DUBOIS

TRATTATO
DI CONTRAPPUNTO E FUGA

Traduzione di
Eugenio de' Guarinoni

RICORDI

E. R. 2634

TAVOLA DELLE MATERIE

Pag.

INTRODUZIONE VI

PARTE PRIMA

CONTRAPPUNTO SEMPLICE

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

CONTRAPPUNTO A DUE PARTI

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

CONTRAPPUNTO A TRE PARTI

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

CONTRAPPUNTO A QUATTRO PARTI

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

CONTRAPPUNTO A CINQUE PARTI

Nota contro nota e fiorito 59

CONTRAPPUNTO A SEI PARTI

Nota contro nota e fiorito 61

CONTRAPPUNTO A SETTE E AD OTTO PARTI

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

CONTRAPPUNTO FIORITO AD OTTO PARTI ED A DUE CORI 69

PARTE SECONDA

IMITAZIONI

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

IMITAZIONI A PIÙ DI DUE PARTI

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

PARTE TERZA

CONTRAPPUNTO DOPPIO, TRIPLO E QUADRUPLO

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

PARTE QUARTA

FUGA

Pag.

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

ESPOSIZIONE

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

IL DIVERTIMENTO OD EPISODIO

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

LO STRETTO ED IL PEDALE

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

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

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

SOGGETTI DI FUGA

Soggetti dati ai concorsi del Conservatorio 290
Soggetti dati ai concorsi di saggio per il Gran Premio di Roma . 296
Soggetti composti dall'autore della presente opera 302
Soggetti diversi 36

Theódore Dubois *(1837-1924)*

TRATTATO DI CONTRAPPUNTO E FUGA

INTRODUZIONE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PARTE PRIMA.

CONTRAPPUNTO SEMPLICE.

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

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

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

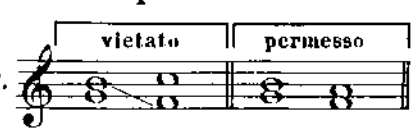
Io non richiamerò *tutte* le regole che sono comuni all'Armonia ed al Contrappunto; qui non riporterò che le più importanti, o quelle che si riferiscono specialmente al Contrappunto.

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

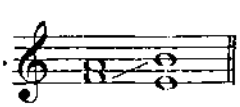
MOTI MELODICI. 2.° — I moti melodici di *2ª minore,* di *2ª maggiore,* di *3ª minore,* di *3ª maggiore,* di *4ª giusta,* di *5ª giusta,* di *6ª minore* e di *8ª* sono i soli usati. — La *6ª maggiore* solamente a 7 e 8 parti.

GENERE CROMATICO. 3.° — Il genere cromatico è assolutamente *escluso* dal Contrappunto rigoroso.

TRITONO. 4.° — La falsa relazione di tritono non è *da sfuggirsi* che *nel concatenamento dal 5° al 4° grado dei due modi,* se essa ha luogo fra le due parti estreme, la sensibile ascendendo alla tonica nella parte superiore *ES.*



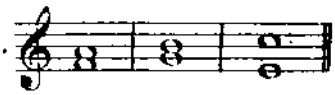
ed anche *nel concatenamento dal 4° al 3° grado del modo maggiore,* parimente nelle due parti estreme: *ES.*



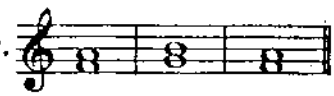
Del resto si deve astenersi di praticare, sia pure in qualsiasi caso, il concatenamento di questi due accordi.

CASA RICORDI Editore, MILANO
© Copyright 1905, by Teodoro Dubois
PROPRIETÀ DELL'AUTORE. Tutti i diritti di riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.
ISMN M-041-82634-9
PRINTED IN ITALY
E.R. 2634
RISTAMPA 1996
IMPRIMÉ EN ITALIE

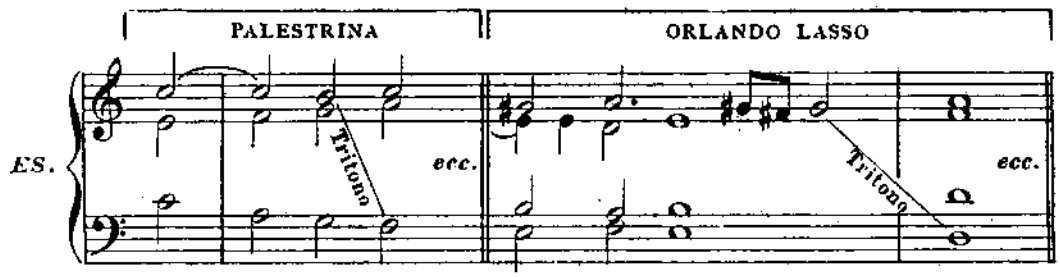
Pertanto il concatenamento seguente è praticabile, specialmente se la sensibile sale alla tonica: ES.



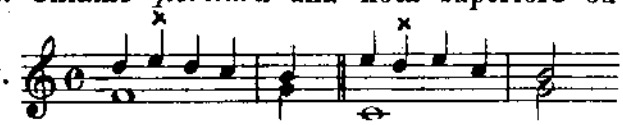
ma si dovrà assolutamente evitare il ritorno sul primo accordo: ES.



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



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

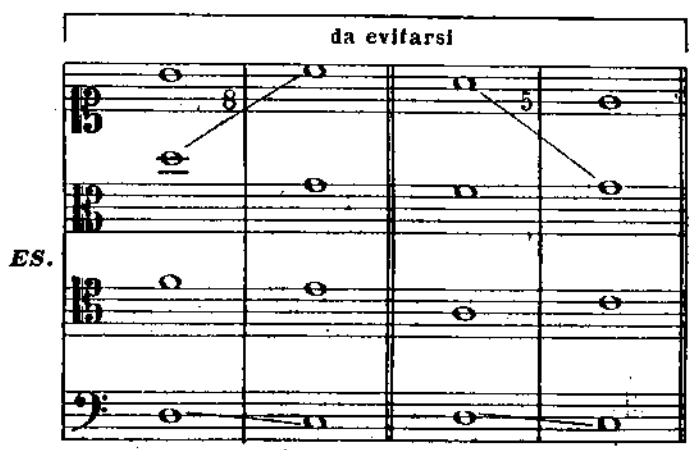


Si potrebbe anche chiamarla *nota di volta.*

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

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

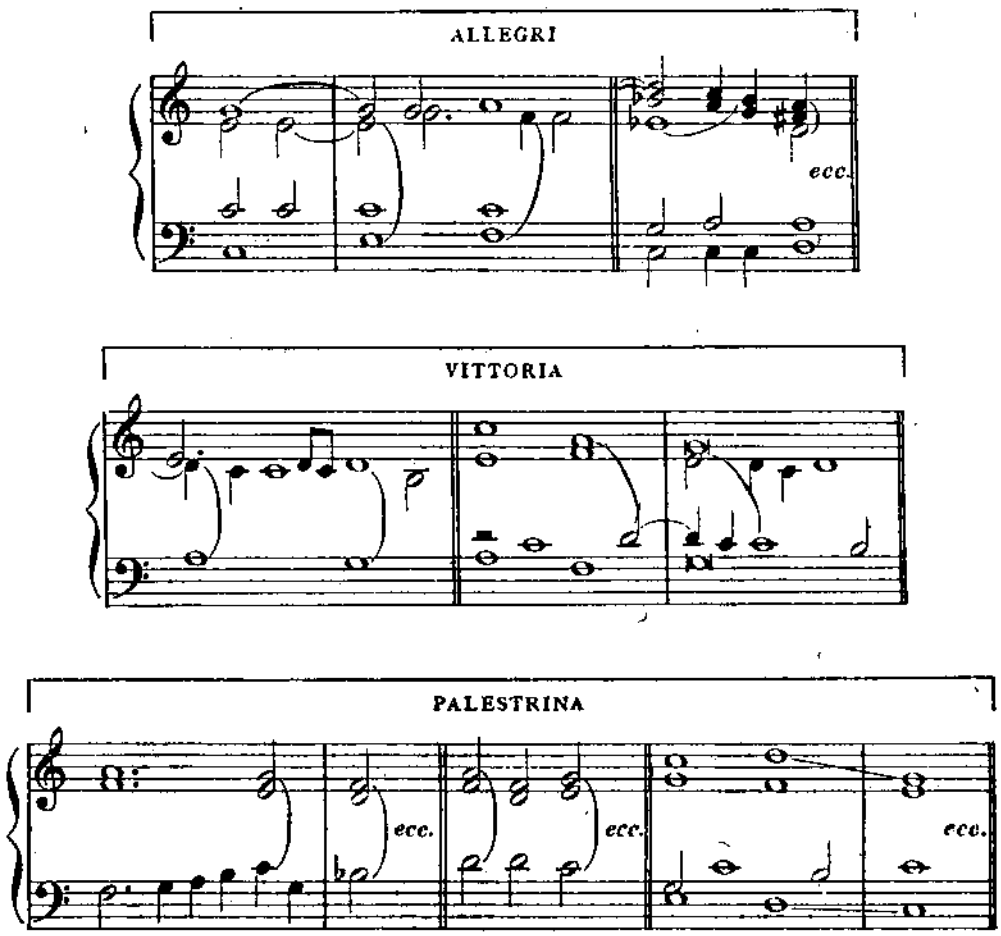
Si eviterà di produrre, per *incrociamento di voci della stessa natura*, l'impressione di due quinte o di due ottave.



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

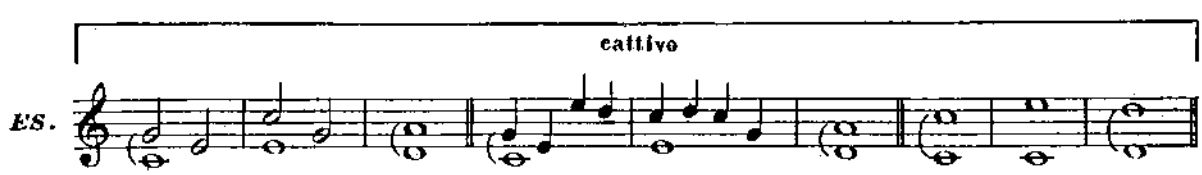
5ª E 8ª NASCOSTE O DIRETTE 7.° — Le 5ª e 8ª nascoste o dirette non *sono mai permesse fra le parti estreme.* — Fra le parti intermedie si debbono osservare le *stesse regole che per l'armonia*, salvo nelle specie molto difficili, nelle quali viene tollerata qualche licenza. (Se ne tratterà a tempo opportuno).

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

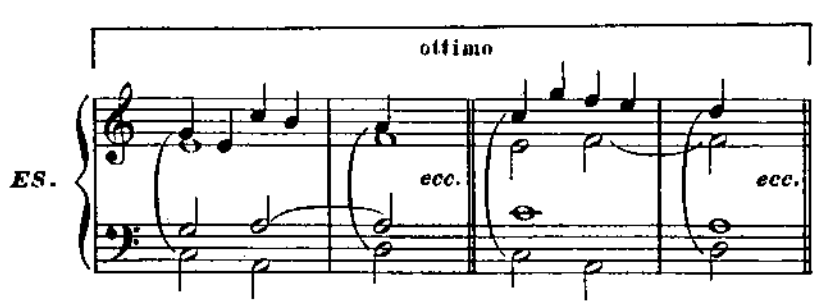


L'allievo deve conoscerli per non rimanere sorpreso alla lettura di quelle grandi e belle opere del passato, senza per questo ritenersi obbligato a praticarli, *a meno che non voglia fare opera d'imitazione.*

N. B. Come in armonia, i cambiamenti di posizione o di stato dell'accordo non distruggono gli errori di 5ª o di 8ª:



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



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

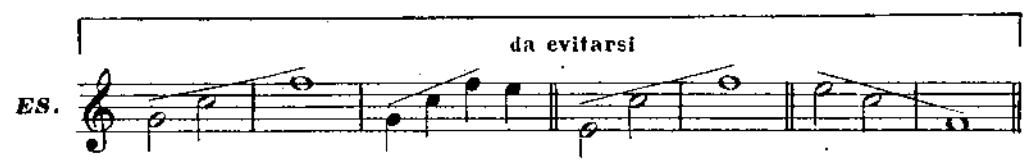
PROGRESSIONI. 9.° — Si devono evitare le progressioni armoniche fino al Contrappunto a doppio coro e ad 8 parti esclusivamente.

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

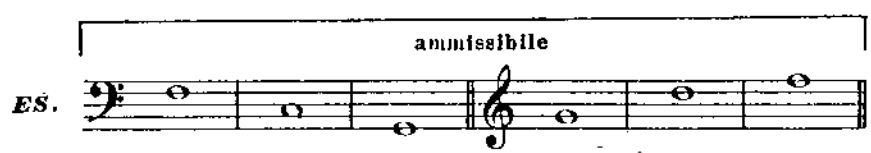
ESTENSIONE. 11.° — Il Contrappunto non deve, per quanto possibile, percorrere una estensione *oltrepassante* la 11ª.

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

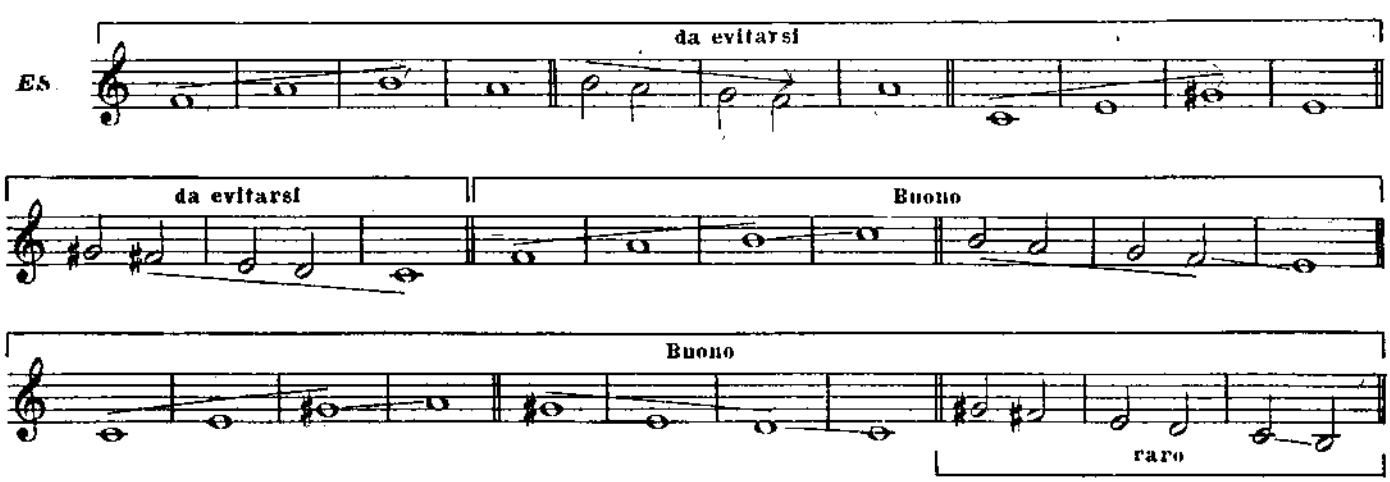
Gli intervalli di 7ª o di 9ª, *in due movimenti disgiunti* nella stessa direzione, devonsi proscrivere, specialmente in valori corti, come minime e semiminime;



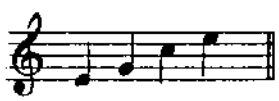
Possono ammettersi (principalmente la 7ª, min.) in valori lunghi, nei casi difficili, e notamente nelle due parti estreme;



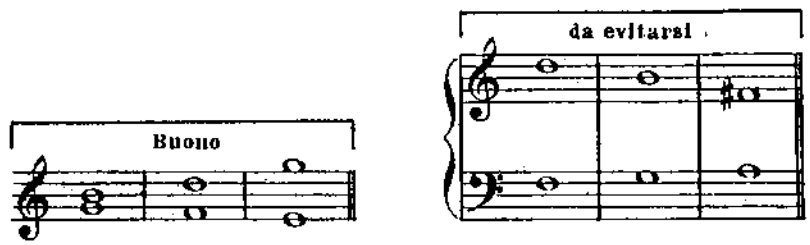
I disegni melodici i cui punti estremi formano in una stessa direzione gli intervalli di 4ª *aumentata* o di 5ª *aumentata,* devono ugualmente essere *evitati,* a meno che nei passaggi ascendenti l'ultima nota dell'intervallo eccedente non salga di *un semitono,* e nei passaggi discendenti non discenda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



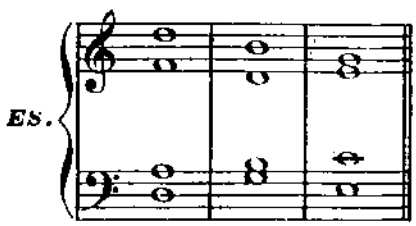
ARPEGGI. 13.° — Le forme arpeggiate devonsi evitare. *ES.* specialmente sullo stesso accordo:



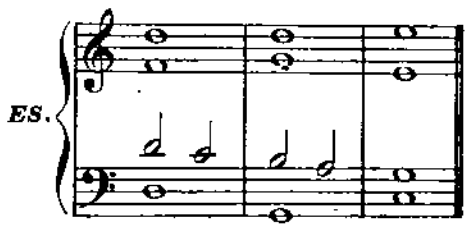
Lo stesso rigore non esiste con degli *accordi differenti*; ciò nondimeno si eviterà che le parti costituenti queste forme arpeggiate siano in *contraddizione di tonalità*.



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



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



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

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

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

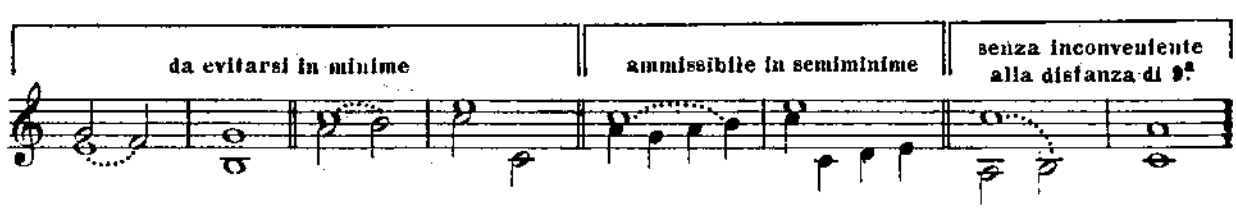
QUARTA E SESTA. 18.° — Si deve *evitare* qualunque combinazione producente il senso dell'*accordo di quarta e sesta.*

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

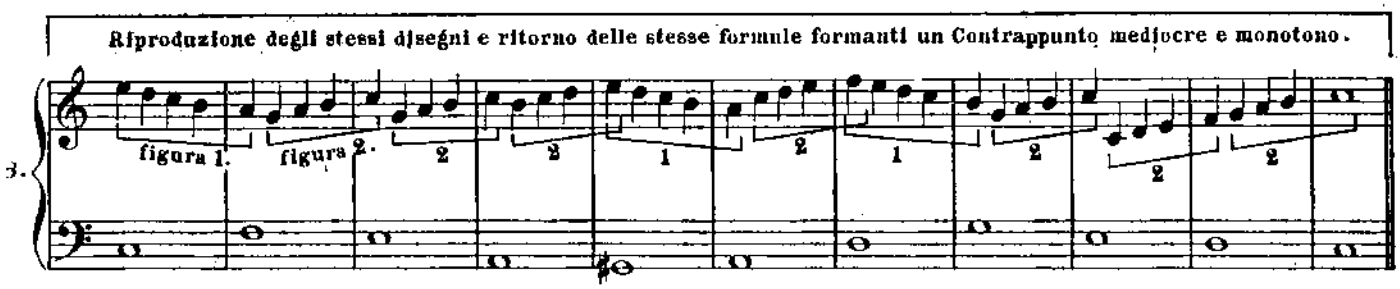
DUE ACCORDI PER BATTUTA 20.° — Eccetto che nelle specie in semibrevi, si possono fare *due accordi per battuta*, ma *non però nella prima.*

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

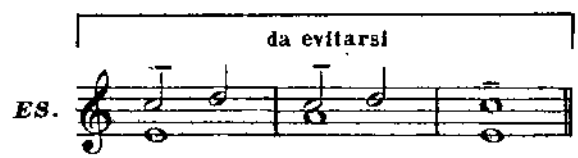
A distanza di 9ª questa relazione di note non presenta inconvenienti.



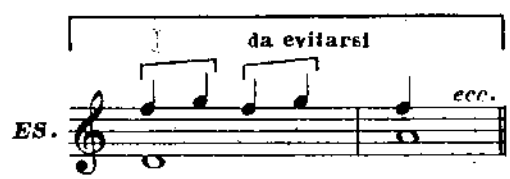
RIPRODUZIONI DI DISEGNI. 22.° — Si deve evitare la monotonia derivante dalla *riproduzione immediata* dello stesso disegno melodico ed il frequente ritorno delle stesse formule:



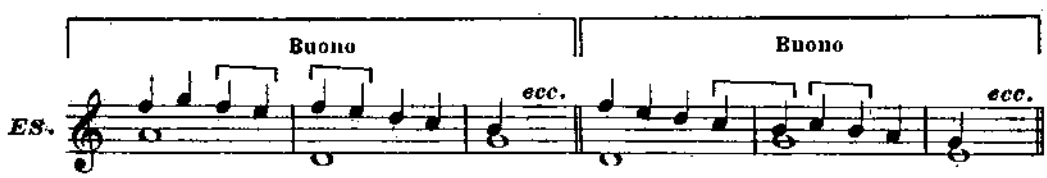
Si deve evitare anche, in valori di minime, tre volte il ritorno sulla stessa nota *colla stessa nota di volta:*



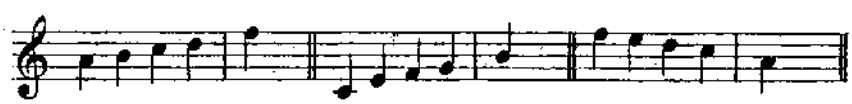
In valori di semiminime, bisogna evitare di fare due volte lo stesso disegno nella stessa misura:



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



PASSAGGIO DA UNA BATTUTA AD UN'ALTRA CON VALORI DI SEMIMINIME. 23.° — Evitare per quanto possibile, coi valori di semiminime, l'intervallo di 3ª per passare da *una battuta ad un'altra,* quando questa 3ª *continua* un movimento ascendente o discendente:



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

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

CONTRAPPUNTO A DUE PARTI.

PRIMA SPECIE — NOTA CONTRO NOTA.

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

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

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

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

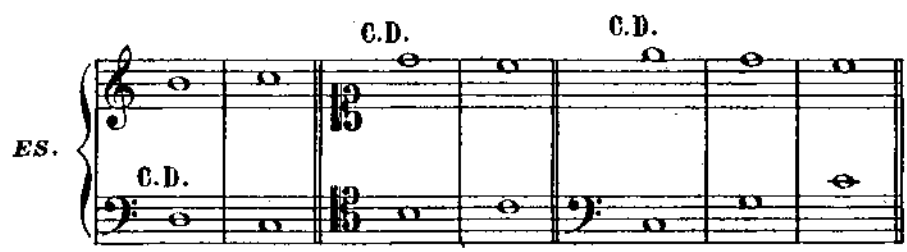
5.° — L'unisono non si può praticare che alla prima ed all'ultima battuta.

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

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

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

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



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

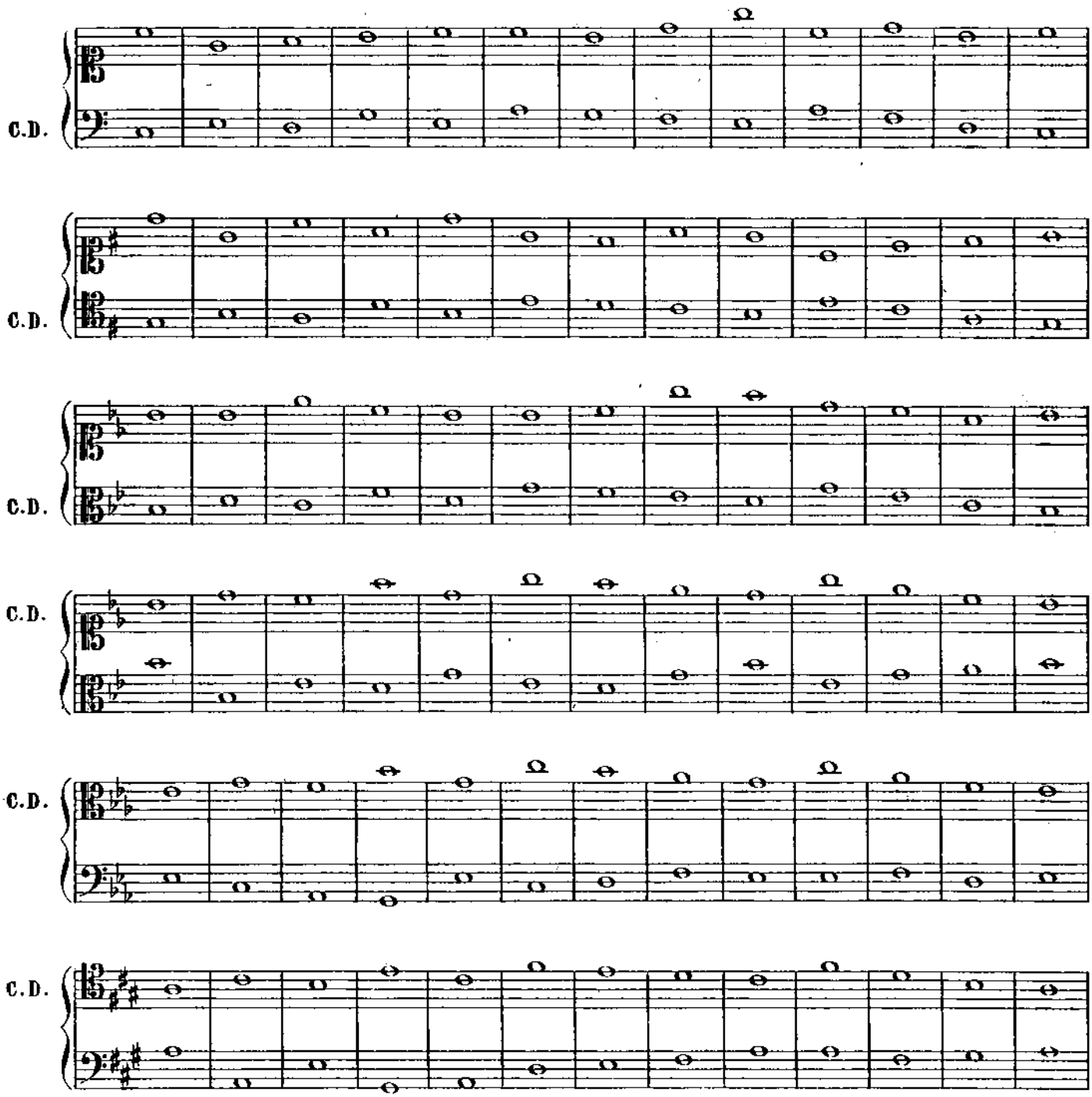
9.° — La stessa nota non dev'essere ripetuta più d'una volta, vale a dire *udita più di due volte di seguito.*

ESERCIZI.

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

(21)

ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.



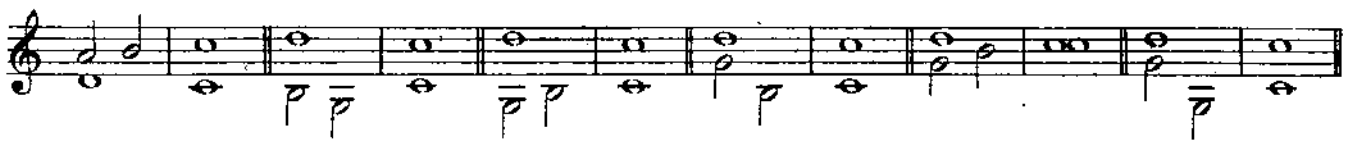
CONTRAPPUNTO A DUE PARTI.

SECONDA SPECIE — DUE NOTE CONTRO UNA.

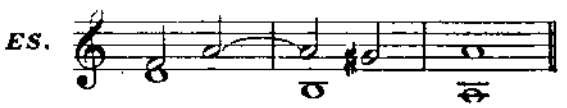
1.° — Questo Contrappunto si compone del *Canto dato* e di una parte in *minime* combinata collo stesso Canto dato.

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

Ecco le formule della penultima battuta:



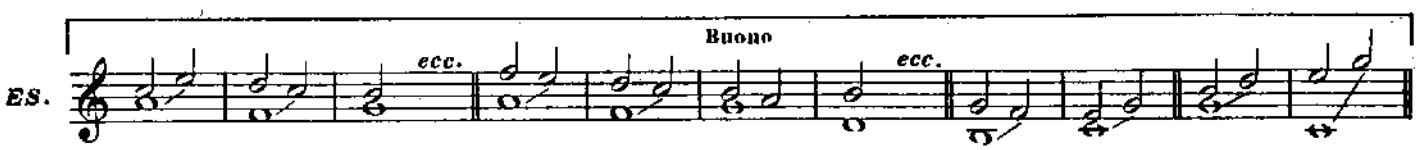
Allo scopo di evitare che tutte le finali si assomiglino, quando il canto dato è nel Basso, la sincope può essere impiegata *eccezionalmente.*



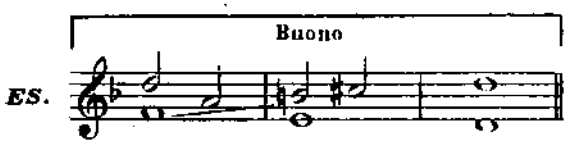
3.° — Il tempo forte deve sempre essere in consonanza; il tempo debole può essere in consonanza o in dissonanza di passaggio.

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

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



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



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

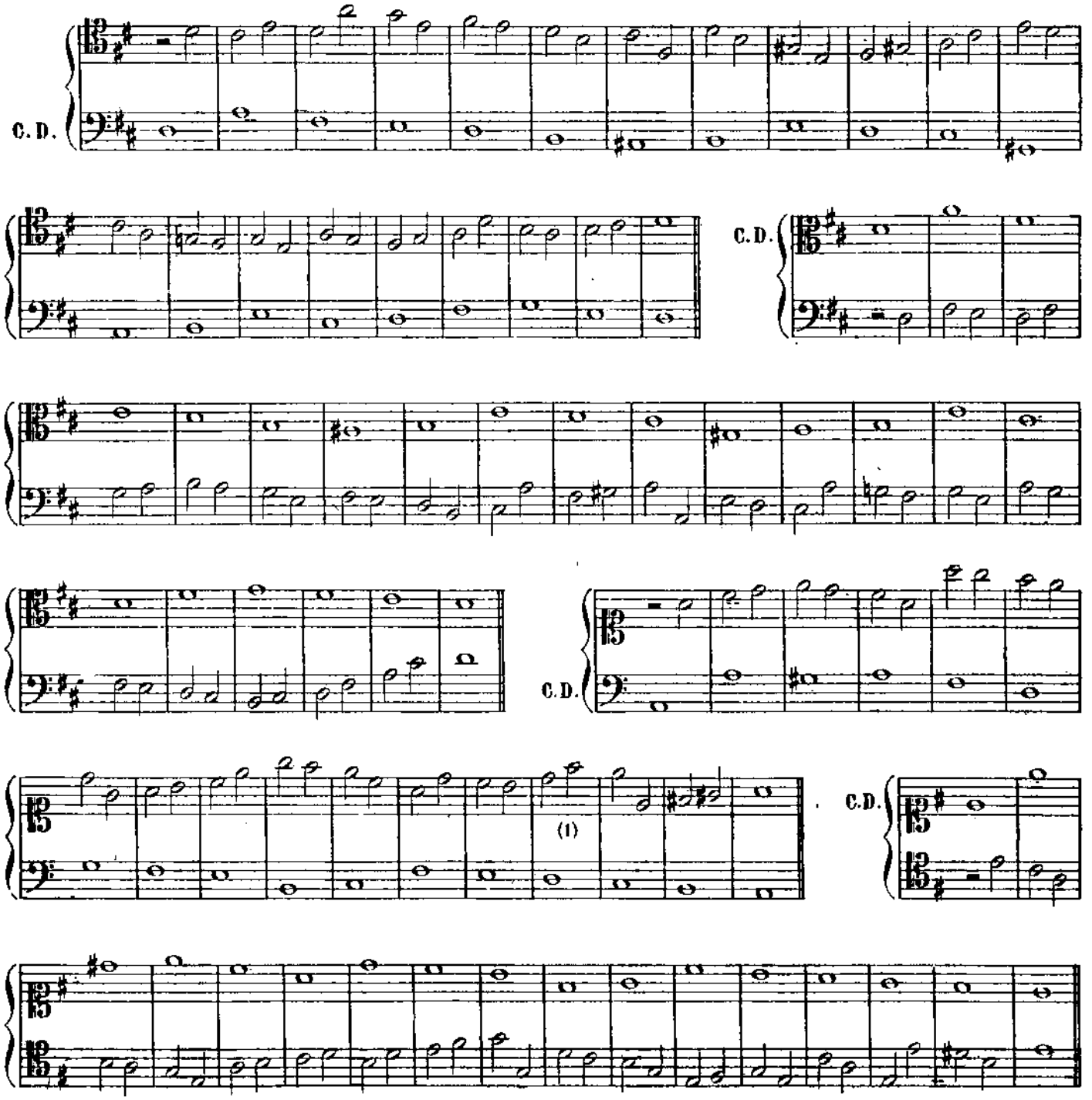
7.° — L'unisono è tollerato nel tempo debole.

ESERCIZI.

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

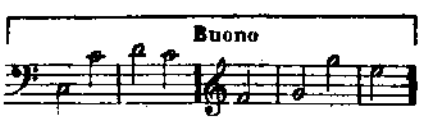
(26)

ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI.



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

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



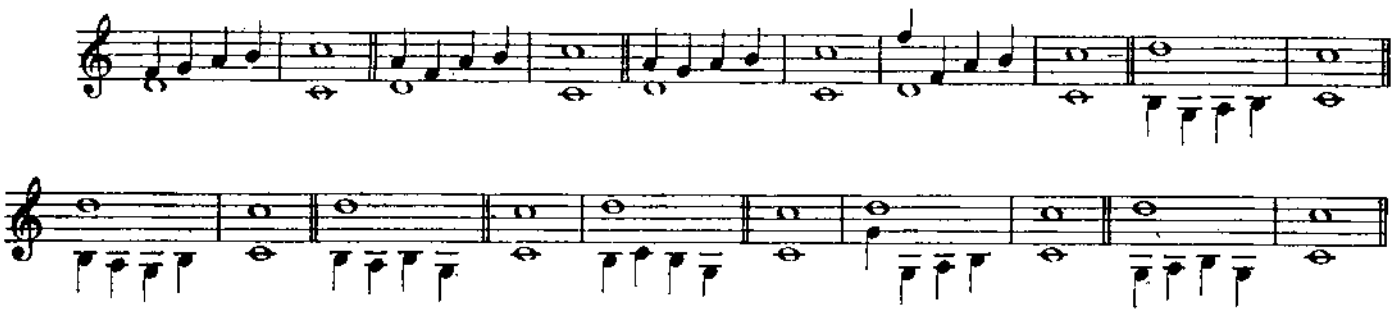
CONTRAPPUNTO A DUE PARTI.

TERZA SPECIE — QUATTRO NOTE CONTRO UNA.

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

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

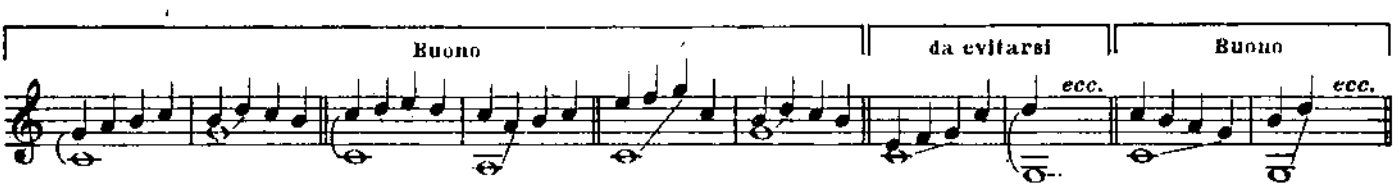
ALCUNE FORMULE PER LA PENULTIMA BATTUTA



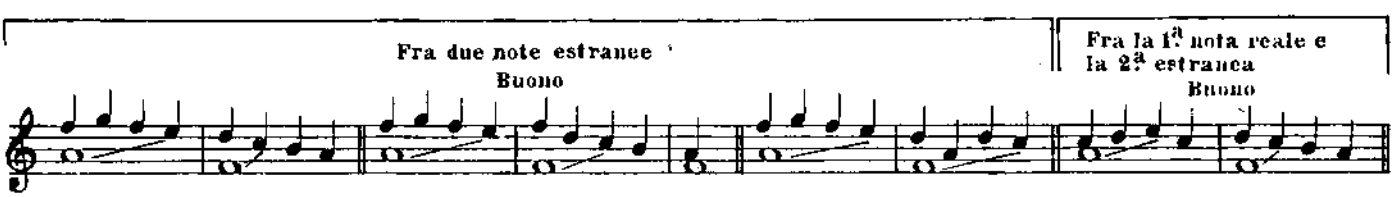
3.° — Il moto melodico di 6ª *minore* non è impiegato in questa specie che nella *stessa battuta* e nel tempo della *durata dello stesso accordo.*

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

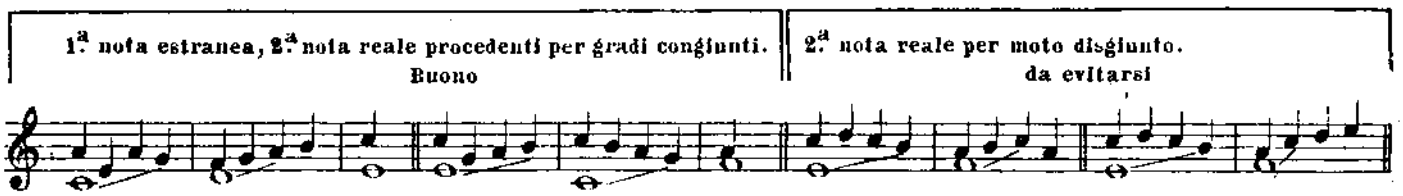
5.° — Le 8ª e 5ª fra note reali debbono essere separate da quattro semiminime. Per moto contrario *una semiminima* basta a salvarle, *a condizione però che la seconda non si produca sul primo tempo della battuta.*



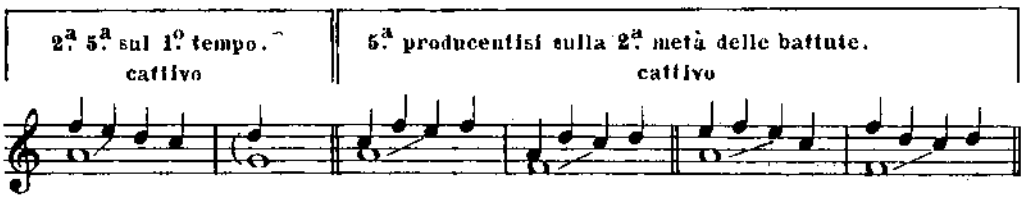
Fra due note *estranee* o fra due note di cui la prima *è reale* e la seconda *estranea*, le 5ª sono salvate quando sono separate da *una, due o tre semiminime.*



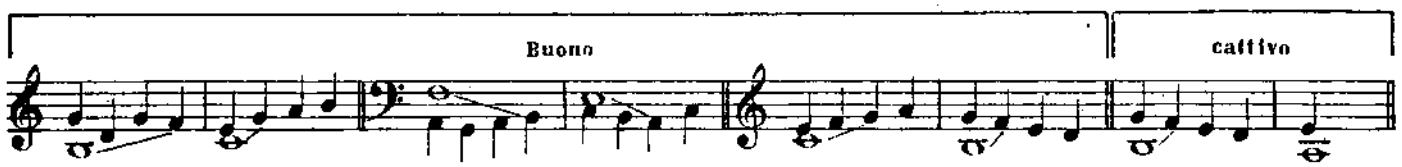
La stessa regola è applicabile se la prima *è nota estranea* e la seconda *reale,* ma bisogna in tal caso che questa nota reale proceda *per gradi congiunti prima e dopo la sua emissione,* vale a dire che essa abbia il *carattere di nota di passaggio o di volta:*



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



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

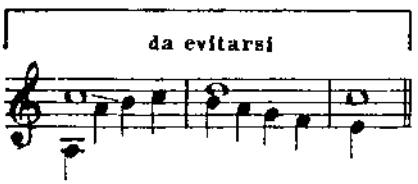


6.° — Se le quattro semiminime rappresentano due accordi diversi, questi debbono dividersi di *due in due semiminime.*

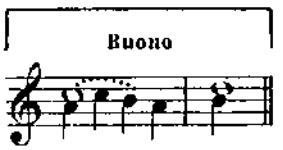
La penultima battuta non deve rappresentare che *un solo accordo.*

7.° — L'unisono è tollerato, ma *non sulla prima nota della battuta.*

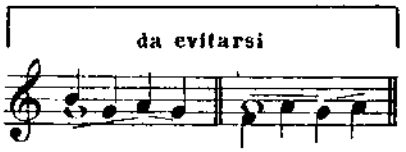
Si deve evitare di giungervi per *urto di seconda minore:*



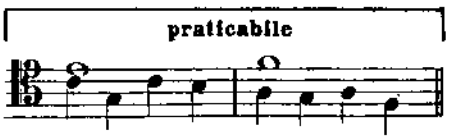
Ma si può lasciare l'unisono mediante lo stesso urto:



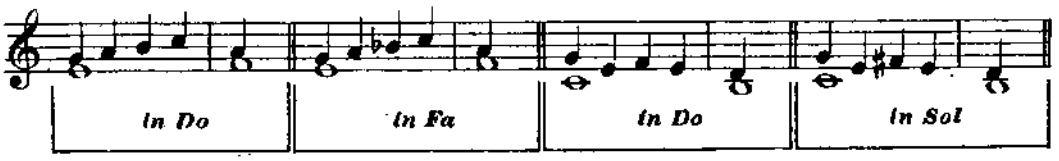
8.° — Non si deve mai fare la *fioritura dell'unisono:*



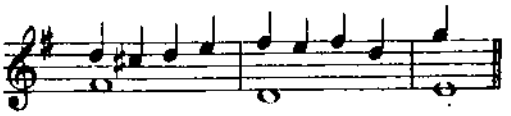
9.° — La formula seguente può praticarsi *sotto forma di ritorno* alla stessa nota senza per questo produrre il senso di un secondo rivolto, ma sempre su una parte debole del tempo:



10.° — La nota di passaggio e la nota di volta *superiore* non possono essere alterate *senza provocare una modulazione.*



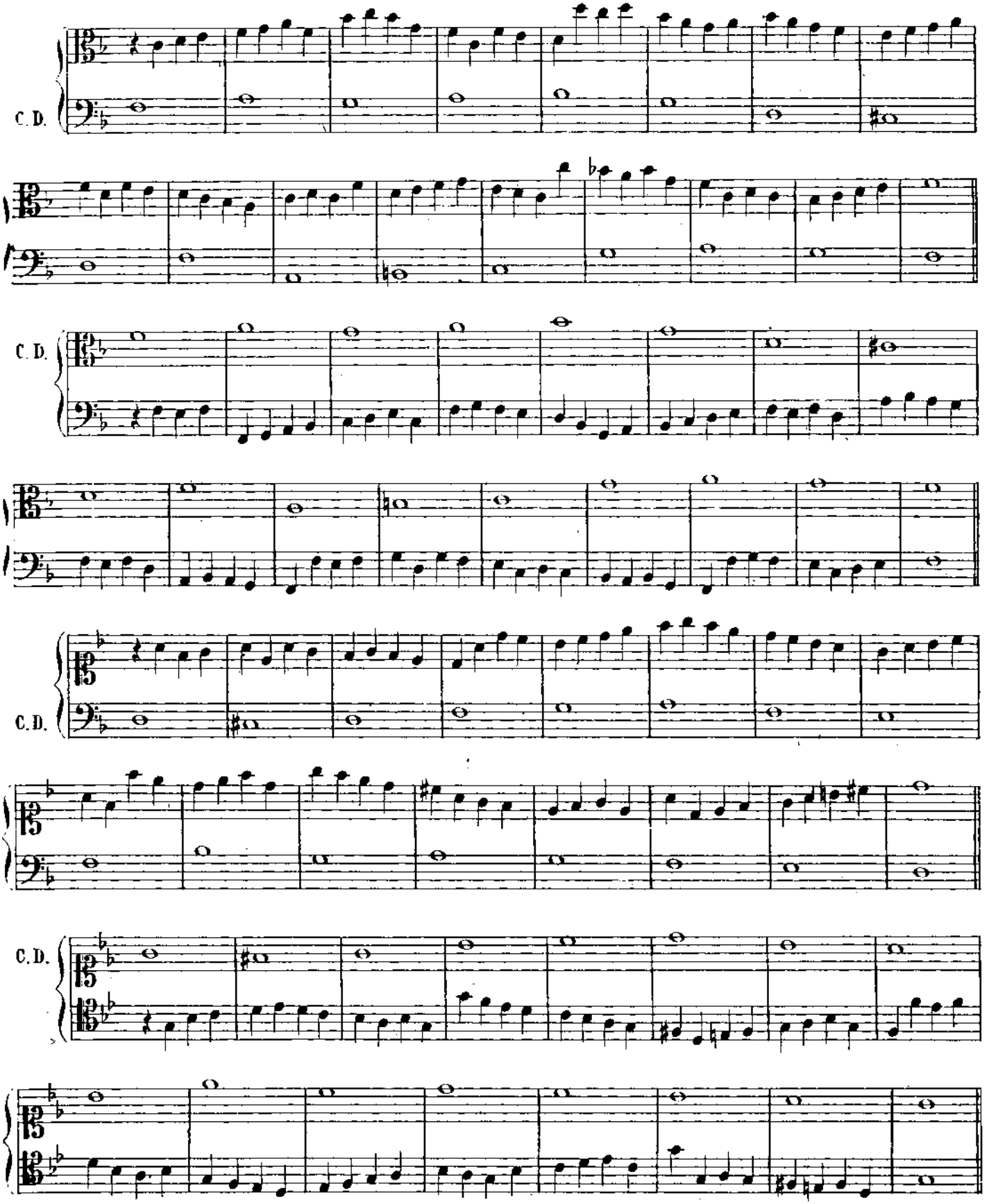
Ma la nota di volta *inferiore* non iscuote la tonalità, *es.*



ESERCIZI

Procedere come nelle specie precedenti.

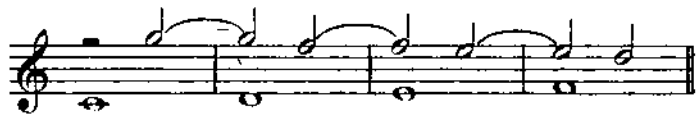
ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI.



CONTRAPPUNTO A DUE PARTI.

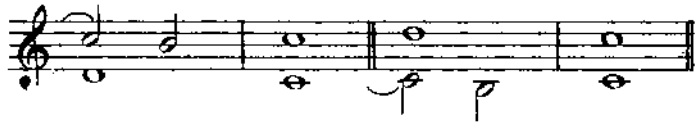
QUARTA SPECIE — SINCOPI.

1.° — Questo Contrappunto si compone del *Canto dato* e di una parte in *sincopi*, la cui prima metà si trova sul tempo debole di una battuta, e l'altra sul tempo forte della battuta seguente:



2.° — La prima battuta deve incominciare con una pausa di mezza battuta. Essa deve essere in consonanza perfetta: 5ª, 8ª od unisono. L'ultima battuta deve essere in 8ª od unisono.

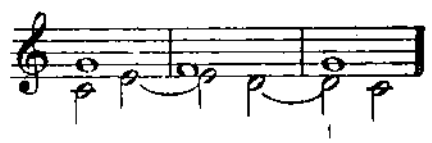
Se il Canto dato lo consente, la penultima battuta deve sempre contenere una dissonanza sincopata:



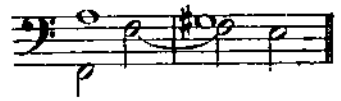
3.° — La sincope può essere o non essere una dissonanza. *È però preferibile ch'essa lo sia.* — Nel caso in cui è consonanza, essa può procedere per gradi congiunti o disgiunti.

4.° — Le dissonanze impiegate sono quelle di 2ª e di 4ª ritardanti la 3ª, di 7ª ritardante la 6ª, e di 9ª ritardante l'8ª. *Esse si risolvono sempre discendendo di un grado.*

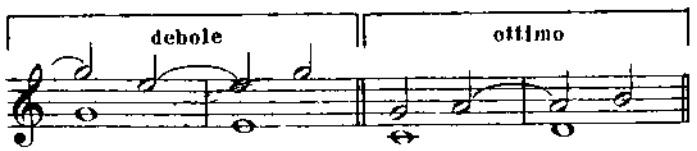
Quando le sincopi sono nella parte inferiore, si può, per non interromperle, impiegare la 4ª come ritardo della 5ª, ma con riserbo a due parti, a causa della povertà e dell'aridità dell'armonia:



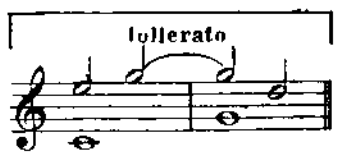
La dissonanza di 2ª aumentata può essere praticata nel modo minore:



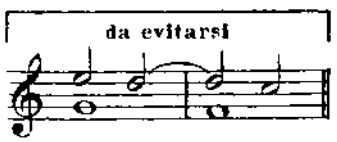
5.° — Le 5ª e 8ª consecutive tra i tempi deboli sono vietate. — Quelle prodotte tra i tempi forti sono permesse, ciò nondimeno *le 8ª sono meno buone delle 5ª*, a causa dell'effetto fiacco che ne risulta:



Le 5ª per moto contrario sono tollerate sui tempi deboli:

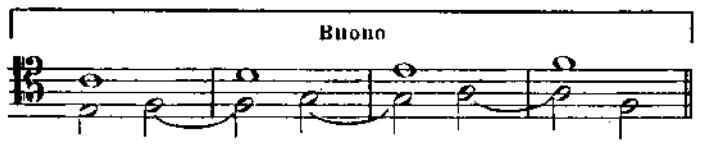


Nella successione seguente:



6ª sembrano ritardare le 5ª e si ha l'impressione di due 5ª che bisogna evitare.

