music includes various notes, rests, and accidentals. Labels 'e.', 'B.', 'G', and 'A.' are placed above specific notes in the second, third, fourth, and bottom staves respectively.







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). The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third 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 system contains several measures of music, including a measure with a whole note and a measure with a half note. There are labels 'A' and 'B.' above the staves.

Second system of a musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third 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 system contains several measures of music, including a measure with a whole note and a measure with a half note. There is a label 'Decima acuta' below the staves.

Third system of a musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third 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 system contains several measures of music, including a measure with a whole note and a measure with a half note. There are labels 'A.', 'C.', 'B.', and 'B.' above the staves.



First system of musical notation, featuring four staves. The top staff is marked with a 'G.' above it. The second staff has an 'A.' above it. The third staff is marked with a 'B.' above it. The bottom staff is marked with a 'B.' above it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



Second system of musical notation, featuring four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



Third system of musical notation, featuring four staves. The top staff is marked with a 'B' above it. The second staff is marked with a 'G.' above it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



CAPITOLO XII.

Del canone.

In questa specie di composizione scritta all'unisono o all'ottava, bisogna dalla prima all'ultima nota conformarsi all'imitazione più esatta.

Si può altresì per mezzo di qualche variazione di semituoni scriverla alla seconda, alla terza, alla quarta, alla quinta, alla sesta, alla settima, alla nona. Questo genere di composizione è il trionfo delle finezze di calcolo e delle combinazioni matematiche. Le diverse specie di canone sono:

- 1° Il canone finito, quando la melodia finisce con una cadenza perfetta.
- 2° Il canone perpetuo, o infinito, nel quale si ricomincia sempre, e s'interrompe a volontà nel mezzo o alla fine di una frase.
- 3° Il canone aggravato.
- 4° Il canone diminuito.
- 5° Il canone chiuso, quando le entrate sono indicate con segni, e il canone è scritto sopra una sola linea e senza riposo.
- 6° Il canone aperto, quando ciascuna parte, con tutte le pause necessarie, è posta al disopra dell'altra, vale a dire nella forma di una partitura.
- 7° Il canone cancrizzante
- 8° Il canone doppio a quattro parti, triplo a sei, e quadruplo a otto:
- 9° Il climax; polymorphus; il canone circolare, il cui nome fa conoscere la forma.

40° I canoni enigmatici, più facili a immaginare che a risolvere, e che valgono raramente la pena e il tempo che vi s'impiega.

(In altri tempi si ascriveva a merito il rompersi la testa in simili calcoli; ora si è divenuti più ragionevoli.)

Il canone all'unisono altro non è che una composizione completa a due, tre, quattro o più parti ancora, nella quale le voci entrano una dopo l'altra e dopo che la precedente ha terminato il tema. Si sceglie d'ordinario per la seconda entrata quella che ha un sentimento di basso, e si sviluppa il tutto a due o tre parti.

Canone finito all'unisono per tre voci di soprano.

Allegretto

The musical score is written for three soprano voices. It is in G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into two systems, each containing three staves. The first system shows the first voice entering on the first staff, the second voice on the second staff, and the third voice on the third staff. The second system shows the third voice entering, with the first and second voices continuing. The piece ends with a double bar line.

*Esso è altresì talvolta chiuso, e la terza
voce è scritta dopo la prima.*



In questa alternativa d'entrate si può ricominciare quante volte piace, ai cantanti e non si stanchi l'uditorio. Siccome ciascuno dee riprodurre il pezzo per intero, bisogna aver riguardo all'estensione che gli si dà. Questo canone aperto si presenta come segue.





Canone per tre voci d'uomo

Andante

N.B. È meglio e più elegante che le voci non comincino tutte insieme

Canone chiuso

Canone aperto.

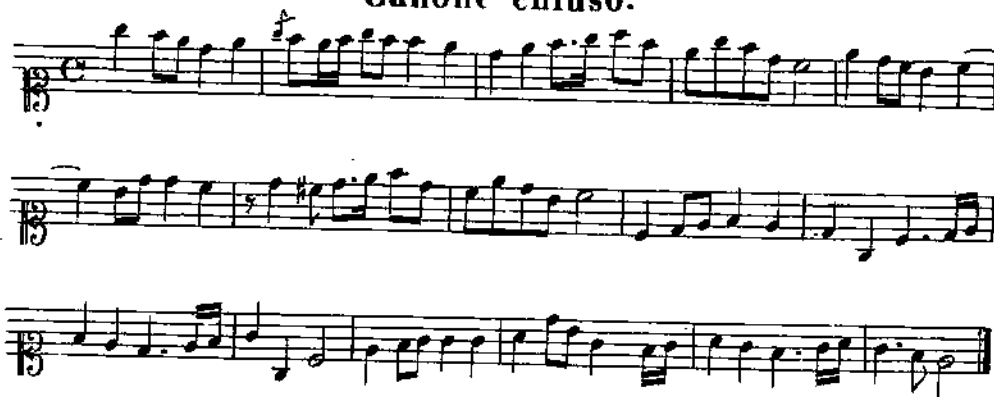
Vi hanno canoni di questa specie a quattro voci ed anche a maggior numero.

Canone a quattro voci.

Moderato



Canone chiuso.



Canone aperto.





I canoni ad altri intervalli sono più difficili. In questi si scrivono le chiavi delle parti nel loro ordine naturale, che si nota con cifre indicanti le distanze e gl'intervalli coi quali debbono farsi le entrate. Vedete per esempio i canoni seguenti a quattro parti, alla quinta e all'ottava inferiore.





Questo canone, se fosse stato chiuso, sarebbe stato come segue:



Donde si vede che il soprano comincia, che alla seconda misura il contralto entra alla quinta inferiore, alla quarta misura il tenore all'ottava inferiore del soprano, e finalmente alla quinta misura il basso alla quinta inferiore della parte precedente, o all'ottava inferiore del contralto. A norma della seconda maniera, il canone sarebbe stato scritto nel modo seguente:



I numeri segnano col 5 l'entrata del contralto alla quinta inferiore, coll'8 quella del tenore all'ottava inferiore, col 12 quella del basso alla duodecima grave.

Esempio simile**Canone cromatico**



Il canone enigmatico è ancora assai più misterioso; in esso non si trova sovente nè segni, nè numeri, nè lettere, nè chiavi; si tratta allora di tentare d'indovinare sino a tanto che colla penetrazione d'Edipo s'incontra la vera risoluzione, e le risposte si presentano in un buon contesto armonico. Per isciogliere questo nodo gordiano, che per mala ventura non si può troncare come già fece il figlio di Filippo, bisogna provare tutti gl'intervalli superiori e inferiori, i rivolti, i moti contrarii, le inversioni cancrizzanti, e retrogradi contrari, aggravati, diminuiti, mescolare a tutto ciò più maniere di pause, finalmente non dimenticare le antiche chiavi del mezzo soprano, del baritono. Che se ne ha da tutto ciò? *Multum clamaris, parum cane*. Forse un giorno che non avrò niente di meglio a fare, mi proverò in questo genere; ma, la dîo mercè, non sono ancora a quel punto.

FRAMMENTI

NOTE SULLA COMPOSIZIONE DEL CANTO.

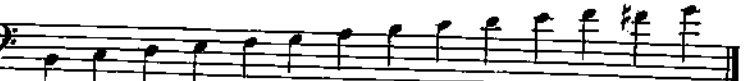
Estensione delle voci.

Soprano acuto  note rare
 Nei cori sino al *la* o
 tutt'al più sino al *si*.

Mezzo Soprano 

Contralto 
 Le tre prime note gravi
 sono deboli ne' cori.

Tenore 
 Nei cori sino al *sol*: le tre ultime
 voci appartengono alla voce di testa.

Baritono 

Basso 

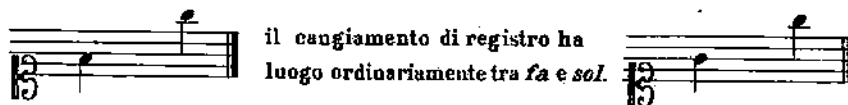
Si pronunziano difficilmente le parole sulle note troppo basse o troppo alte; il *medium* è più conveniente, perchè le voci vi sono in tutta la loro forza.

Il soprano ha d'ordinario, nell'estensione di due ottave, tre registri: il primo contiene quattro suoni di petto dal *do* a *fa*.

ESEMPIO



Nel secondo che contiene nove suoni.



Il terzo registro contiene i suoni di testa, quali sono:



E così via via. La voce si prende al di là di questi limiti nelle cavità del naso e della fronte, e quivi essa non ha, per così dire, più limiti. Alcune cantanti arrivano all'ottava del *do* acuto: chiamasi questo genere di voce *soprano acuto*.

La voce di petto del tenore si estende dal *do* al *sol*.