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

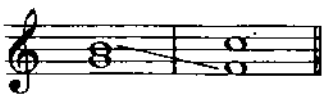


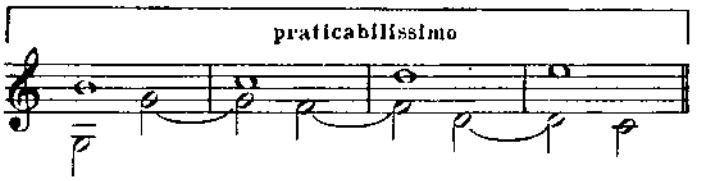
In quanto all'unisono, esso rimane sottoposto alle regole precedenti, vale a dire permesso nei tempi deboli, vietato nei tempi forti.

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

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

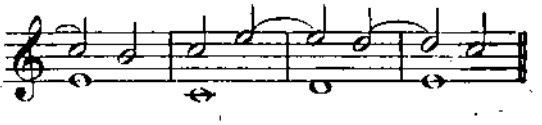
8.° Non si deve fare la ripetizione di una nota sincopata.

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

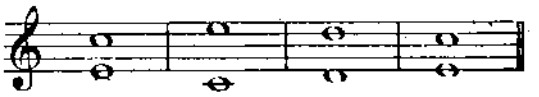


10.° — Relativamente alle 5ª ed alle 8ª non separate da un accordo estraneo, basta *sopprimere la sincope* per constatare se la realizzazione armonica è corretta. Pertanto il passaggio seguente:

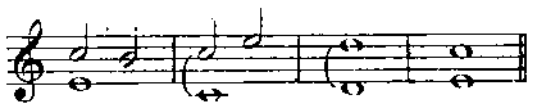
buono colla continuità delle sincopi, non lo è più *se le sincopi vengono interrotte:*



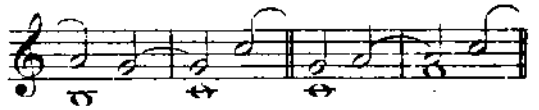
perchè nel primo caso, sopprimendo le sincopi, si ottiene:



mentre che il secondo dà:



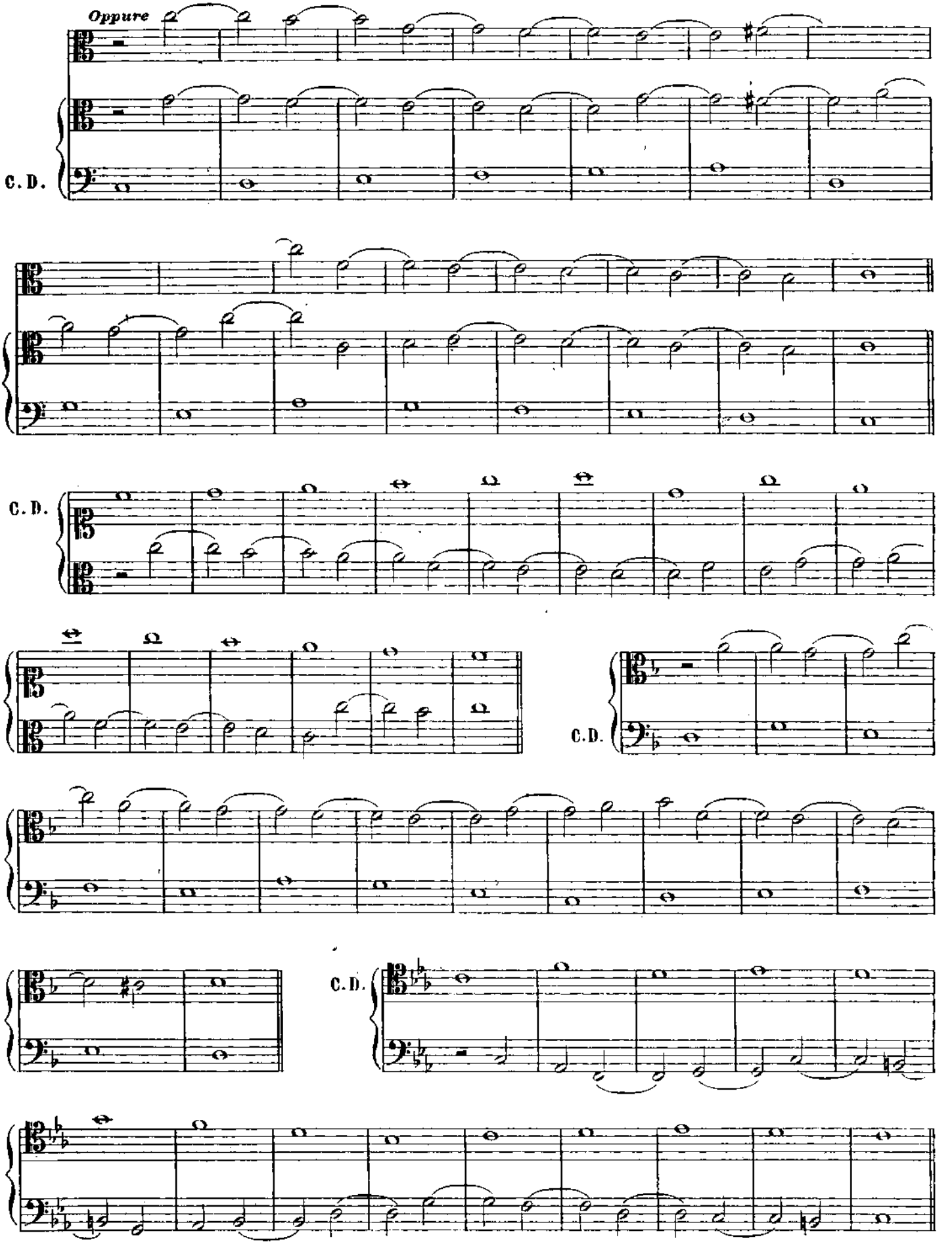
11.° — Gli errori di 5ª e di 8ª dirette non possono prodursi con delle sincopi. I passaggi seguenti ed altri simili sono dunque buonissimi:



ESERCIZI.

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

ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI.

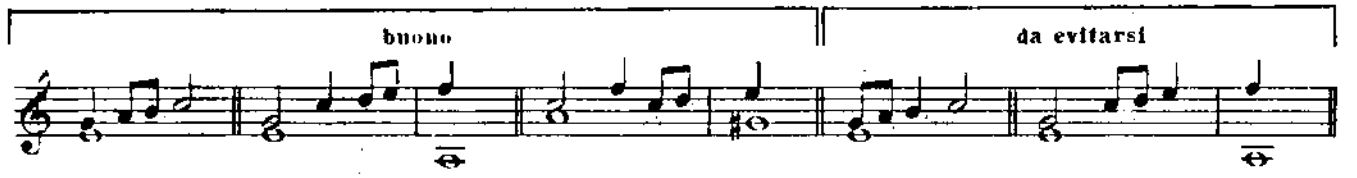


CONTRAPPUNTO A DUE PARTI.

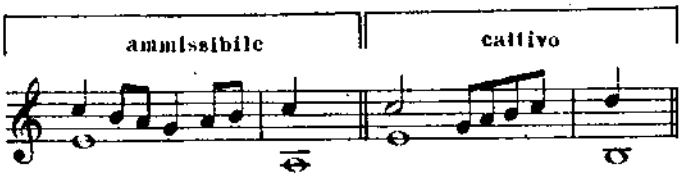
QUINTA SPECIE — CONTRAPPUNTO FIORITO.

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

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

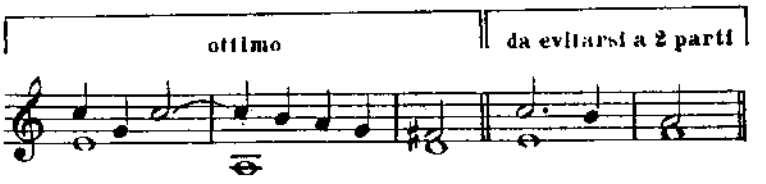


Se talvolta si è indotti ad impiegare quattro crome nella stessa battuta, queste devono essere ripartite nella maniera seguente e non succedersi immediatamente:

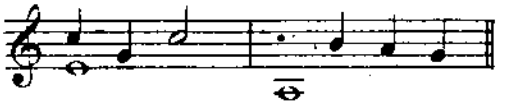


Si deve in tutt'i casi essere *sobri nell' impiego delle crome,* se si vuol conservare al contrappunto il carattere grave che distingue questo genere di composizione.

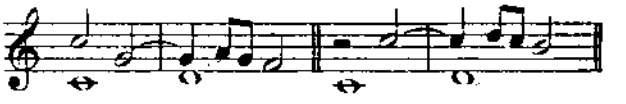
3.° — La minima col punto non è usata a due parti *che da una battuta all'altra,* ed è uso di scriverla sotto la forma sincopata mediante la legatura:



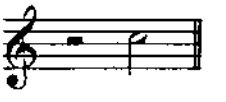
Gli antichi autori la scrivevano frequentemente sotto la forma seguente, oggi non più usata:

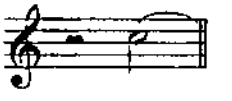


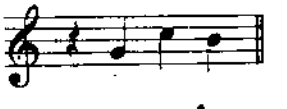
4.° — Le due varianti seguenti non sono considerate come producenti errori di 5ª e di 8ª:

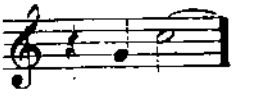


5.° — La prima battuta può incominciare:

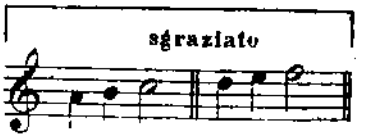
1.° con una pausa di mezza battuta seguita da una minima 

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

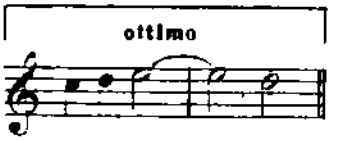
3.° da una pausa di un quarto seguita da tre semiminime: 

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

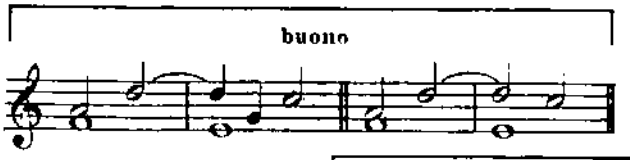
6.° — Il ritmo di due semiminime seguite da una minima nella stessa battuta è d'un effetto sgraziato; esso non deve essere impiegato che con un grande riserbo:



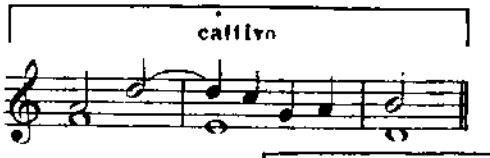
Questo stesso ritmo è al contrario *eccellente* se le due semiminime sono *seguite da una minima sincopata:*



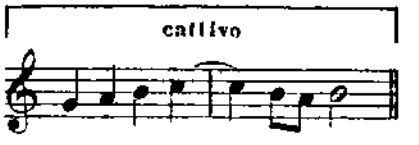
7.° — La risoluzione di un ritardo deve aver luogo *sulla 2.ª metà della battuta,* che siavi o no una variante:



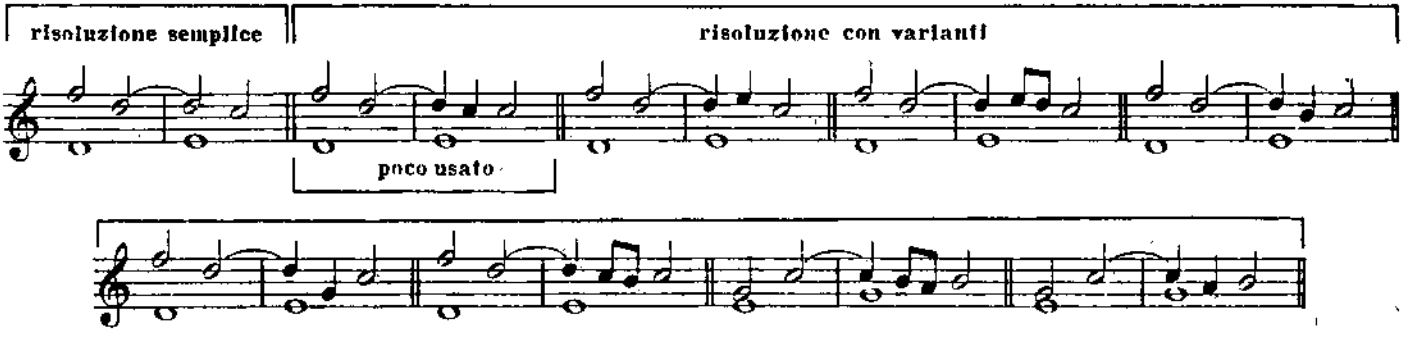
In nessun caso si deve diminuire il valore di un ritardo nel modo seguente:



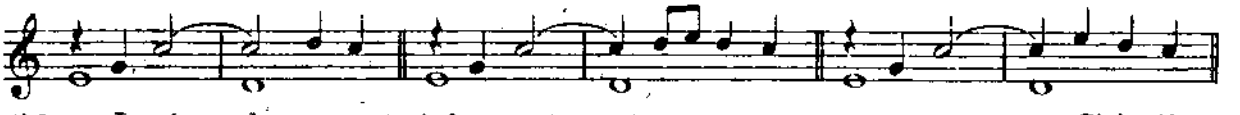
Il ritardo deve essere preparato *da una minima, non da una semiminima:*



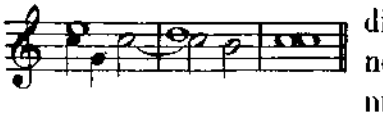
La risoluzione di un ritardo può prodursi in diverse maniere, sia semplicemente coll'emissione della nota reale, sia facendo precedere questa nota reale da certe varianti:



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



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

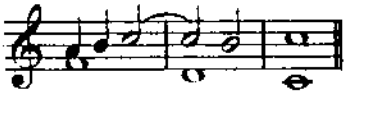


Si è già parlato di questa formula nella specie in semiminime.

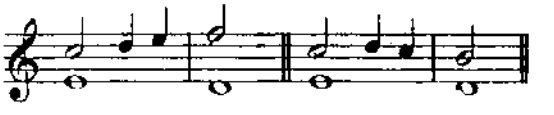
9.° — Le regole sono applicabili secondo la specie impiegata.

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

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



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



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

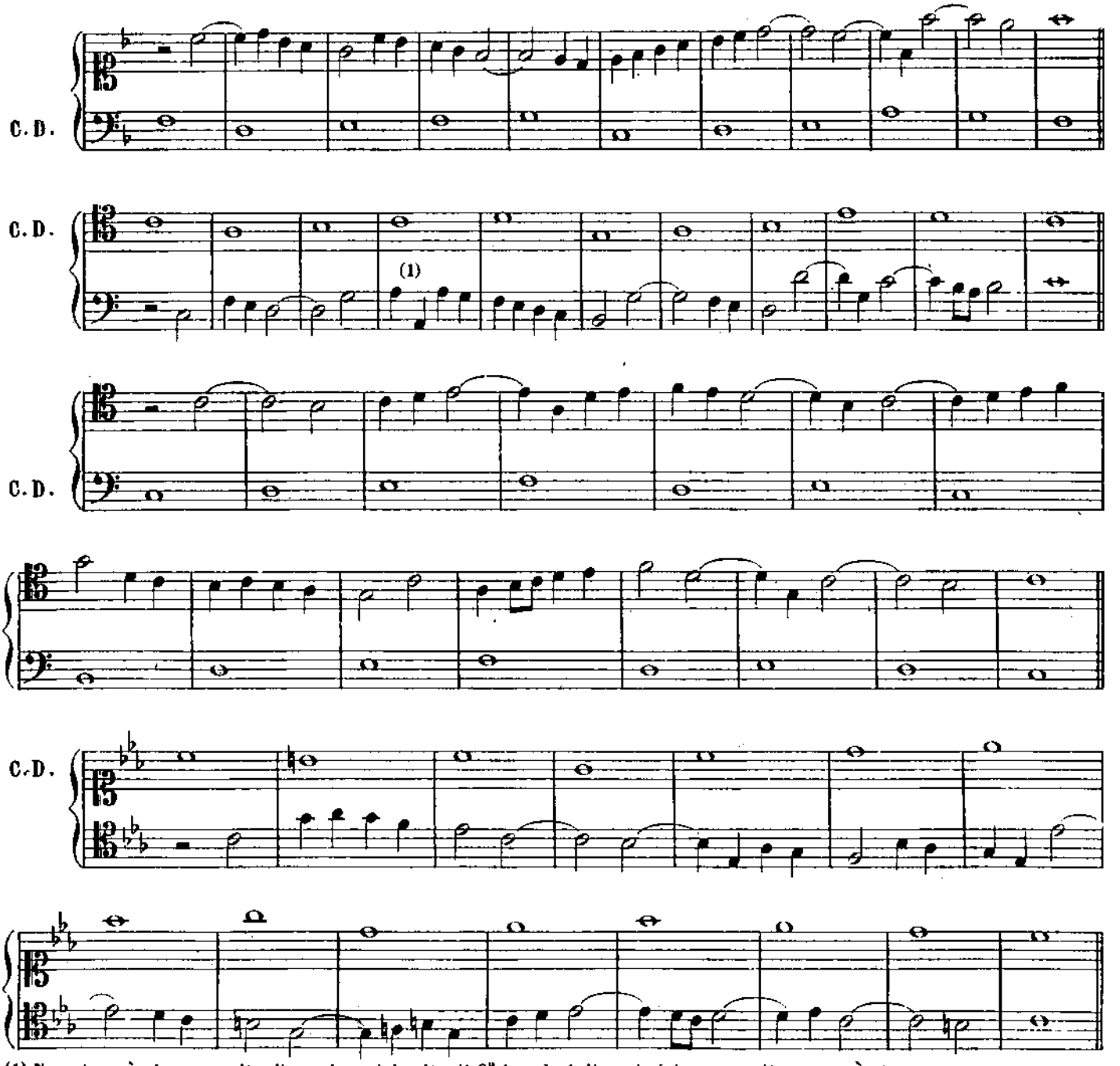
14.° — Non impiegare gli stessi valori e gli stessi disegni *durante più di due battute.*

ESERCIZI.

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

(72)

ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI.



(1) Non si userà che con molta discrezione del salto di 8ª in valori di semiminime, con ritorno su sè stessa.

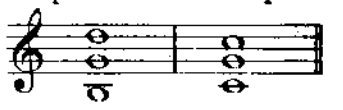
CONTRAPPUNTO A TRE PARTI.

PRIMA SPECIE — NOTA CONTRO NOTA.

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

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

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



La penultima battuta deve avere la sua armonia completa.

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

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

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

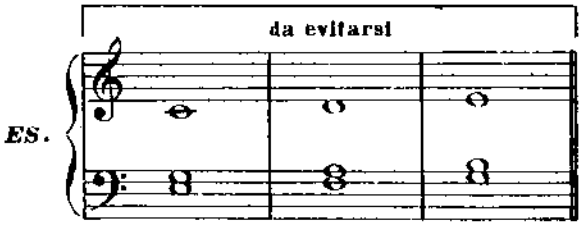
6.° — Si deve evitare la ripetizione di una *nota in due parti alla volta.*

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

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

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

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



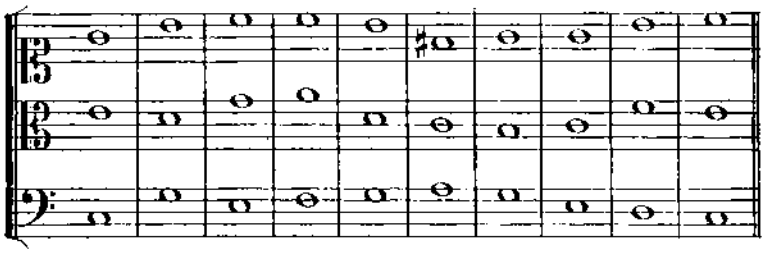
ESERCIZI.

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

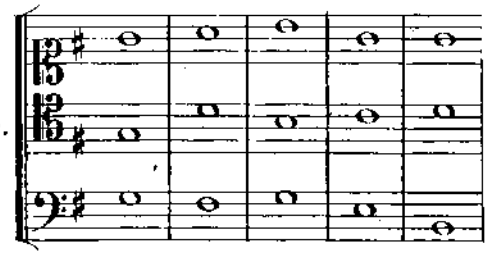
Esercitarsi così su parecchi canti dati, maggiori e minori, fino a che questo lavoro siasi reso facile e naturale.

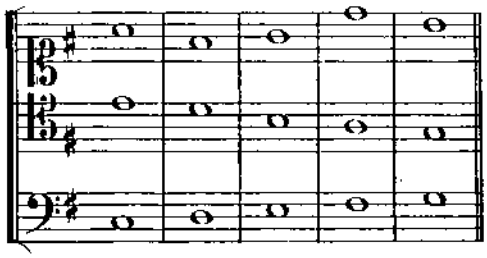
TRE COMBINAZIONI IN MAGGIORE.

C.D.

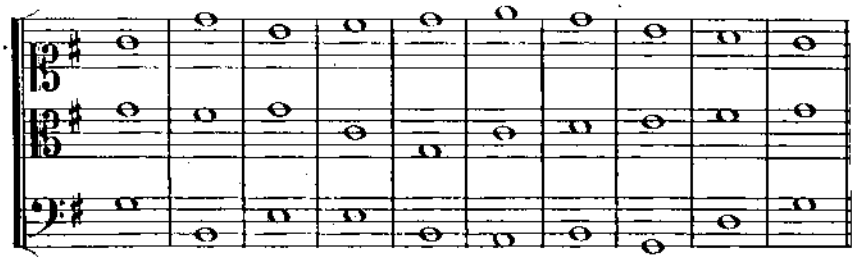


C.D.



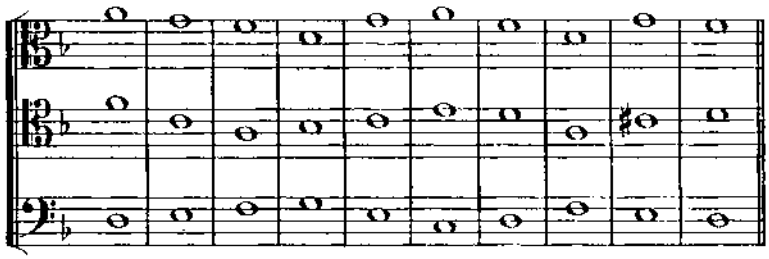


C.D.

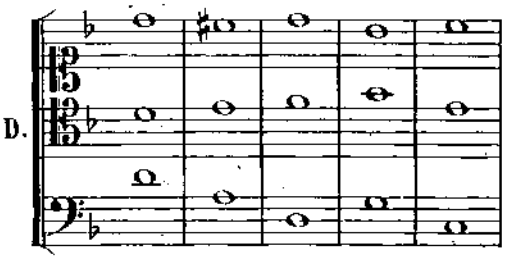


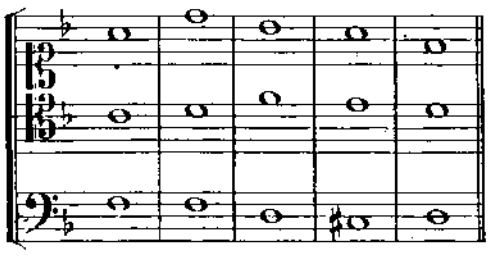
TRE COMBINAZIONI IN MINORE.

C.D.

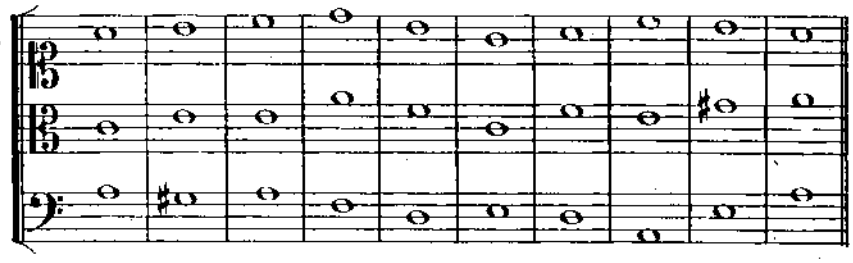


C.D.



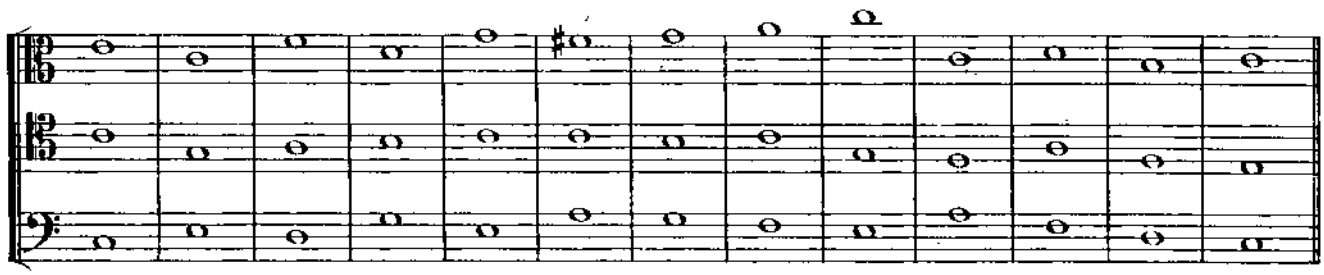


C.D.

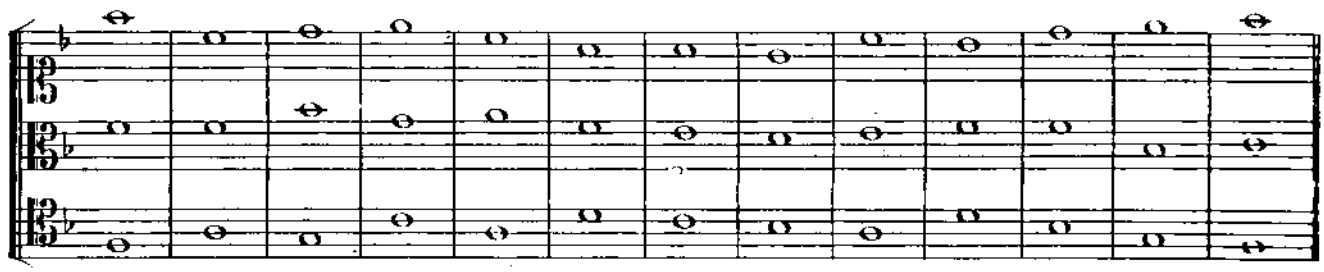


ESEMPIO COMPLETO DELLE NOVE COMBINAZIONI, ALLE QUALI DÀ LUOGO UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.

C.D.



C.D.



C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

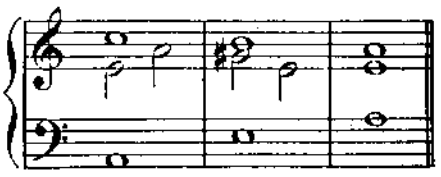
C. D.

CONTRAPPUNTO A TRE PARTI.

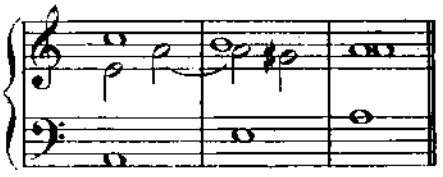
SECONDA SPECIE — DUE NOTE CONTRO UNA.

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

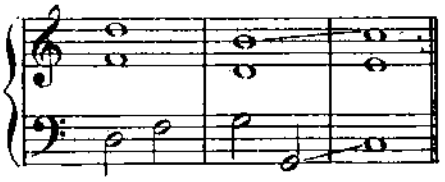
2.° — La ripetizione delle minime è sempre vietata; ciò non ostante questa ripetizione potrà aver luogo *dalla penultima all'ultima battuta, allorquando s'incontrerà una reale difficoltà* per la finale:



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



4.° — L'8ª diretta è tollerata, *per finire,* fra le due parti estreme quando la parte superiore procede *per* $^1|_2$ *tono diatonico ascendente:*



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

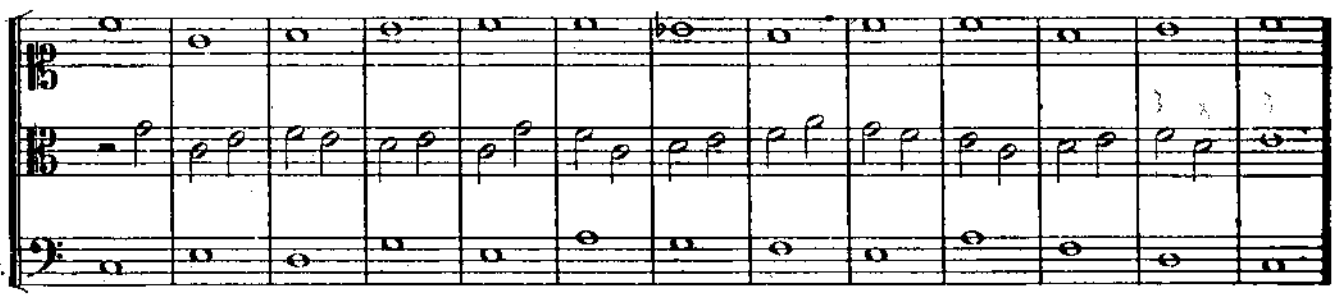
6.° — Quando il contrappunto è nel basso, la parte immediatamente superiore deve incocominciare colla tonica.

ESERCIZI.

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

(78)

ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.



C.D.

C.D.

C.D.

C.D.

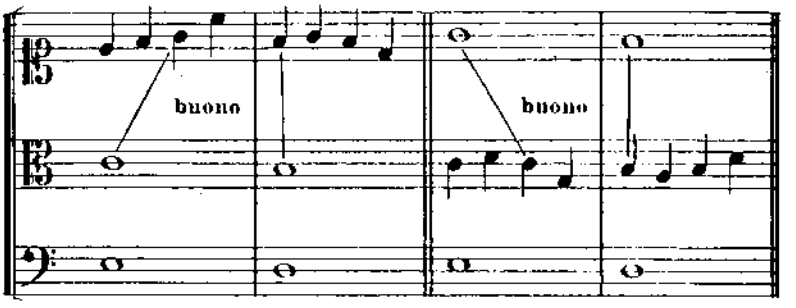
C.D.

CONTRAPPUNTO A TRE PARTI.

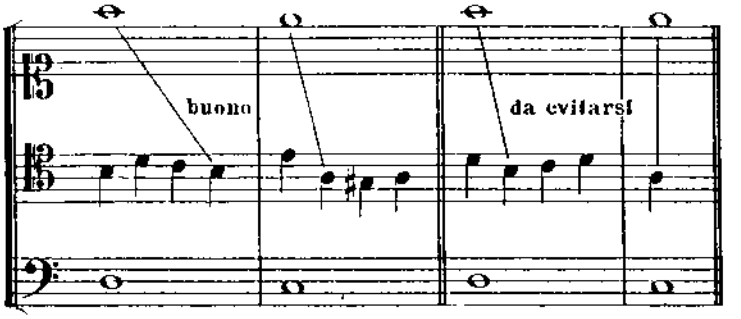
TERZA SPECIE — QUATTRO NOTE CONTRO UNA.

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

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



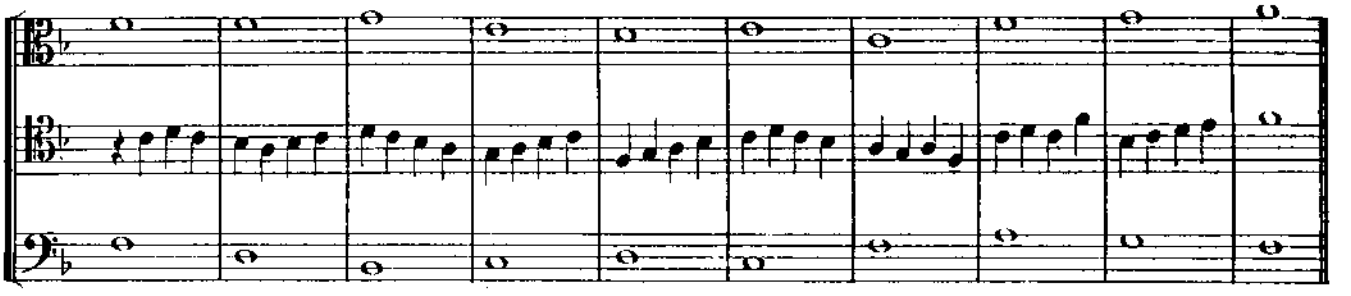
Ma *se è la prima che è diminuita*, esse vanno separate *da una semiminima almeno*, e la seconda non deve trovarsi sul primo tempo della battuta.

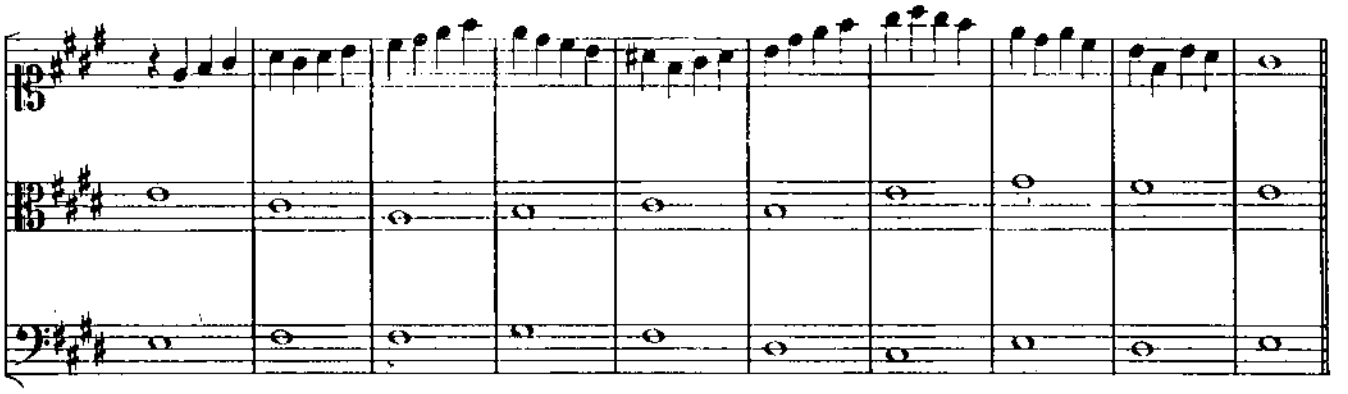


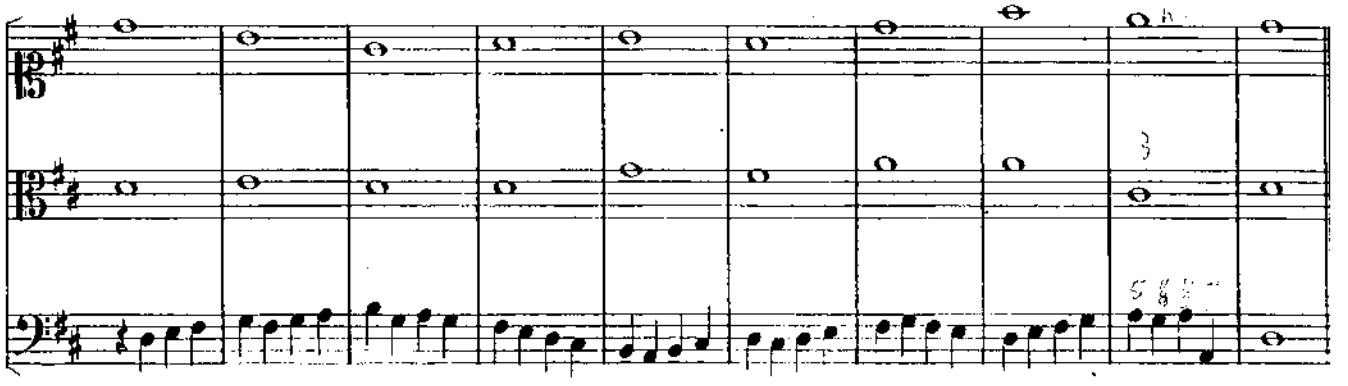
ESERCIZI.

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

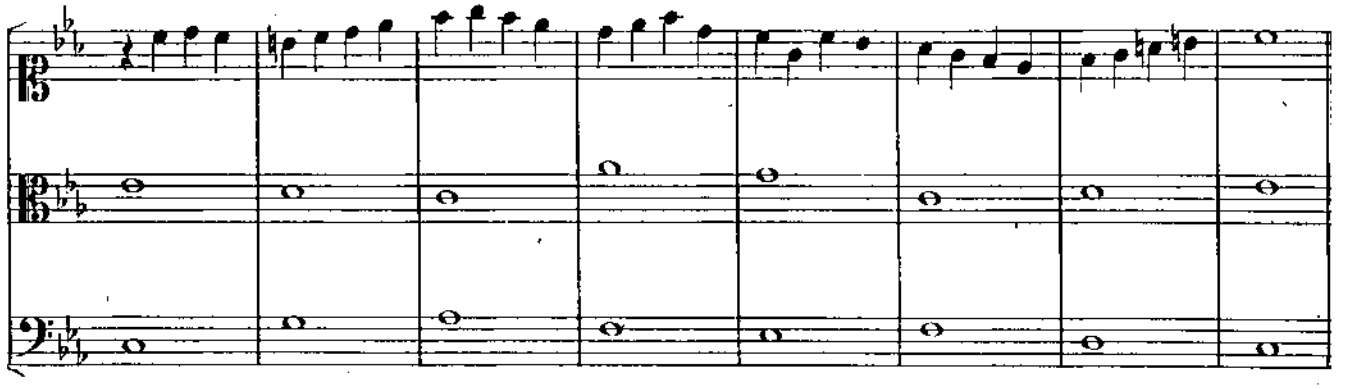
ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI.

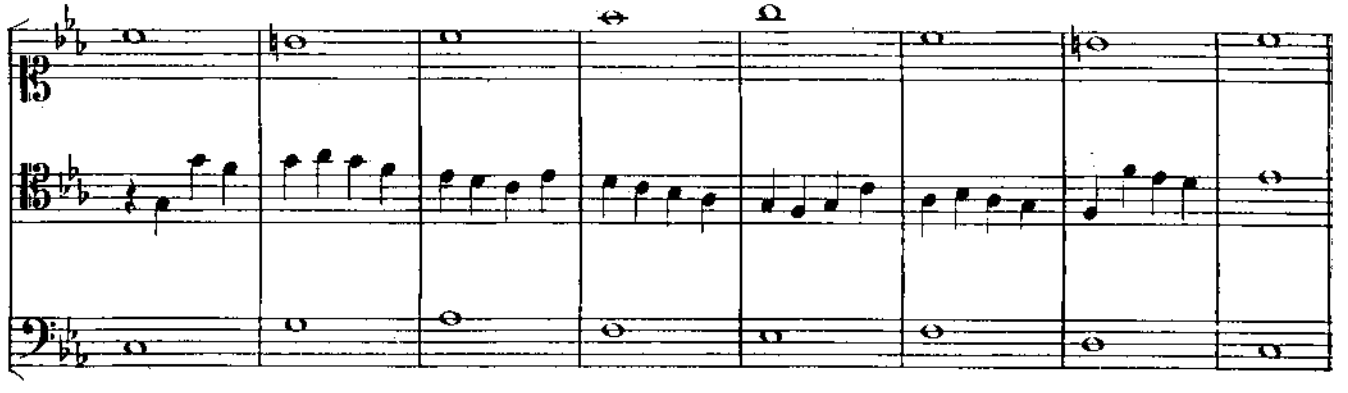


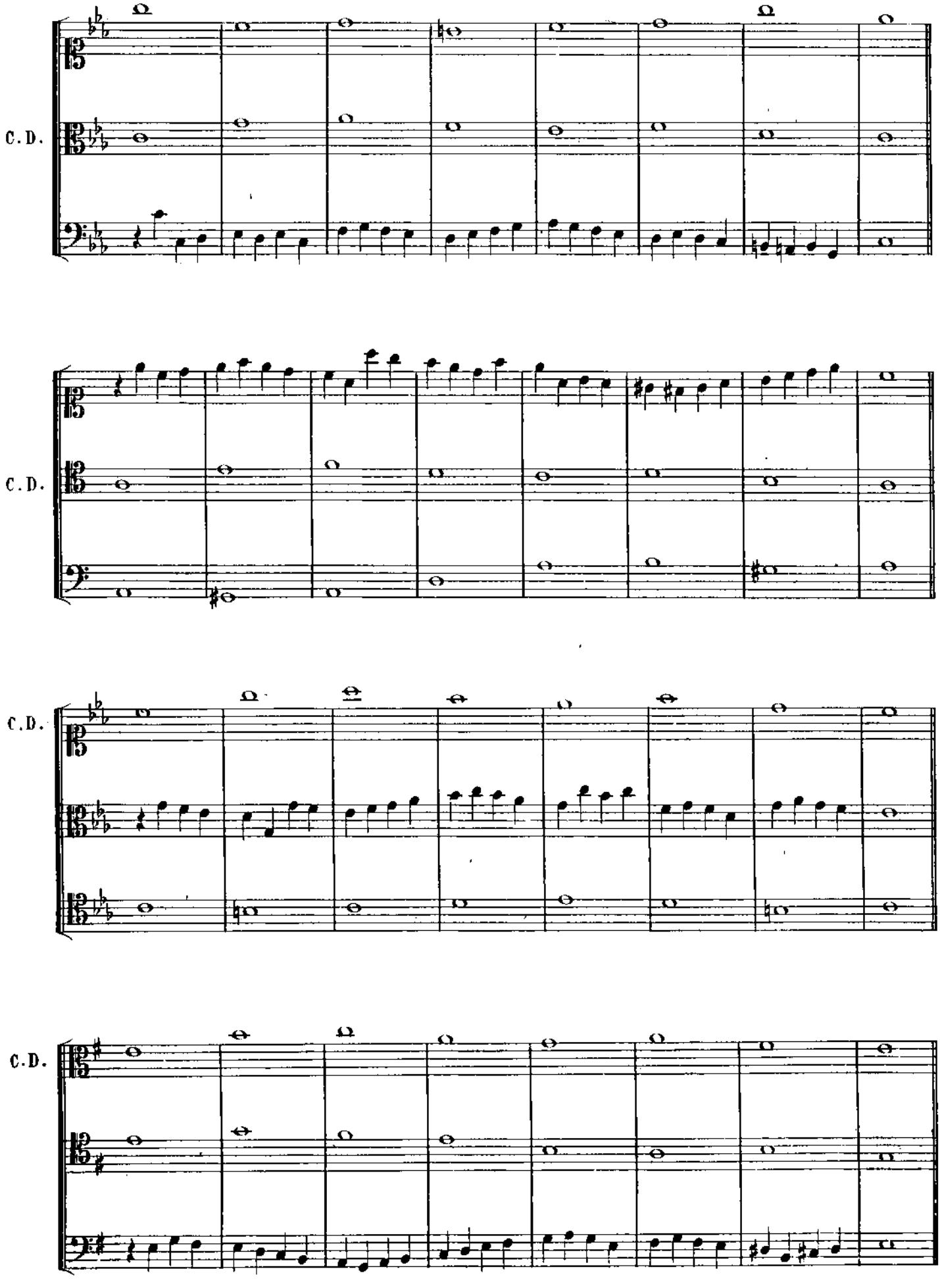




ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.






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

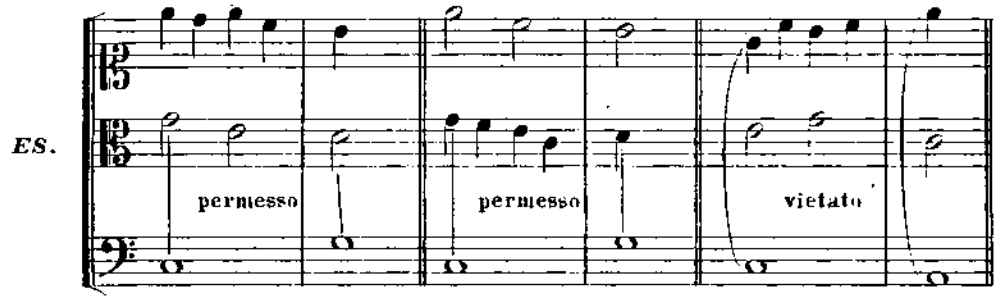
CONTRAPPUNTO A TRE PARTI.

MESCOLANZA DI SEMIBREVI, MINIME E SEMIMINIME.

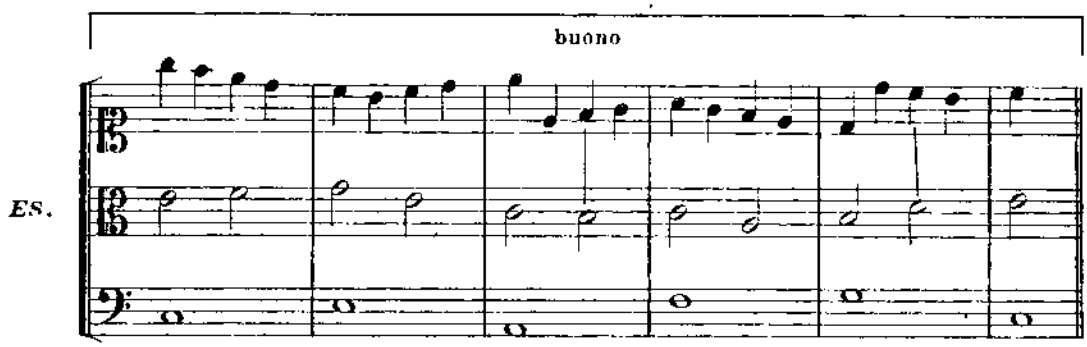
1.° — Questo Contrappunto si compone del *Canto dato*, di una parte in *minime* e di una parte in *semiminime*.

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

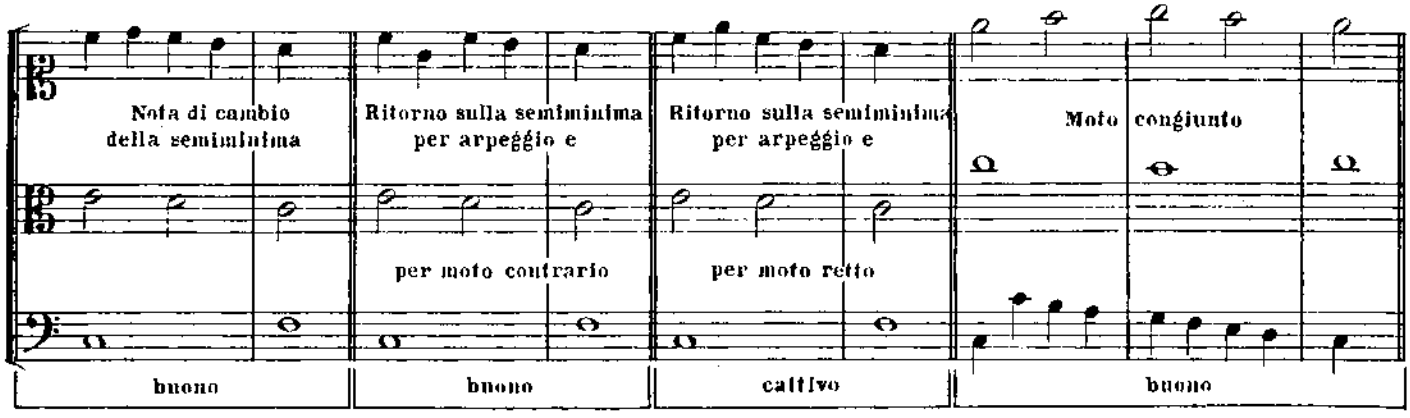
3.° — Le 5ª per moto contrario sono permesse fra i tempi forti, ma *non nelle due parti estreme.*



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

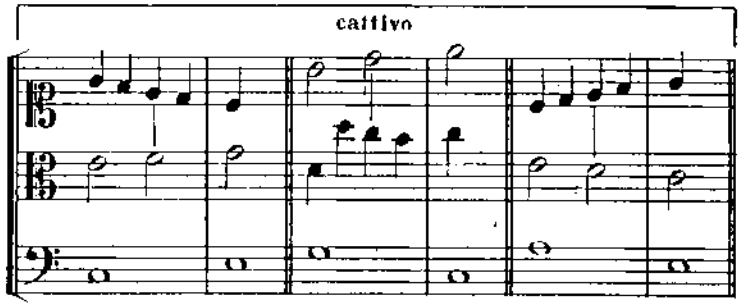


Questi urti possono ancora prodursi, parimente per moto retto: 1.° allorquando v'è nota di cambio della semiminima, od ancora ritorno su questa semiminima per arpeggio e per moto contrario; 2.° se le note che formano dissonanza sono l'una e l'altra di passaggio *e procedono per moto congiunto.*



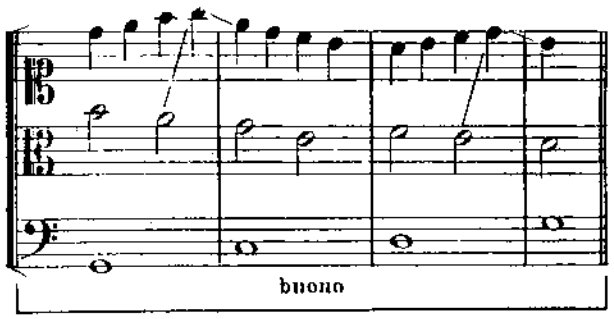
È opportuno far notare che le relazioni di 7ª e di 9ª che precedono, praticabilissime in quelle condizioni, diventano inammissibili presentate allo stato di rivolto. *in contatto di* 2ª.

ES.



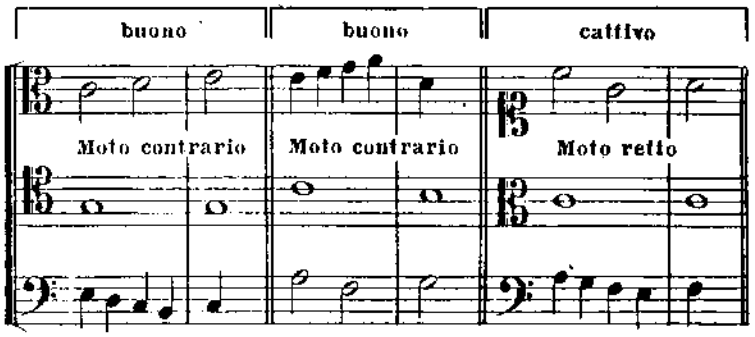
Non è questionò, nelle osservazioni precedenti, che delle relazioni che si producono *simultaneamente all'emissione* della minima o della semiminima, poichè l'esempio seguente è ottimo, benchè la parte in semiminime non proceda per gradi congiunti tosto dopo la relazione di due note di 7ª.

ES.



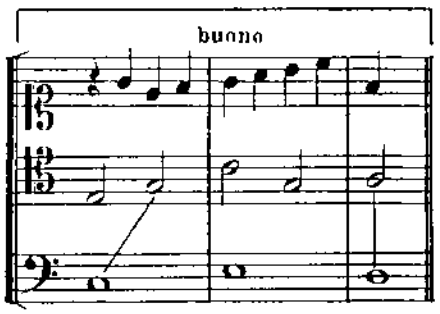
5.° — *Per analogia,* un cambiamento d'accordo può *coincidere* con una nota estranea all'armonia, solo nel caso dove le due parti *procedono per moto contrario e per gradi congiunti,* od almeno per *moto contrario nelle due parti* e per *gradi congiunti nella parte in semiminime.*

ES.

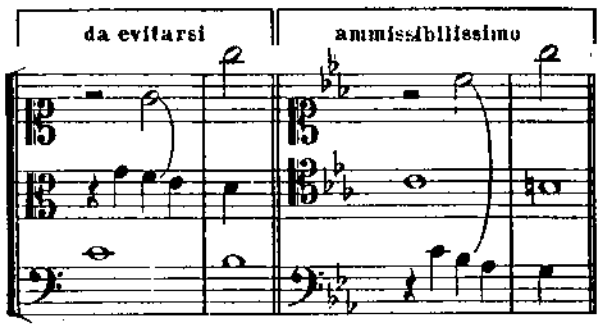


6.° — Nelle regole generali, il N. B. del 7.° dice che, come in armonia, i cambiamenti di posizione o di disposizione dell'accordo non distruggono gli errori di 5ª e 8ª. Ciò non ostante di mano in mano che le difficoltà si moltiplicano, e *specialmente nelle mescolanze*, si potrà talvolta dipartirsi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

ES.



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

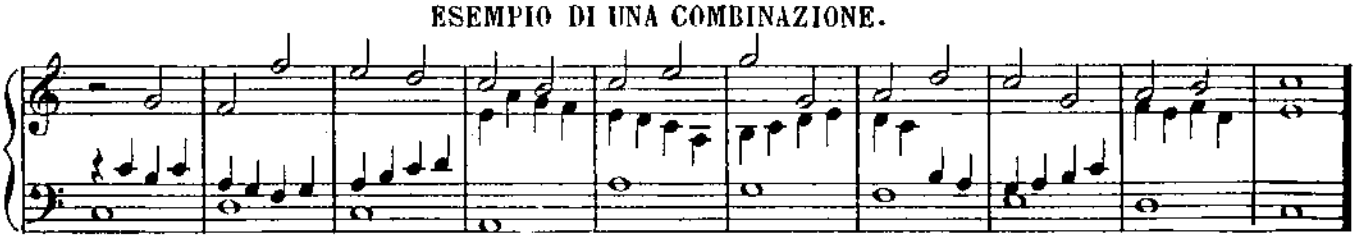


ESERCIZI.

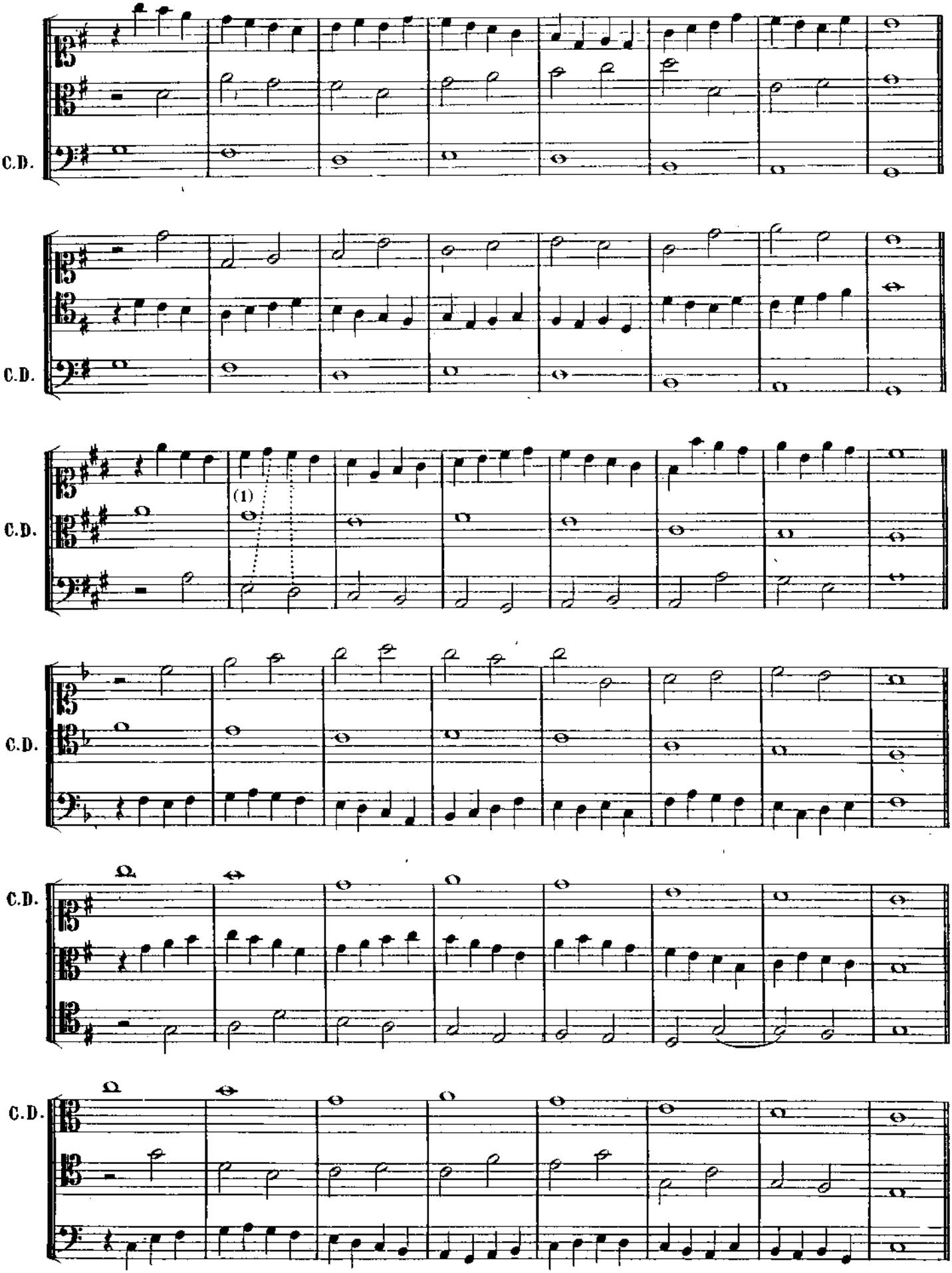
Porre il Canto dato due volte in ciascuna parte coi valori alternati, ciò che dà *sei combinazioni* per ciascun tema.

ESEMPIO DI UNA COMBINAZIONE.

C.D.



ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.

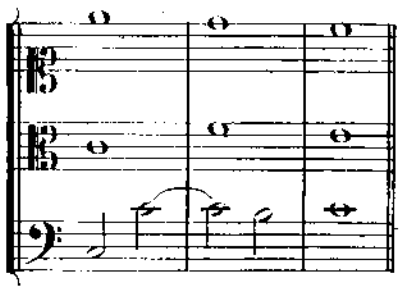


(1) Queste due 7ª sono eccellenti, essendo l'una il risultato di una nota di volta, e l'altra una nota di passaggio.

CONTRAPPUNTO A TRE PARTI.

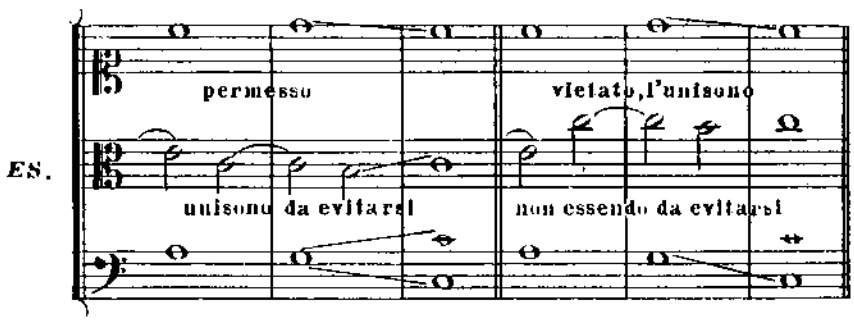
QUARTA SPECIE — SINCOPI.

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

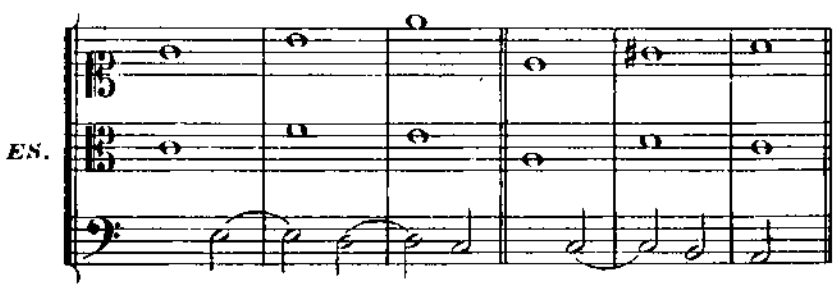


2.° — L'accordo di 5ª diminuita, preparato dalla sincope può essere impiegato:

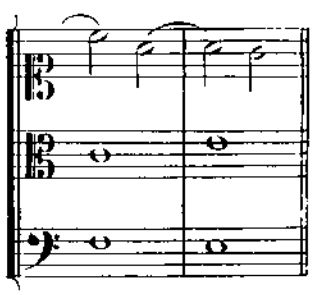
3.° — Allorquando il canto dato è nella parte superiore e che le sincopi sono nella seconda parte, si tollera all'ultima battuta l'8ª diretta fra le due parti estreme; per evitare l'unisono fra le due parti gravi.



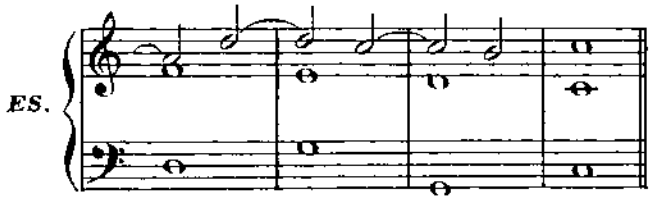
4.° — Le armonie seguenti, poco usate dagli antichi, possono nondimeno essere impiegate utilmente.



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

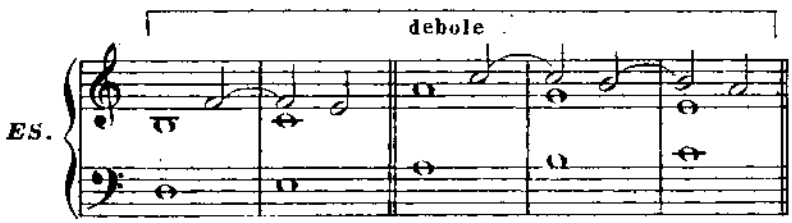


6.° — *L'accordo di 4ª e 6ª* può essere impiegato con preparazione della 4ª alla fine del Contrappunto, ma solo come ritardo, e nella forma seguente:

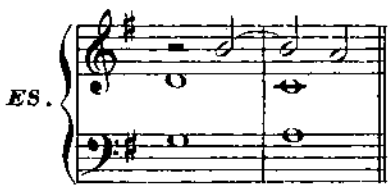


7.° — Malgrado la difficoltà che risulta dall'impiego delle sincopi, si deve procurare di non fare più di tre terze di seguito nelle due parti in semibrevi.

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



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

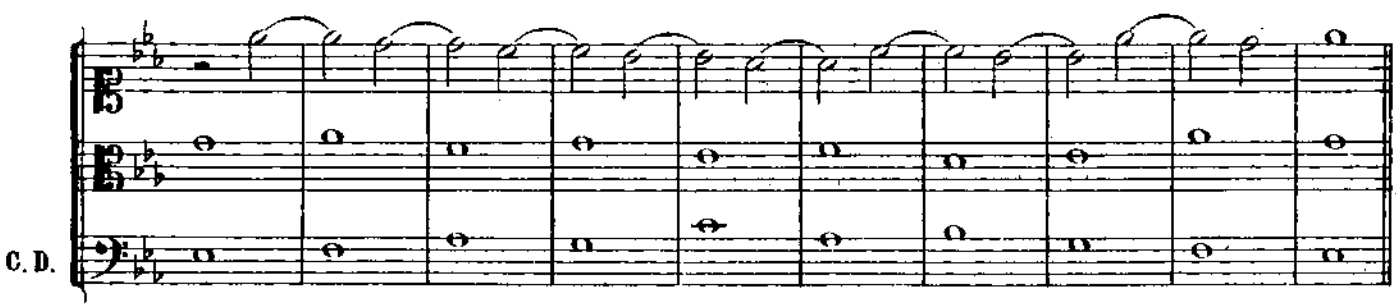


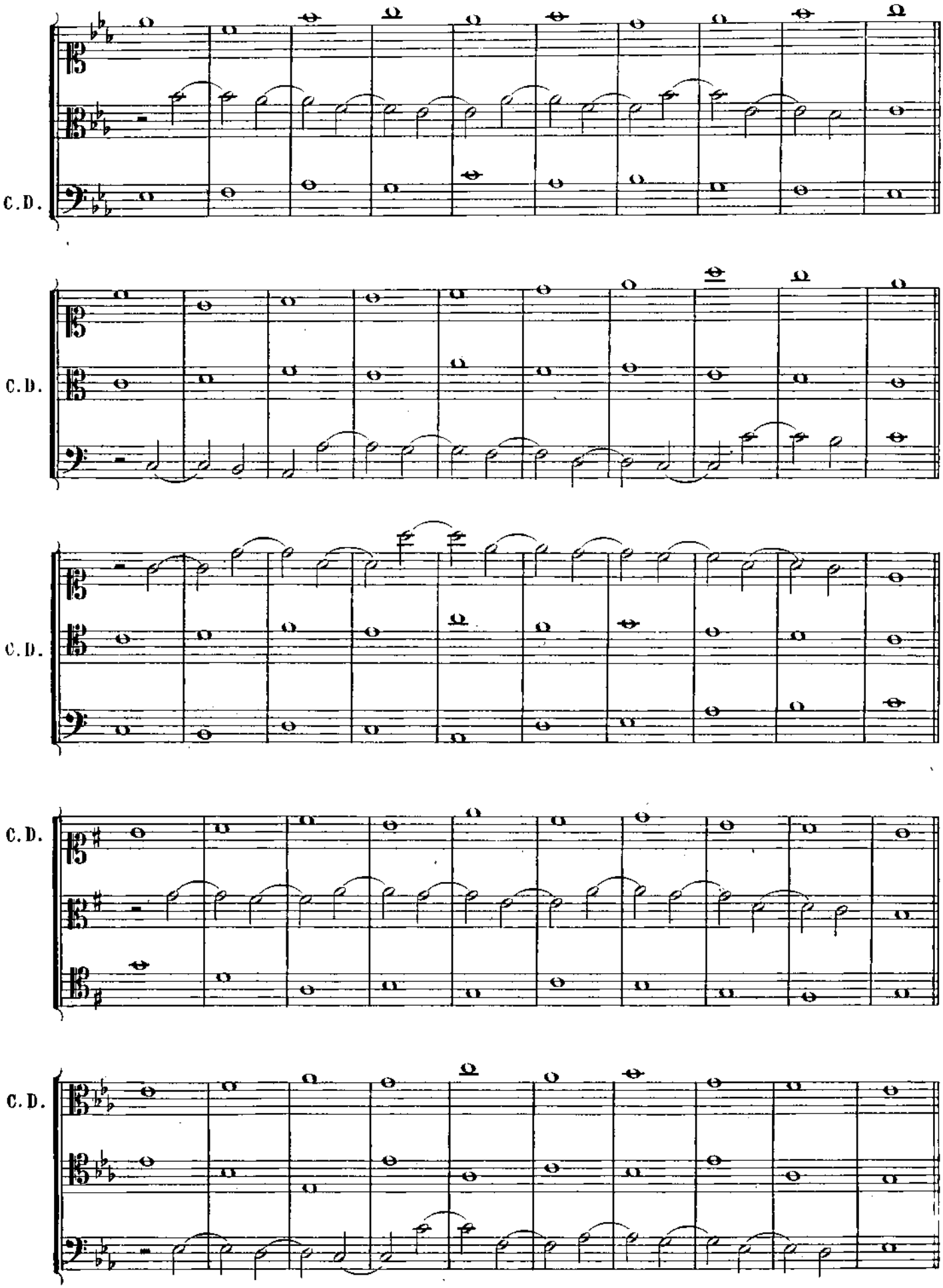
10.° — Le altre regole date per la medesima specie a due parti restano in vigore.

ESERCIZI.

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

ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.



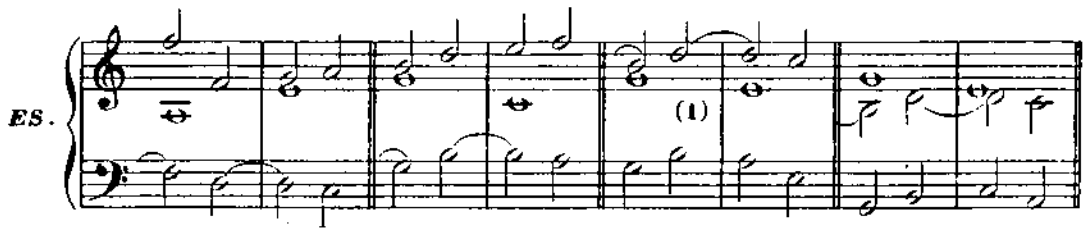

C.D.
C.D.
C.D.
C.D.
C.D.

CONTRAPPUNTO A TRE PARTI.

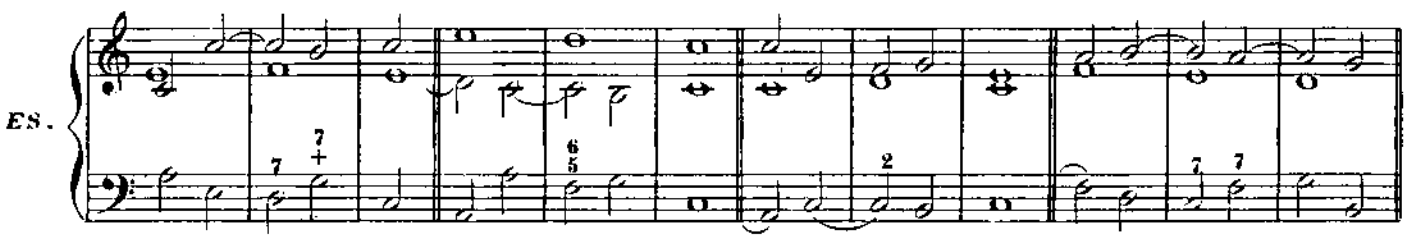
MESCOLANZA DI SEMIBREVI, MINIME E SINCOPI.

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

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



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

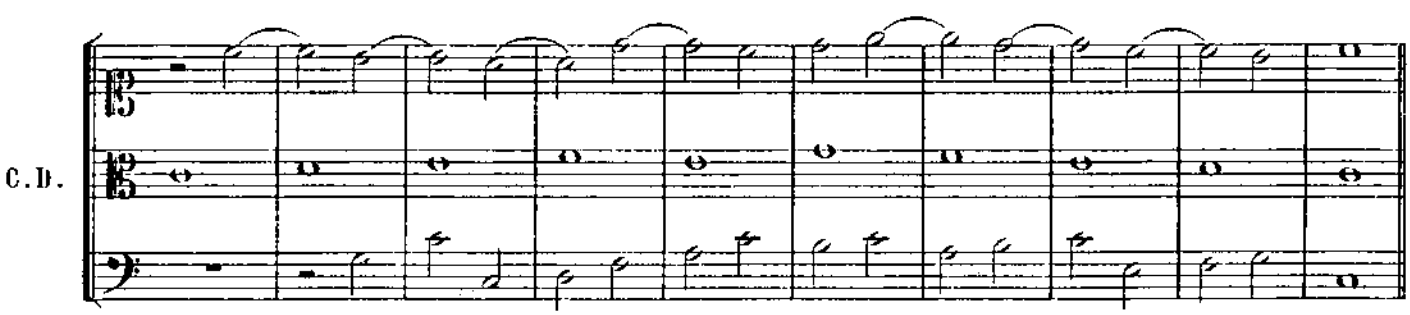


4.° — Le regole precedenti restano in vigore.

ESERCIZI.

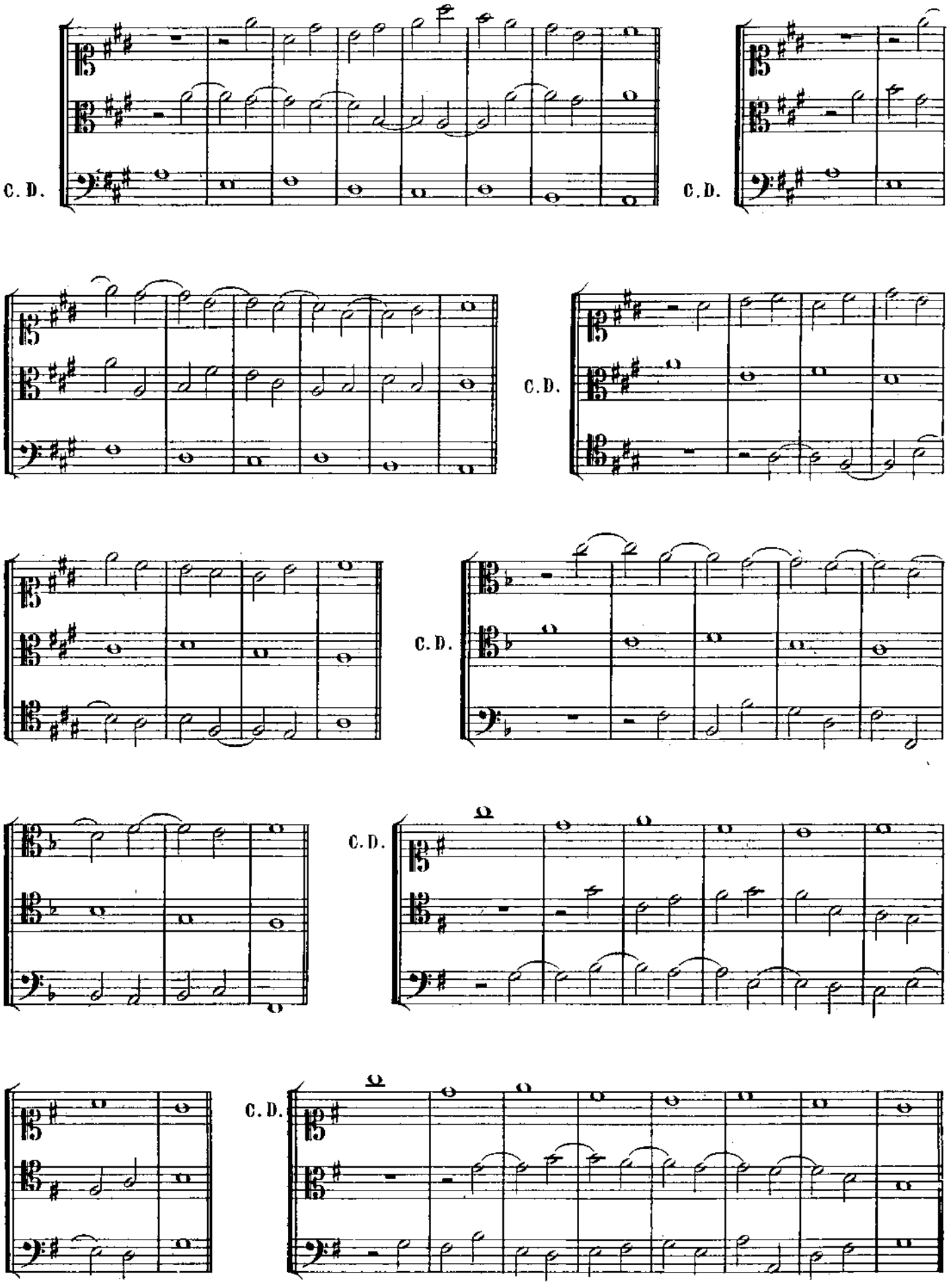
Porre il Canto dato due volte in ciascuna parte, alternando le minime e le sincopi, ciò che dà *sei combinazioni* per ciascun tema.

ESEMPIO DI UNA COMBINAZIONE.



(1) Questa 5ª diretta fra le due parti inferiori è tollerata in questa specie.
Del resto si osserverà che mentre le difficoltà aumenteranno, il rigore delle regole diminuirà.

ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.



CONTRAPPUNTO A TRE PARTI.

MESCOLANZA DI SEMIBREVI, SEMIMINIME E SINCOPI.

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

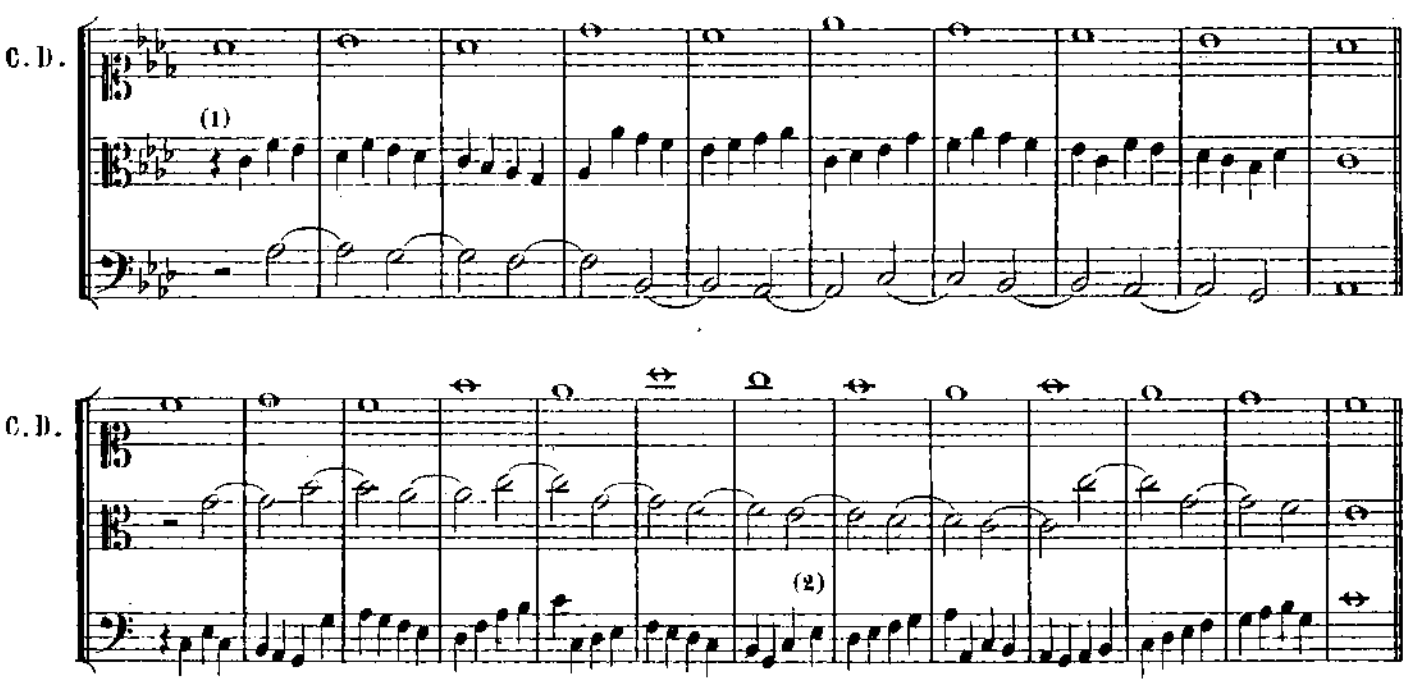
2.° — Come ho già fatto osservare, di mano in mano che le difficoltà si moltiplicano, il rigore delle regole può essere leggermente attenuato per quanto riguarda gli errori di 5ª e di 8ª, vale a dire che nelle mescolanze di questo genere, le 5ª e le 8ª, fra le semiminime e le semibrevi, sono tollerate,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

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

ESERCIZI.

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

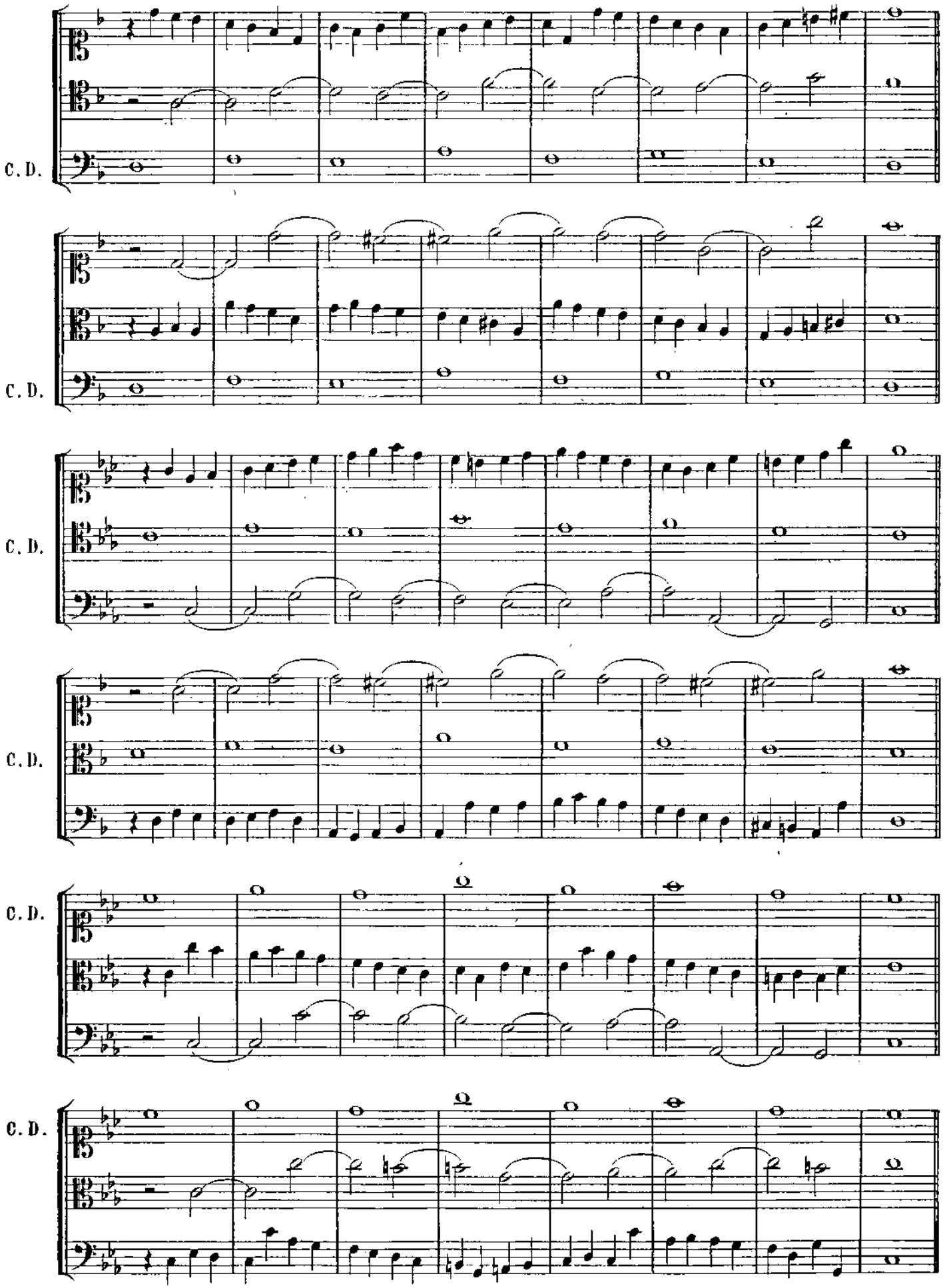
ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI.



(1) Nelle specie difficili si può, come si vede qui, fare *due accordi nella 1ª misura*.
Si vede pure la parte di Contralto incominciare *colla 3ª*; la *difficoltà della specie* e *l'eleganza del movimento melodico* autorizzano questa licenza.

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

ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.



CONTRAPPUNTO A TRE PARTI.

QUINTA SPECIE — CONTRAPPUNTO FIORITO

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

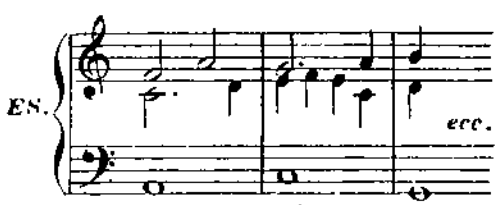
La prima comprende *due parti in semibrevi* ed *una in Contrappunto fiorito.*

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

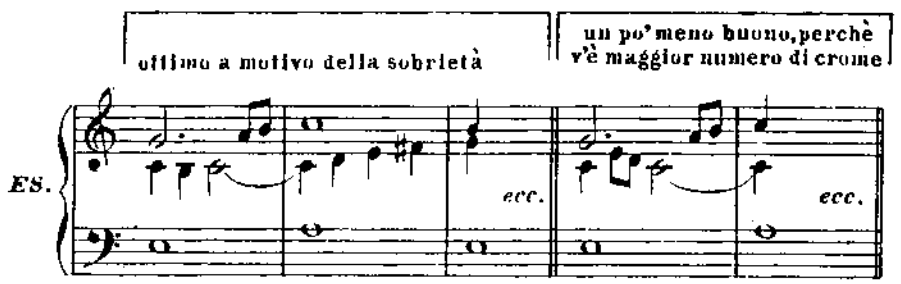
La terza si compone di *una parte in semibrevi* e *due in Contrappunto fiorito.*

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

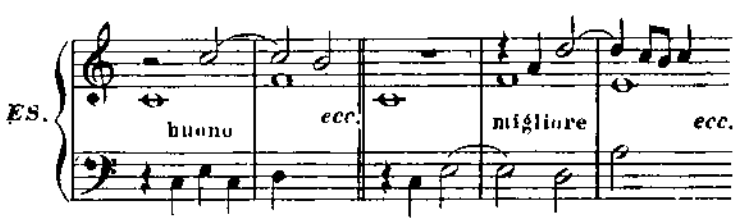
3.° — Nella seconda e terza maniera di praticare questo Contrappunto, si può mettere il punto dopo una minima.



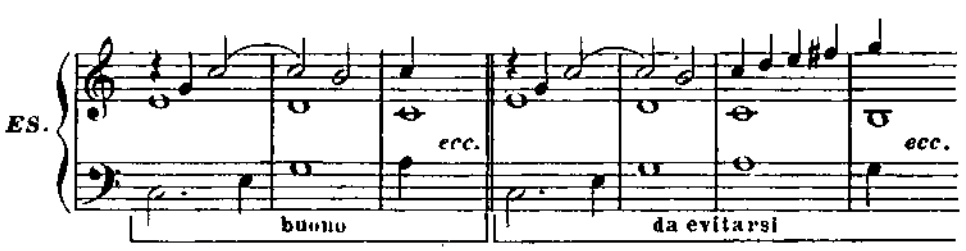
4.° — *Bisogna essere molto parchi di crome* e non metterne più di due per battuta nella stessa parte; esse non devono essere impiegate, come precedentemente, che nella seconda parte del tempo.



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

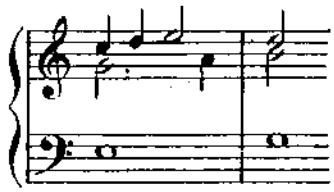


6.° — Allorquando vi sono due parti in Contrappunto fiorito, una delle due può essere una semibreve, *ma non in due battute successive.*



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

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



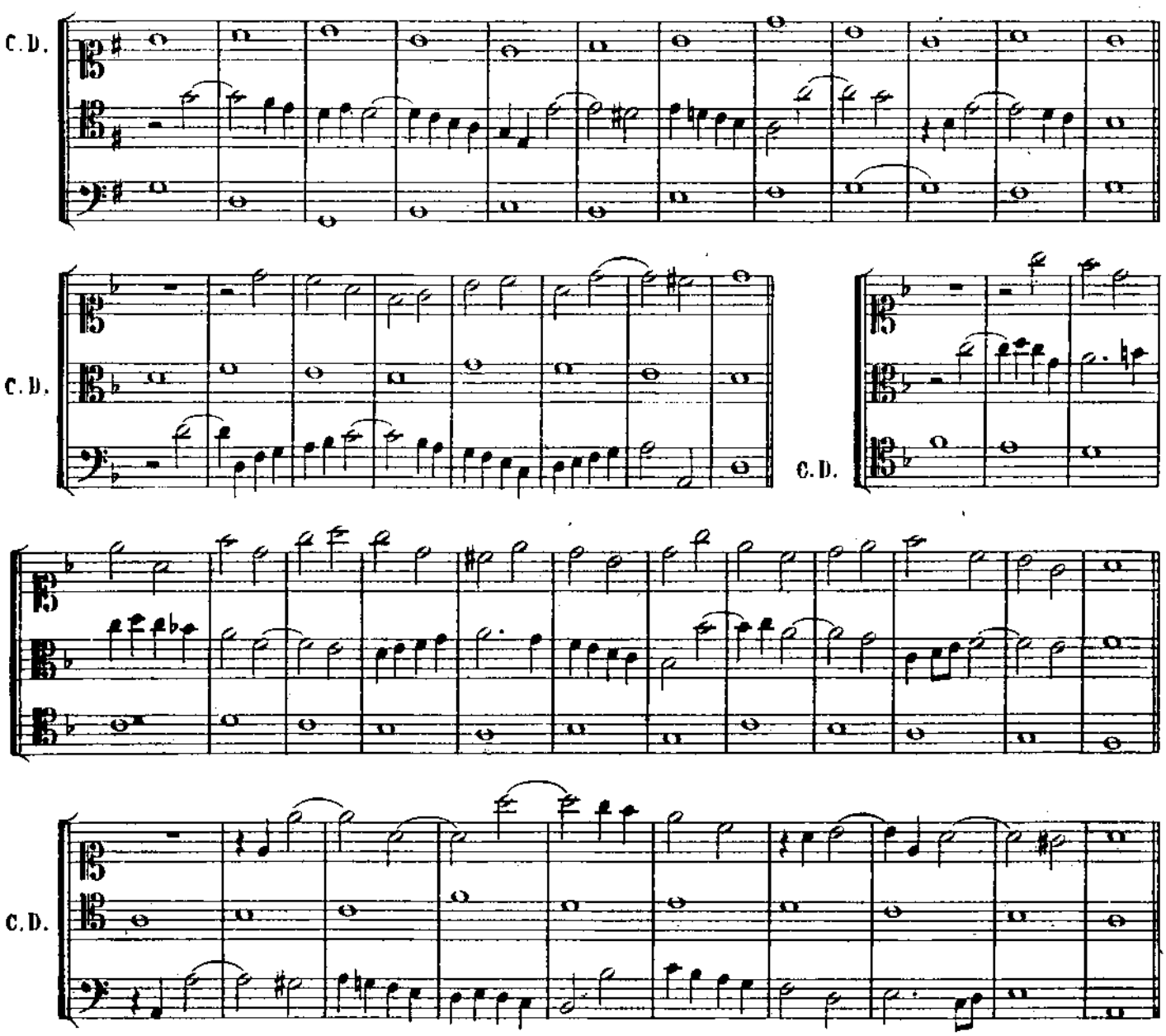
9.° — Tutte le altre regole precedenti restano in vigore, secondo la specie di cui ci serviamo.

ESERCIZI.

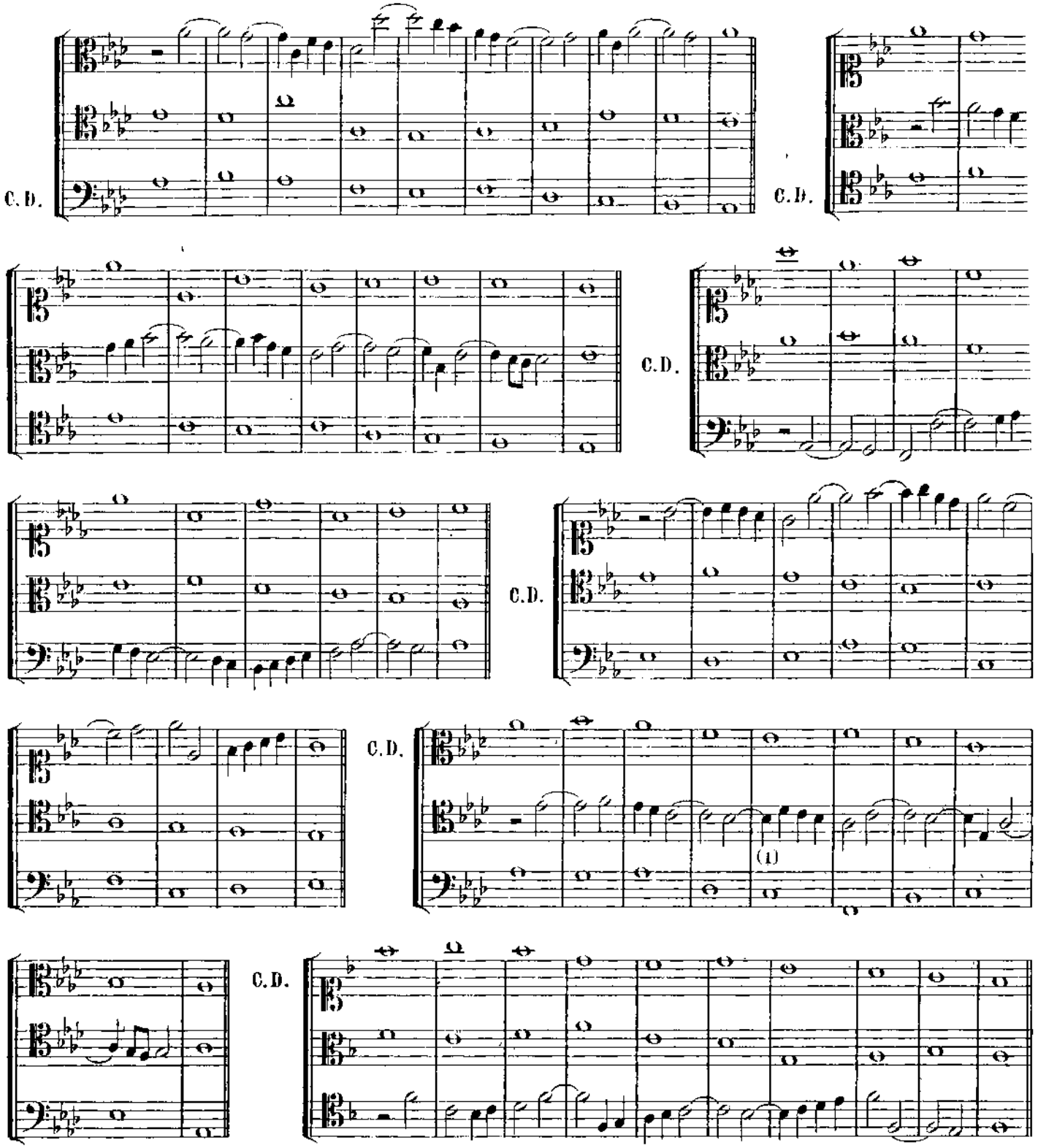
Col Contrappunto fiorito in una sola parte, e colla mescolanza delle semibrevi, minime e fiorito, porre il Canto dato due volte in ciascuna parte, ciò che dà *sei combinazioni* per ciascun tema.

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

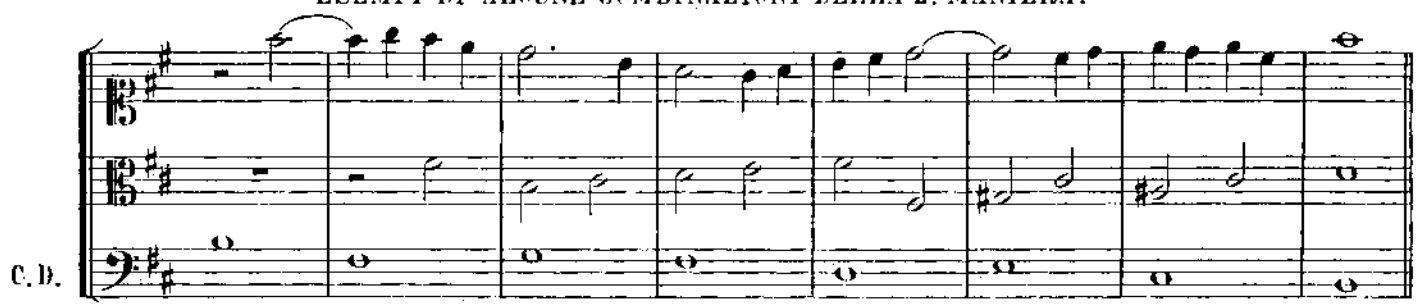
ESEMPIO DI ALCUNE COMBINAZIONI.



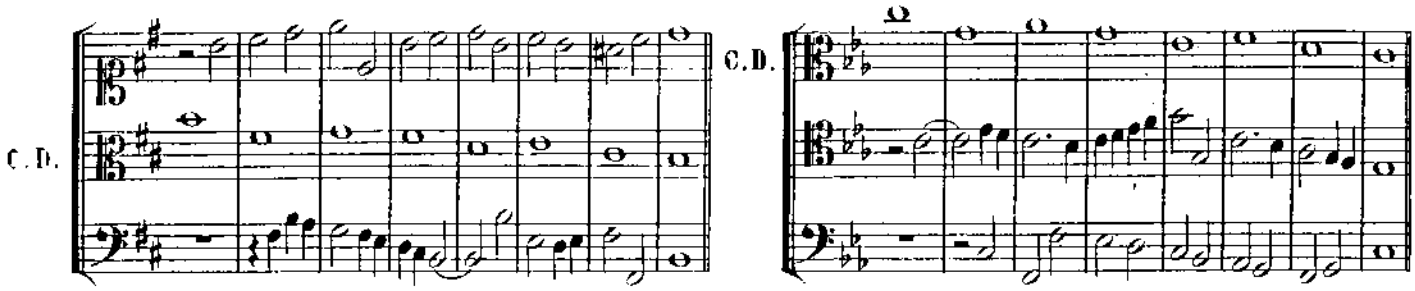
ESEMPIO COMPLETO DELLA 1ª MANIERA.