ESEMPIO



I suoni più alti appartengono alla voce di testa. Il merito del cantante di buona scuola consiste nel passare impercettibilmente da un registro all'altro.

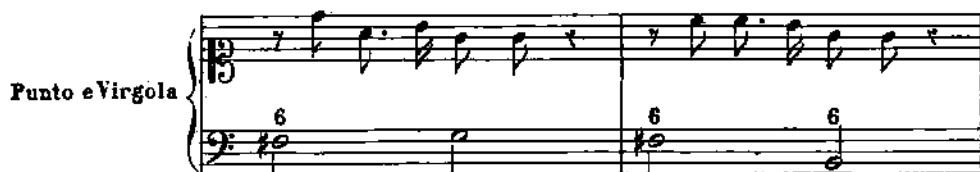
DEL RECITATIVO

Il recitativo debb'essere declamato come se fosse parlato. Esso è un discorso talvolta precipitato, talvolta rallentato, secondo che esige l'espressione appassionata delle parole. La virgola, il punto e virgola, i due punti, il punto, il punto interrogatorio e il punto d'esclamazione, esigono ciascuno un accento diverso.

ESEMPIO



Se il senso delle parole è precipitato, si sopprime la pausa.



Il punto è espresso, anche quando il periodo essendo terminato, si continua nullameno a parlare sullo stesso soggetto. Ripigliandosene un altro, s'impiega l'accento del punto finale.

ESEMPIO



Terminazione definitiva
del tempo di Fux.



Il punto interrogatorio è espresso diversamente, secondo la natura del discorso.

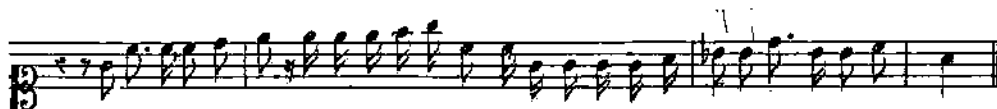
ESEMPI

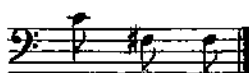
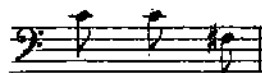


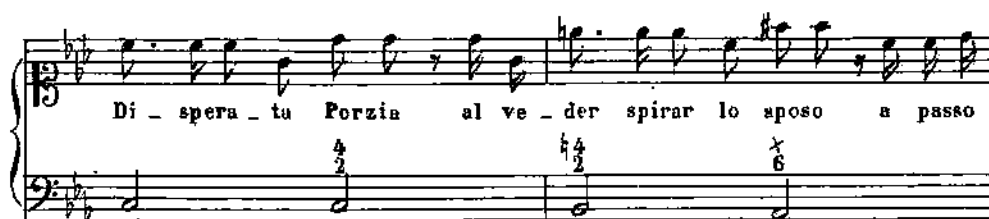
Punto esclamativo



Alcuna dissonanza non dev'esser risolta prima che il senso non sia compiutamente terminato. Pel riposo s'impiegano note lunghe; pel movimento note brevi.



In luogo di  Scrivete così 



len - to lo se - gue fin all' a - re - na e non sa - zia di la - gri -

- mar vuol con sospiri anco - ra inghiottir di do - lor carboniar denti in - terrom -

- pen - do sue labbra con tri - - stia e centi.

Le frasi del recitativo seguente sono cattive.

De - i! tu me di - fen - di? so - gno? son de - sto?

Frasi corte e violenti.

De - i! tu me di - fen - di? so - gno? son de - sto?

Armonia per gli affetti tristi e melanconici.



Le voci ascendono o discendono, secondo che i sentimenti prendono o perdono la forza.

Four staves of musical notation with Italian lyrics. The first staff shows a vocal line and piano accompaniment for the lyrics: "Ma, o cielo! che veggio". The second staff continues with: "mai? fronde se di vengon le tue mani dalle membra". The third staff continues with: "spun-tano ver-di ra-mi; in ar-bo-re can-". The fourth staff continues with: "giata tu mie voglie de-ludi; o dispie-ta-ta!".

Espressione della sorpresa e della gioia.

Carò U - mulso, gui - dami a lei, e sa - prà che son

vi - vo; se in Mi - lau ve - de - rammi, qual conten - to!