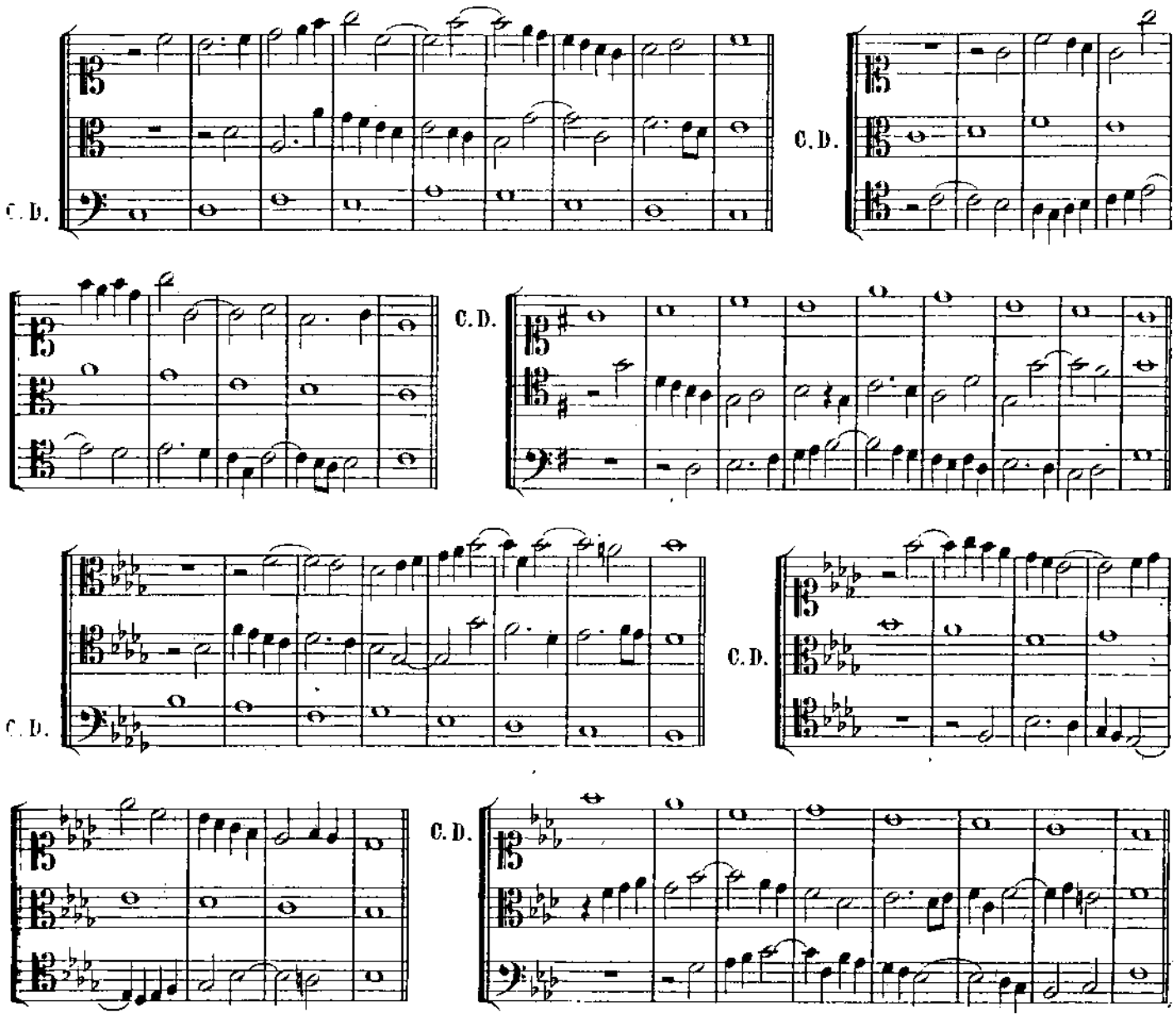
ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI DELLA 2ª MANIERA.



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



ESEMPI COMPLETI DELLA 3ª MANIERA.



MESCOLANZE.

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

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

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

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

CONTRAPPUNTO A QUATTRO PARTI.

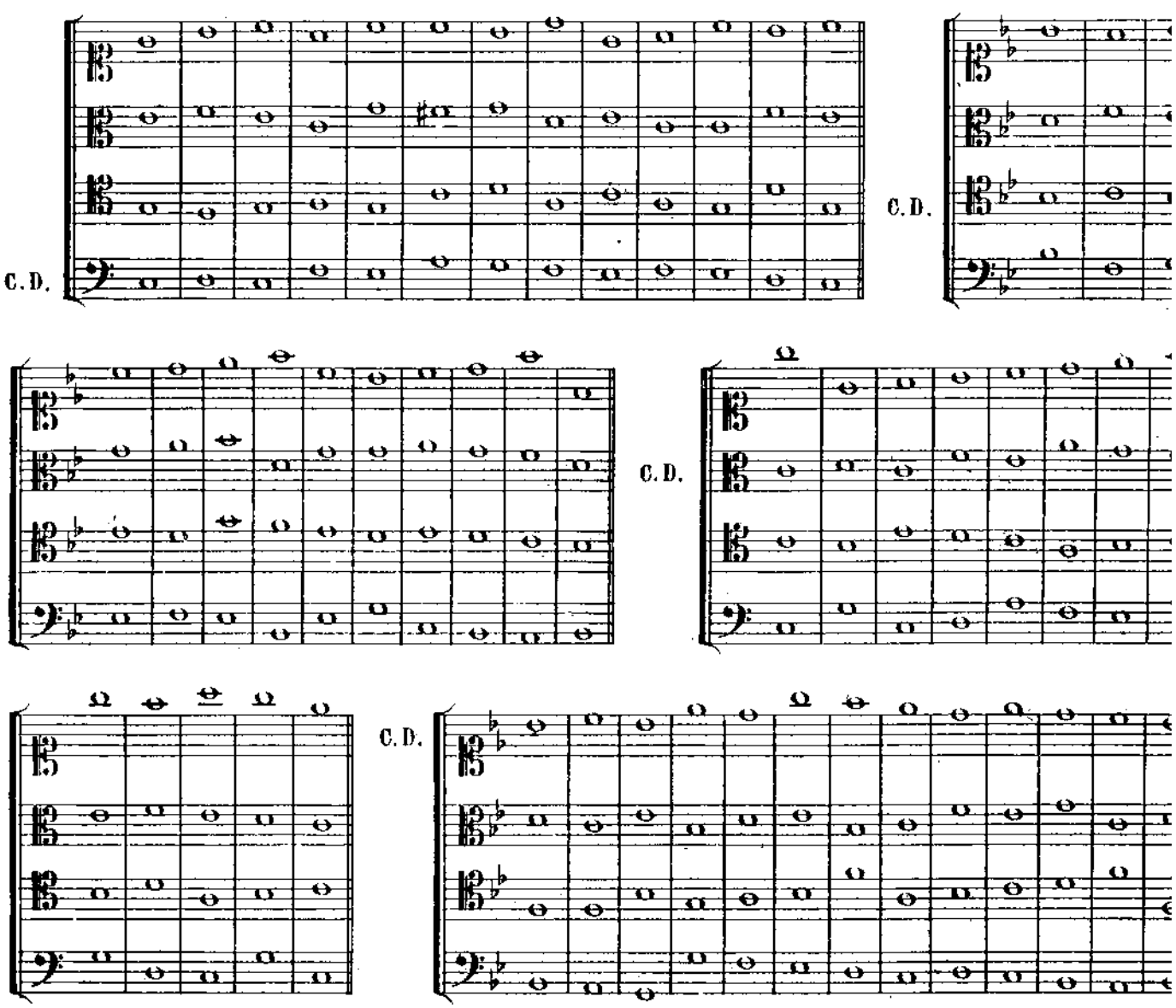
PRIMA SPECIE — NOTA CONTRO NOTA.

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

ESERCIZI.

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

ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.



CONTRAPPUNTO A QUATTRO PARTI.

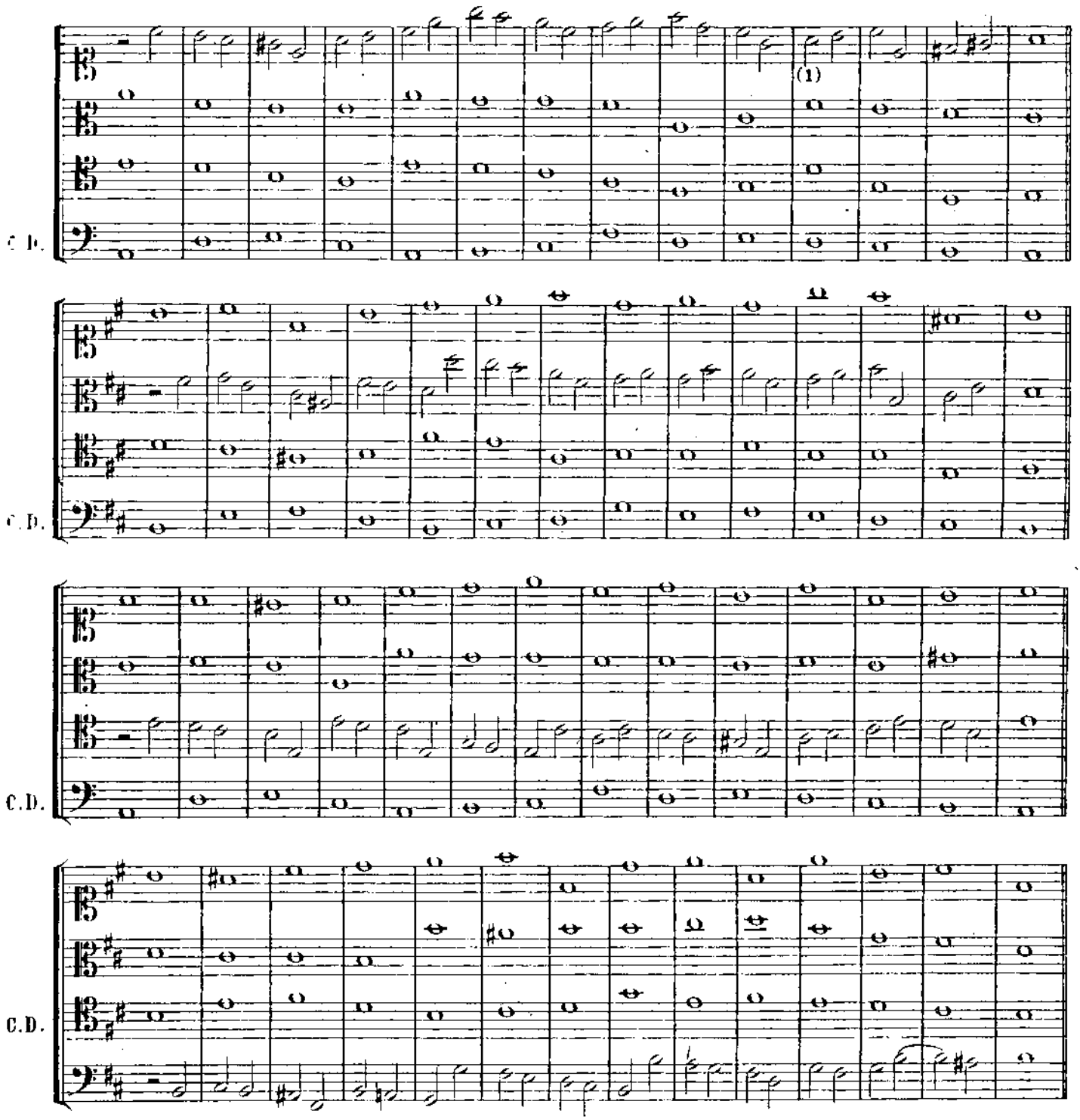
SECONDA SPECIE — DUE NOTE CONTRO UNA.

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

ESERCIZI.

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

ESEMPIO.



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

C. D.

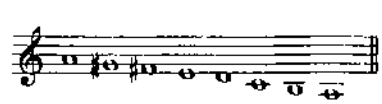
C. D.

C. D.

(1)

C. D.

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



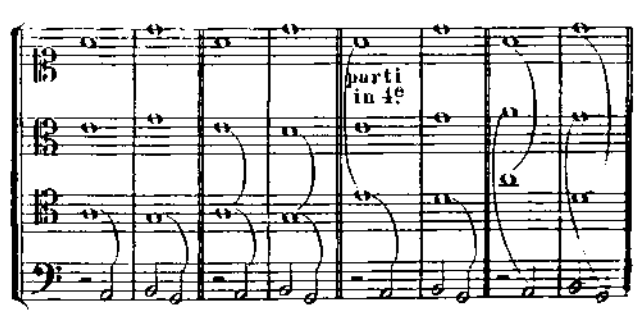
C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

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



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

CONTRAPPUNTO A QUATTRO PARTI.

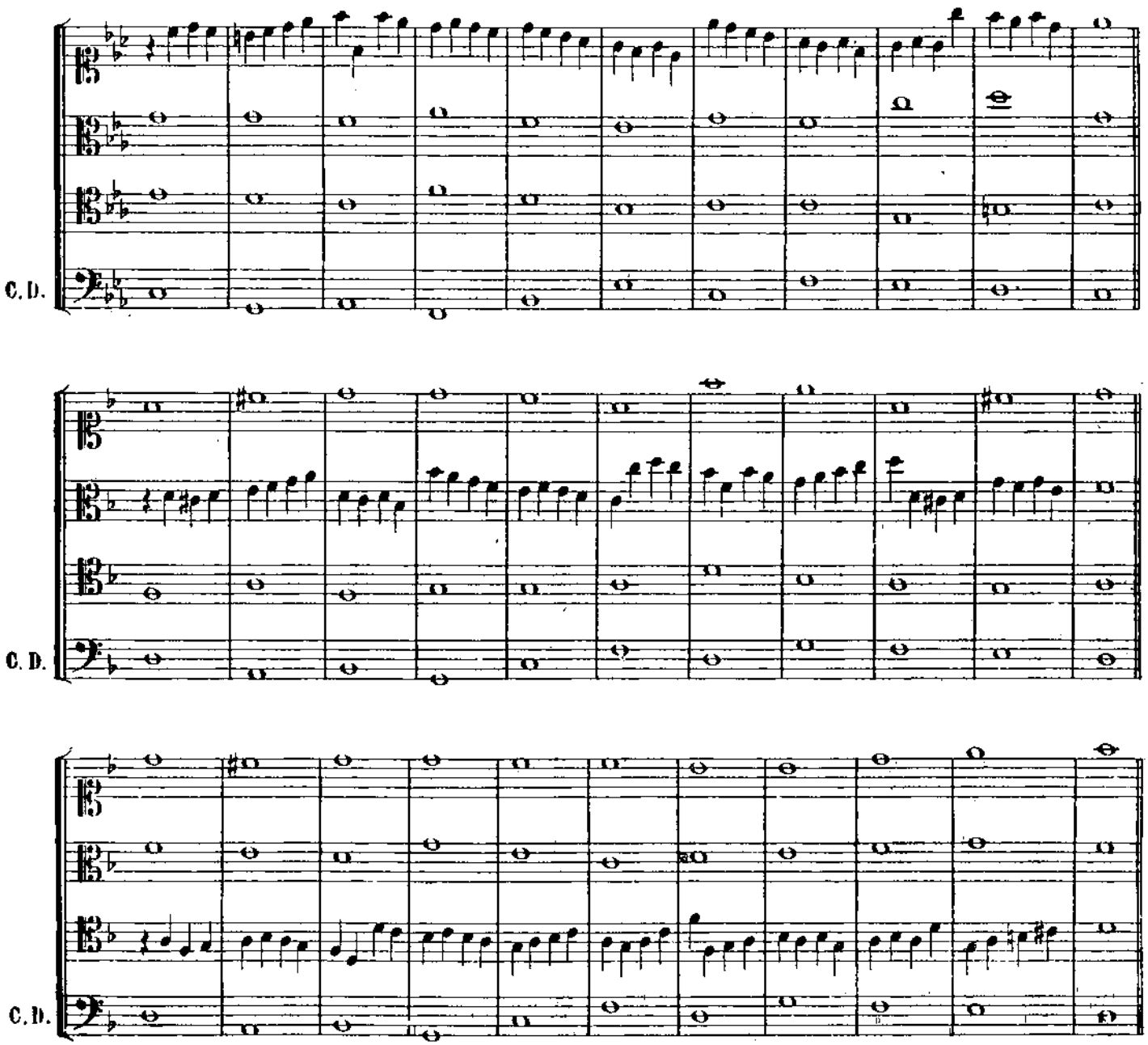
TERZA SPECIE — QUATTRO NOTE CONTRO UNA.

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

ESERCIZI.

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

ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI.



C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

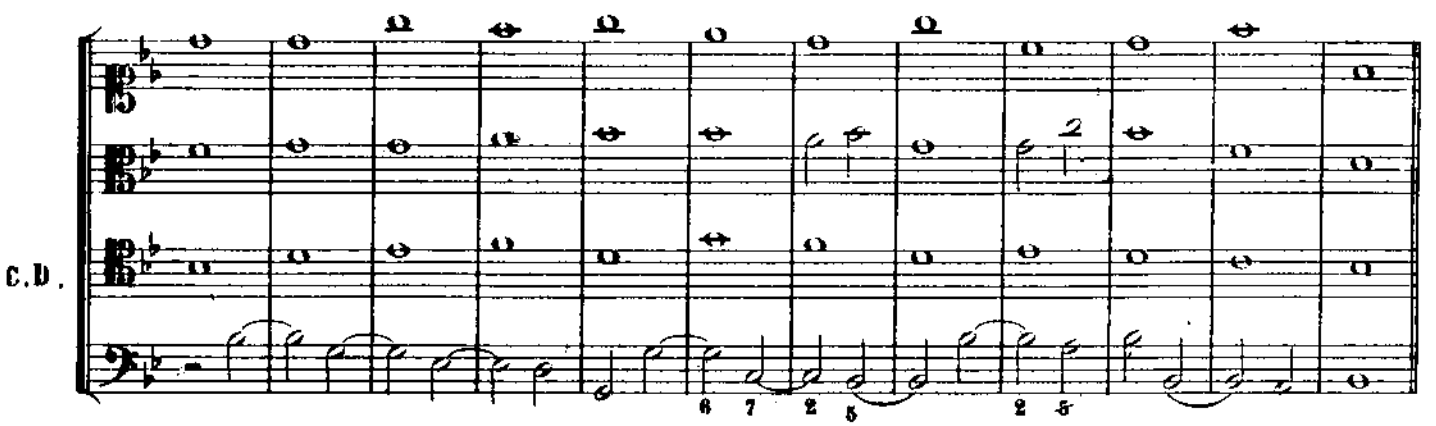
CONTRAPPUNTO A QUATTRO PARTI.

QUARTA SPECIE — SINCOPI.

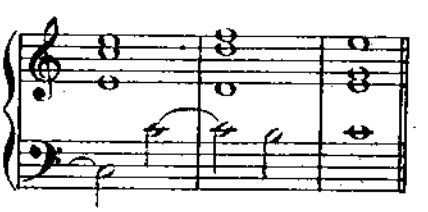
1.° — Si deve sempre procurare di completare gli accordi; ciò non ostante, *per evitare un errore grave,* e se non si ha altro mezzo, si può eccezionalmente scriverli incompleti.

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

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



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

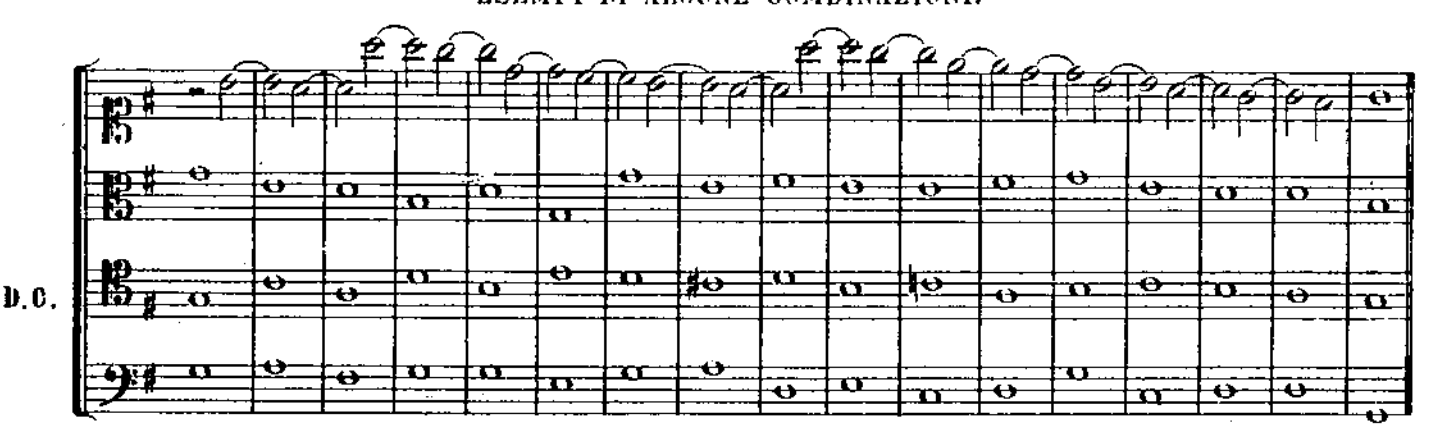


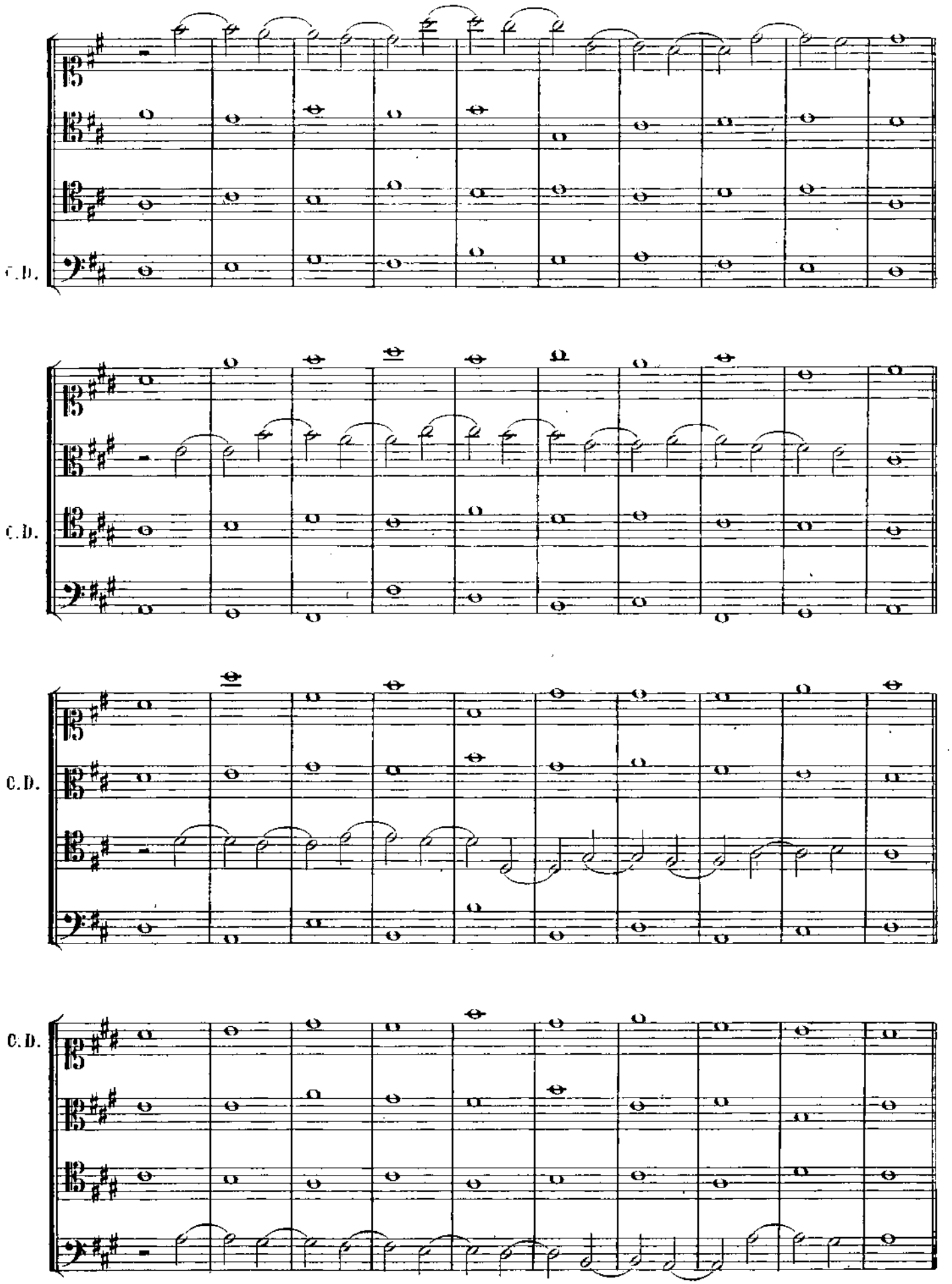
4.° — Le altre regole della stessa specie restano in vigore.

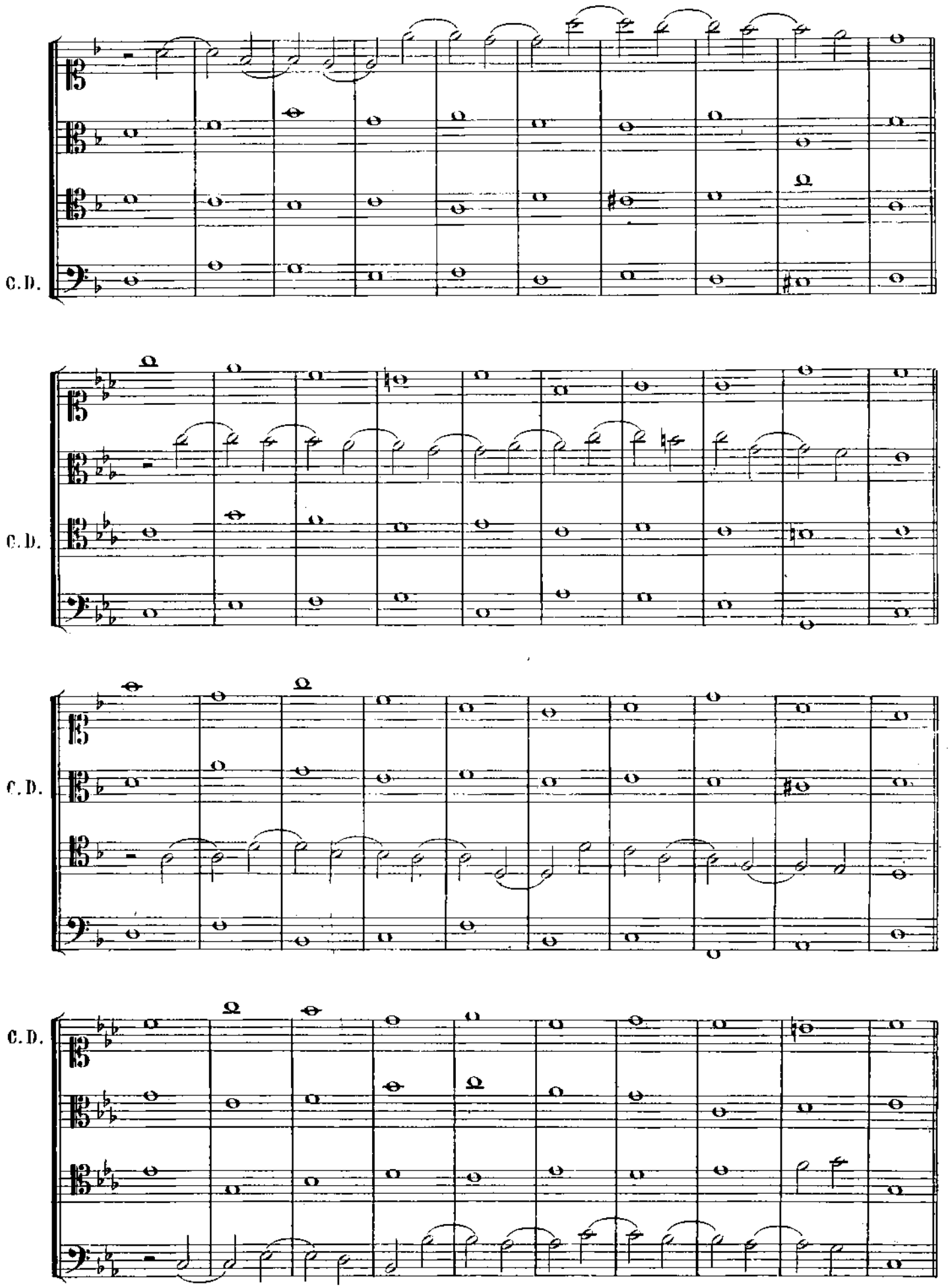
ESERCIZI.

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

ESEMPI DI ALCUNE COMBINAZIONI.




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


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

CONTRAPPUNTO A QUATTRO PARTI.

MESCOLANZE.

Possono esservi parecchie mescolanze che danno luogo a numerose combinazioni:

Semibrevi, minime, semiminime.
Semibrevi, minime, sincopi.
Semibrevi, semiminime, sincopi.
Semibrevi, minime, semiminime, sincopi.

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

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

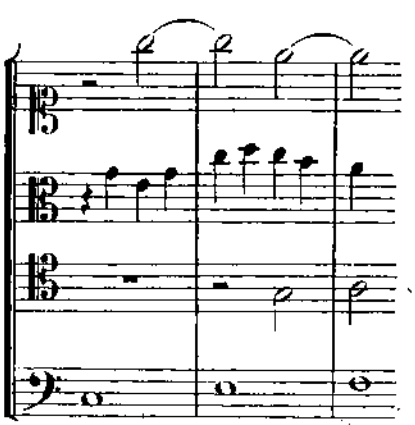
2.° — Rimane nuovamente beninteso che se le 5ª e 8ª sono separate da un *accordo estraneo, gli errori non esistono più.*

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

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

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

ES.

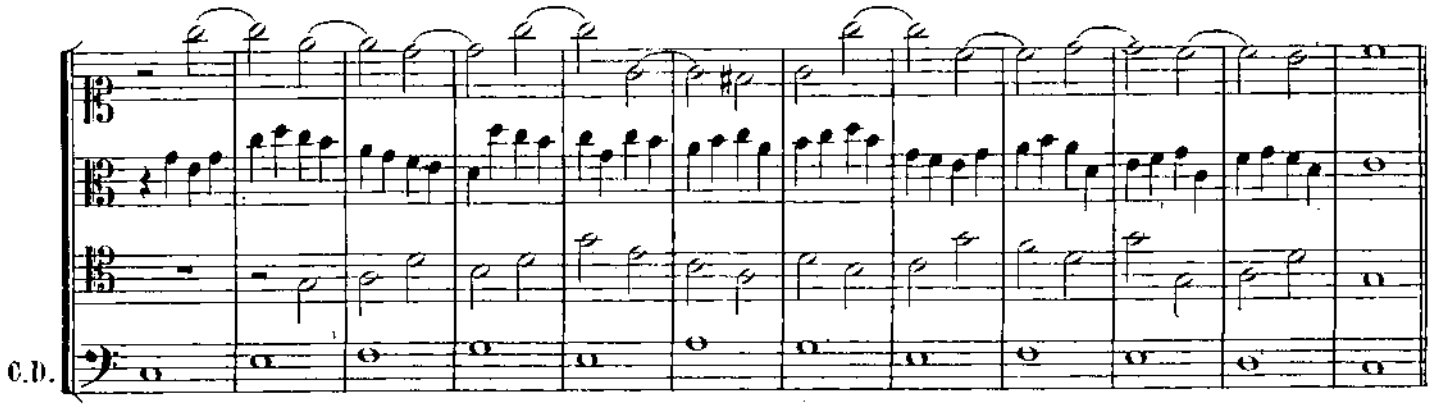


ESERCIZI.

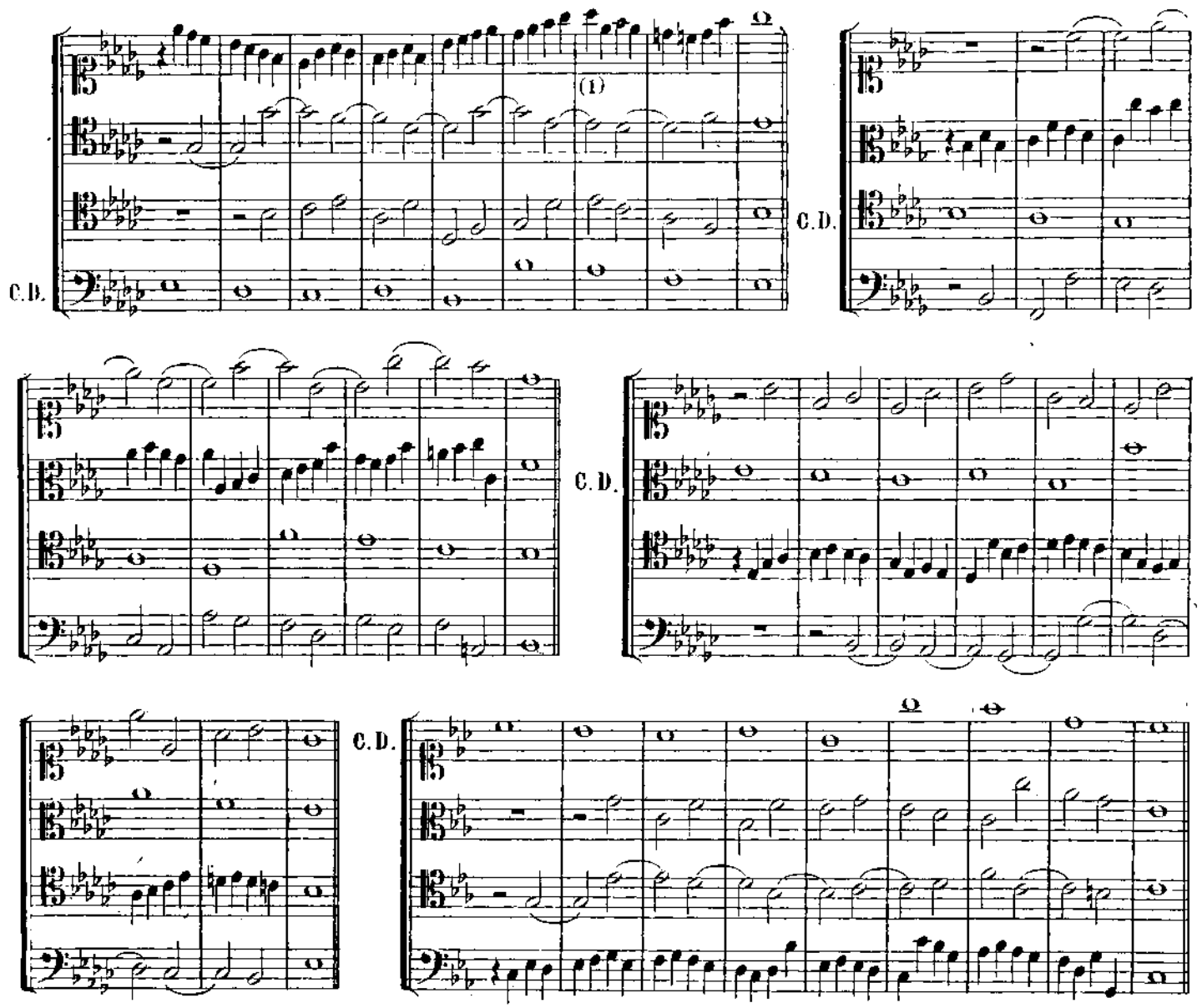
Porre il Canto dato una volta in ciascuna parte, alternando i valori, ciò che dà le *quattro combinazioni seguenti* per ciascun tema:

1°	2°	3°	4°
~~sincopi~~	~~semiminime~~	~~minime~~	~~semibrevi~~
~~semiminime~~	~~minime~~	~~semibrevi~~	~~sincopi~~
~~minime~~	~~semibrevi~~	~~sincopi~~	~~semiminime~~
~~semibrevi~~	~~sincopi~~	~~semiminime~~	~~minime~~

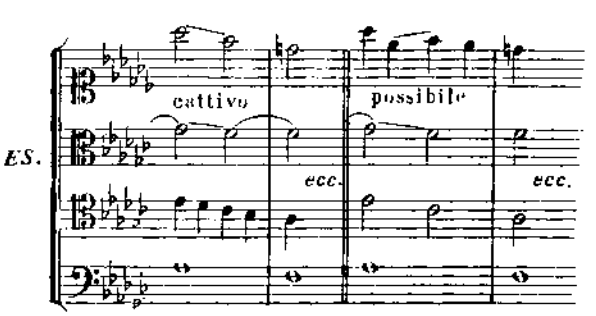
ESEMPIO DI UNA COMBINAZIONE.



ESEMPIO COMPLETO DI UN CONTRAPPUNTO DI QUESTA SPECIE.



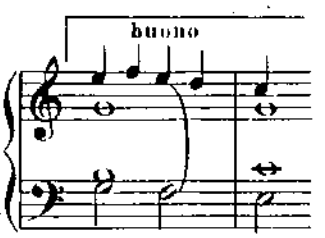
(1) A cagione della difficoltà della specie, il raddoppio della risoluzione della dissonanza per moto retto, *che sarebbe errata con dei valori di minime*, diventa possibile qui, la fondamentale essendo separata dalla nota risolutiva della 7ª da una semiminima *procedente per moto contrario*.



CONTRAPPUNTO A QUATTRO PARTI.

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

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



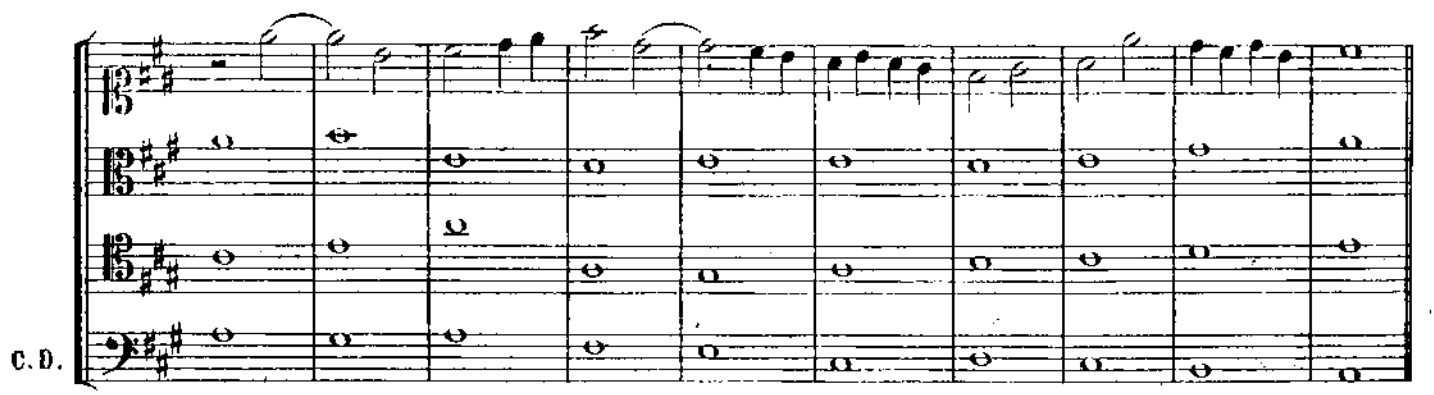
Rammentiamo che si può impiegare il valore di semibreve abbastanza frequentemente, *allorquando vi sono almeno due parti fiorite.* Rammentiamo pure che due parti in moto possono incontrarsi in dissonanza, purchè tutt'e due procedano per gradi congiunti.

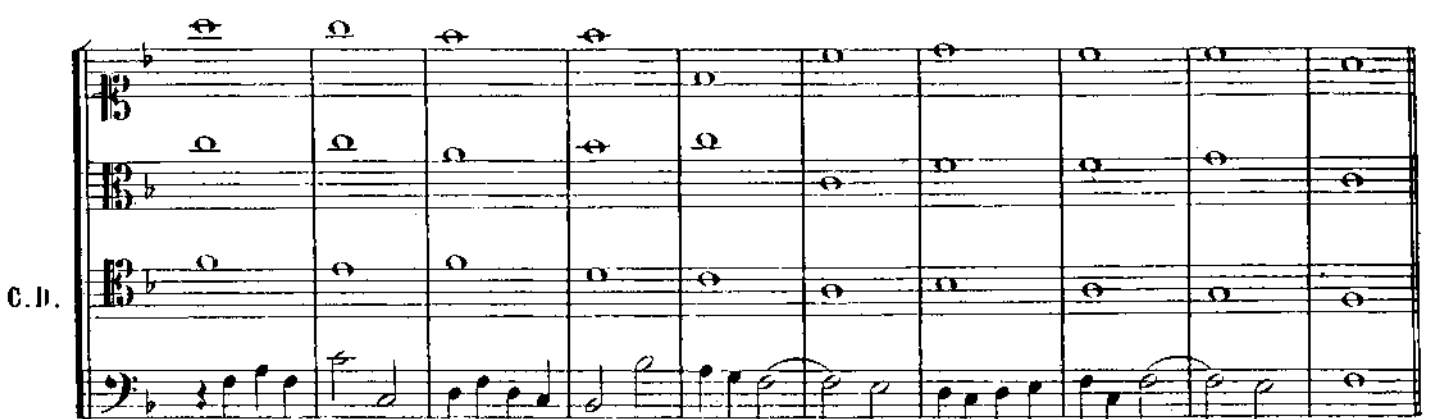
ESERCIZI.

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

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

ESEMPIO DI 4 COMBINAZIONI COL CONTRAPPUNTO FIORITO IN UNA PARTE.





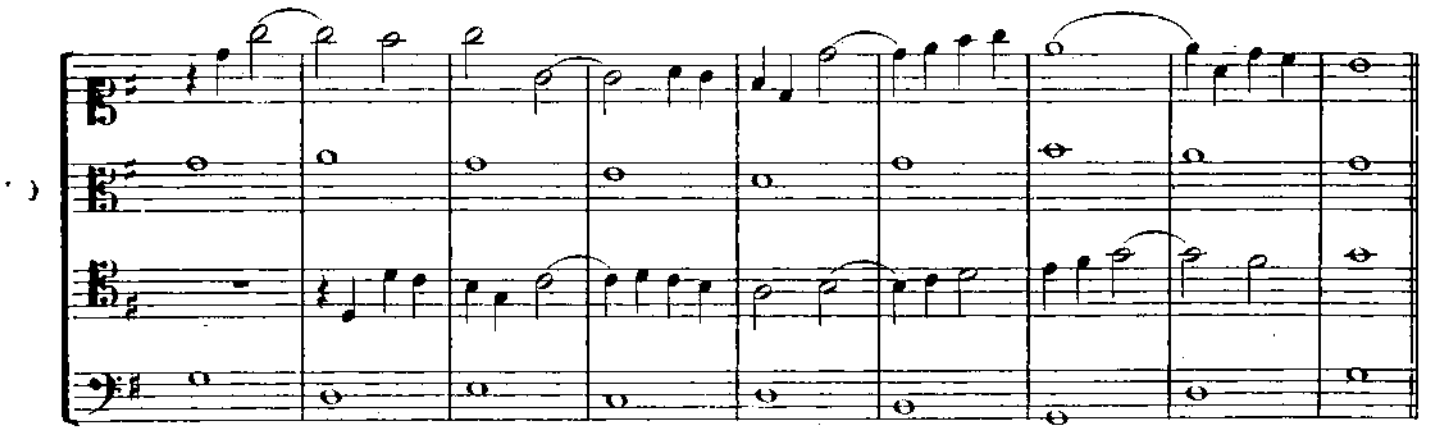
C. D.

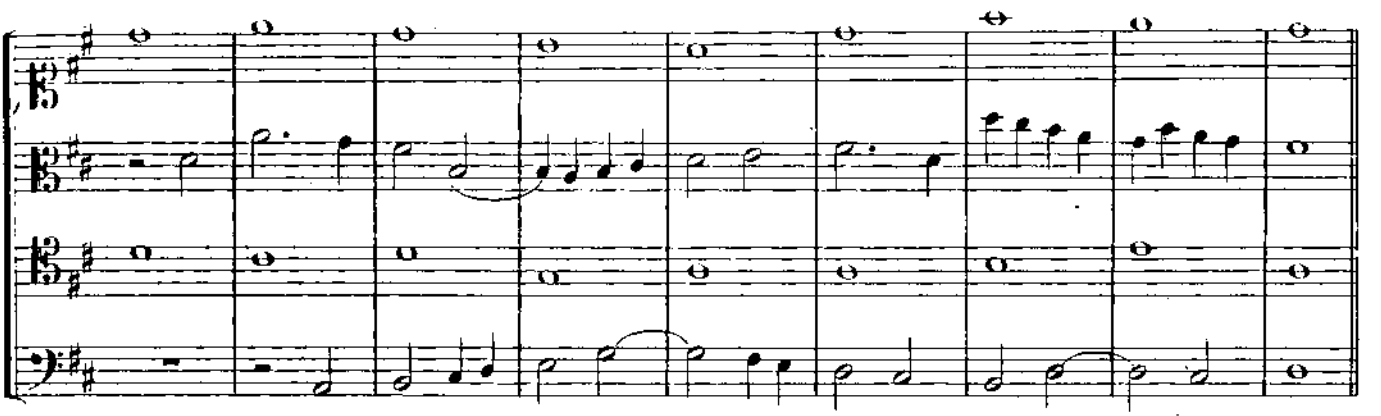
C. D.

ESEMPIO DI 4 COMBINAZIONI COL CONTRAPPUNTO FIORITO IN DUE PARTI.

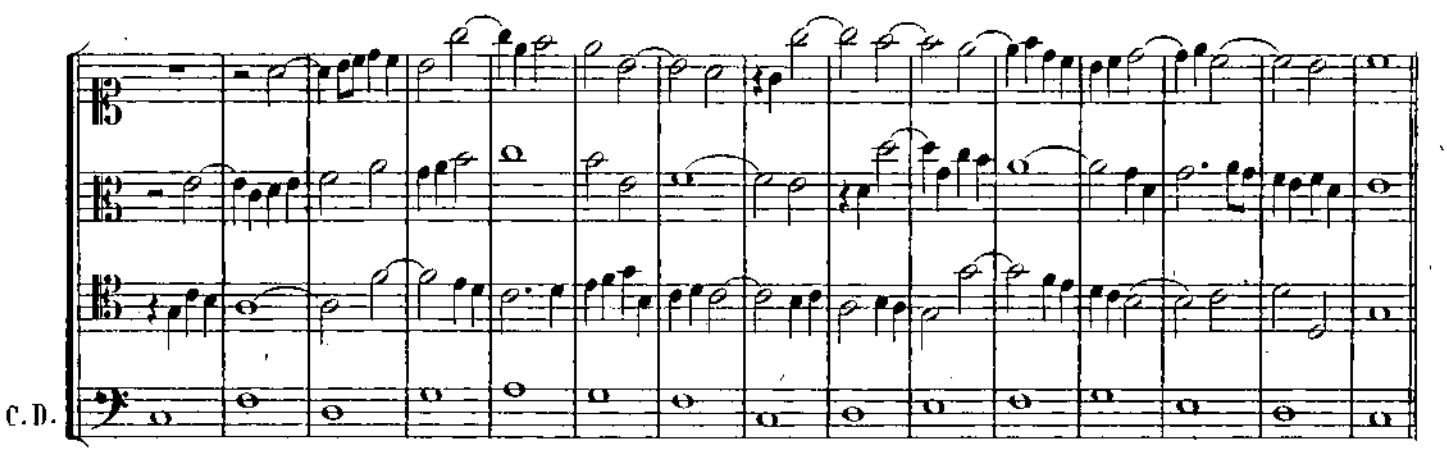
C. D.

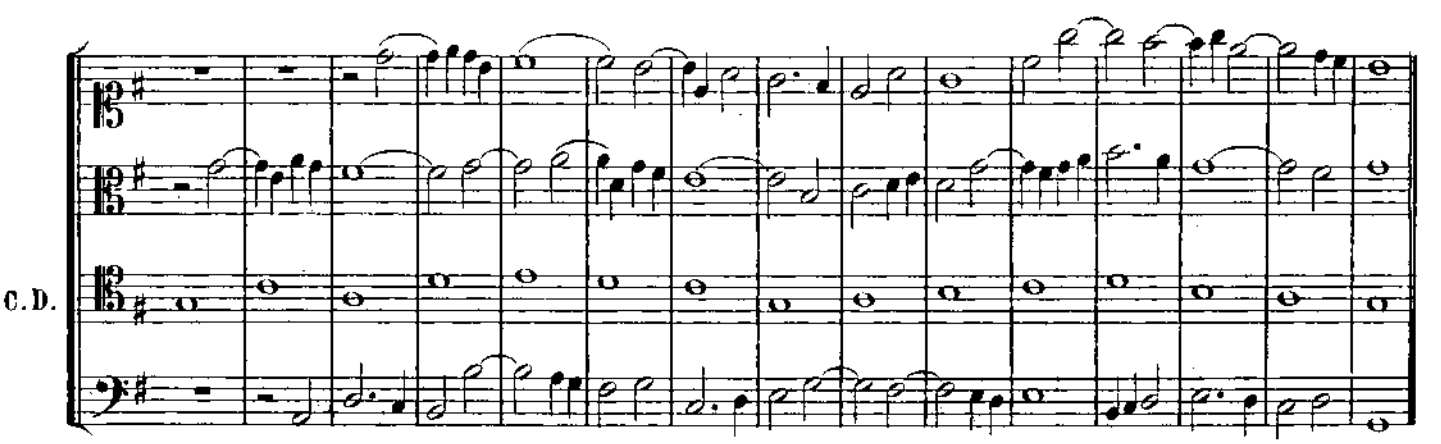
C. D.



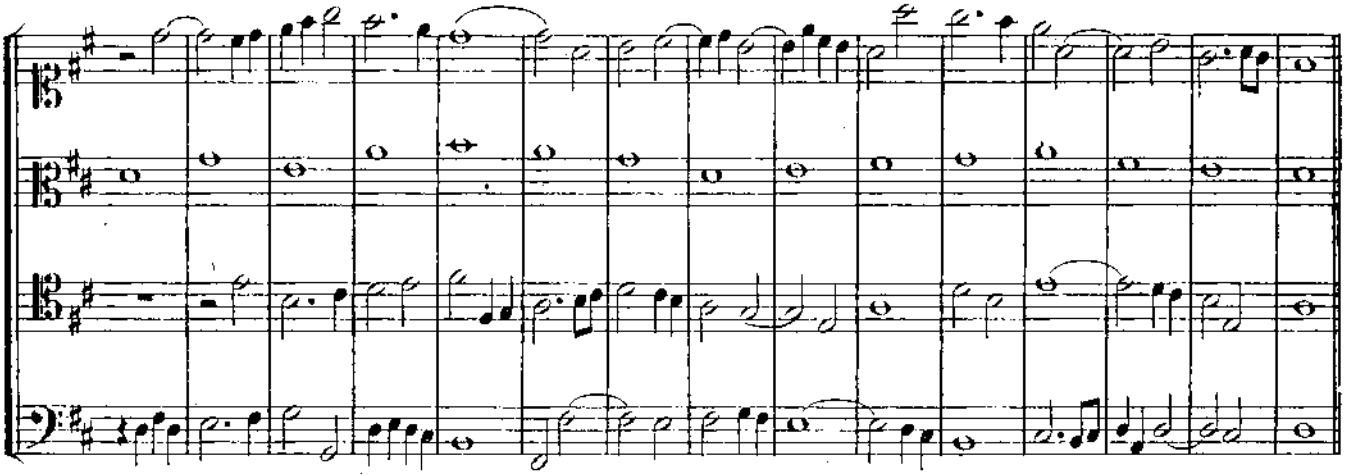


ESEMPIO COMPLETO COL CONTRAPPUNTO FIORITO IN 3 PARTI.