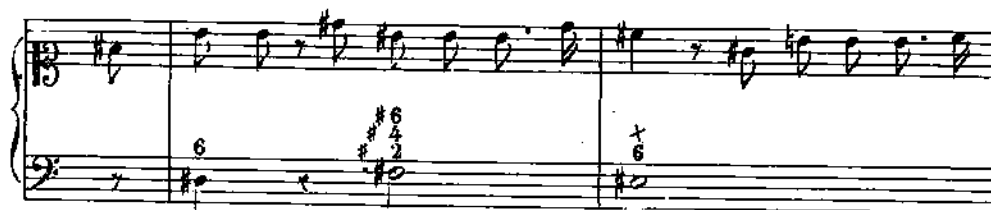
L'effetto è più vivo, quando il canto ascende o discende coll'armonia.

Voi che inspi - rate i ca - sti affetti alle nostr' alme, voi, che al pudico lme -

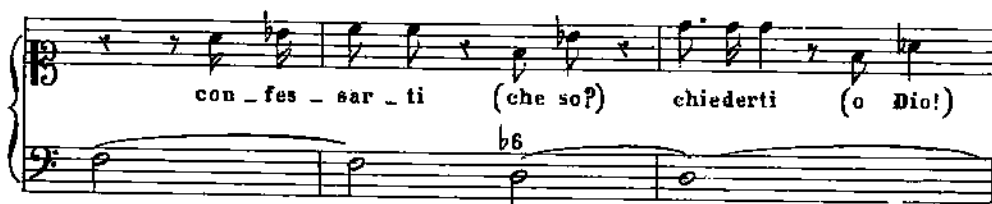
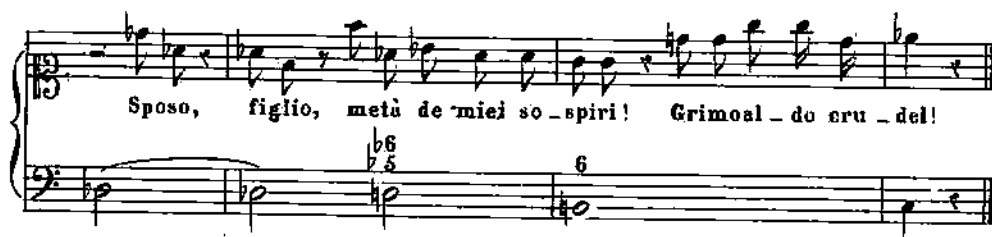
ne - o fo - ste pre - sen - ti, di - fende - tela, o nu - mi!

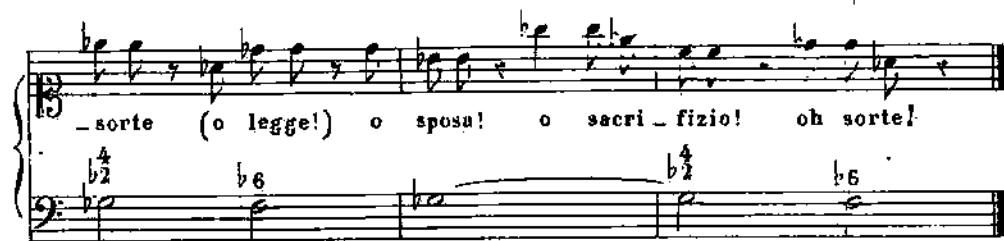
ne - o fo - ste pre - sen - ti, di - fende - tela, o nu - mi!

La ripetizione delle parole dà maggior forza all'espressione.



Affetto di contrasto.





La terminazione finale si fa con una cadenza finale.

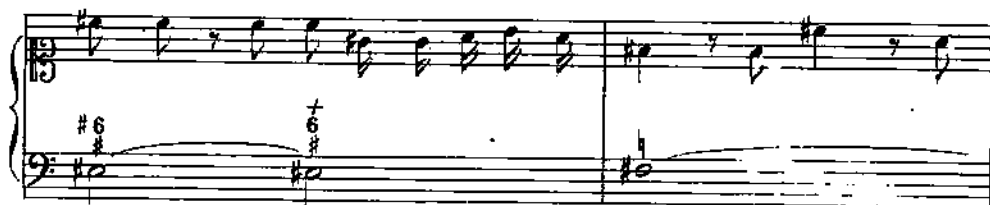


Terminazione di un periodo che ne attende un altro.



La stessa cosa per mezzo di una mezza cadenza.





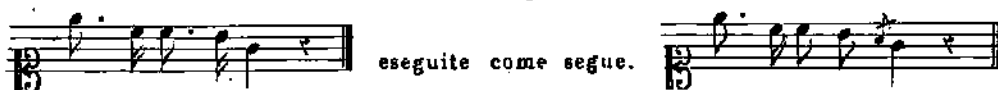
Mezza cadenza per un' espressione premurosa.