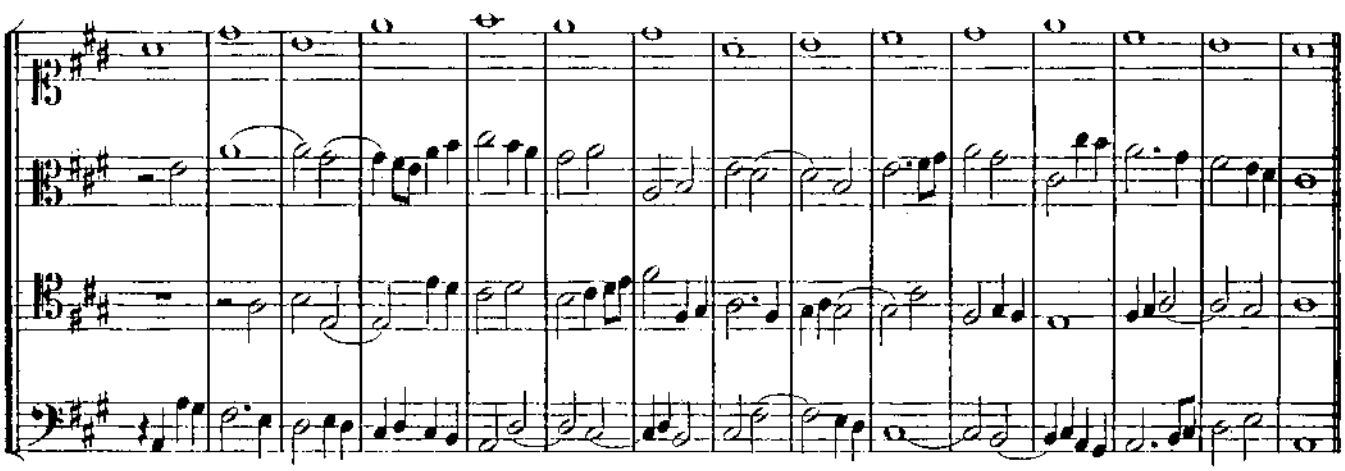




C. D.



C. D.



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

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

MESCOLANZE.

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

Semibrevi, fiorito, minime, semiminime.
Semibrevi, fiorito, minime, sincopi.
Semibrevi, fiorito, semiminime, sincopi.

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

CONTRAPPUNTO A CINQUE PARTI

NOTA CONTRO NOTA E FIORITO.

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

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

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

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

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

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

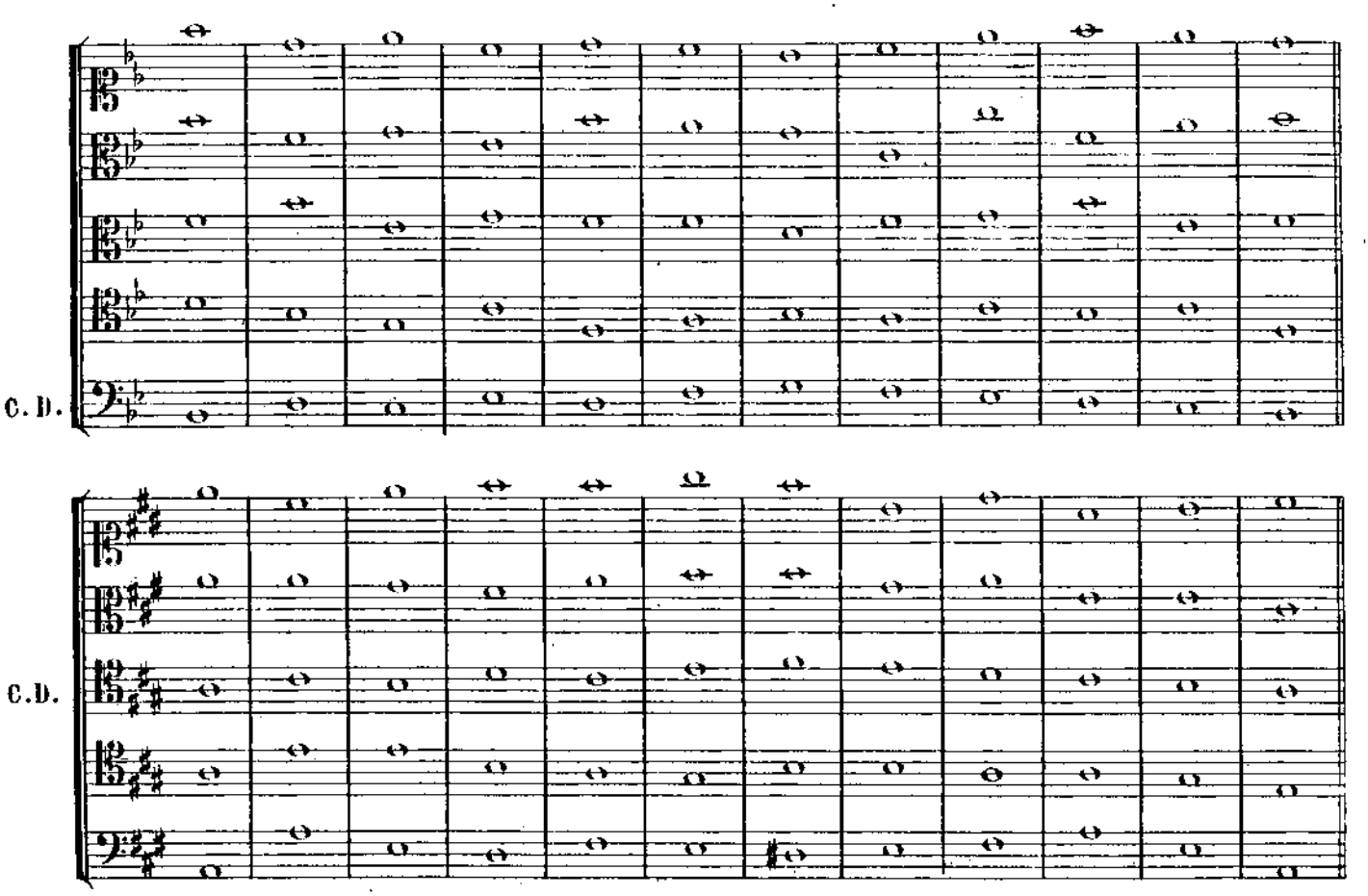
Si dovrà tener calcolo di questa osservazione, *che sarà ugualmente applicabile al Contrappunto a sei, sette ed otto parti.*

ESERCIZI.

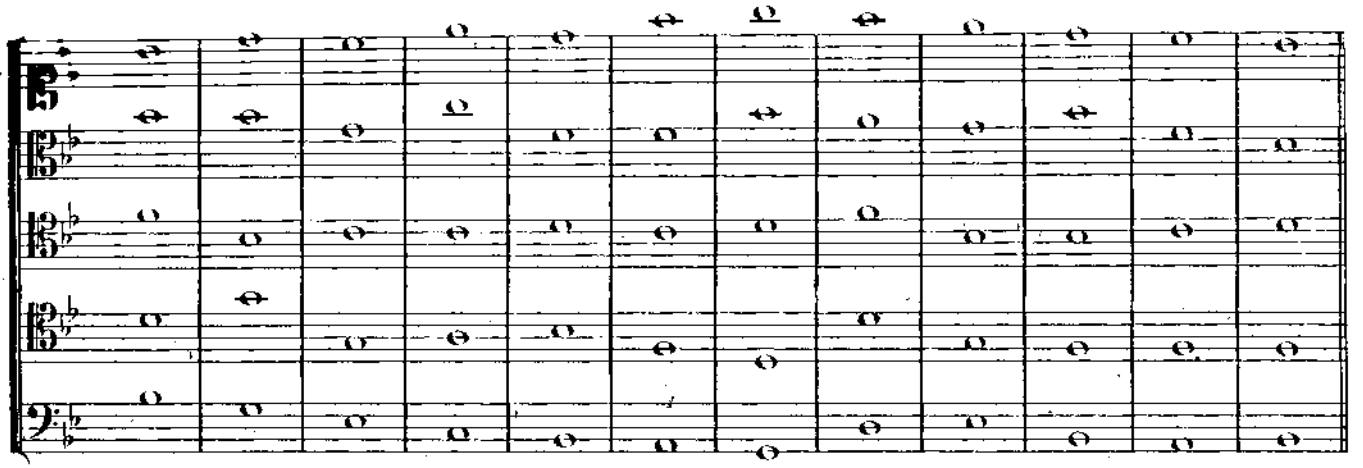
In tutti i Contrappunti a cinque, sei, sette ed otto parti, porre il Canto dato una volta nel basso, una volta nel mezzo ed una volta nella parte superiore.

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

(135) ESEMPIO COMPLETO, NOTA CONTRO NOTA.

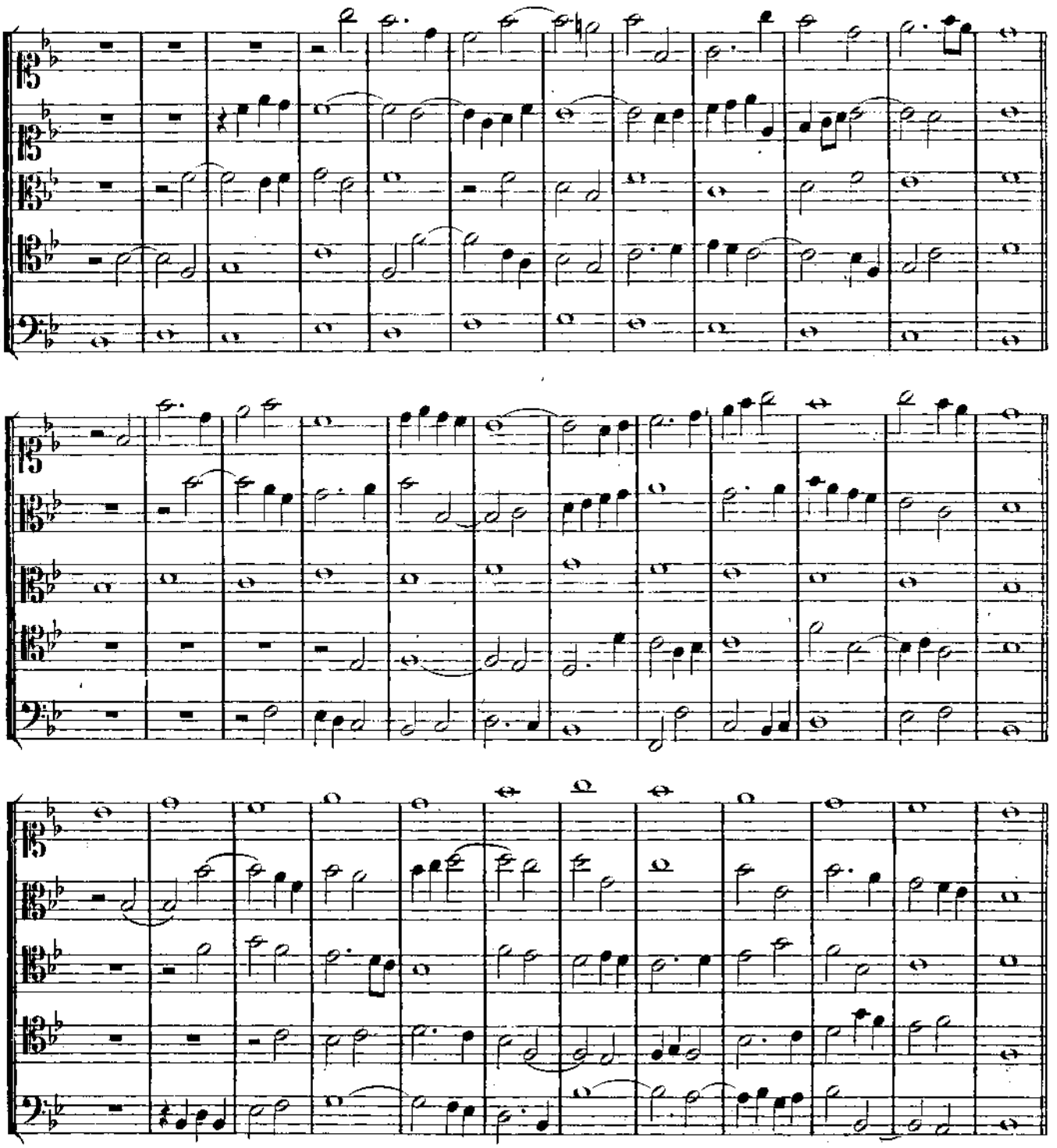


C. D.



ESEMPIO COMPLETO, CONTRAPPUNTO FIORITO.

C. D.



CONTRAPPUNTO A SEI PARTI.

NOTA CONTRO NOTA E FIORITO.

1.° — Stesse regole che a cinque parti. Aggiungervi solo quanto segue:

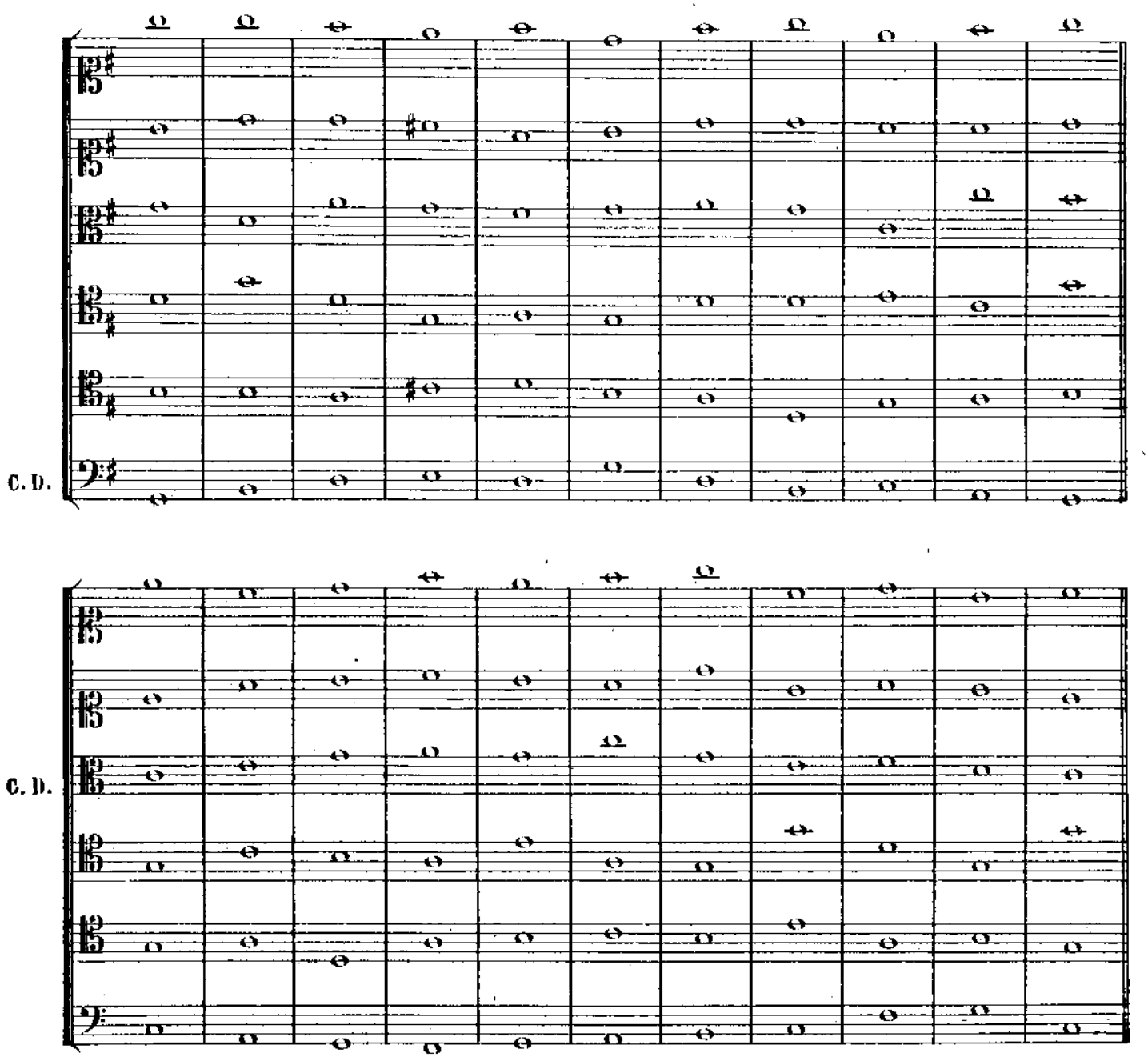
2.° — *Per moto contrario,* le 8ª e le 5ª sono permesse sui tempi *forti* o *deboli* fra tutte le parti, *eccetto le due estreme.*

3.° — Due quinte, *di cui la seconda è diminuita,* sono permesse.

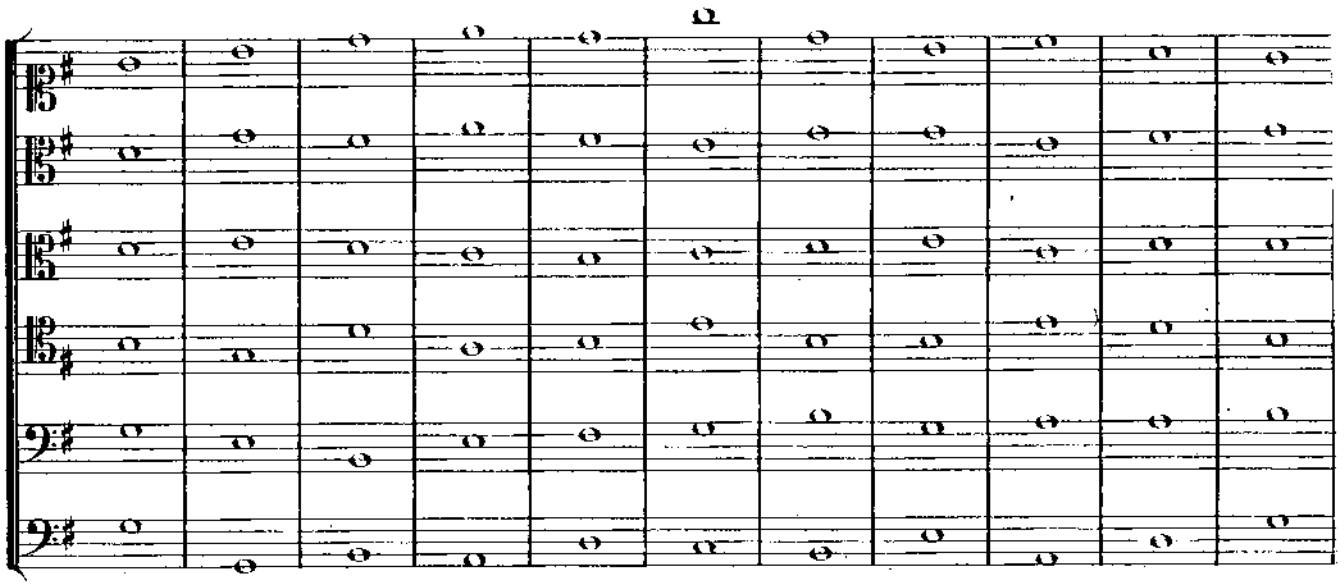
4.° — L'unisono è permesso quando giunge per moto contrario od obliquo.

5.° — Le 5ª e le 8ª dirette fra le due parti estreme restano sottoposte alle regole precedenti. Fra le altre parti, esse sono permesse su tutti i gradi, per moto congiunto o disgiunto.

ESEMPIO COMPLETO, NOTA CONTRO NOTA.

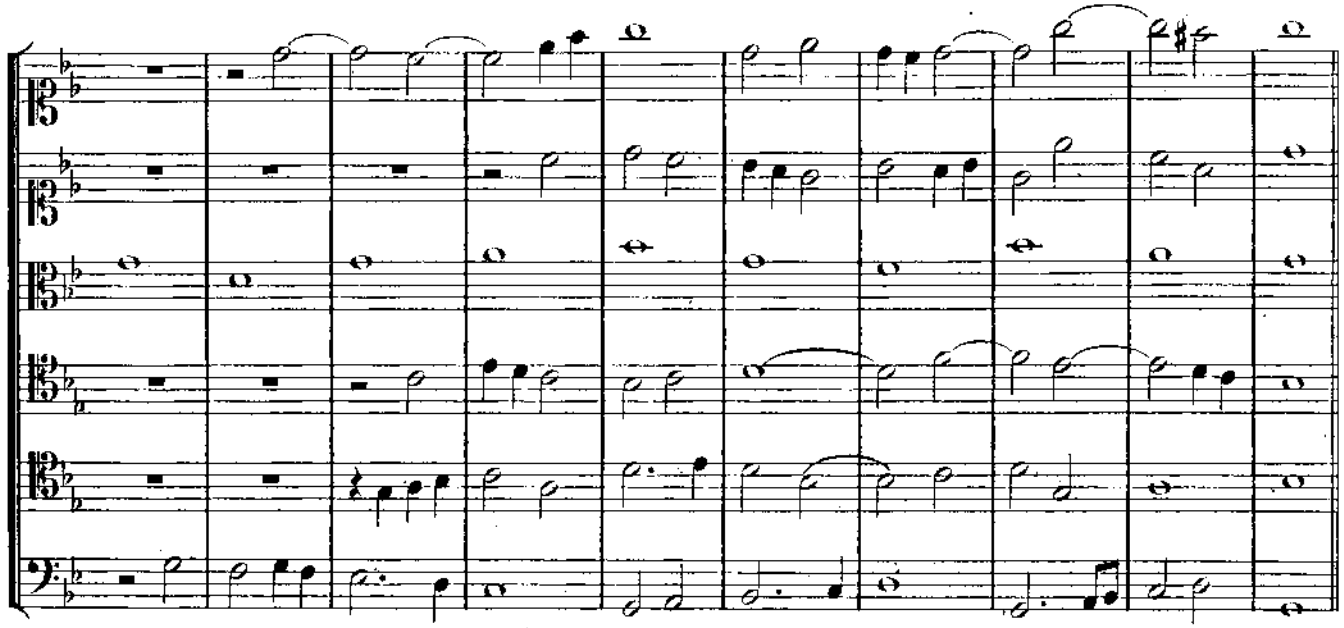


C. D.

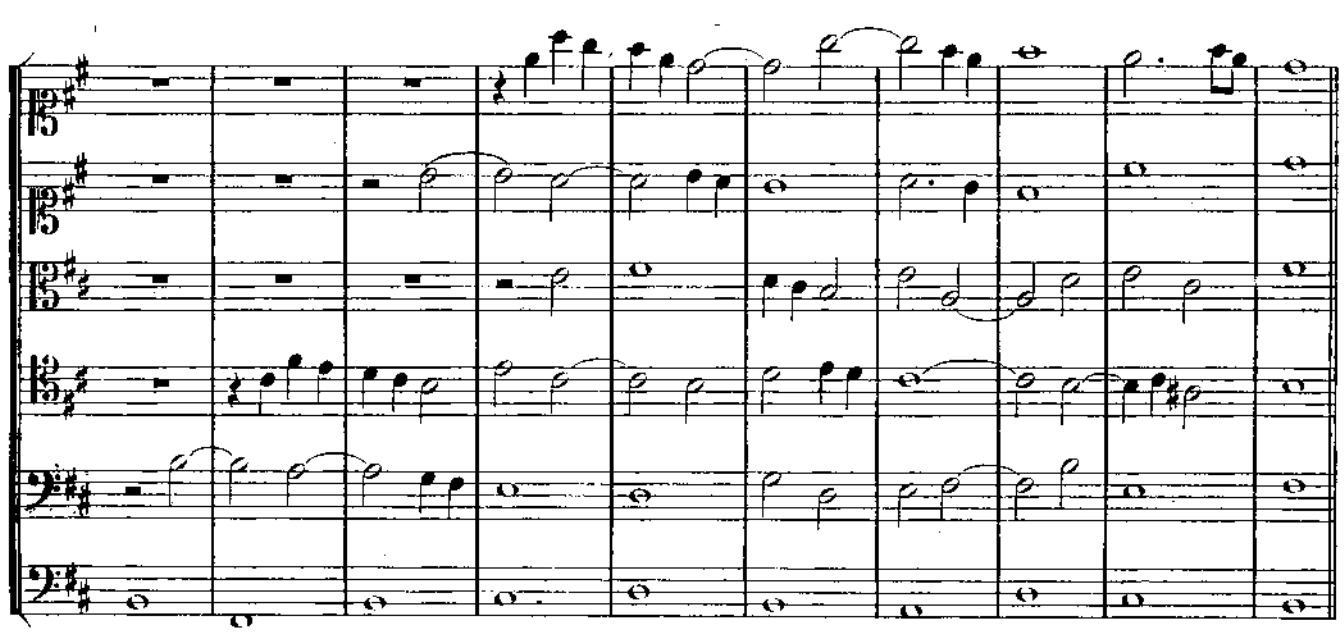


DUE ESEMPI – CONTRAPPUNTO FIORITO

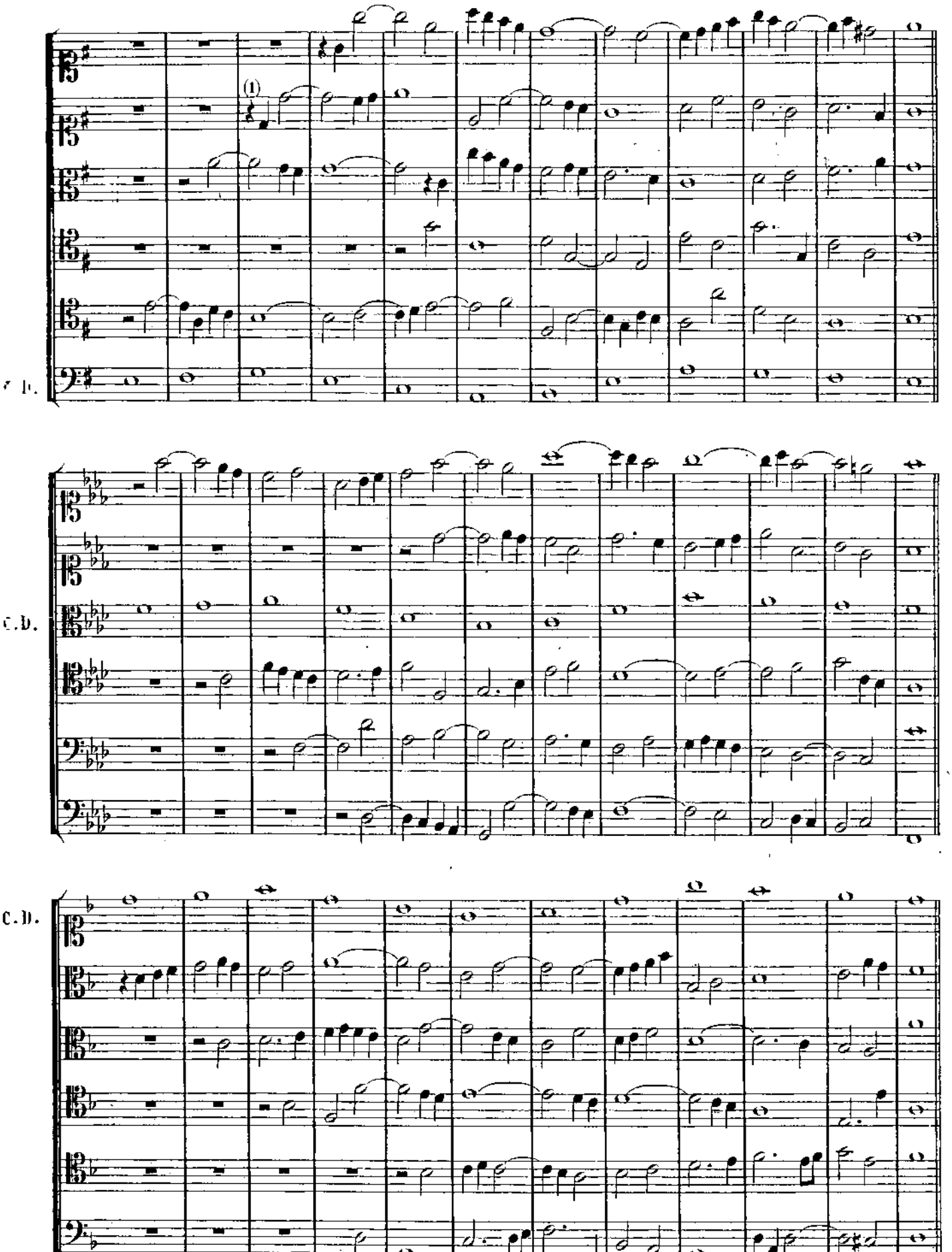
C. D.



C. D.



ESEMPIO COMPLETO - CONTRAPPUNTO FIORITO.



(1) L'entrata di una parte in Contrappunto fiorito in qualunque battuta che non sia la 1ª, può praticarsi per incrociamento ed in valore di semiminima *se quella parte procede immediatamente per salto di 8ª*

CONTRAPPUNTO A SETTE E AD OTTO PARTI.

NOTA CONTRO NOTA E FIORITO.

1.° — Le regole sono le stesse che a sei parti, eccetto quanto segue:

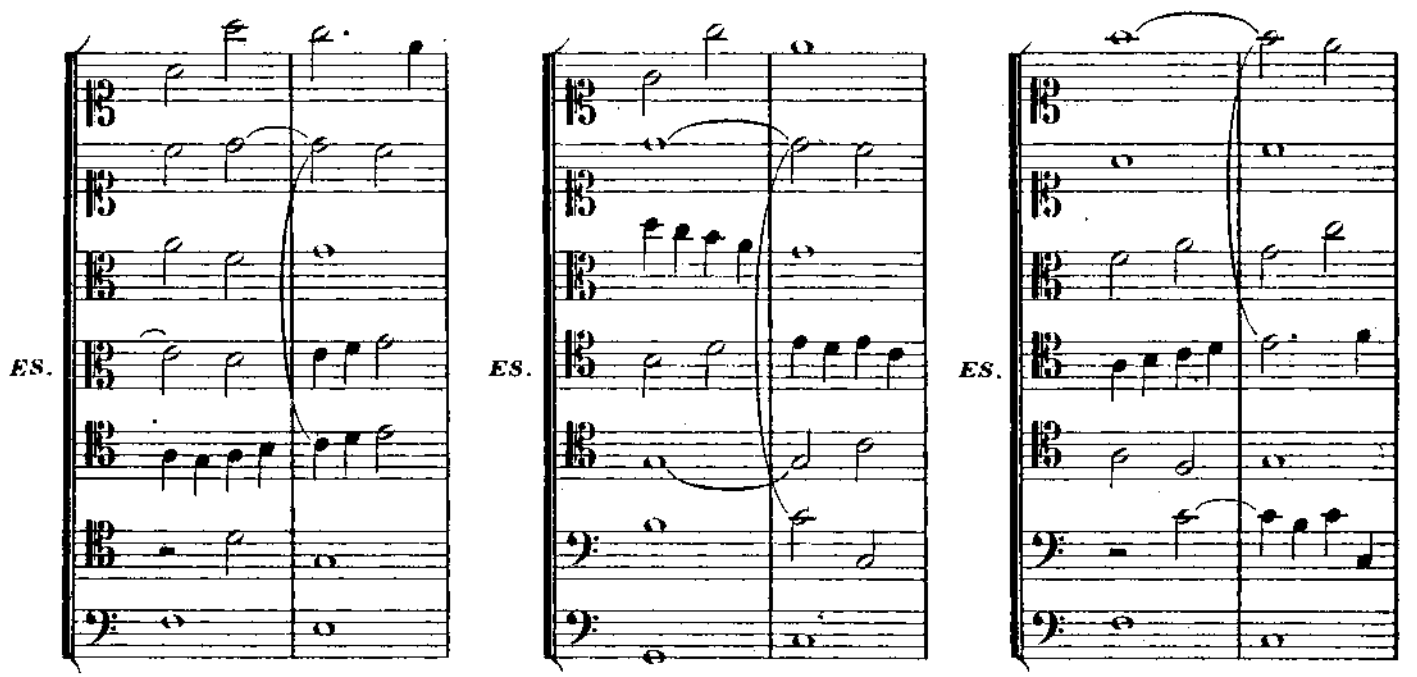
2.° — Le 5ª e 8ª per moto contrario sono tollerate *fra tutte le parti.*

3.° — La 5ª diretta è tollerata nelle due parti estreme quando la parte superiore procede per gradi congiunti, e che l'armonia riposa su uno dei gradi buoni.

4.° — L'8ª diretta è tollerata, ascendendo *e discendendo* fra le due parti estreme, per finire, sull'accordo di tonica.

5.° — Si può far udire ad una volta *la nota che ritarda* e *la nota ritardata*, a condizione però che vi sia fra di loro una distanza di almeno una 9ª, prodotta per moto contrario e congiunto.

ES. ES. ES.

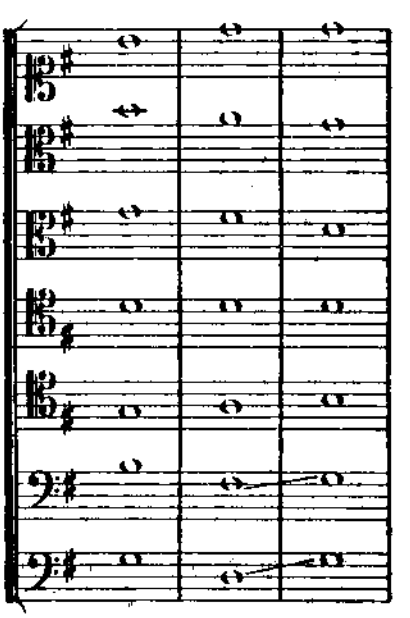


6.°— I cambiamenti di posizione o di stato dell'accordo distruggono gli errori di 5ª e di 8ª *se esse sono separate da una battuta.*

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

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

ES.

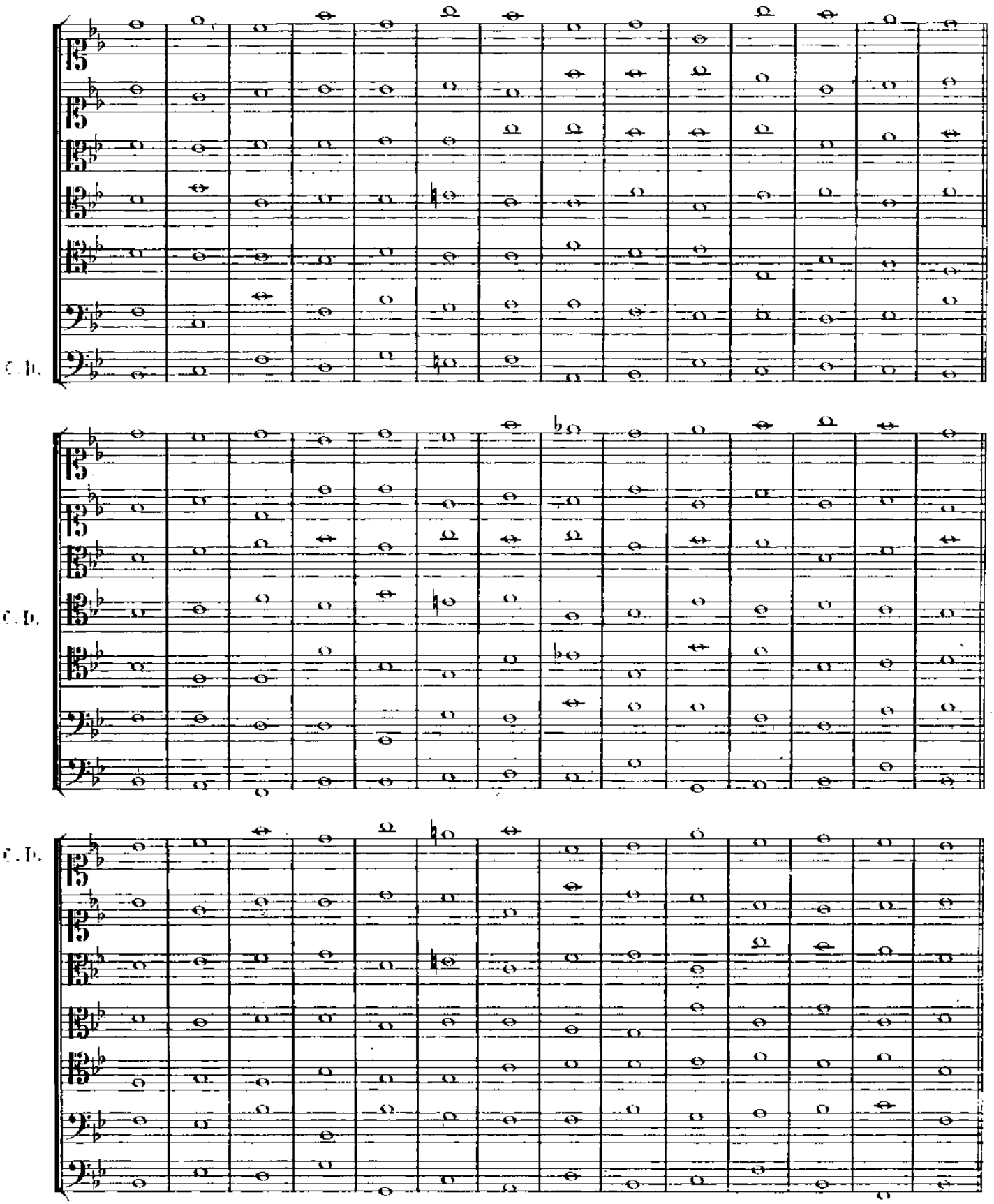


9.°_ Nel Contrappunto fiorito di queste due specie, il valore di semibrevi potrà essere più frequentemente impiegato che nelle specie precedenti, e *parecchie volte di seguito nella stessa parte.* Ciò diventa anzi necessario per evitare che con un così gran numero di parti incessantemente in movimento,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

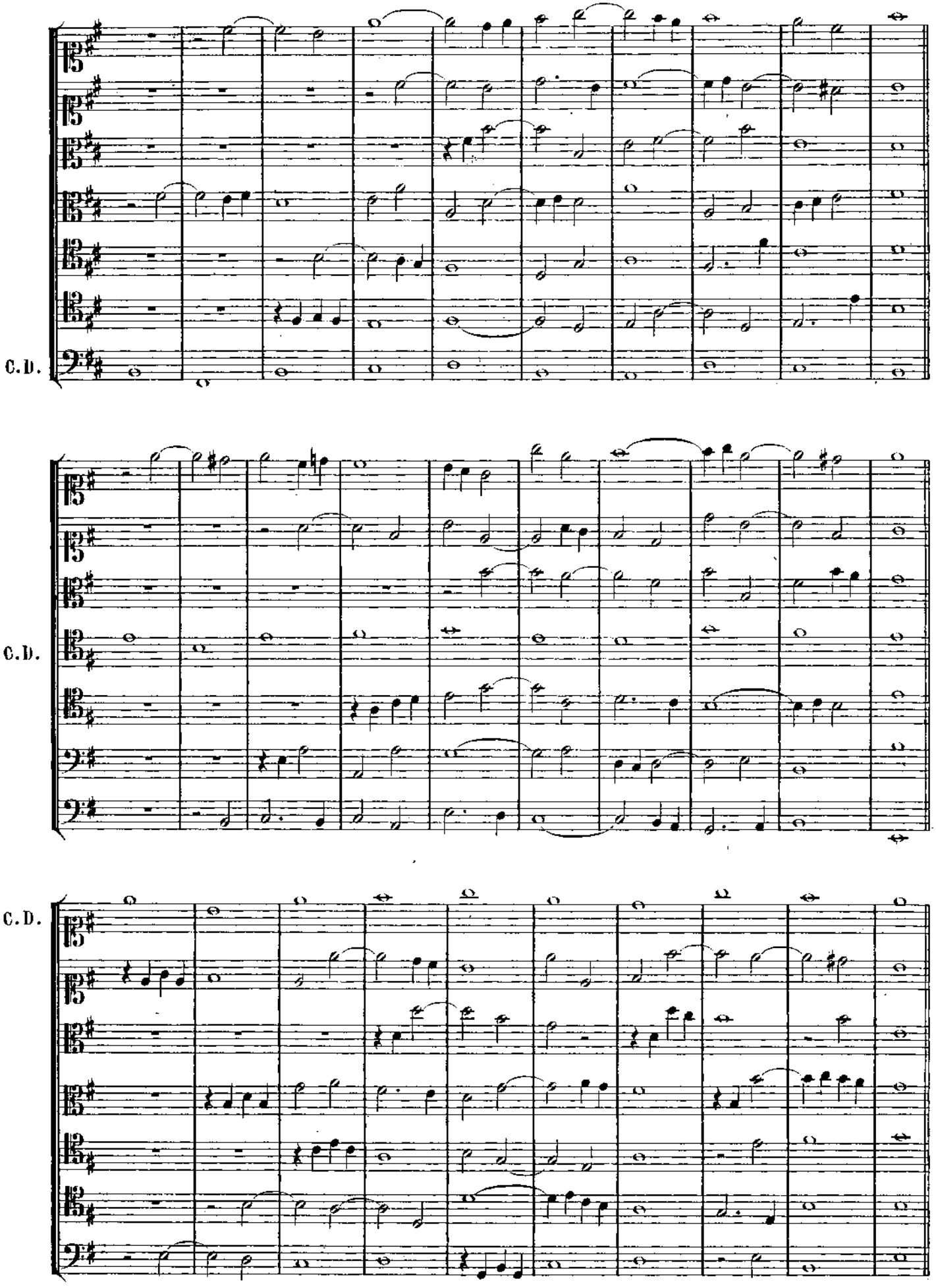
10.°_ L'intervallo di 6.ª magg. è tollerato.

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

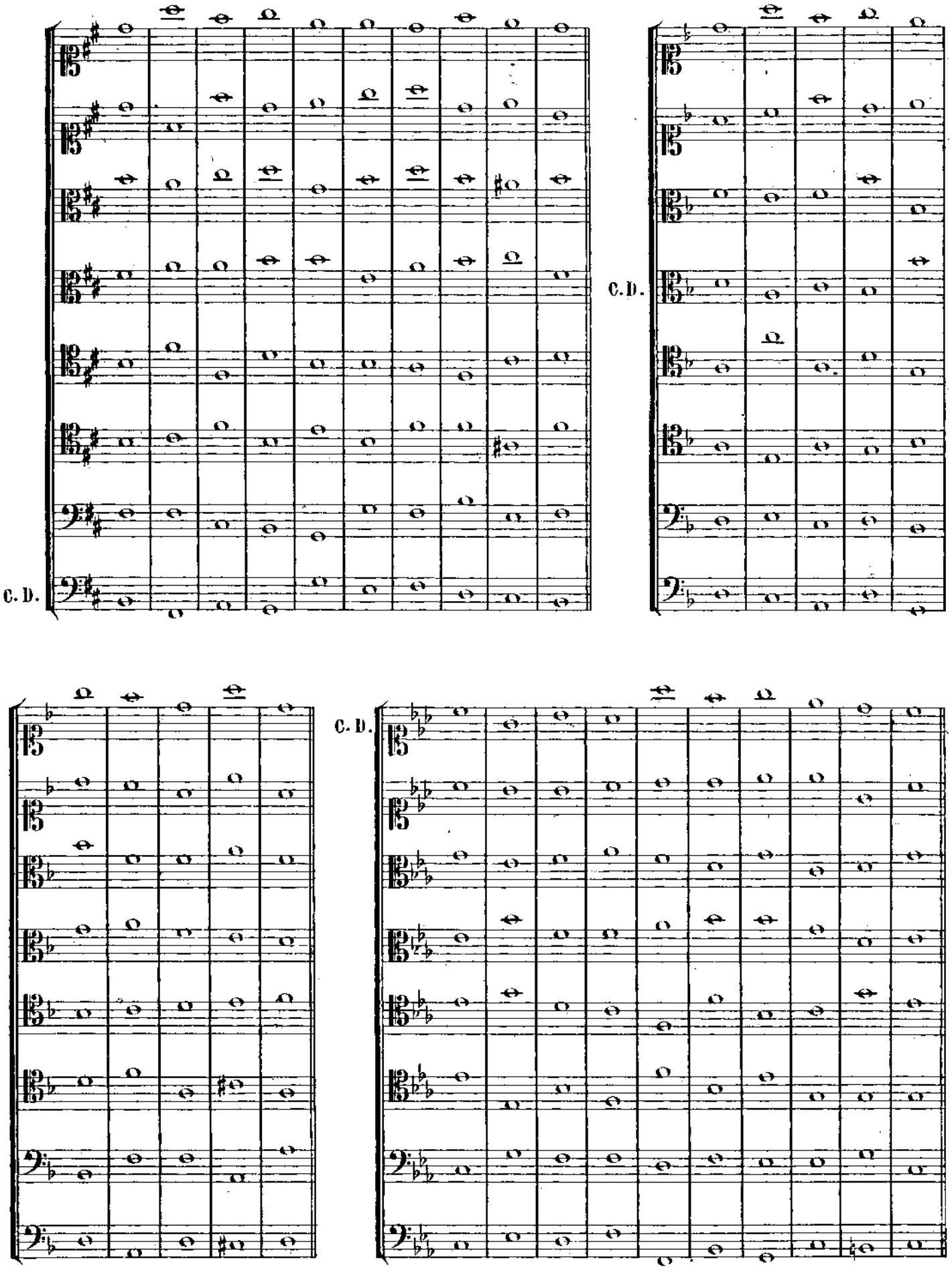
CONTRAPPUNTO A SETTE PARTI NOTA CONTRO NOTA — ESEMPIO COMPLETO.



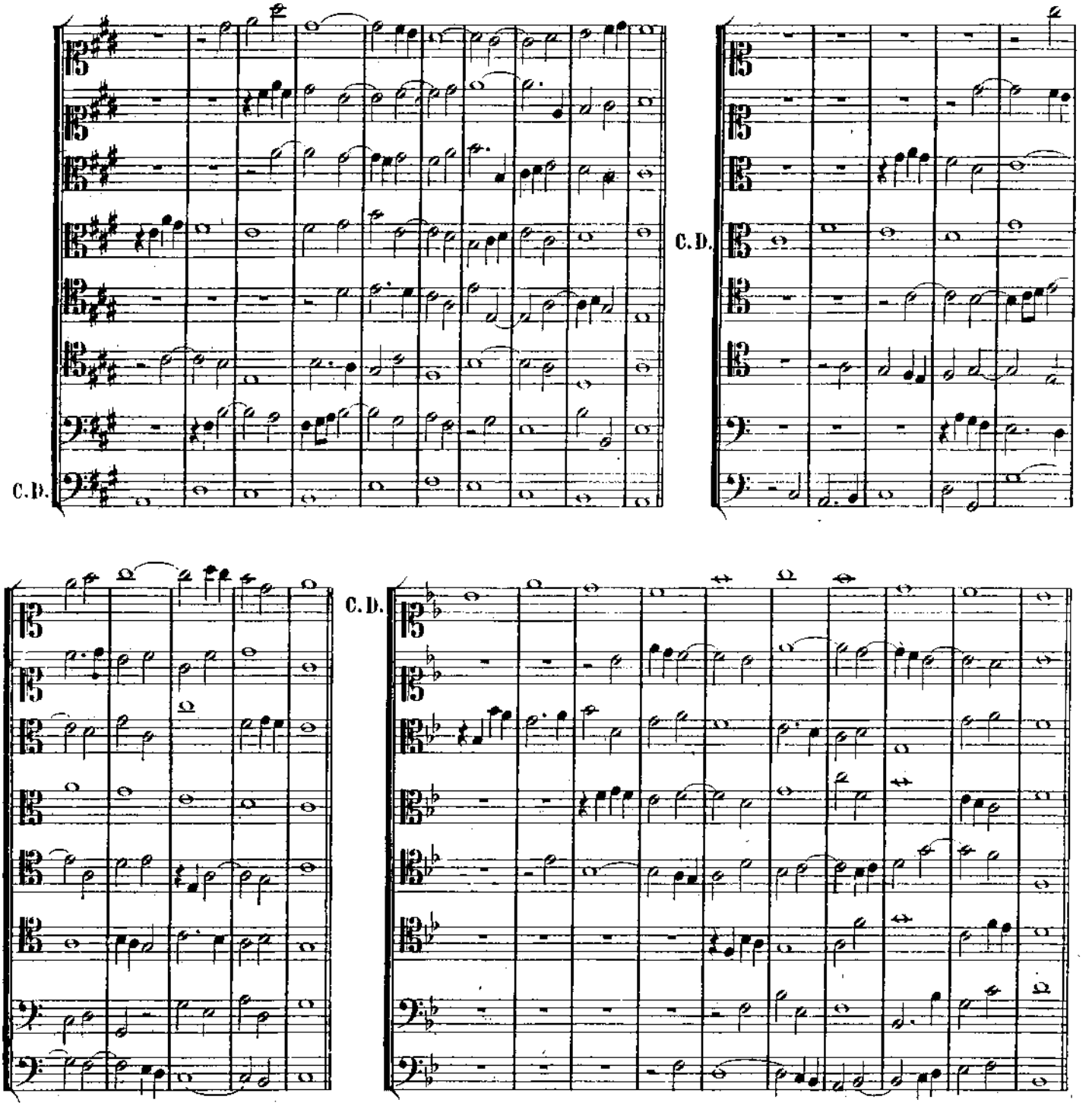
CONTRAPPUNTO FIORITO A SETTE PARTI — ESEMPIO COMPLETO.



CONTRAPPUNTO AD OTTO PARTI NOTA CONTRO NOTA — ESEMPIO COMPLETO.



CONTRAPPUNTO FIORITO AD OTTO PARTI—ESEMPIO COMPLETO.



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

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

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

CONTRAPPUNTO FIORITO AD OTTO PARTI ED A DUE CORI.

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

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

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

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

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

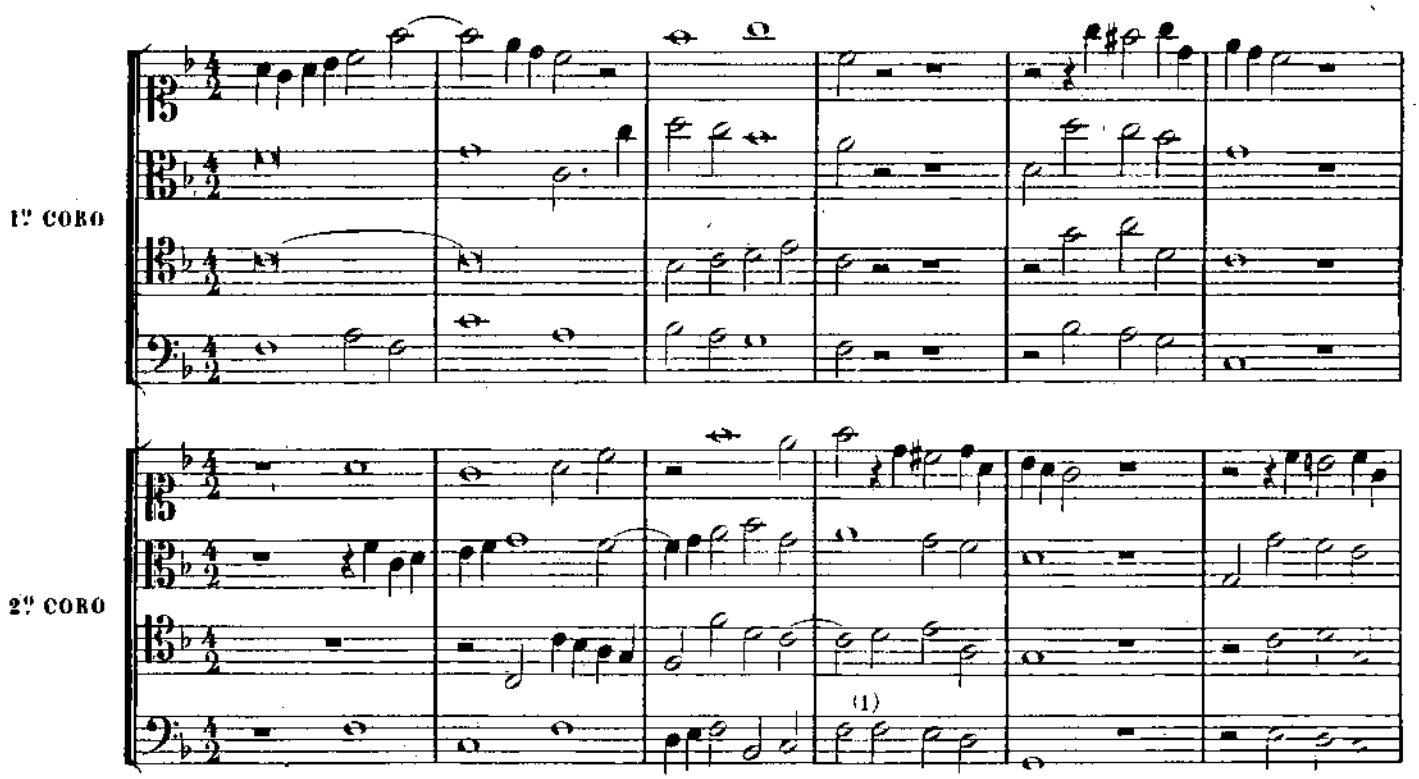
Le regole sono le stesse che per il Contrappunto fiorito ad otto parti, con questa differenza che i valori sono di un carattere più largo ed appartengono, come si è osservato più in alto, alle battute $\frac{4}{2}$ e $\frac{8}{2}$. Il sentimento deve avere medesimamente un carattere più moderno; le progressioni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

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

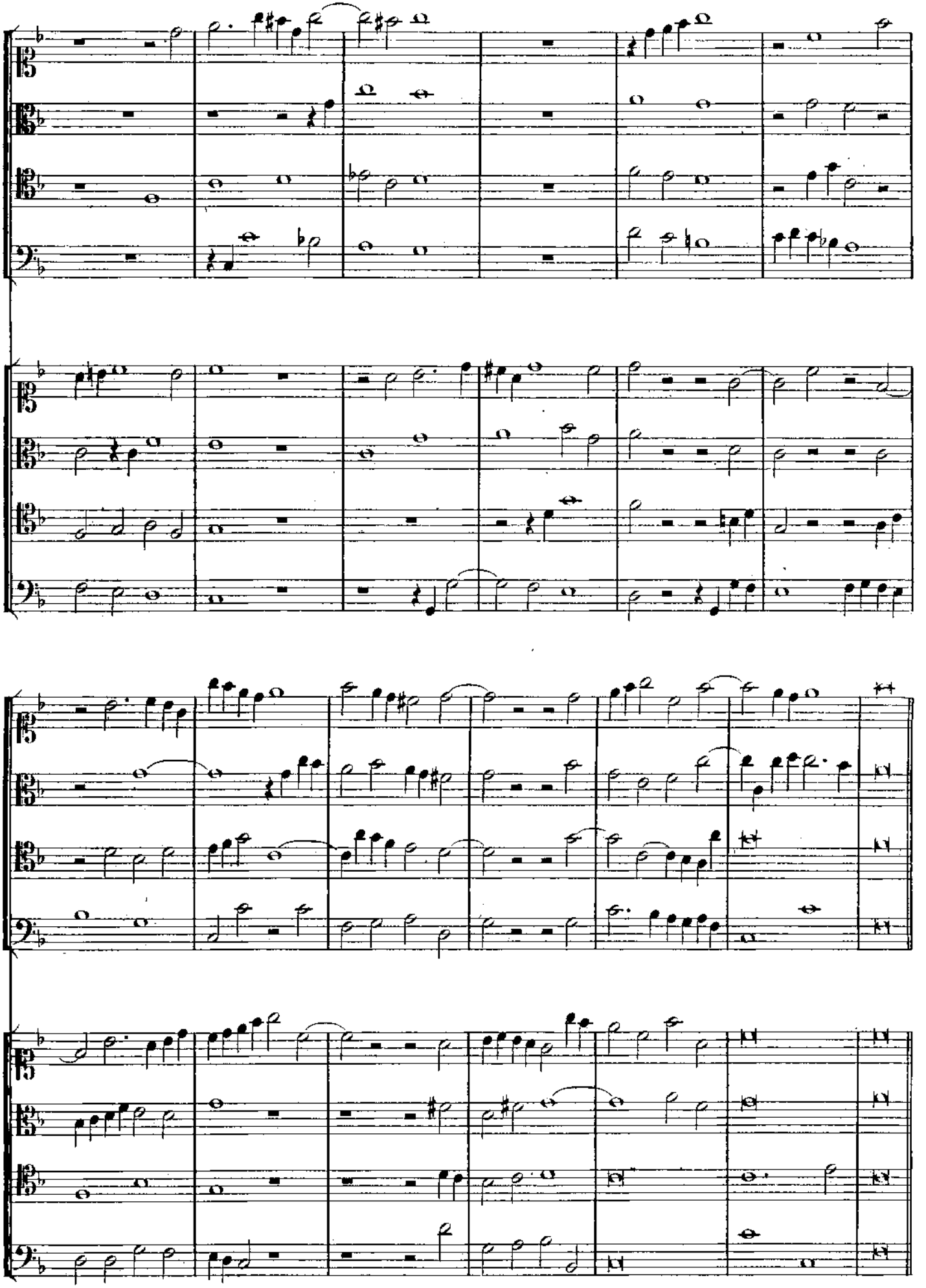
L'allievo deve esercitarsi abbastanza lungamente su questa specie di Contrappunto; essa gli offrirà un interesse che avvincerà molto il suo spirito e che contribuirà ad un tempo alla pieghevolezza della sua mano ed all'elevatezza del suo stile.

ESEMPI.

CONTRAPPUNTO A DUE CORI.

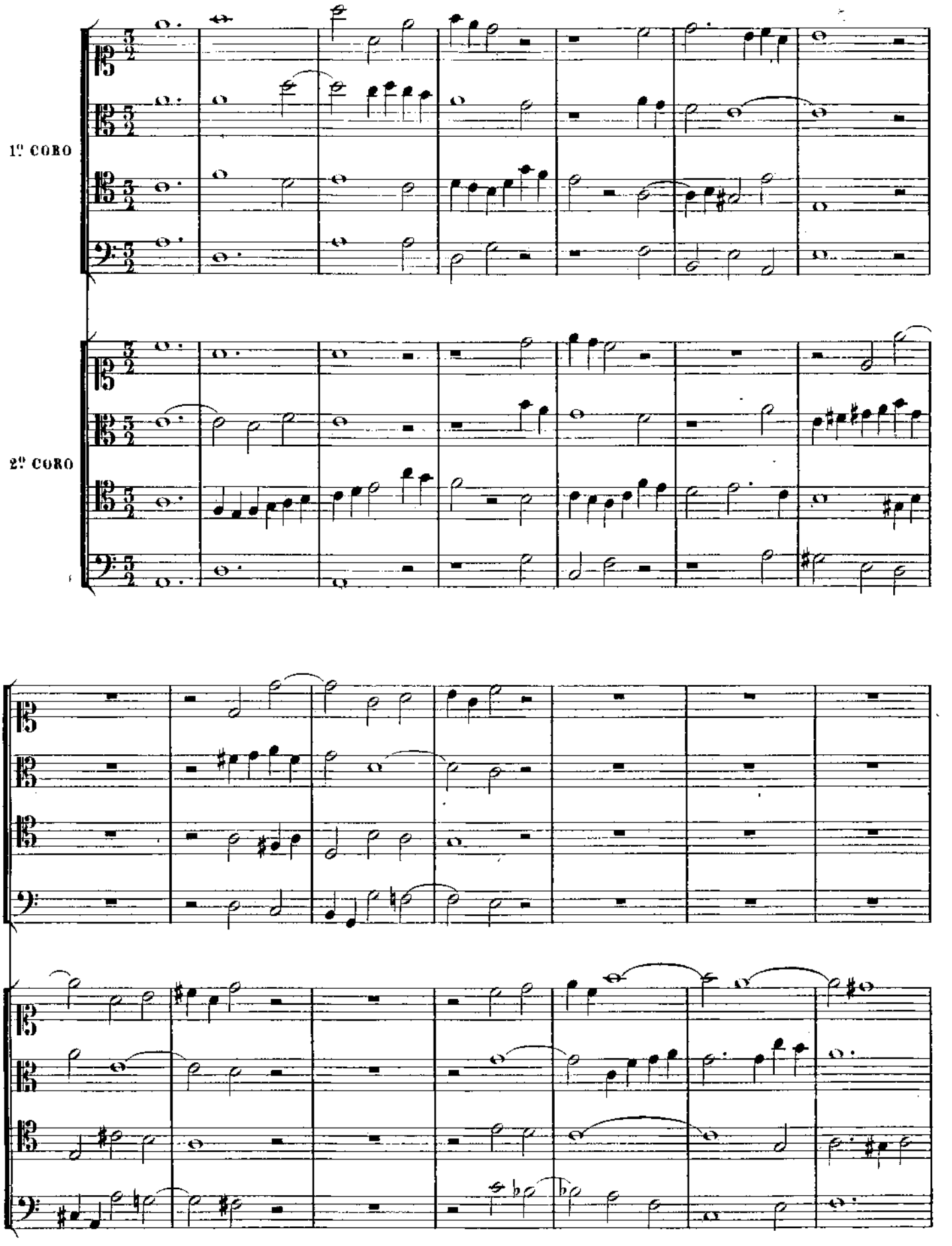


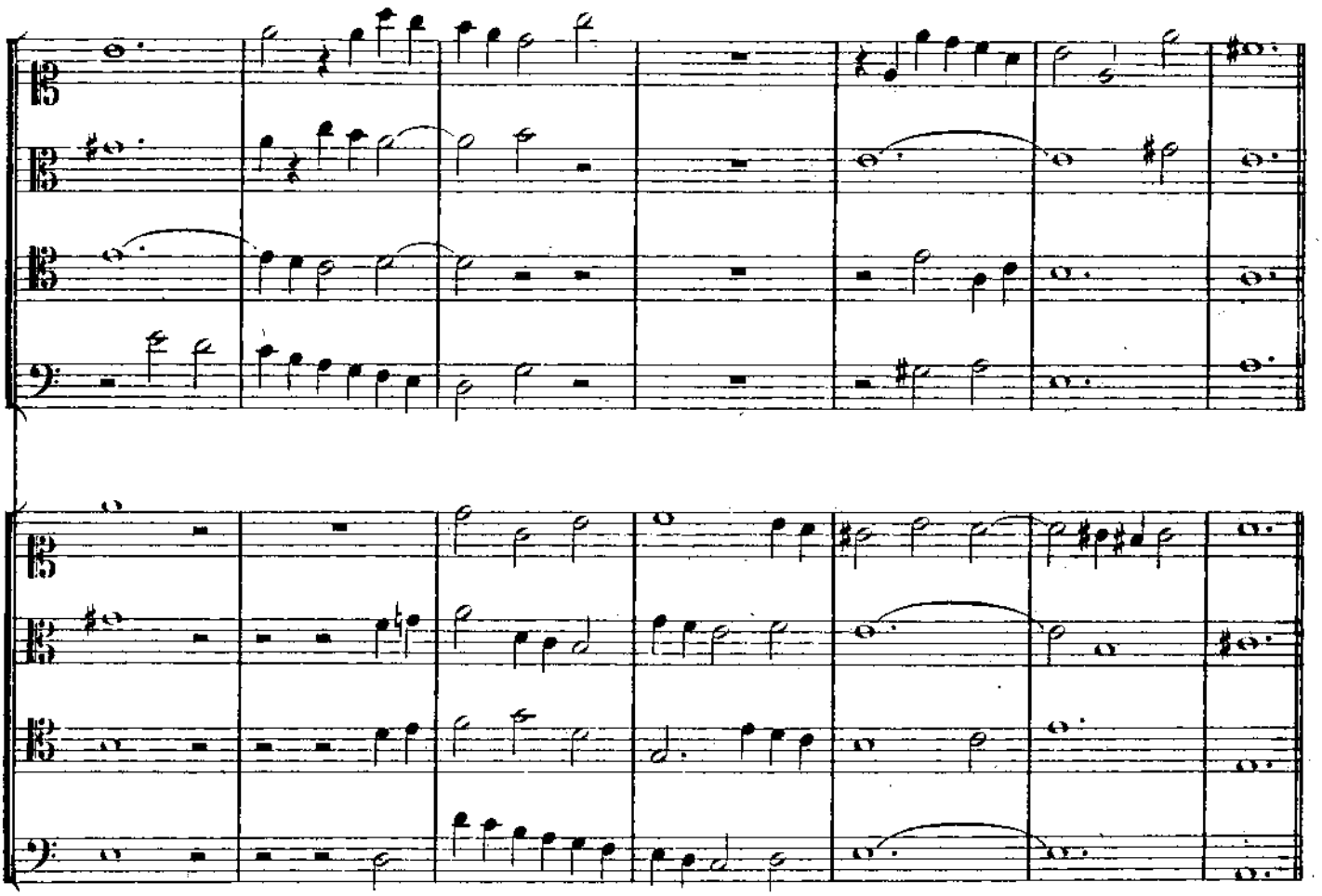
1 La ripetizione della minima si spiega qui, essendo l'inizio di un nuovo frammento.



CONTRAPPUNTO A DUE CORI.

(147)





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

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

ESERCIZI.

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

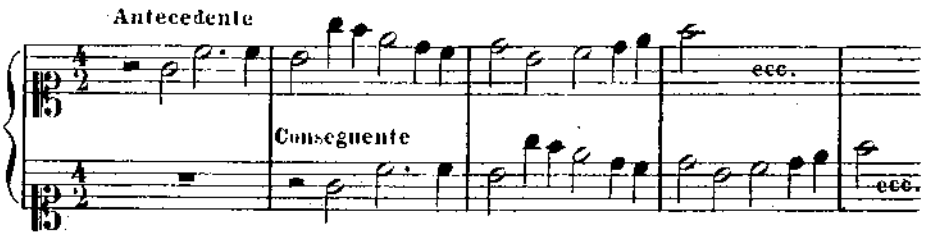
FINE DELLA PRIMA PARTE.

PARTE SECONDA.

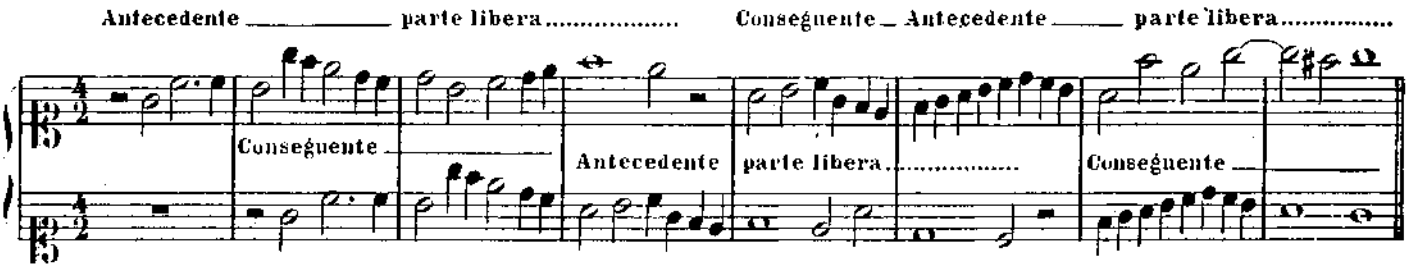
IMITAZIONI.

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

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



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



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

Vi sono parecchie sorte d'imitazioni:

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

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

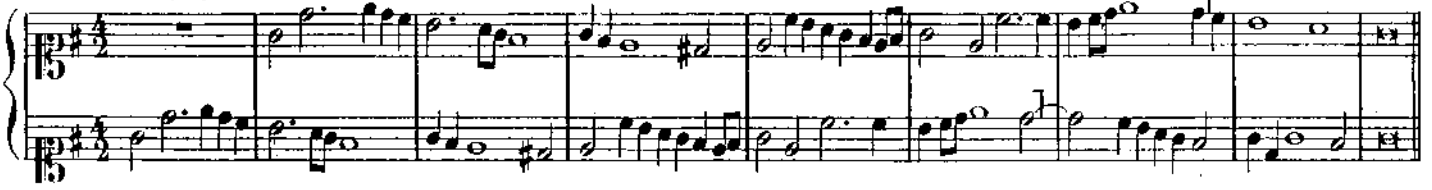
Lo *stile* impiegato è quello del *Contrappunto a due cori*.

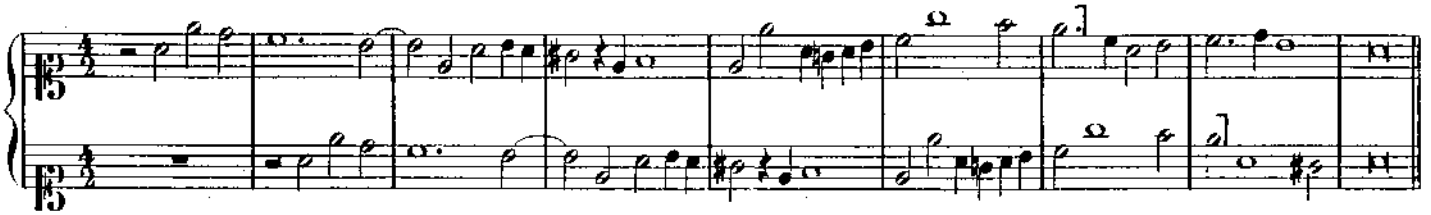
1°. IMITAZIONE PER MOTO RETTO A DUE PARTI.

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

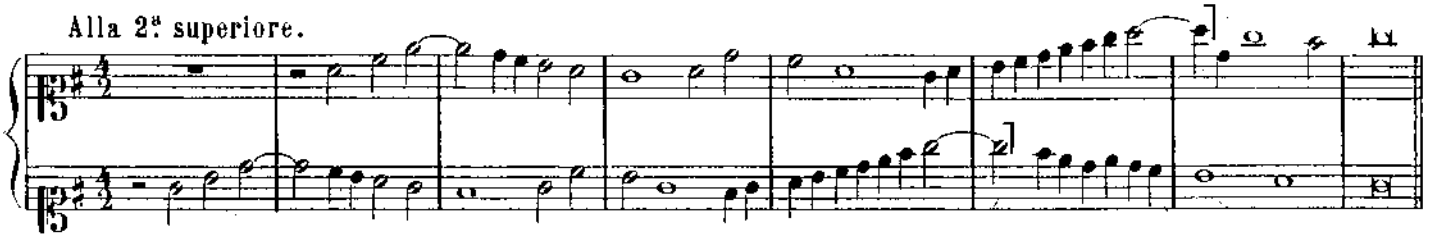
ESEMPI.

All'unisono.

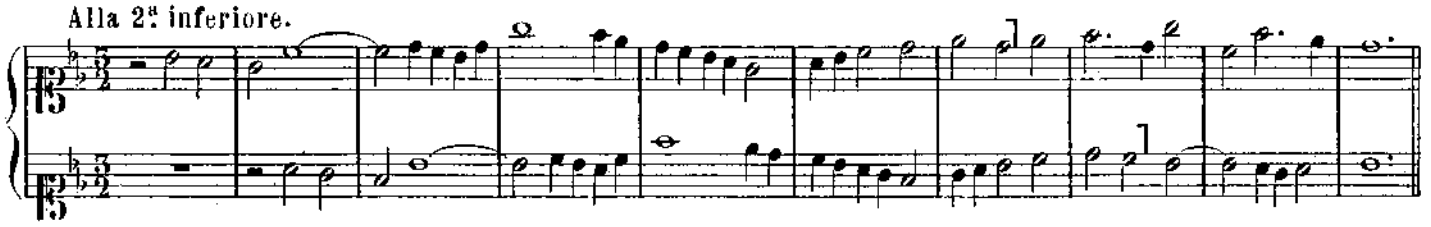




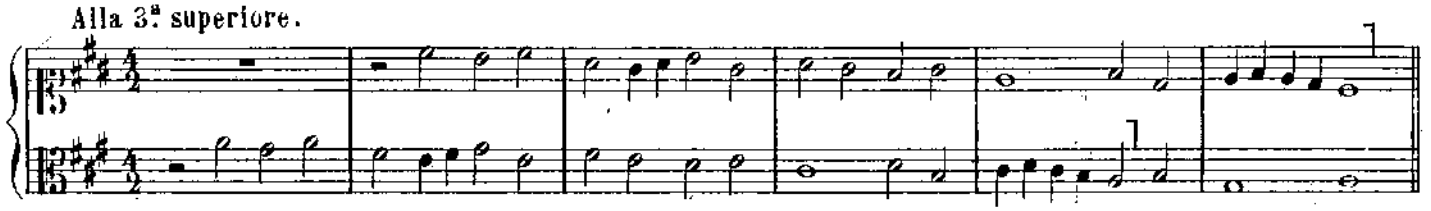
Alla 2ª superiore.



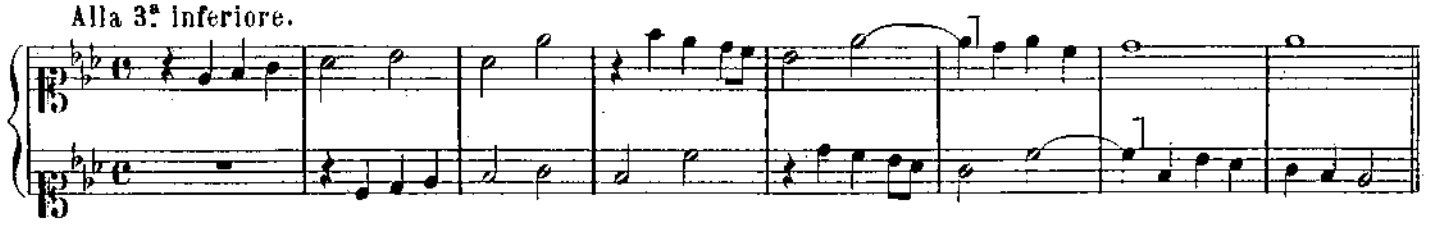
Alla 2ª inferiore.



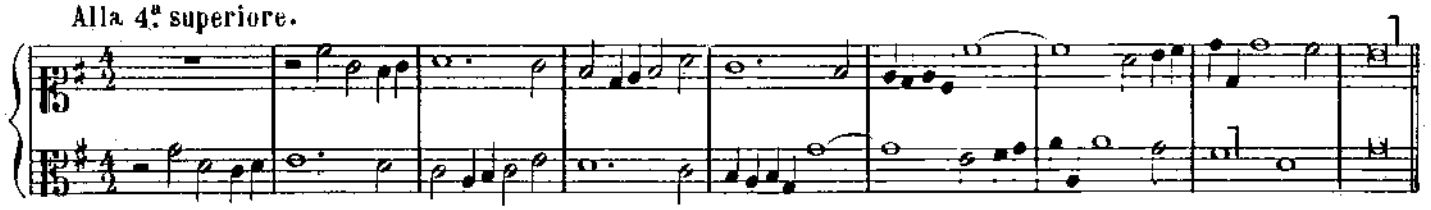
Alla 3ª superiore.



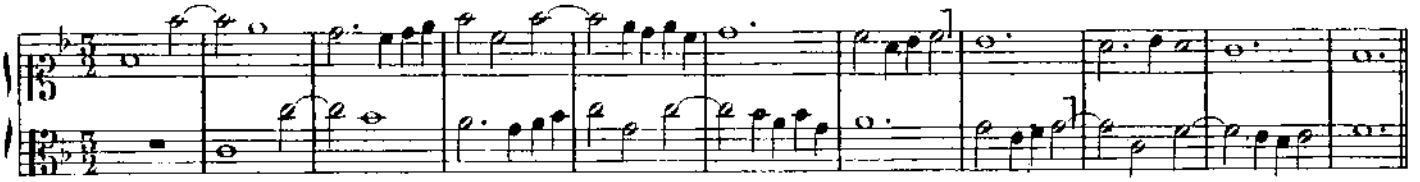
Alla 3ª inferiore.



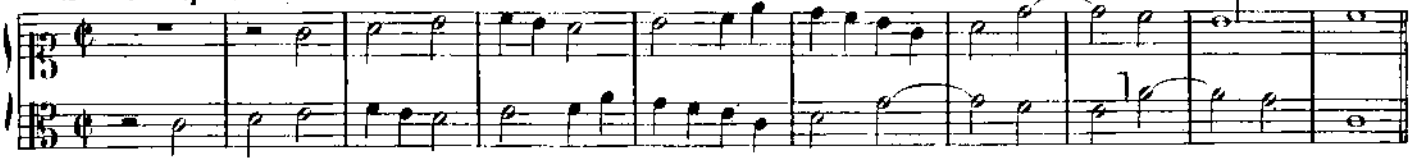
Alla 4ª superiore.



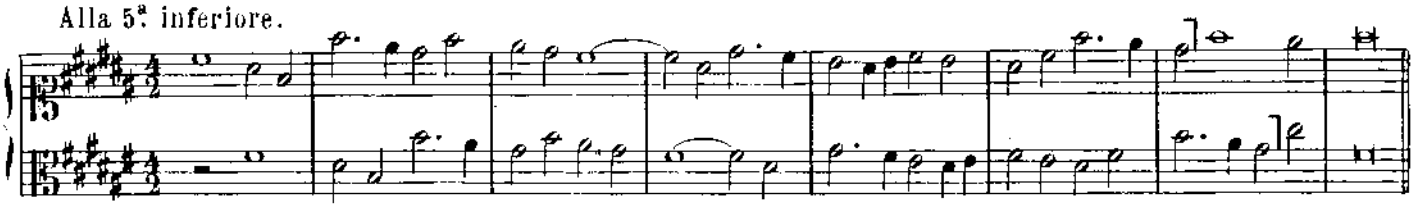
Alla 4ª inferiore.



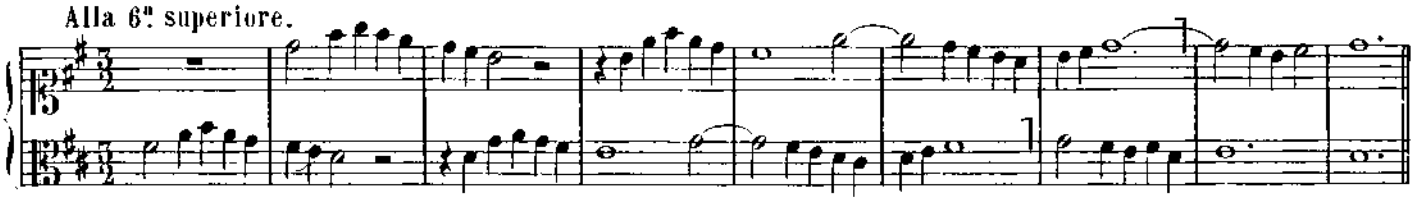
Alla 5ª superiore.



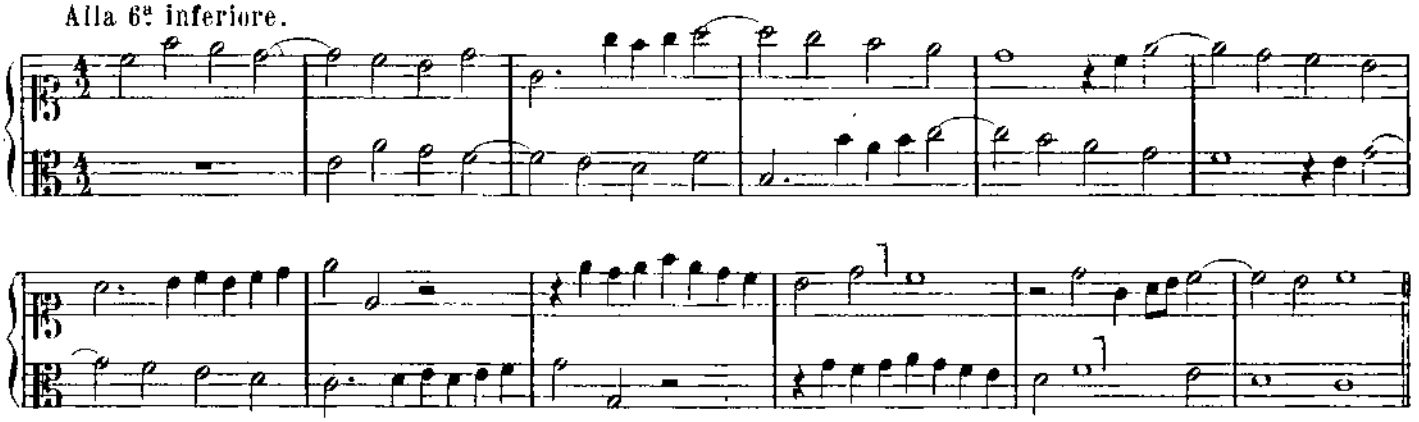
Alla 5ª inferiore.



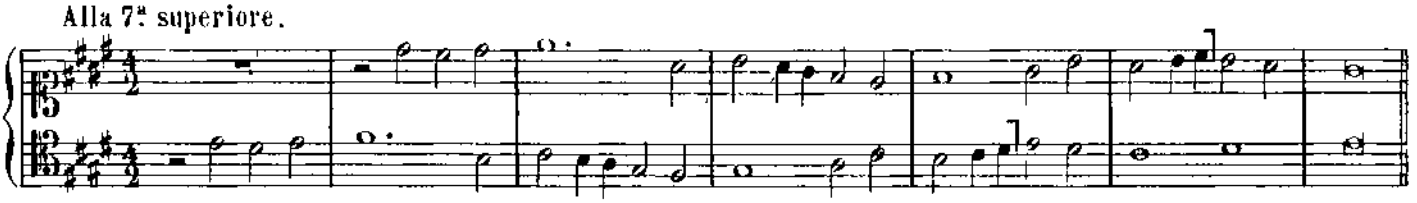
Alla 6ª superiore.



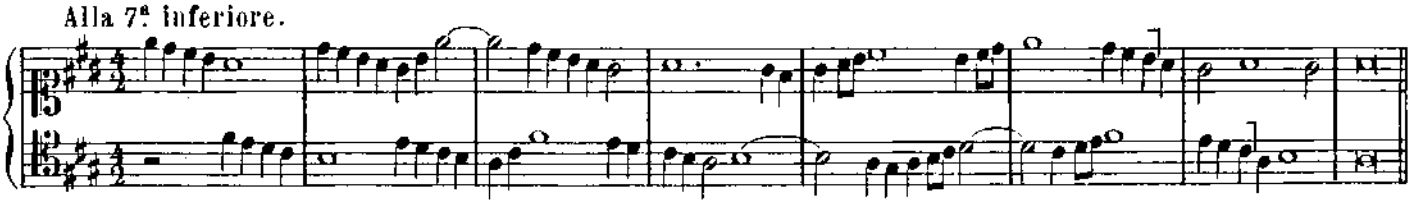
Alla 6ª inferiore.



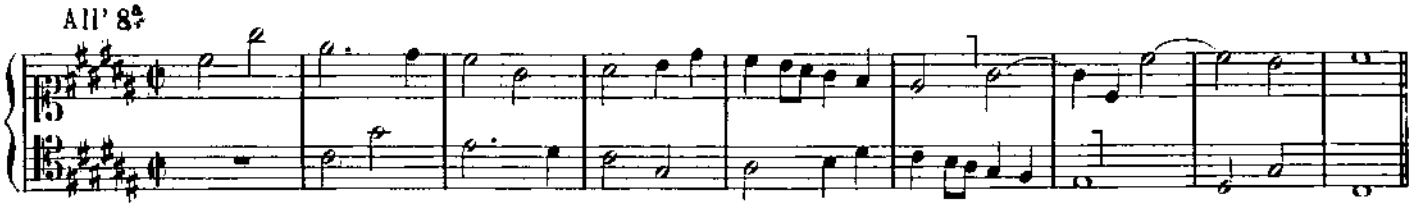
Alla 7ª superiore.



Alla 7ª inferiore.



All' 8ª



ESERCIZI.

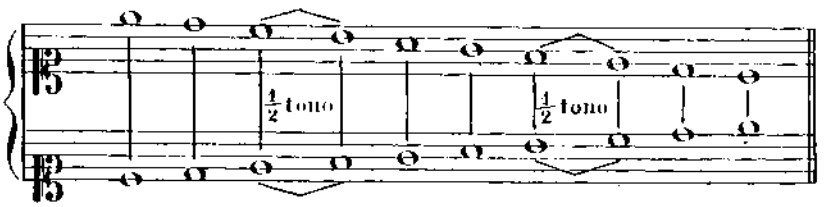
Fare un'imitazione all'unisono, una a ciascun intervallo superiore ed inferiore della scala, ed una all'ottava. Gli esempi dati sopra serviranno di modello.

2.° IMITAZIONE PER MOTO CONTRARIO, A DUE PARTI.

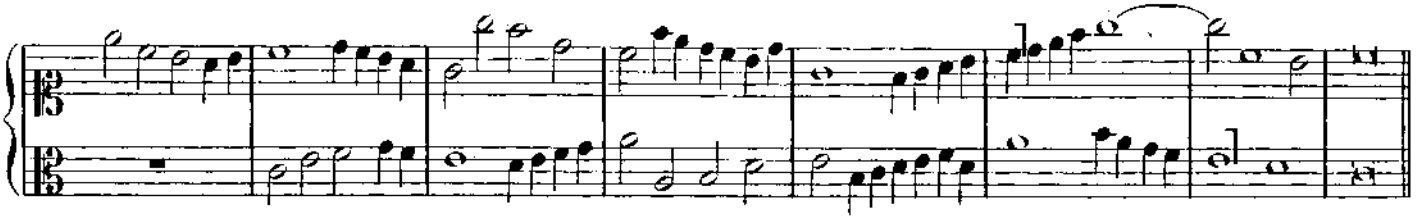
Questa imitazione è *regolare* o *irregolare*, secondo che la relazione degli intervalli, come è stato detto più in alto, è esattamente simile o no.

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

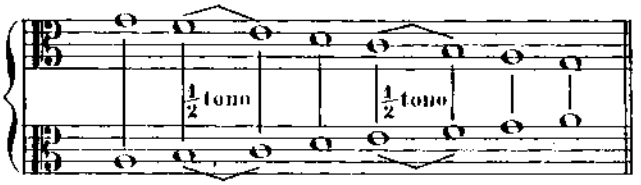
SCALA PER IMITAZIONE REGOLARE, PER MOTO CONTRARIO.



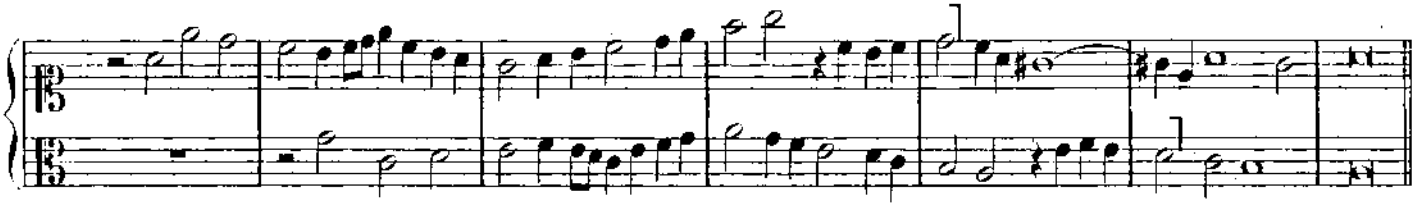
ESEMPIO.



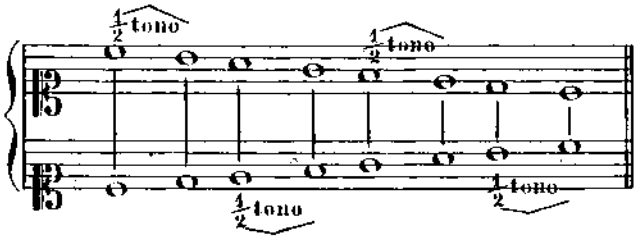
ALTRA SCALA PER LA STESSA IMITAZIONE, NEL MODO MINORE.



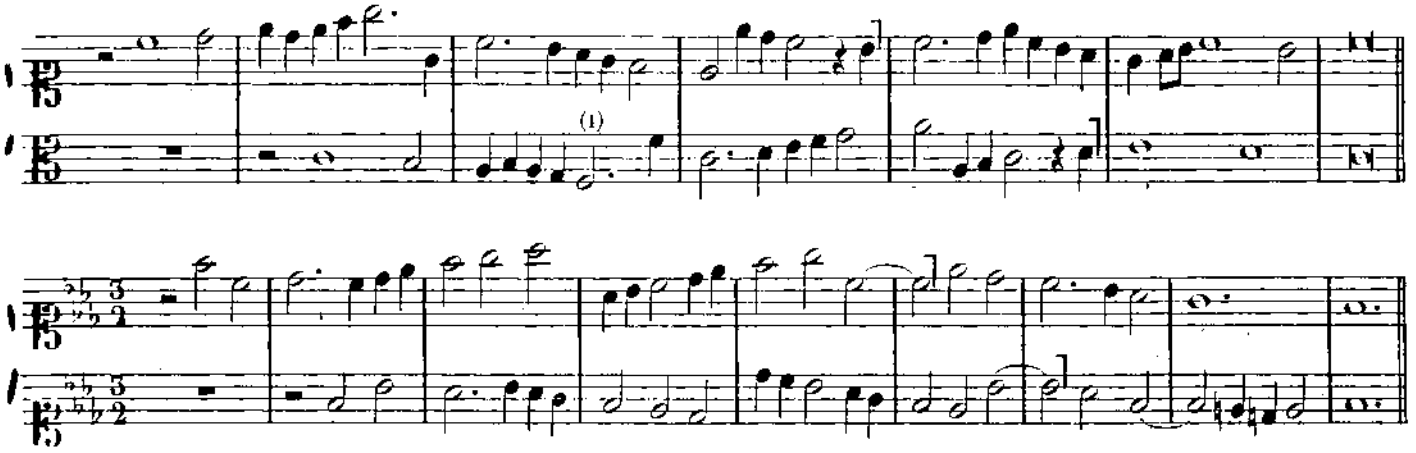
ESEMPIO.



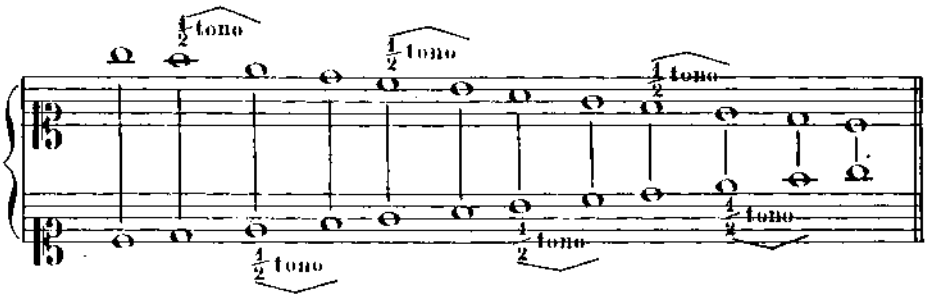
SCALA PER IMITAZIONE IRREGOLARE PER MOTO CONTRARIO, PER SERVIRE AI DUE MODI.



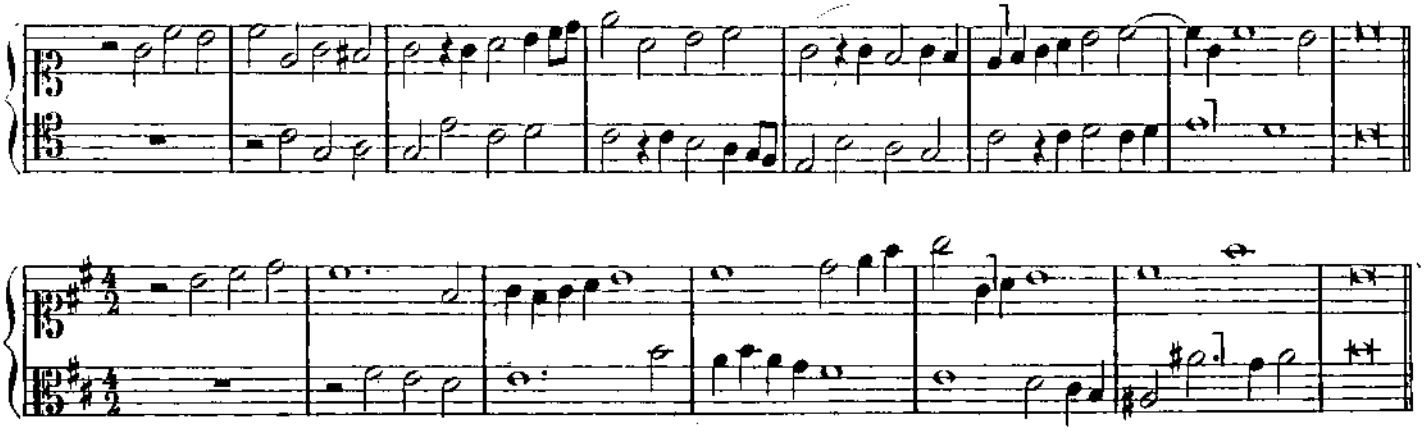
ESEMPI.



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



ESEMPI.



ESERCIZI.

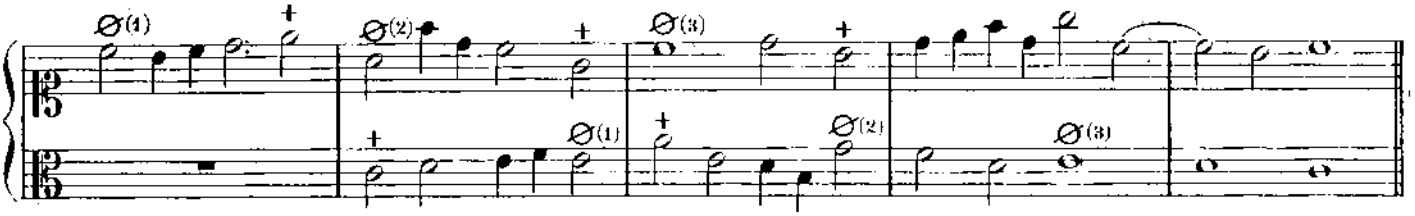
Da questo punto sino alla fine delle imitazioni a due parti, basterà che l'allievo faccia *un* esempio di ciascuna specie, per sapere in che consiste questo lavoro, che è piuttosto un lavoro di pazienza e di combinazioni che non un lavoro puramente musicale. Non pertanto, in certe composizioni si possono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

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

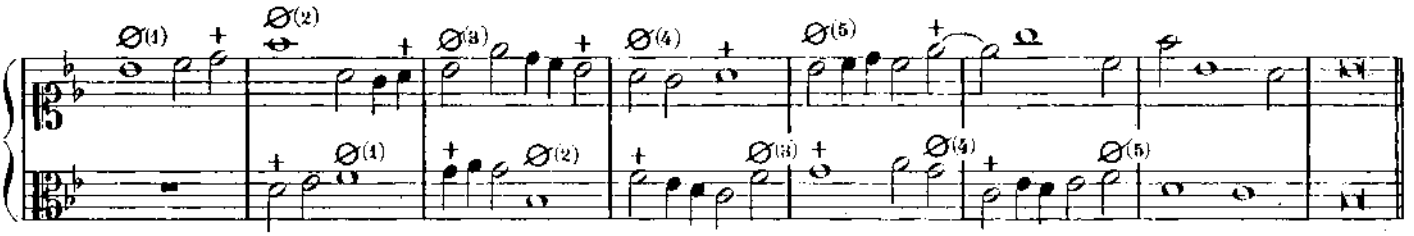
Tutto quanto precede si applica a questa imitazione, che può farsi, sia *battuta per battuta*, sia *periodo per periodo.* Si imita la frase od il frammento di frase incominciando dall'ultima nota e retrogradando fino alla prima per moto contrario. Gli esempi seguenti ne faranno comprendere chiaramente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

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

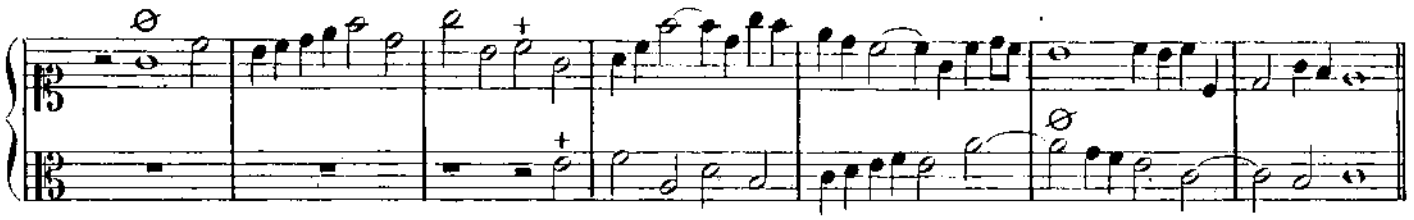
ESEMPIO DI UNA IMITAZIONE REGOLARE
PER MOTO CONTRARIO RETROGRADO, BATTUTA PER BATTUTA.



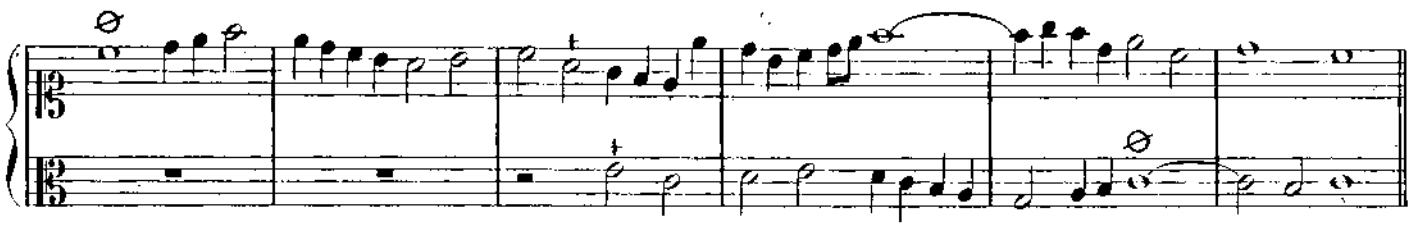
ESEMPIO DELLA STESSA IMITAZIONE IRREGOLARE.