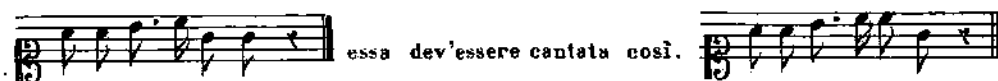
Per passioni che si calmano.



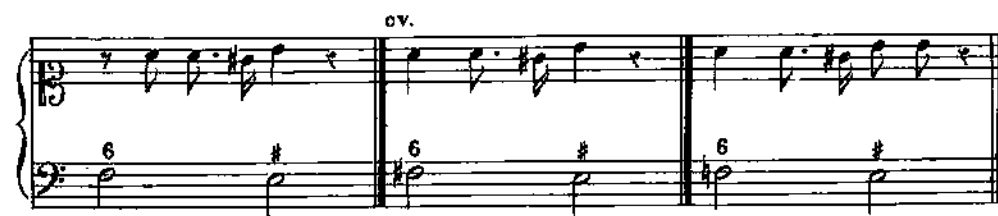
Terminazione per uomo



Cadanza per una sortita di donna

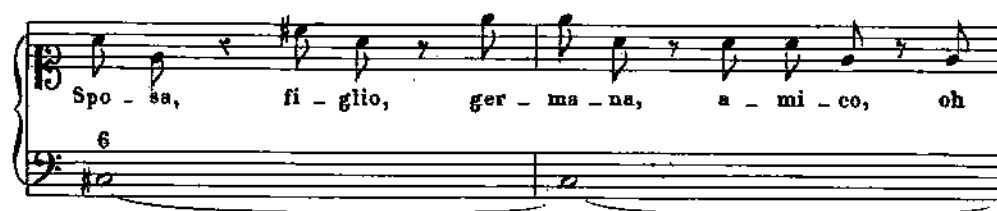


Frasi d'interrogazione





Bisogna notare che si trova nel recitativo parole sulle quali si appoggia, e l'accento può cadere sopra un sostantivo, un verbo, un pronome, un avverbio ecc. Si esprime meglio con un salto le domande che sono nel tempo stesso una esclamazione.



So - guo? non de - sta oh Dei! qual fred - do

ge - lo ri - cer - can - do mi va di vena in vena

Oh! Ga - ri - bal - do, in questo ca - so estre - mo che far de - ggi

i - - o Ven - di - car - ti!

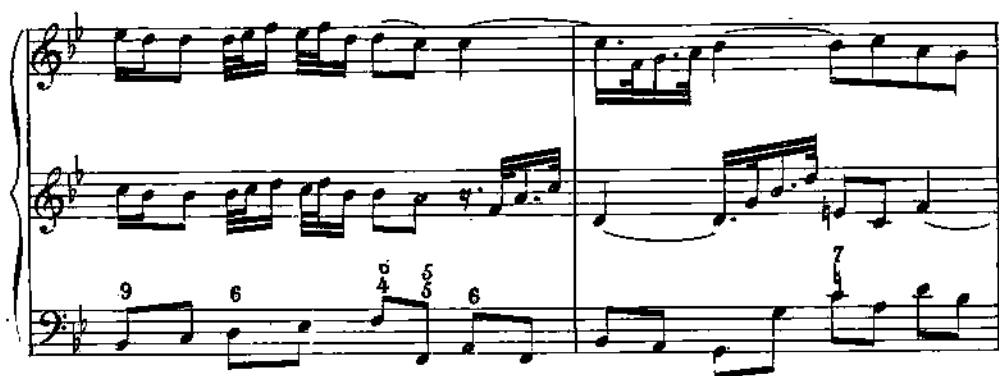
Per ben comporre un recitativo, giova declamare da sè la poesia, come farebbe un attore intelligente. Quegli le cui forze non bastino per quest'impresa, non deve arrossire di ricorrere ad altri.