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

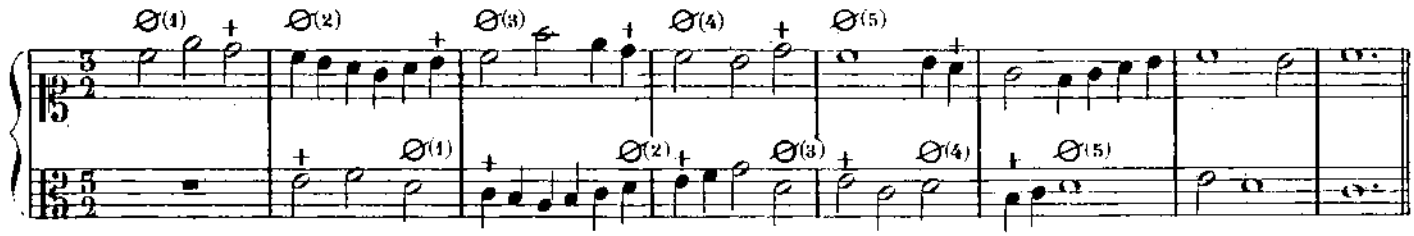


ESEMPIO DELLA STESSA IMITAZIONE IRREGOLARE.



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

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



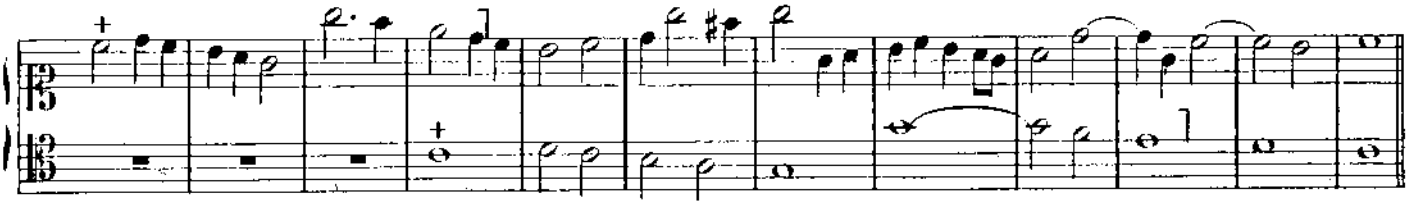
ESERCIZI.

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

4º_IMITAZIONE PER AGGRAVAMENTO.

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

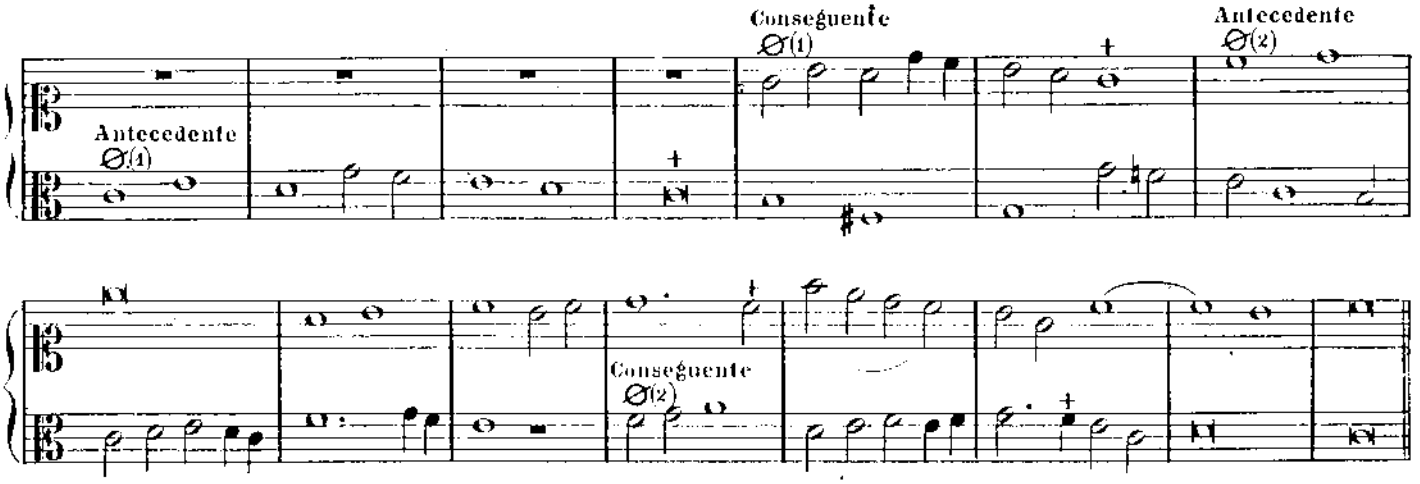
ESEMPIO.



5º_IMITAZIONE PER DIMINUZIONE.

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

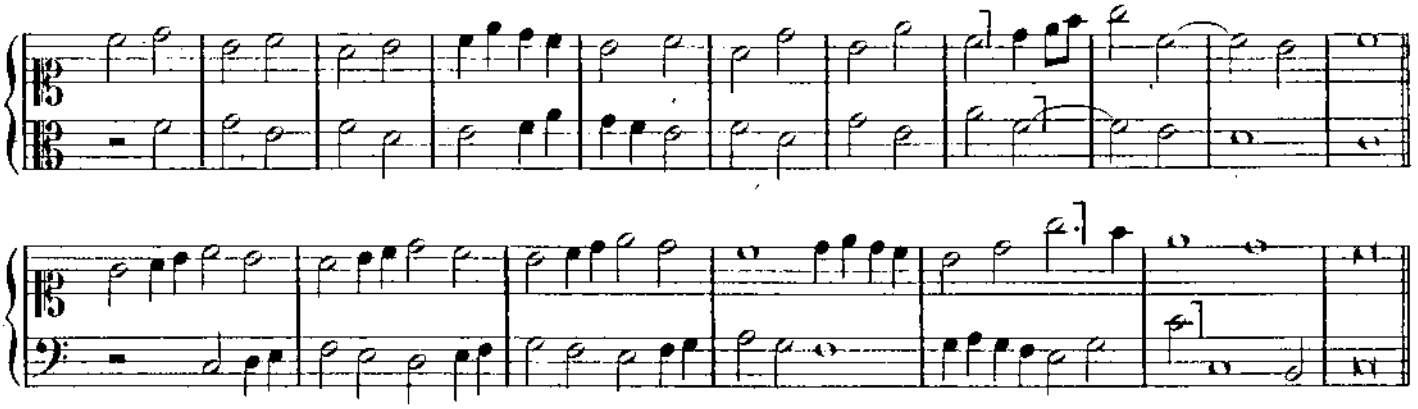
ESEMPIO.



6º_IMITAZIONE A CONTRATTEMPO.

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

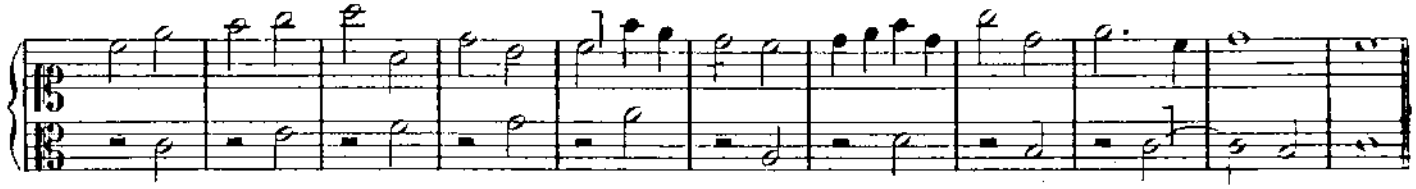
ESEMPIO.



7º_IMITAZIONE INTERROTTA.

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

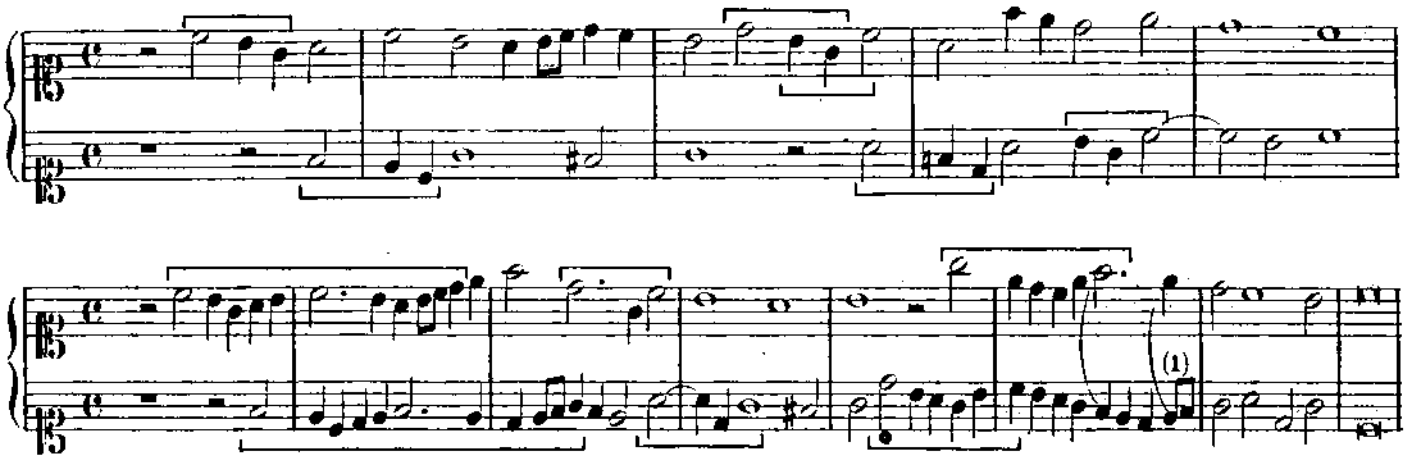
ESEMPIO.



8.° — IMITAZIONE PERIODICA.

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

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

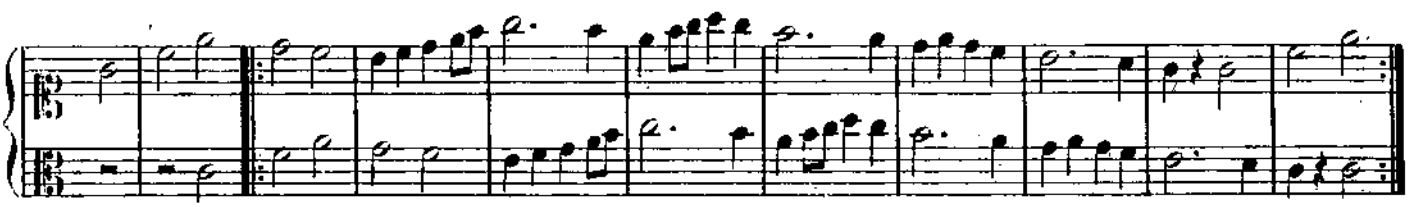


9.° — IMITAZIONE CANONICA.

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

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

ESEMPIO D'IMITAZIONE CANONICA INFINITA.



ESERCIZI.

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

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

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

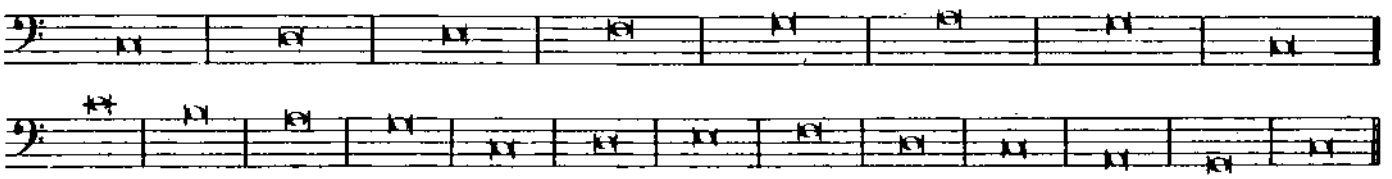
IMITAZIONI A PIÙ DI DUE PARTI.

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

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

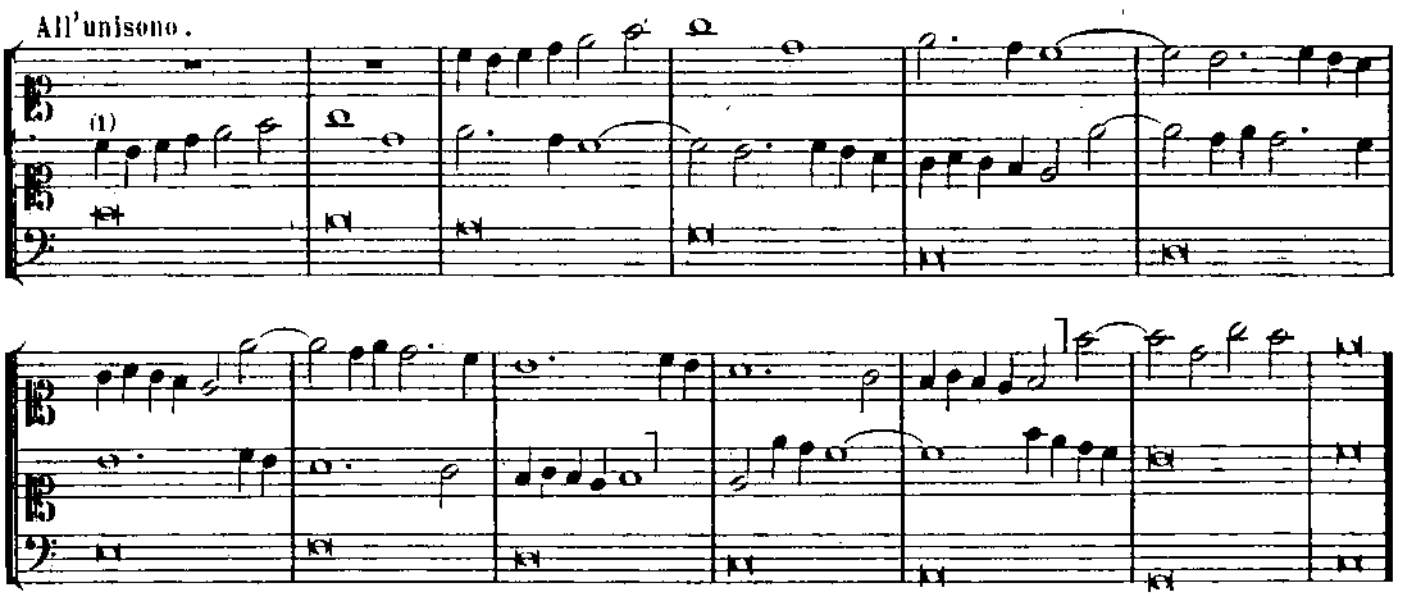
Come curiosità si potrà leggere, alla fine di questo capitolo, un Contrappunto regolare in imitazione *inversa contraria,* ad otto parti e due cori, estratta dal Trattato di Cherubini. Si vedrà fin dove può giungere l'arte della combinazione, ma si vedrà anche che una simile musica è piuttosto fatta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

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



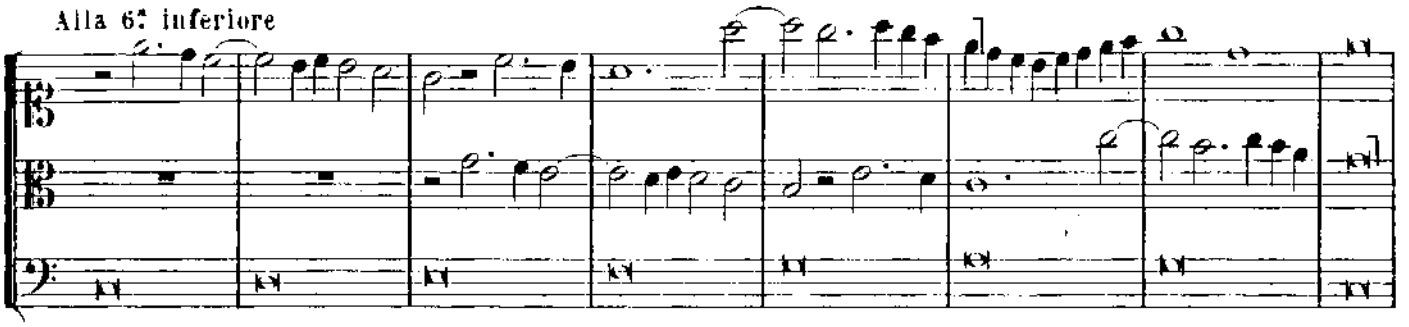
1.° — A TRE PARTI, DELLE QUALI DUE IN IMITAZIONE SU UN CANTO DATO.

ESEMPI.

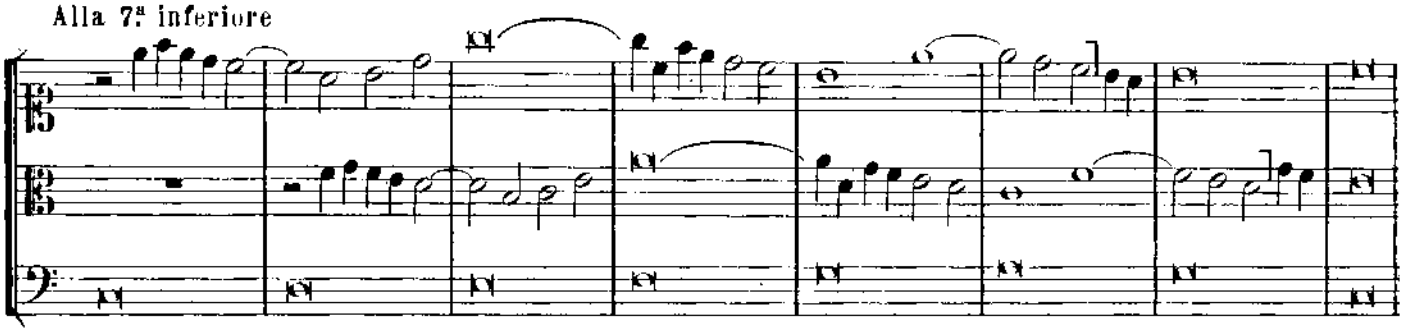


(1) Non vi è inconveniente ad incominciare queste imitazioni sul primo tempo; ciò nondimeno il principiare con una pausa è quasi sempre preferibile. Noi lo facciamo qui per dare all'allievo degli esempi di tutto quanto è possibile.

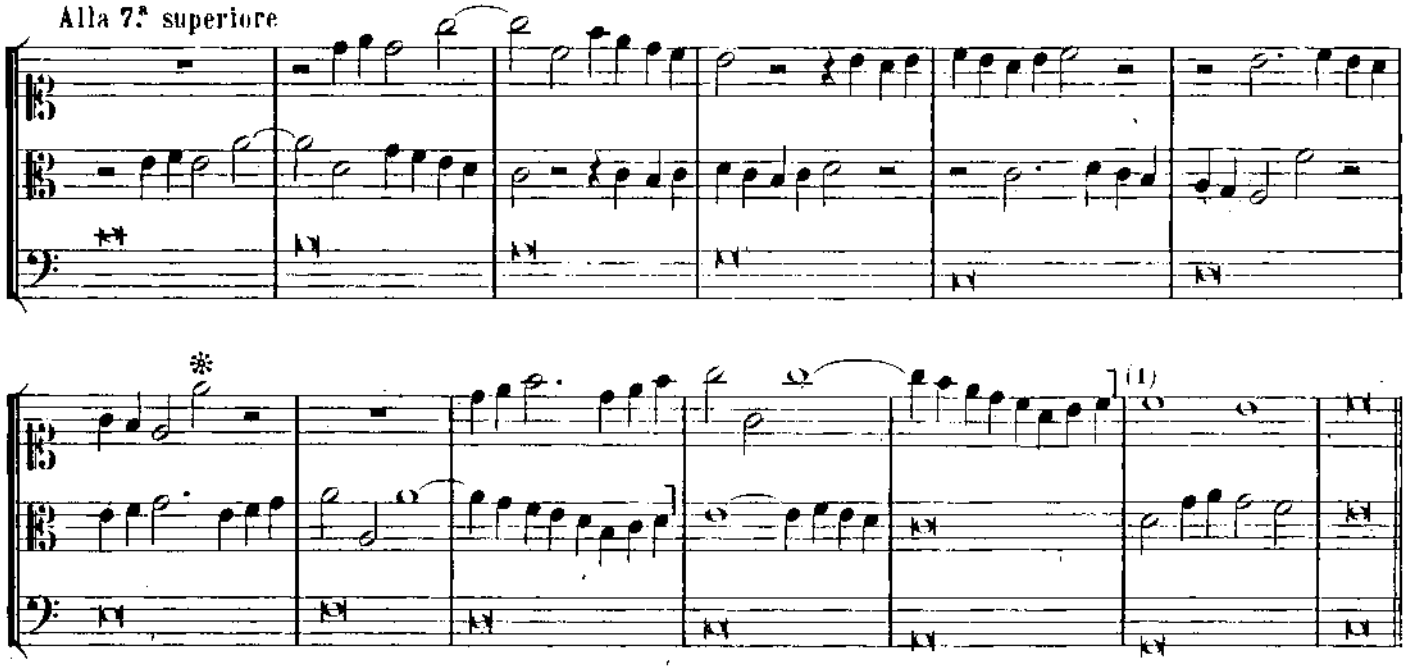
Alla 6ª inferiore



Alla 7ª inferiore



Alla 7ª superiore



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

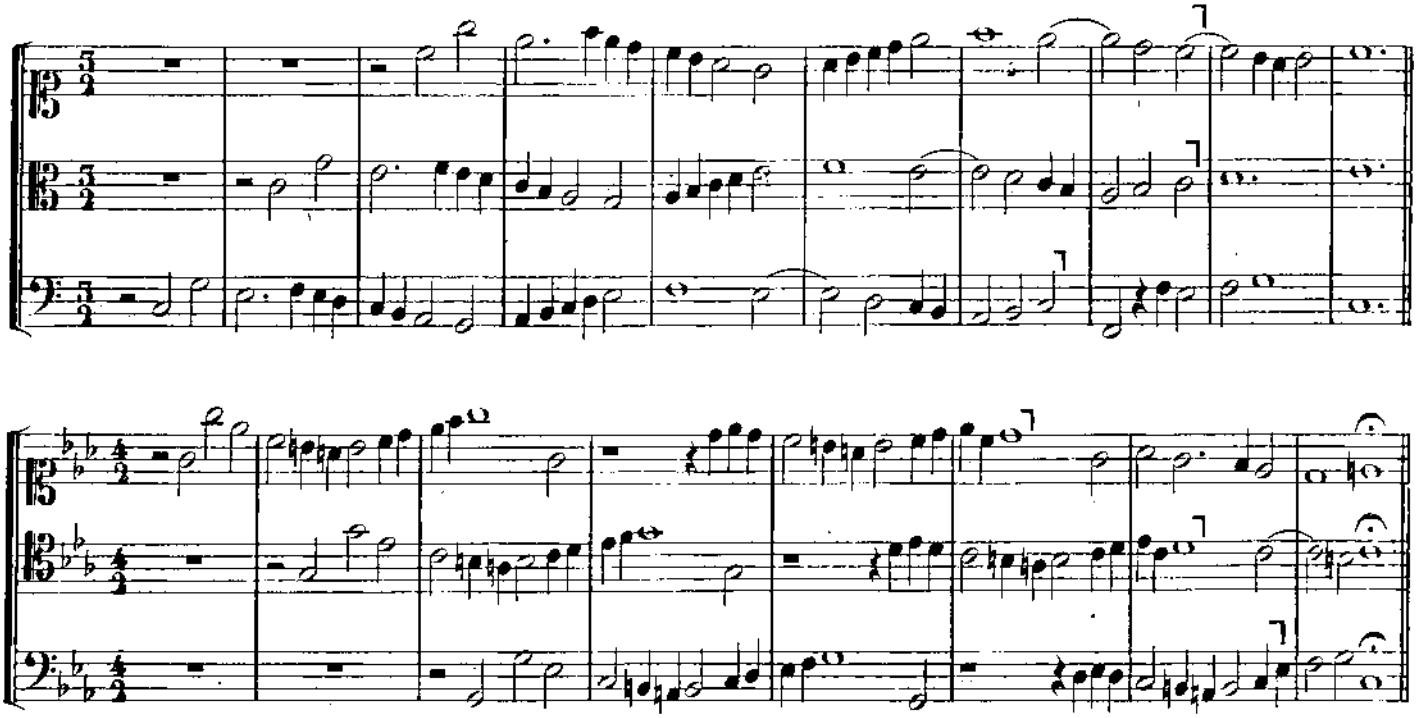
ESERCIZI.

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

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

2°_ A TRE PARTI, CON IMITAZIONE CANONICA NELLE TRE PARTI.

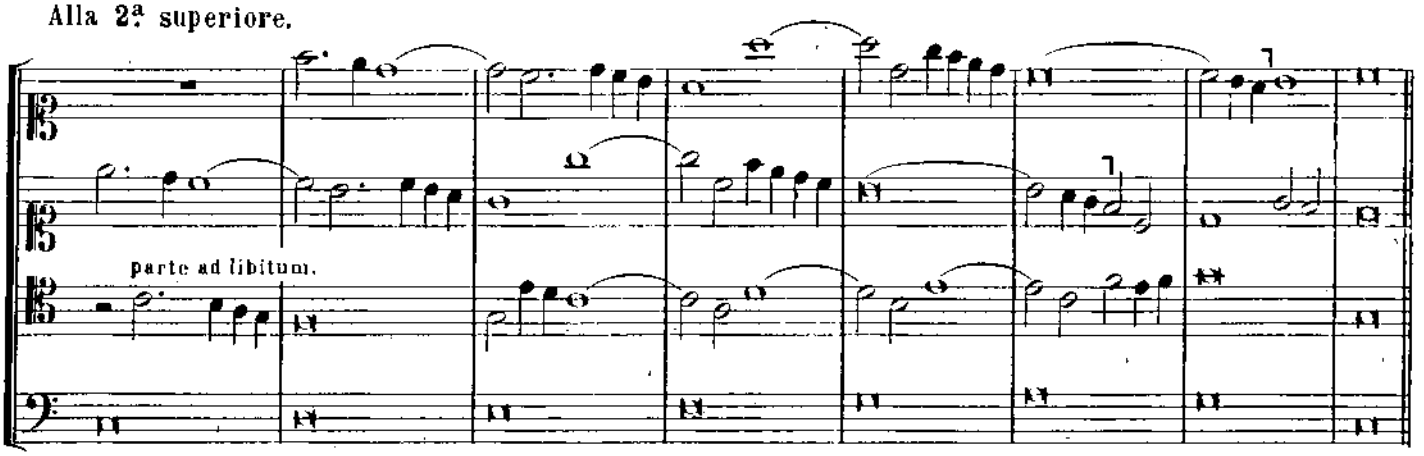
ESEMPI.



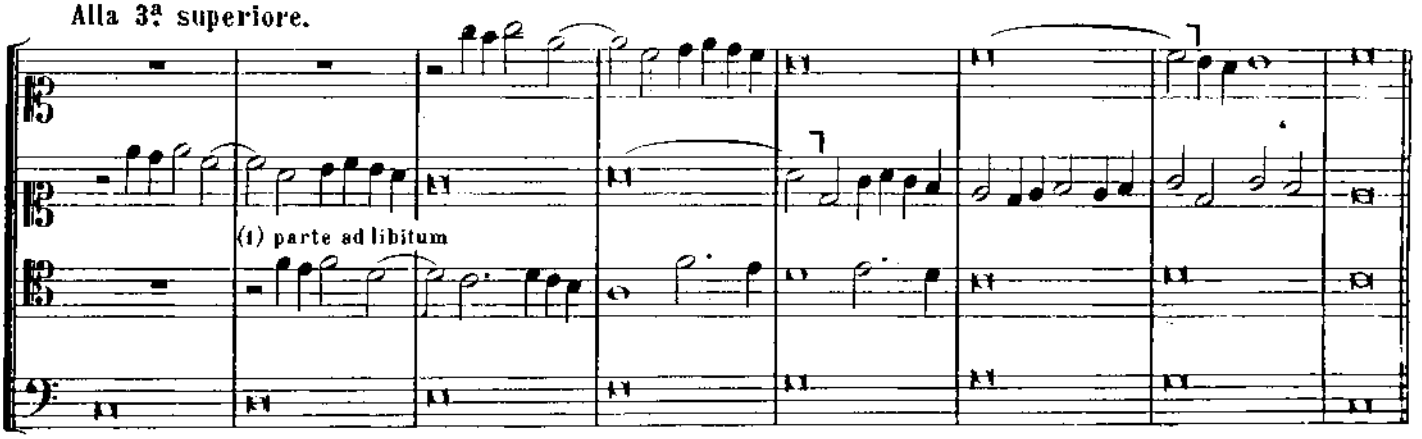
3°_ A QUATTRO PARTI, DELLE QUALI DUE IN IMITAZIONE ED UNA AD LIBITUM SU UN CANTO DATO.

ESEMPI.

Alla 2ª superiore.



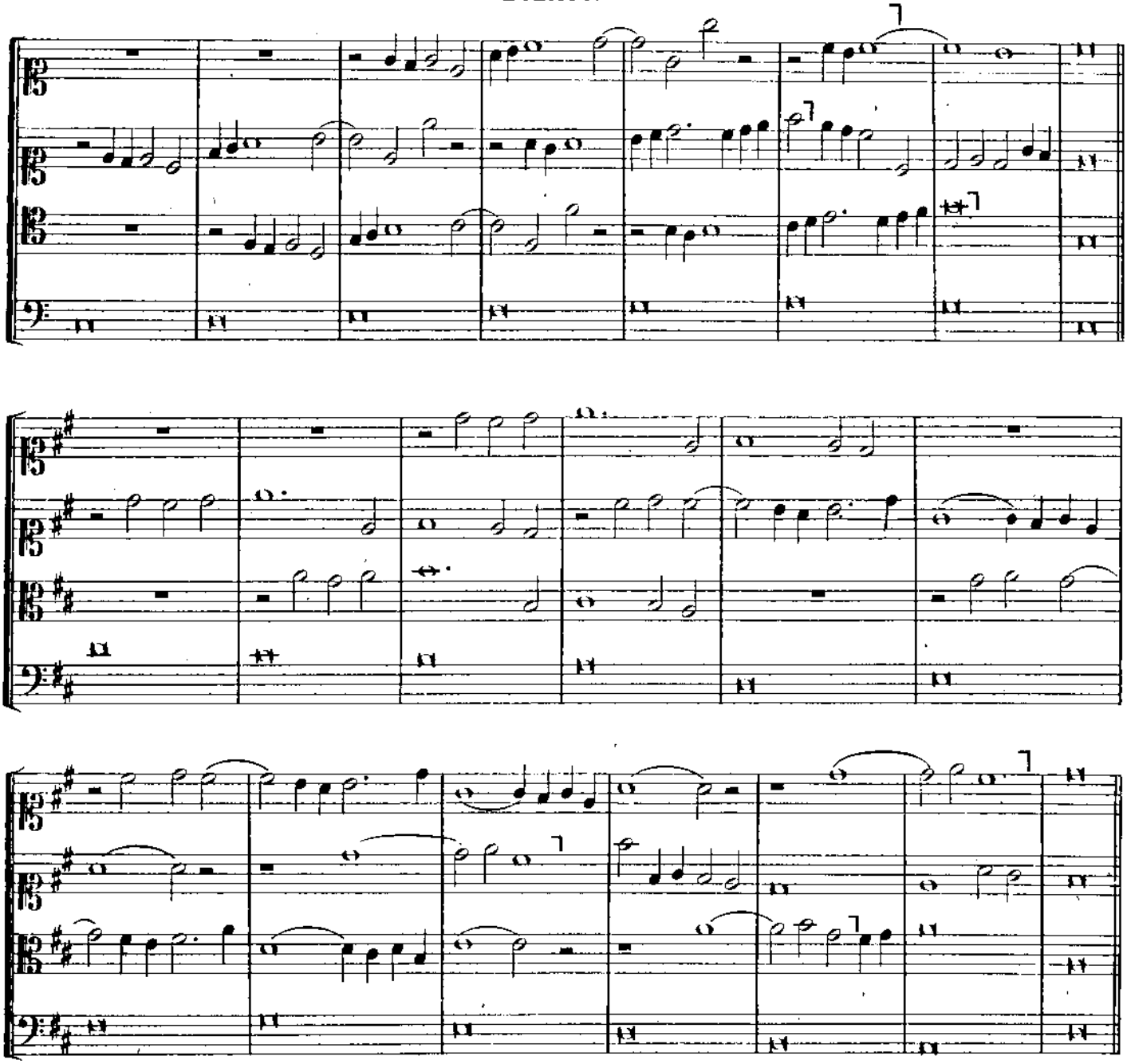
Alla 3ª superiore.



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

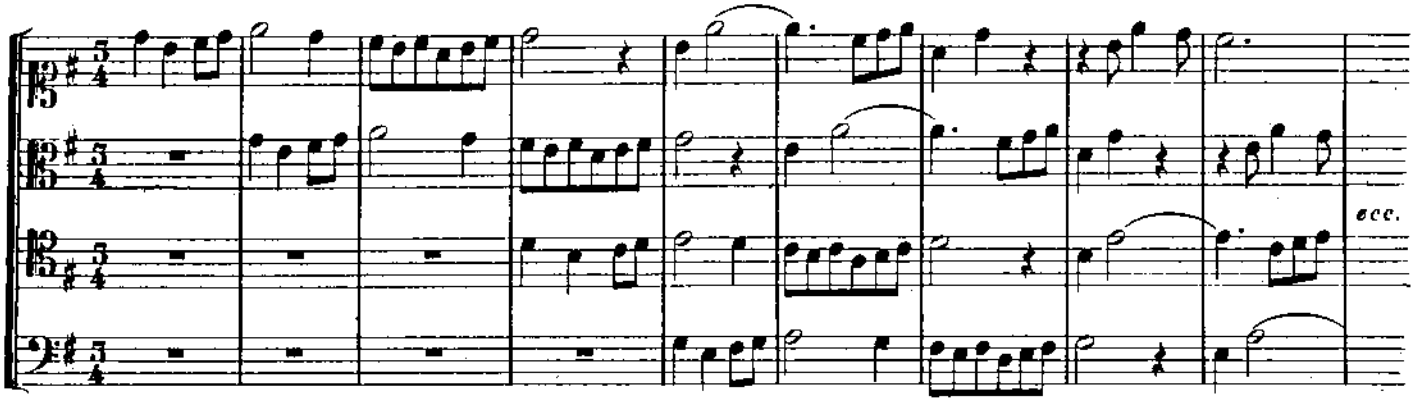
4º _ A QUATTRO PARTI, DELLE QUALI TRE IN IMITAZIONE SU UN CANTO DATO.

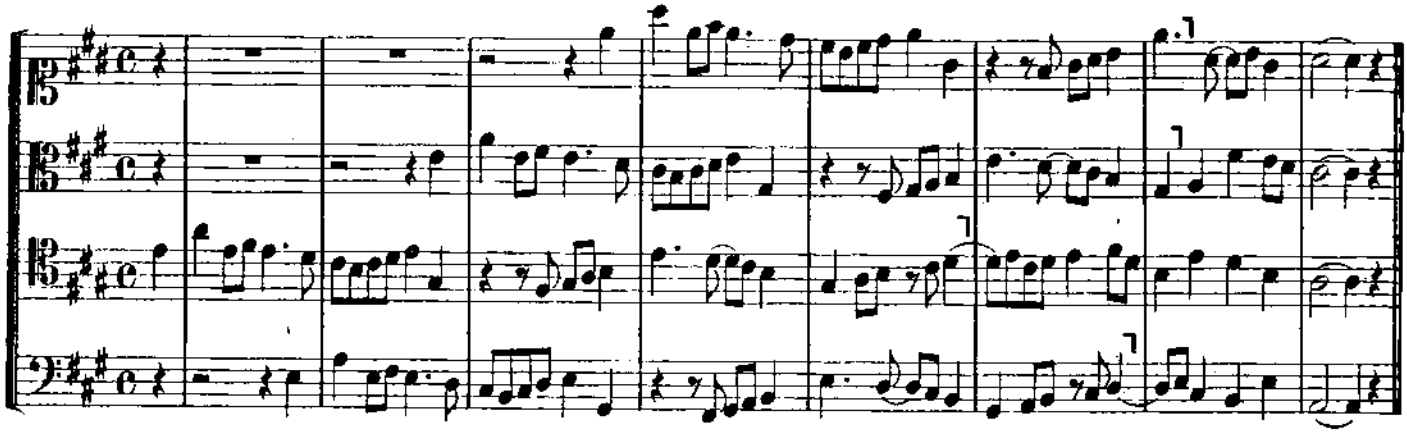
ESEMPI.



5º _ A QUATTRO PARTI, CON IMITAZIONE CANONICA NELLE QUATTRO PARTI.

ESEMPI.



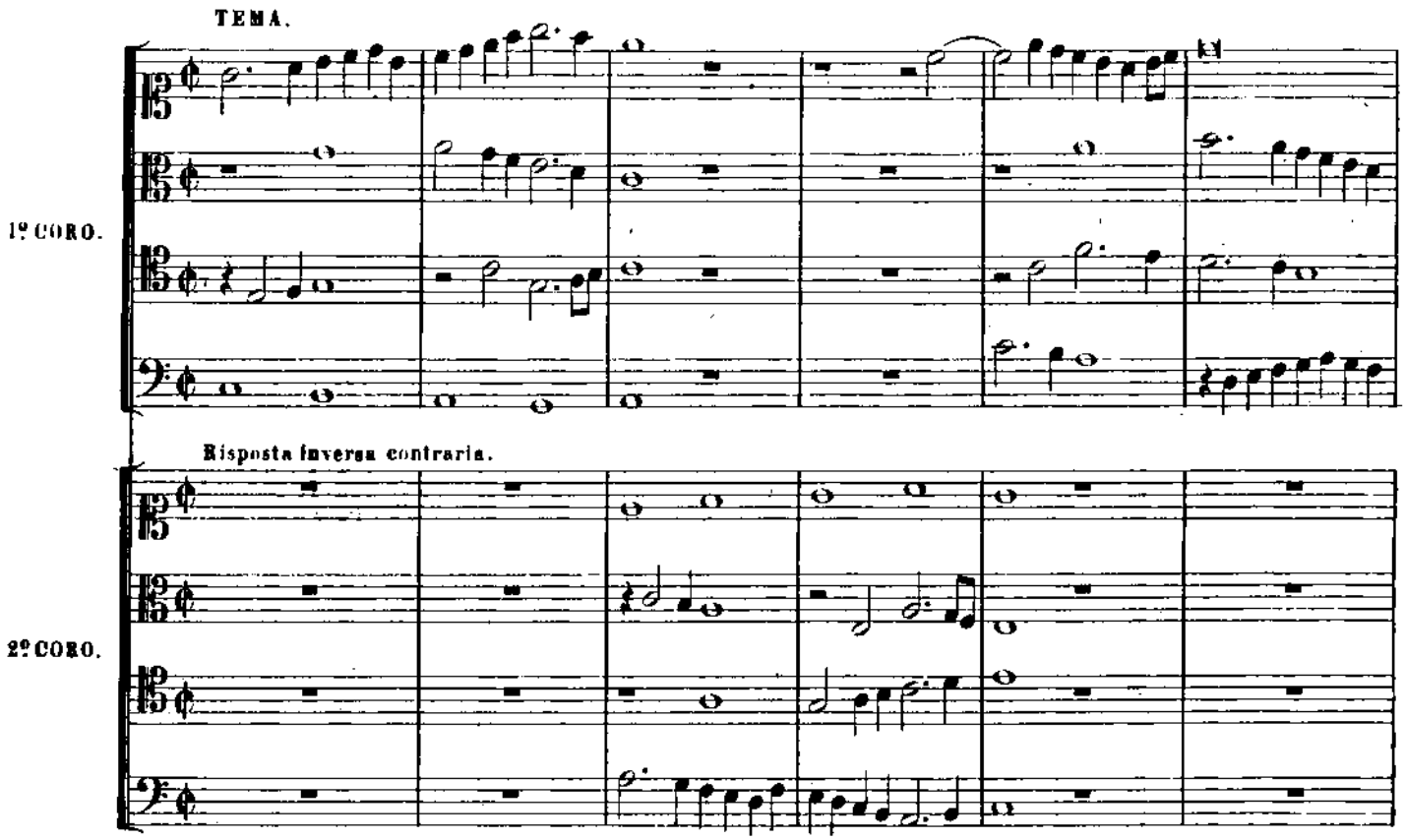


6º. A 5, 6, 7 ed 8 PARTI, sia con tutte le parti in imitazione, sia mescolandovi delle parti ad libitum, *con o senza Canto dato*. Non ne darò degli esempi, dovendo l'allievo, giunto a questo punto dei suoi studi essere in grado di cercarli e di trovarli da sè.

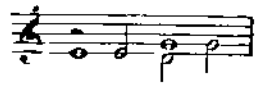
ESERCIZI.

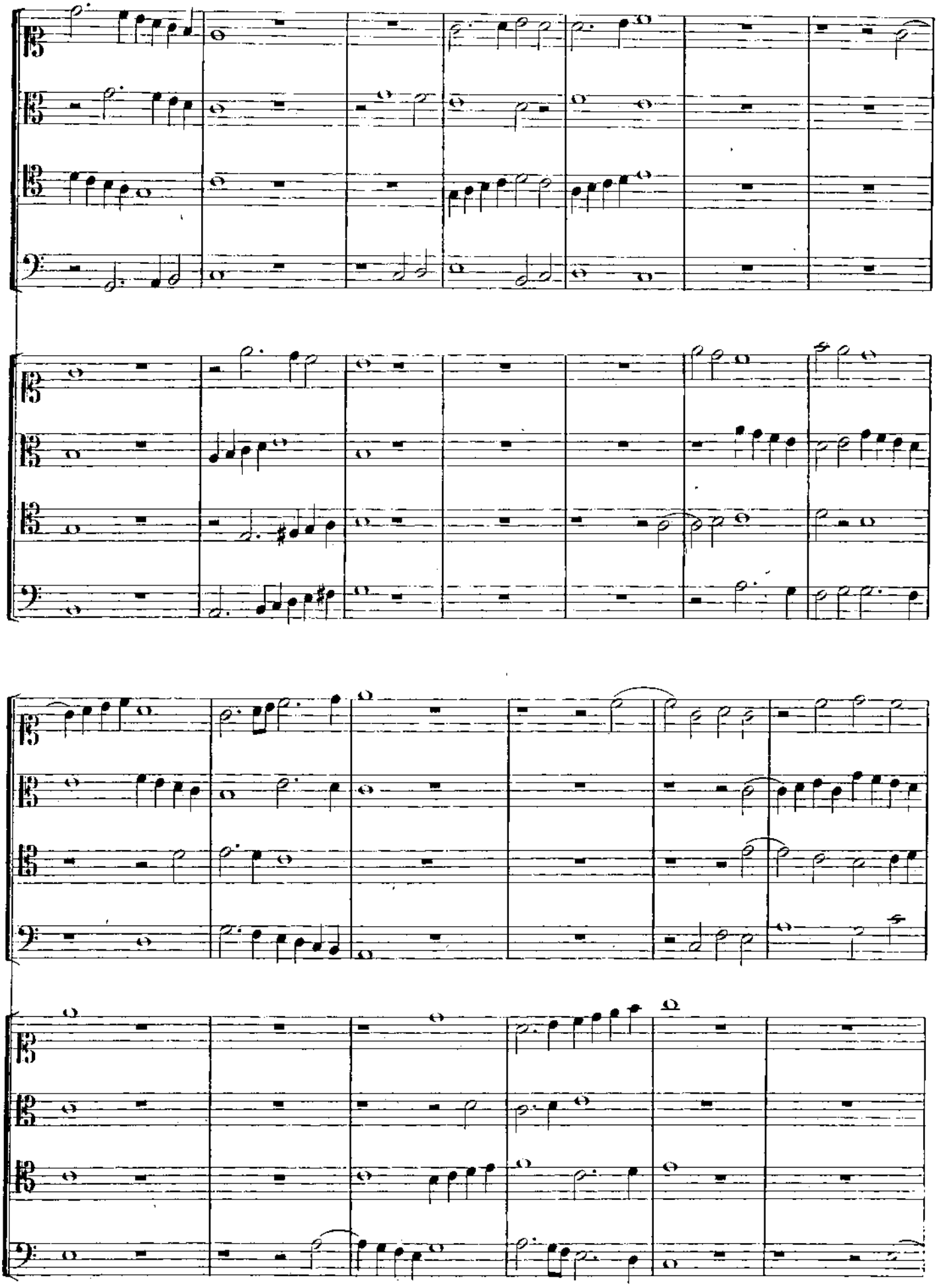
L'allievo si eserciterà sulle cinque precedenti specie; esso dovrà fare parecchi esempi di ciascuna di esse fino a che questo lavoro gli sia diventato familiare e facile.

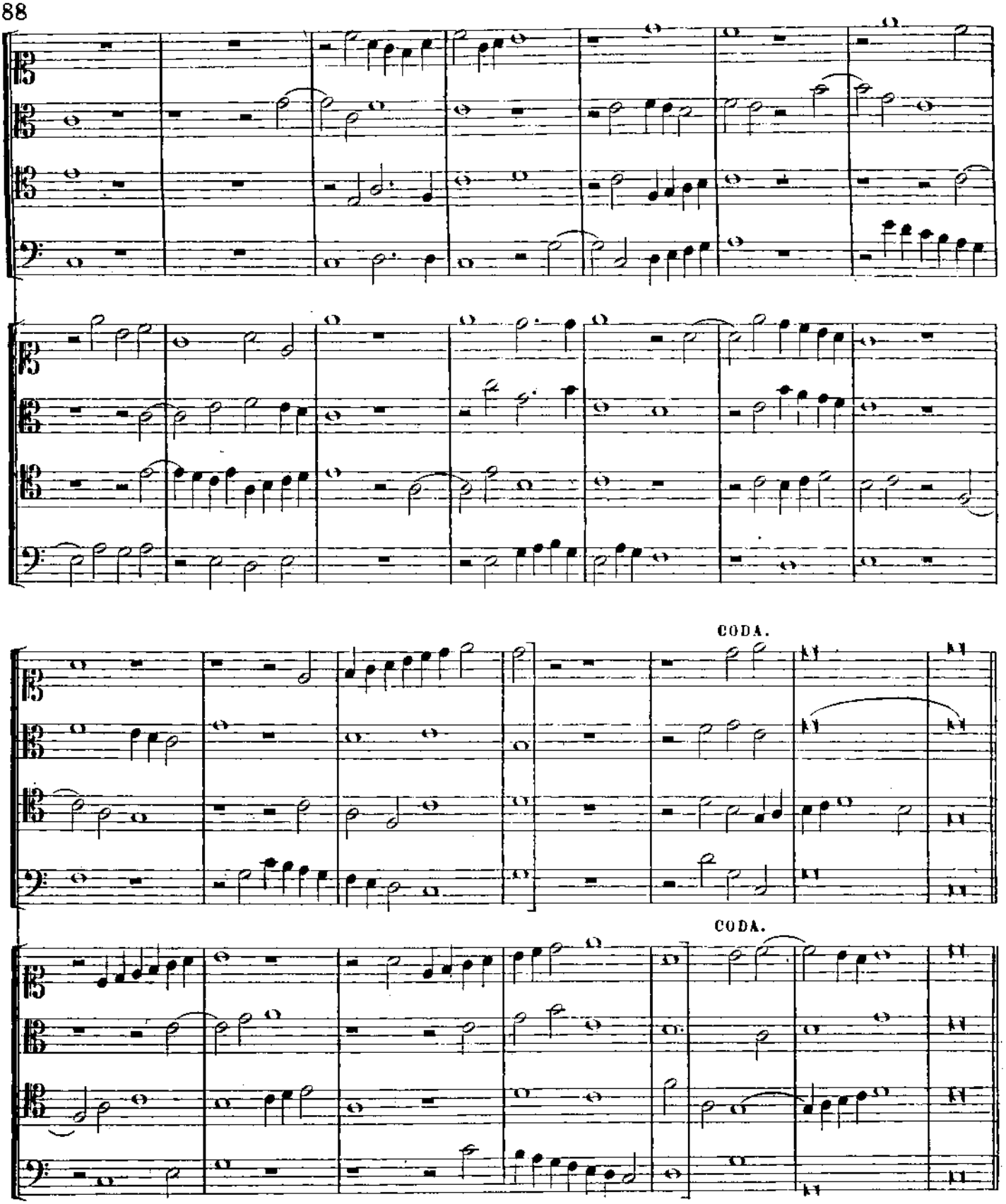
ESEMPIO DI CHERUBINI
mostrante un pezzo regolare ad otto parti e due cori,
composto in imitazione inversa contraria.



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







OSSERVAZIONE SULL'IMPIEGO DEL GENERE CROMATICO.

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

FINE DELLA 2ª PARTE.

PARTE TERZA.

CONTRAPPUNTO DOPPIO, TRIPLO E QUADRUPLO.

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

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

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

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

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

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

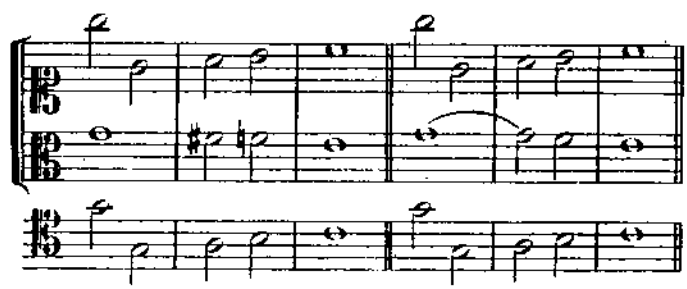
Gli incrociamenti non devono essere praticati che con una grande sobrietà, e non senza ragione, perchè non producono nel rivolto alcun cambiamento, sia negli intervalli, sia nella disposizione rispettiva delle parti.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

CONTRAPPUNTO DOPPIO.