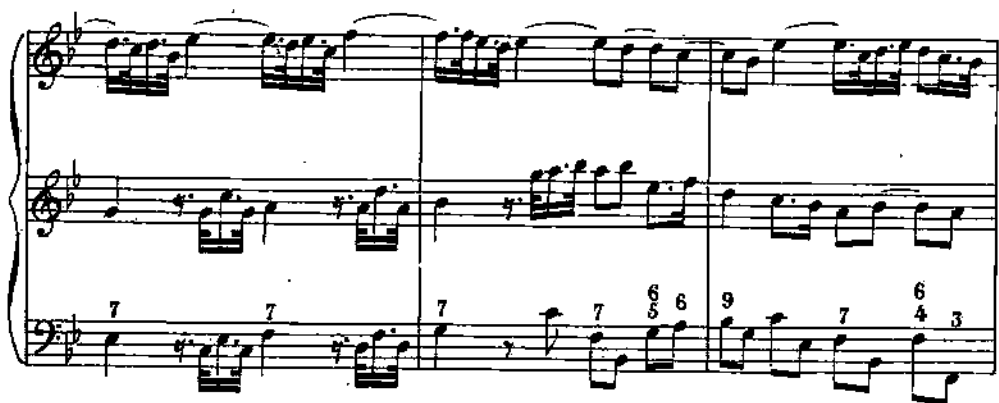
Andante per due Violini e Violoncello.

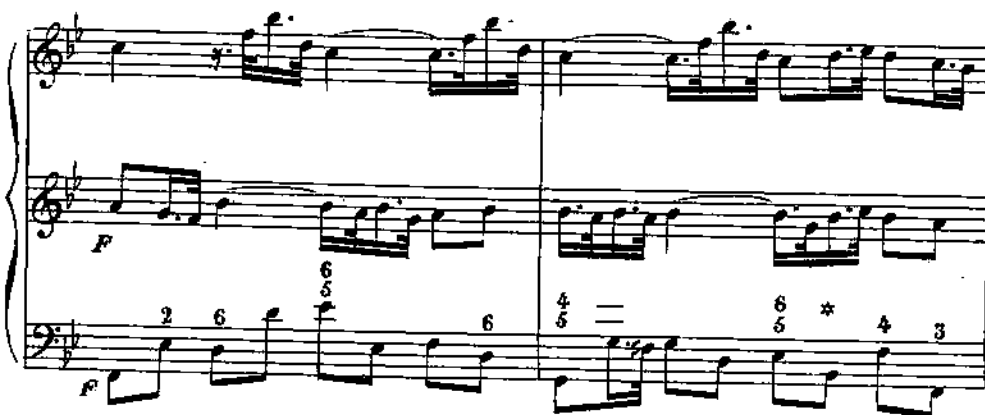
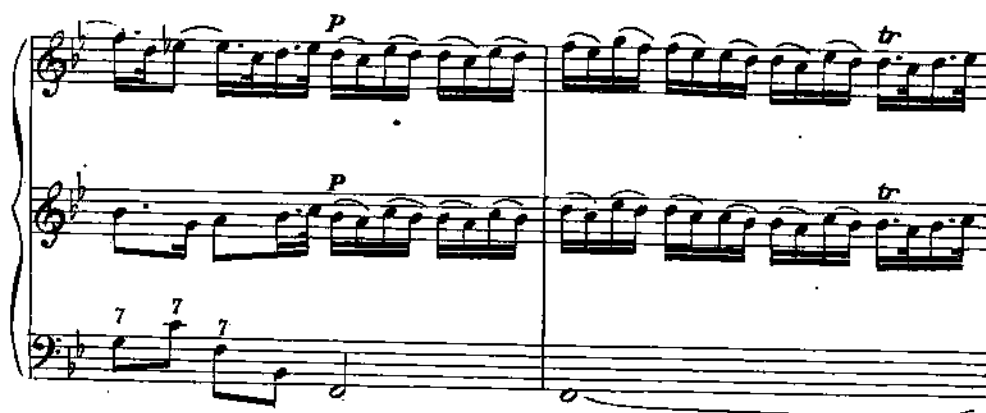
The image displays a musical score for a piece titled "Andante per due Violini e Violoncello." The score is written for three staves: two treble staves (Violini) and one bass staff (Violoncello). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is in a slow, lyrical style, characterized by long, flowing lines and frequent ties. The first system shows the beginning of the piece, with the Violini staves starting on a whole note and the Violoncello staff on a half note. The second system continues the melodic development, with the Violini staves featuring more complex rhythmic patterns and the Violoncello staff providing a steady accompaniment. The third system shows a further progression of the melody, with the Violini staves using a variety of note values and the Violoncello staff maintaining a consistent rhythmic pattern. The fourth system concludes the piece, with the Violini staves ending on a whole note and the Violoncello staff on a half note. The score is written in a clear, legible hand, with all notes and rests clearly indicated.

Allegro









FINE DELL'OPERA