CONTRAPPUNTO DOPPIO ALL'OTTAVA.

1°_ Questo Contrappunto si compone di *due parti* che non devono mai essere distanti una dall'altra più di un' 8ª

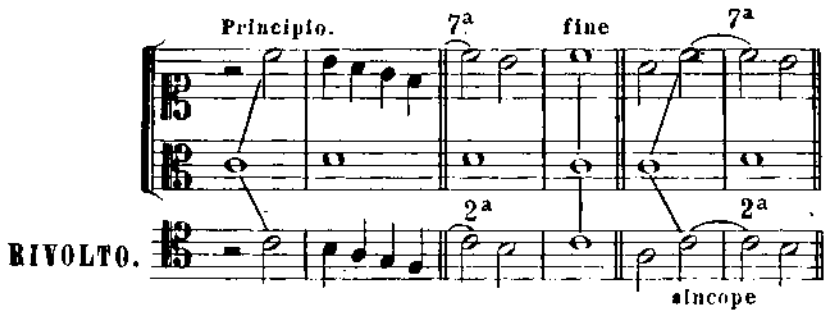
L'una delle due parti *è il tema* sul quale, o sotto il quale, si costruisce il Contrappunto.

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

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

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

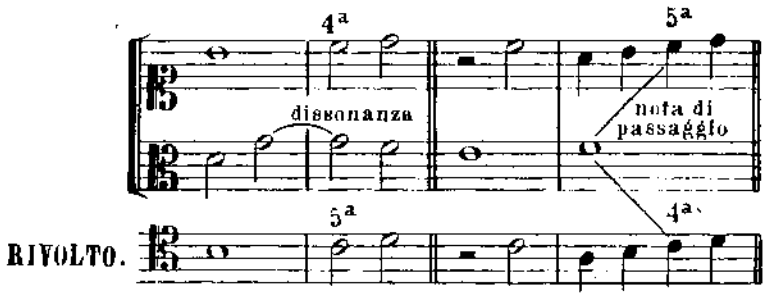
3°_ L' 8ª e l'unisono debbono essere impiegati con moderazione, per evitare la povertà, ma il loro uso è buono all'inizio ed alla fine od ancora sotto forma sincopata:



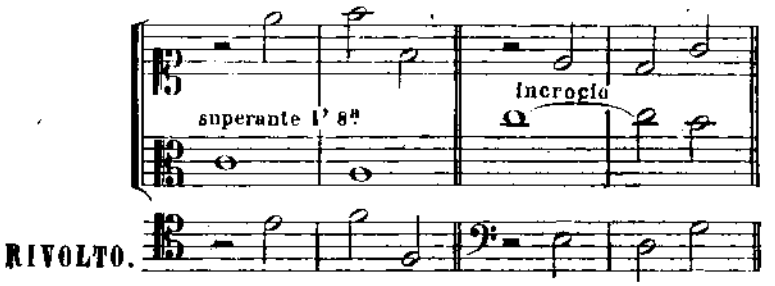
Questi due ultimi esempi mostrano inoltre l'impiego della 2ª e della 7ª preparate e risolte.

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

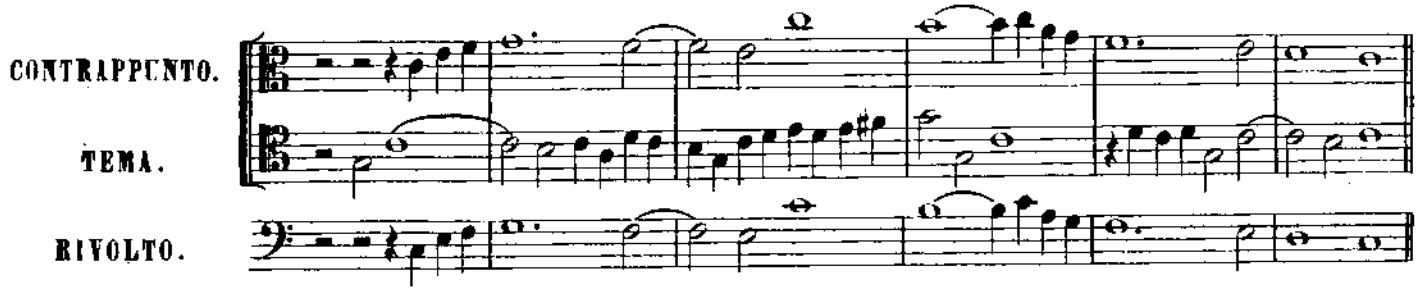
La stessa osservazione concerne la 4ª:



5°_ Se si superasse l'8ª o se si facessero degli incrociamenti (vedere ciò che ho già detto a proposito degl' incrociamenti), gli intervalli non cambierebbero al rivolto; ora lo *scopo prefisso* essendo precisamente *l'aspetto nuovo che dà il rivolto,* si devono evitare queste disposizioni:

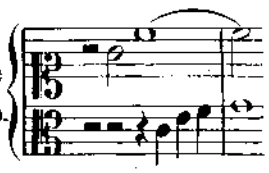


ESEMPIO DI UN CONTRAPPUNTO DOPPIO ALL' 8ª

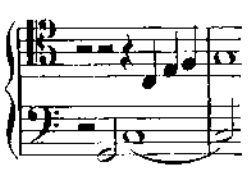


Si possono mettere le parti ad un diapason diverso senza che per questo la nuova disposizione che ne risulta, possa essere qualificata di rivolto (Vedere l'osservazione fatta precedentemente alla fine delle osservazioni generali):

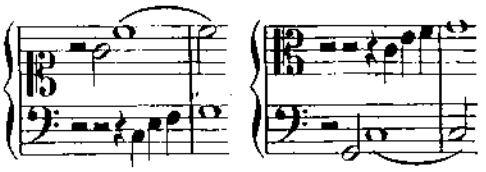
Infatti, si disponga pure questo Contrappunto così:



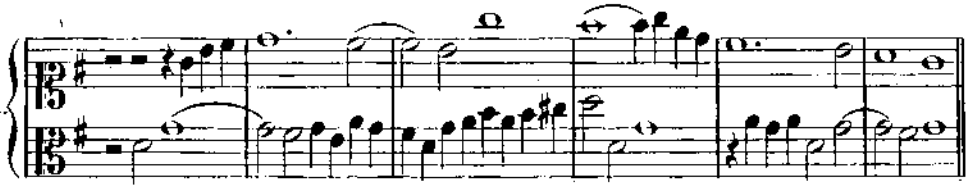
o così:



od ancora:



oppure che lo si trasporti in un altro tono.

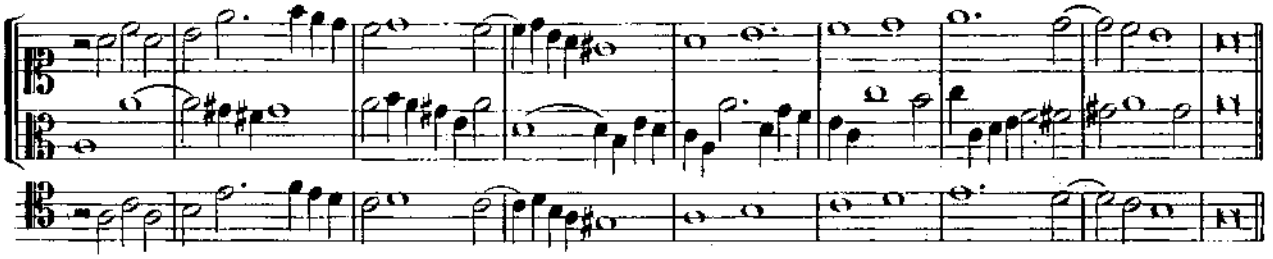


l'aspetto non subisce alcuna *reale* modificazione.

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

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

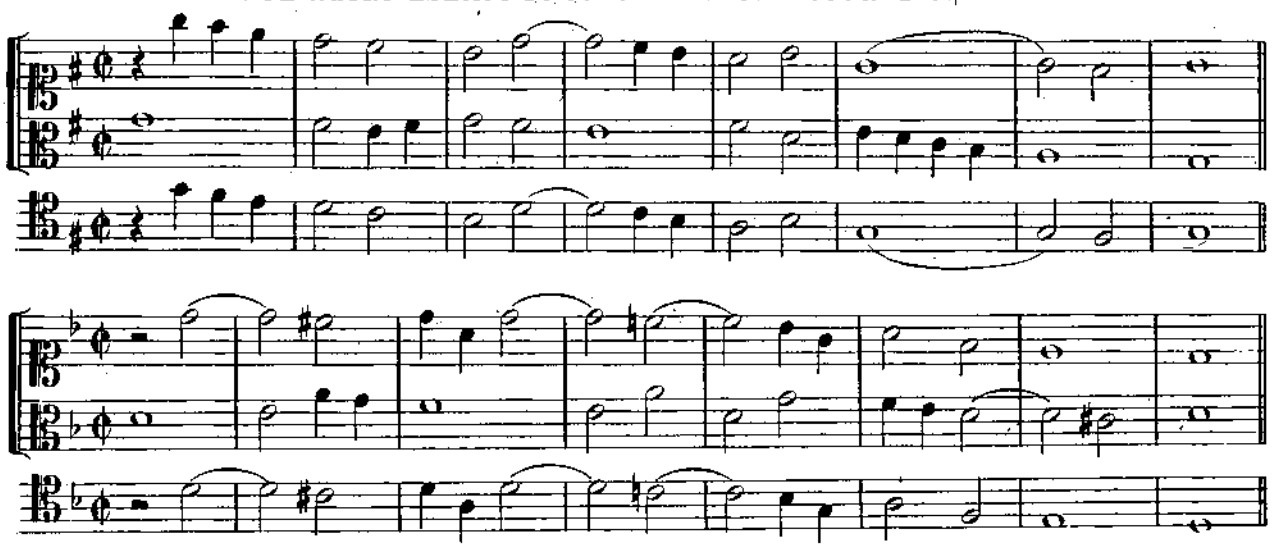
ALTRO ESEMPIO.



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

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

DUE ALTRI ESEMPI DI CONTRAPPUNTI DOPPI ALL'8ª.



ESERCIZI.

Fare dodici Contrappunti doppi all'8ª e presentarli, come negli esempi, su tre righi col rivolto.

CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA NONA.

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

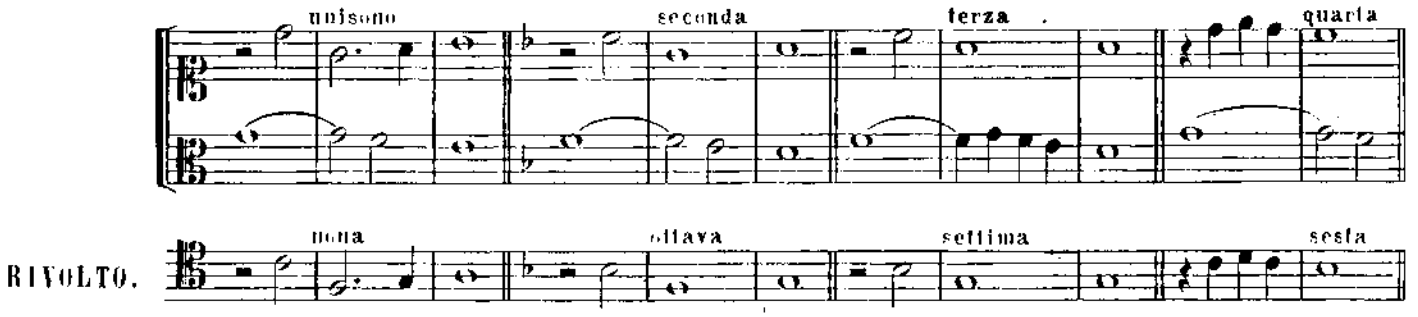
Pel resto, ciò che è stato detto nelle osservazioni generali ed a proposito del Contrappunto doppio all'8ª, è applicabile quì, nella misura che può concernere questa specie.

2°_ Ecco la serie di numeri che devono servire per il Contrappunto doppio alla 9ª:

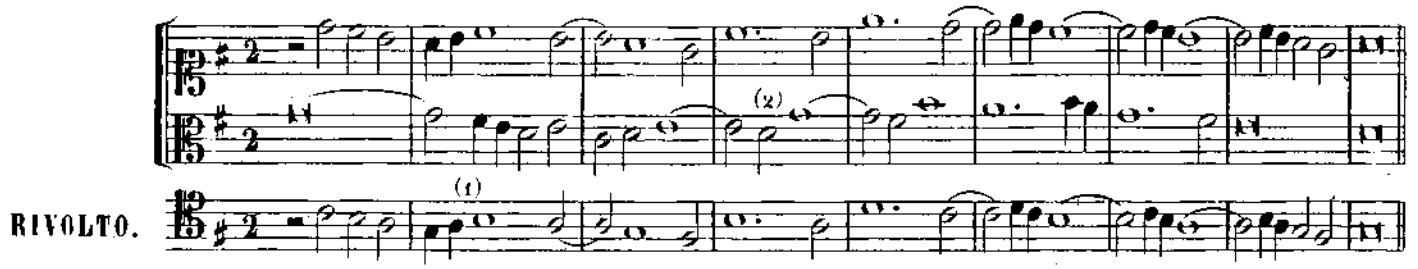
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

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

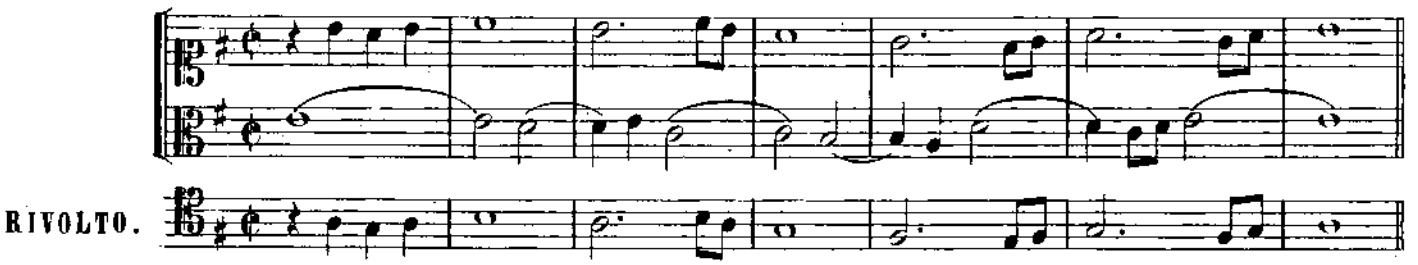
Ora mostrerò la maniera di preparare e di risolvere tutti gli altri intervalli.



ESEMPI DI CONTRAPPUNTI DOPPI ALLA NONA.



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



ESERCIZI.

Fare quattro Contrappunti doppi alla 9ª e presentarli come precedentemente.

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

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

CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA DECIMA.

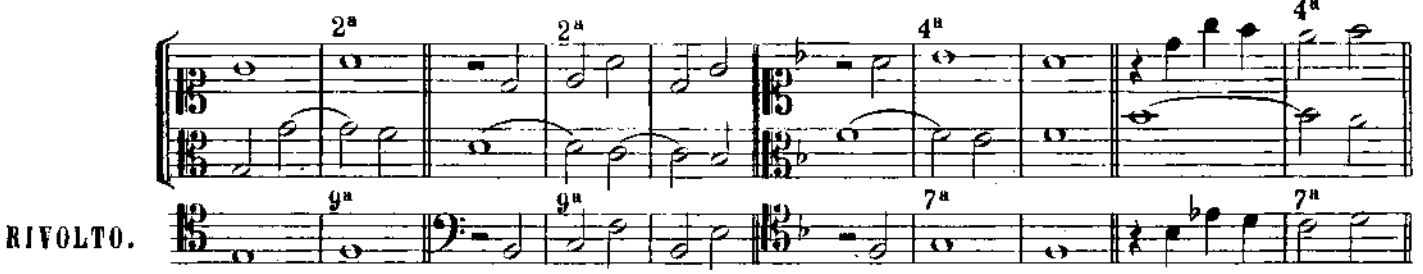
1°_ Questo Contrappunto è uno dei più usati. La distanza che separa le due parti non deve superare la 10ª.

2°_ Serie di numeri applicabili al Contrappunto doppio alla 10ª.

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

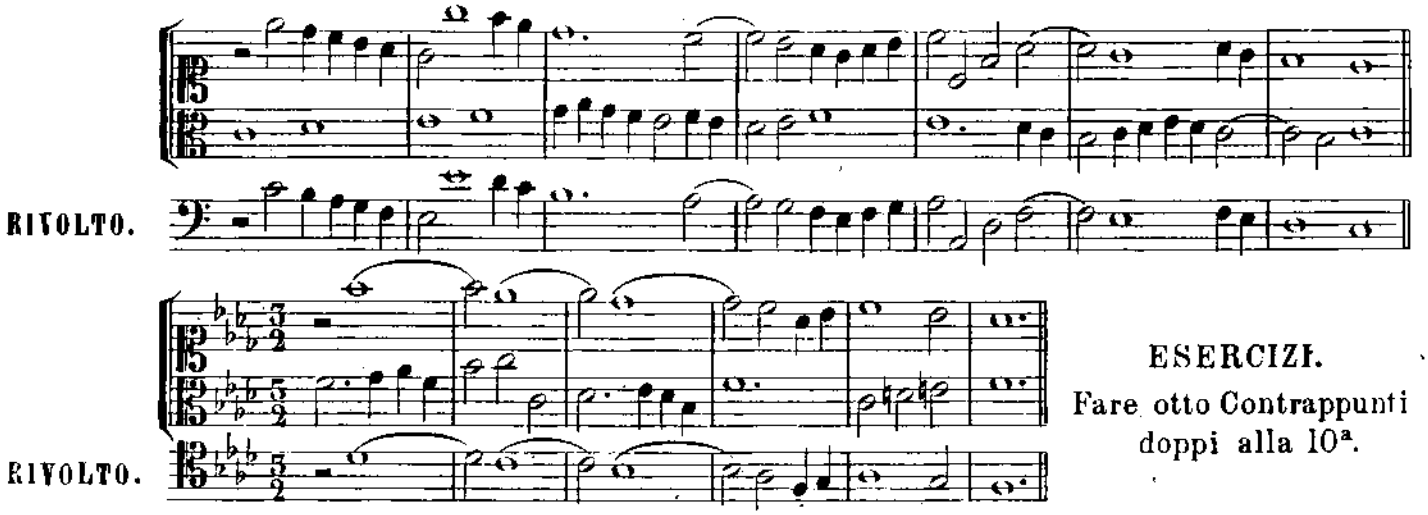
3°_ Questi numeri mostrano che non bisogna fare nè due terze, nè due seste, nè due decime di seguito, perchè il rivolto darebbe due 8ve, due 5e, o due unisoni.

Ecco come si deve preparare e risolvere la 2ª, la 4ª, la 7ª e la 9ª:



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

ESEMPI DI CONTRAPPUNTI DOPPI ALLA 10ª.



ESERCIZI.

Fare otto Contrappunti doppi alla 10ª.

CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA UNDECIMA.

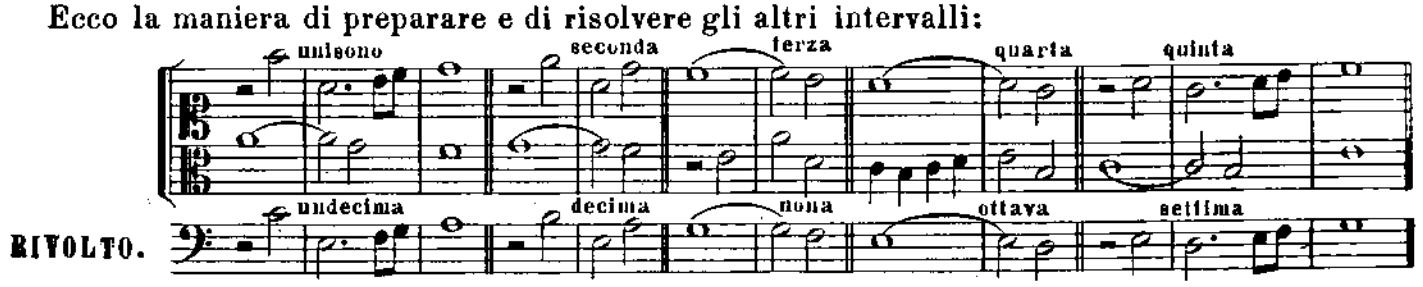
1°_ In questo Contrappunto, del resto poco usato, la distanza che separa le due parti non deve superare la 11ª.

2°_ Serie di numeri applicabili al Contrappunto doppio alla 11ª.

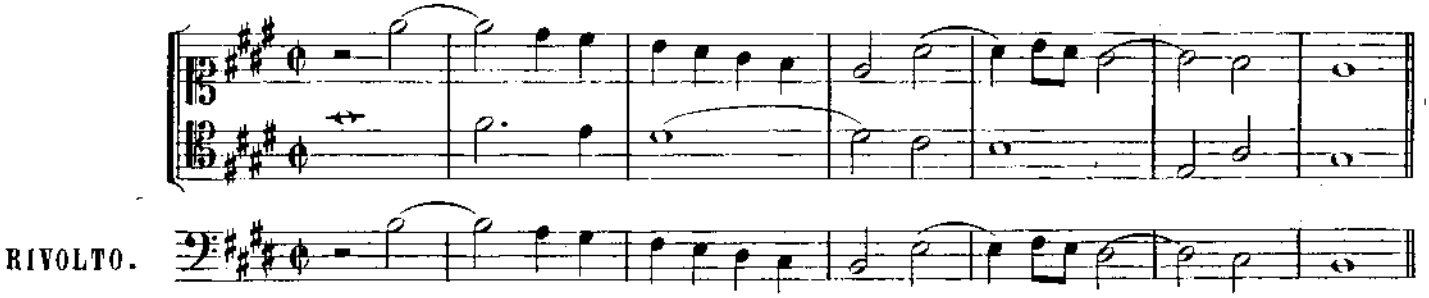
1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8,	9,	10,	11.
11,	10,	9,	8,	7,	6,	5,	4,	3,	2,	1.

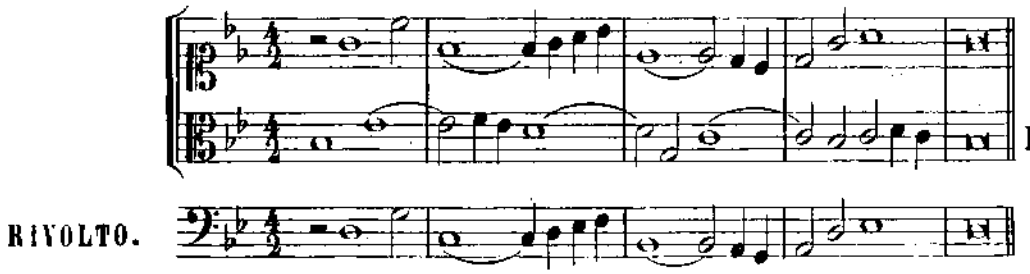
3°_ L'intervallo *principale* di questo Contrappunto è la 6ª che, sola, può essere impiegata senza preparazione. Conseguentemente è di questo intervallo che bisognerà usare nella prima e nell'ultima battuta.

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



ESEMPI DI CONTRAPPUNTI DOPPI ALLA 11ª.





ESERCIZI.

Fare quattro Contrappunti doppi alla 11ª.

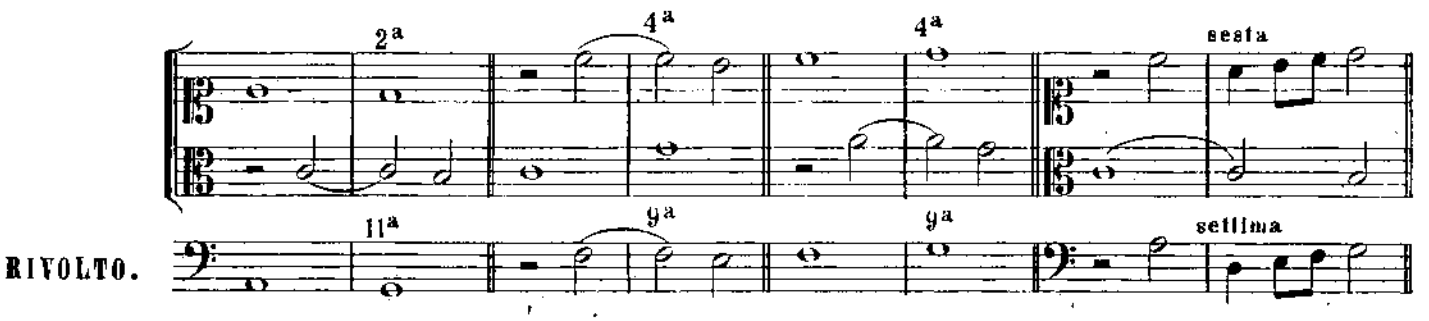
CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA DUODECIMA.

1º- La distanza che separa le due parti di questo Contrappunto non deve superare la 12ª.

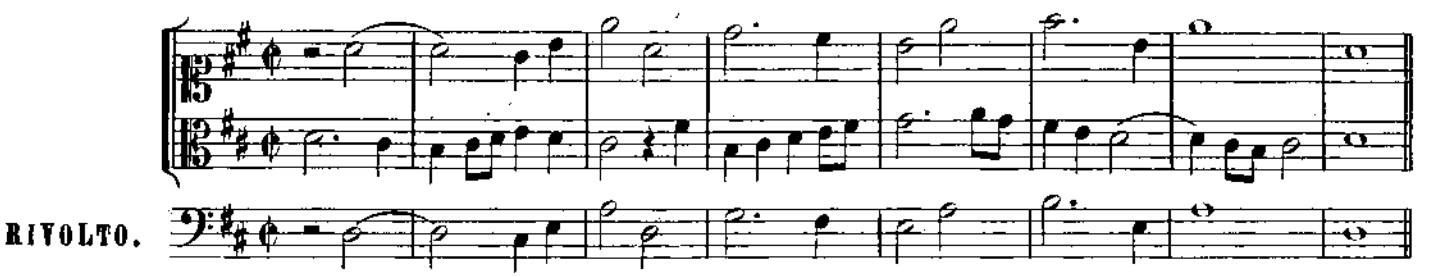
2º- Serie di numeri applicabili al Contrappunto doppio alla 12ª:

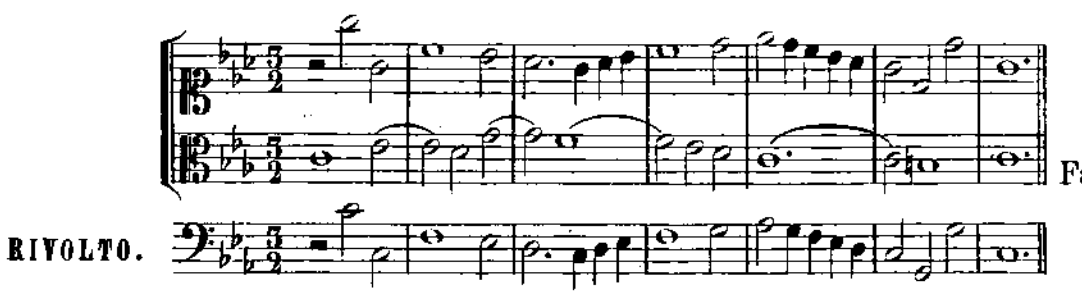
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.
12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

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



ESEMPI DI CONTRAPPUNTI DOPPI ALLA 12ª.





ESERCIZI.

Fare otto Contrappunti doppi alla 12ª.

CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA TREDICESIMA.

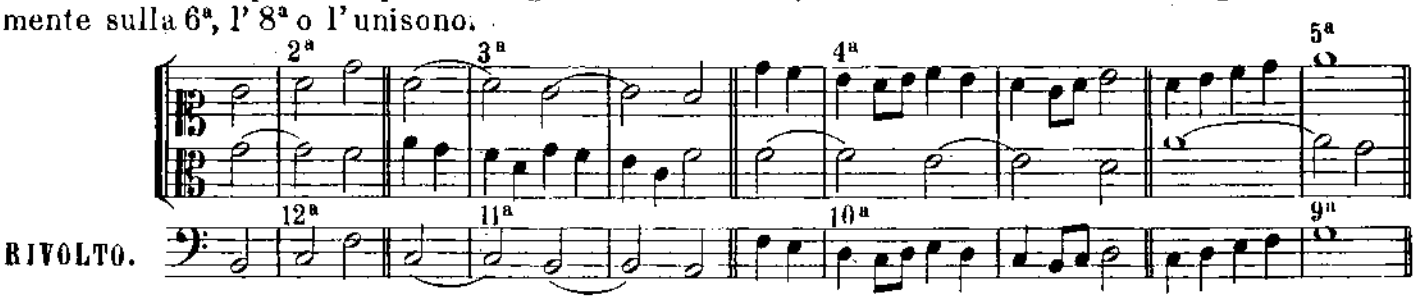
1°- Questo Contrappunto, molto meno usato di quello all'8ª, alla 10ª od alla 12ª, offre, ciò non ostante, qualche risorsa.

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

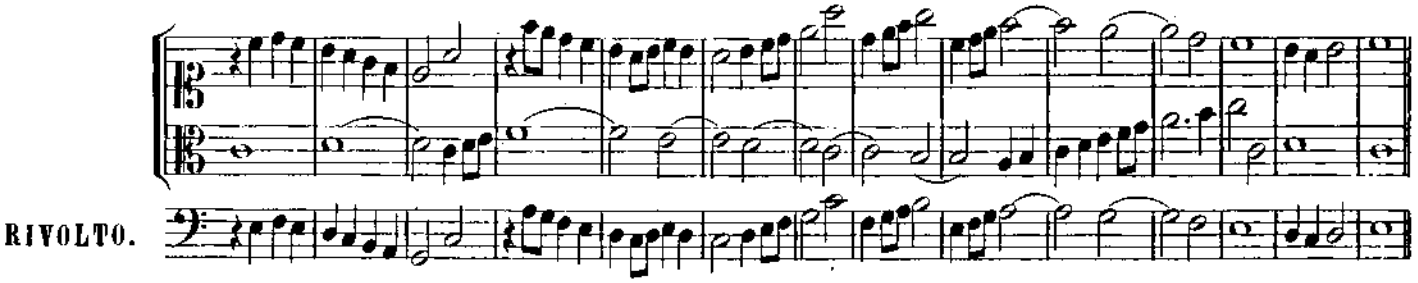
3°- Si vede che due seste danno due 8ve al rivolto; non si può pertanto impiegarle.

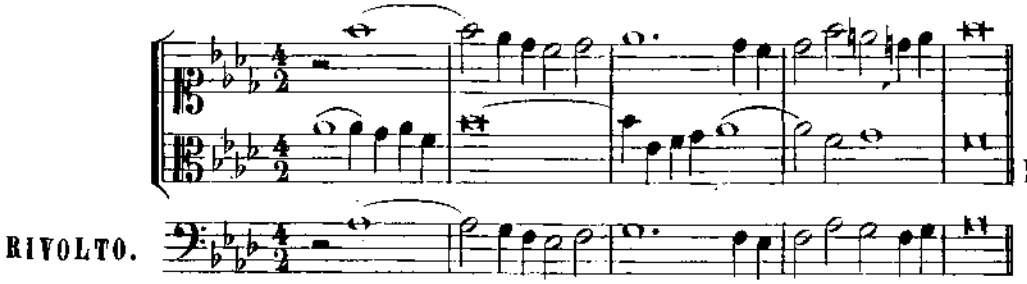
La 7ª, non potendo essere risolta, non deve essere impiegata che come nota di passaggio o di volta.

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



ESEMPI DI CONTRAPPUNTI DOPPI ALLA 13ª.





ESERCIZI.

Fare quattro Contrappunti di questa specie.

CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA QUATTORDICESIMA.

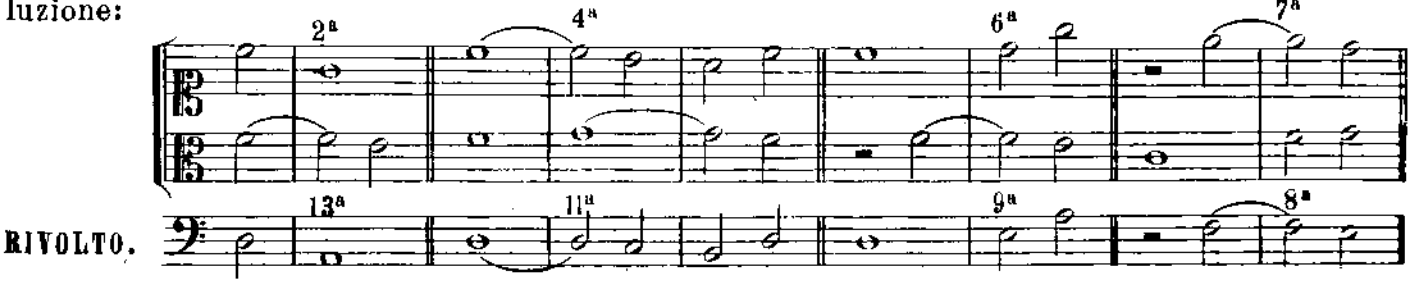
1°- Questo Contrappunto, ingratissimo, è assai poco usato.

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

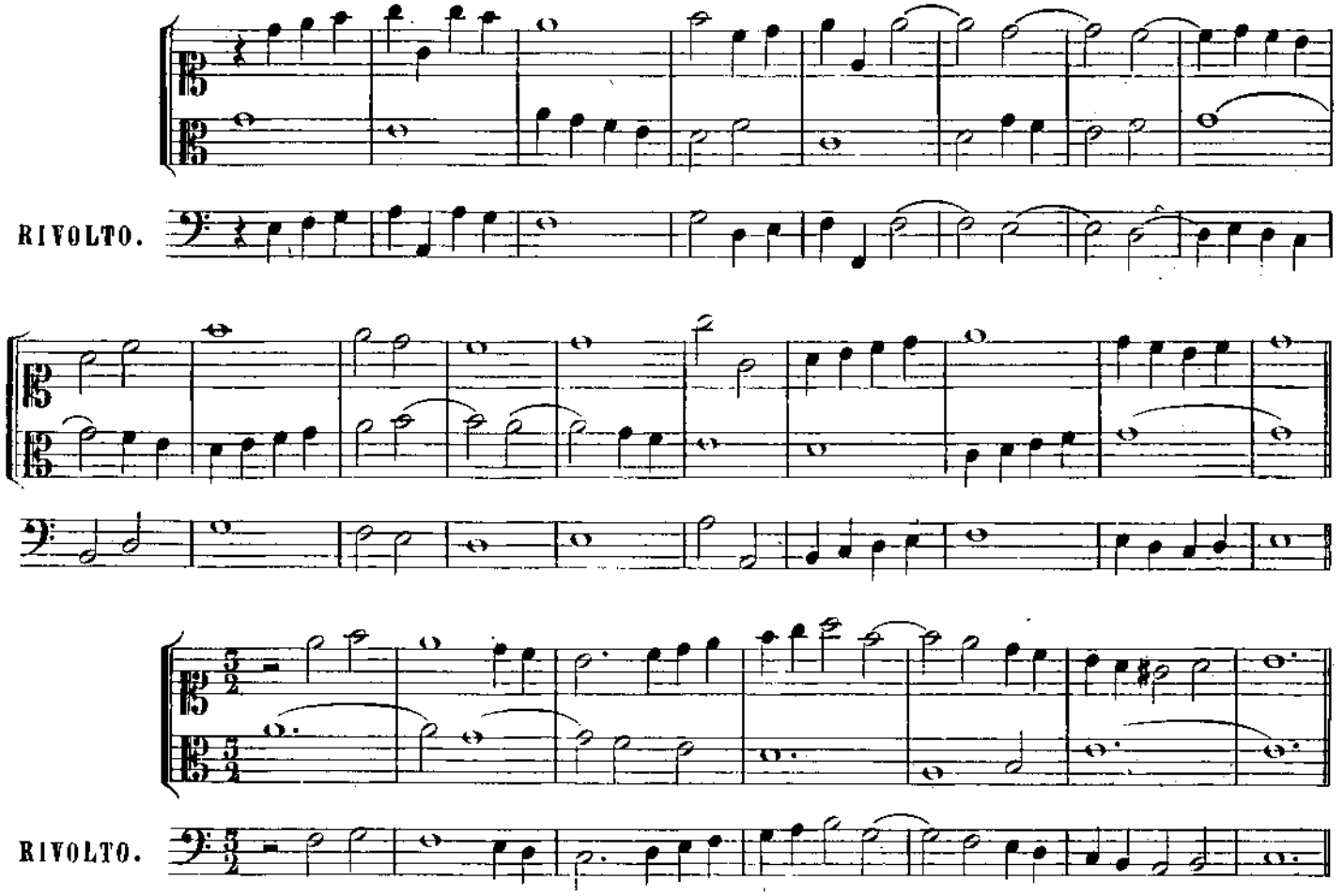
3°- La 3ª e la 5ª, come lo si vede, sono i due intervalli *principali* sui quali gli altri, preparati, debbono risolversi:

Due terze di seguito, diventando al rivolto delle 5ª, devono essere evitate.

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



ESEMPI DI CONTRAPPUNTI DOPPI ALLA 14ª.



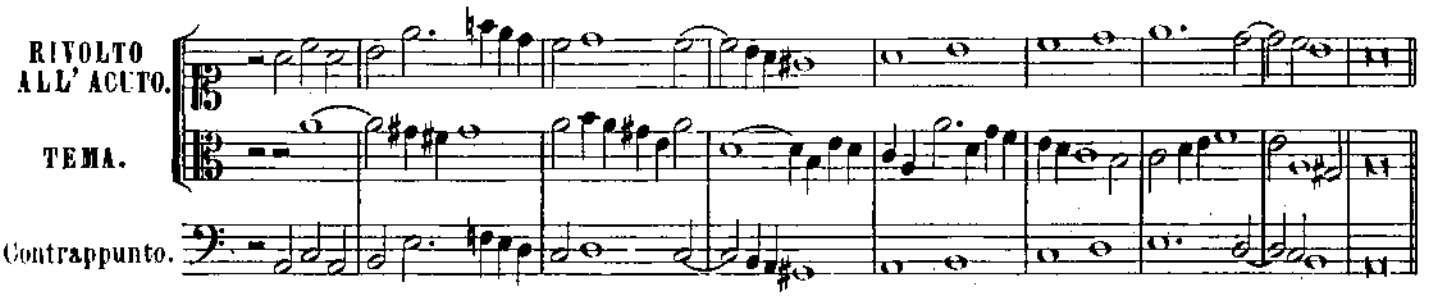
ESERCIZI.

Fare due Contrappunti di questa specie.

CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA QUINDICESIMA.

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

ESEMPIO.



ESERCIZI.

Fare alcuni Contrappunti di questa specie, vale a dire superanti l'8ª.

CONTRAPPUNTO TRIPLO E QUADRUPLO.

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

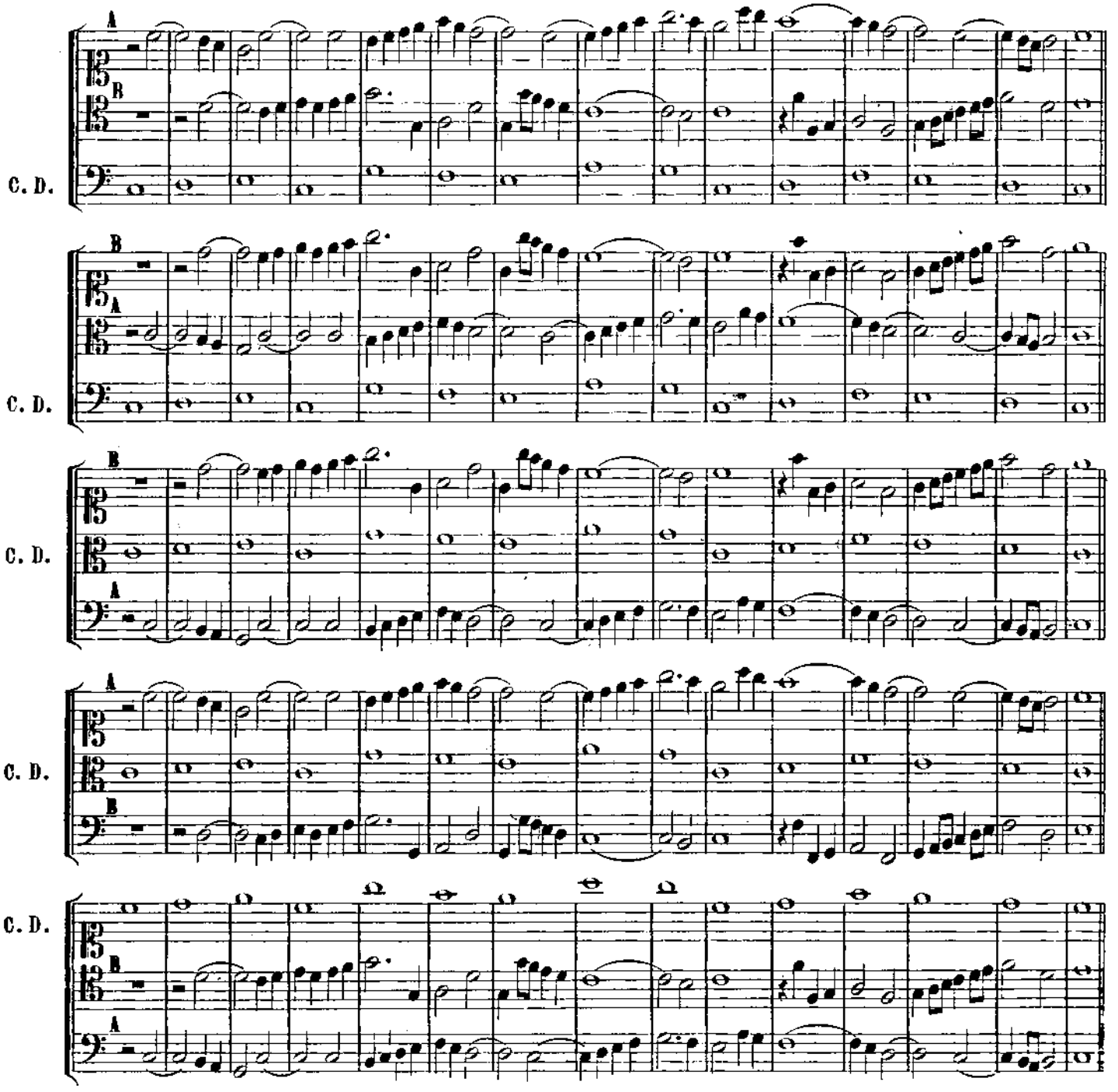
CONTRAPPUNTO TRIPLO E QUADRUPLO ALL'OTTAVA.

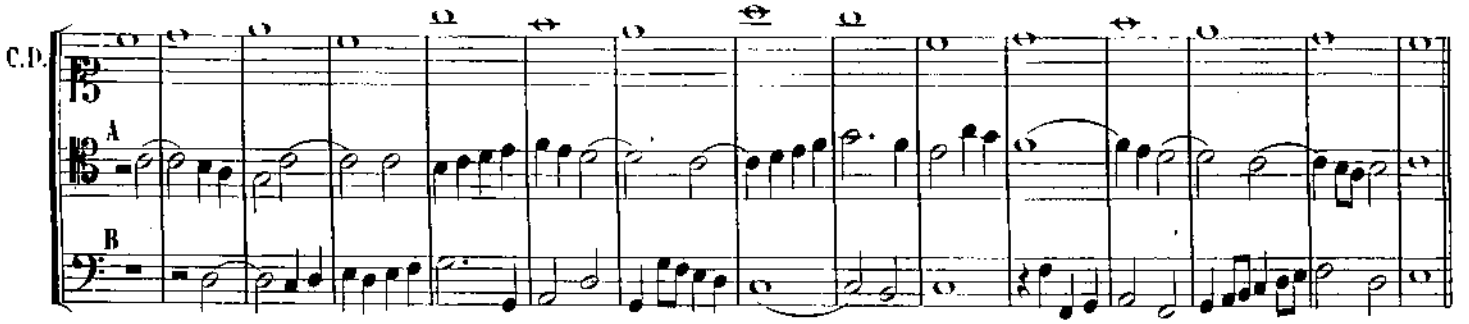
Per questo Contrappunto servono le regole stabilite per quello doppio all'8ª; tutte le parti devono poter rivoltarsi senza che l'armonia cessi d'essere assolutamente corretta.

Gioverà esercitarvisi con e senza Canto dato.

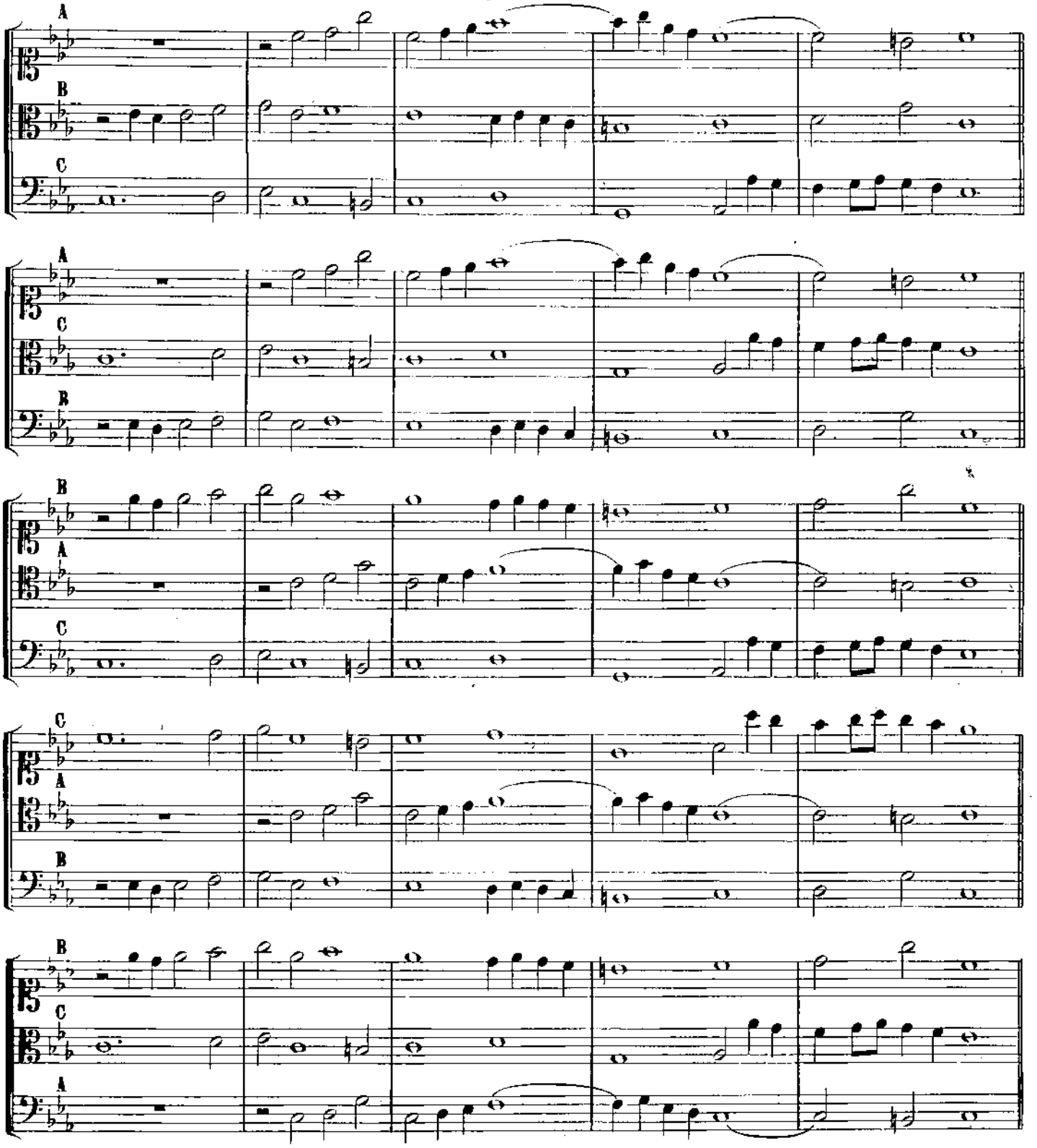
Ecco degli esempi delle due maniere:

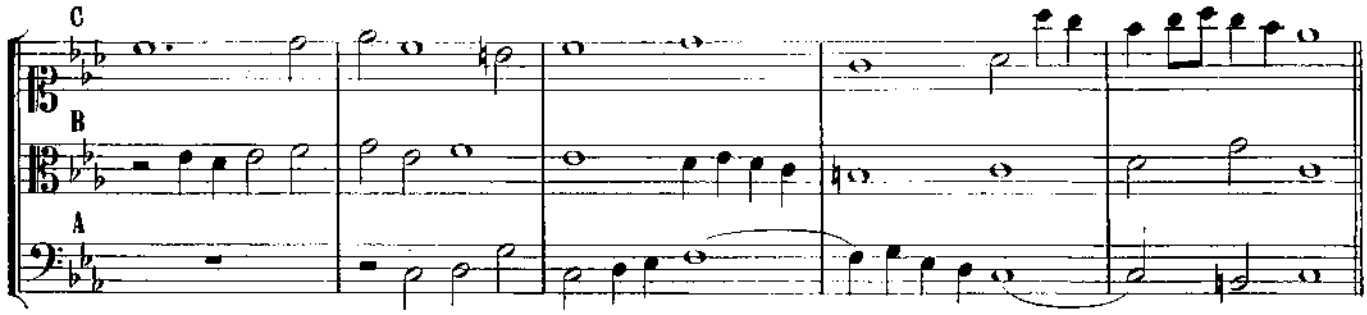
A TRE PARTI, CON UN CANTO DATO.



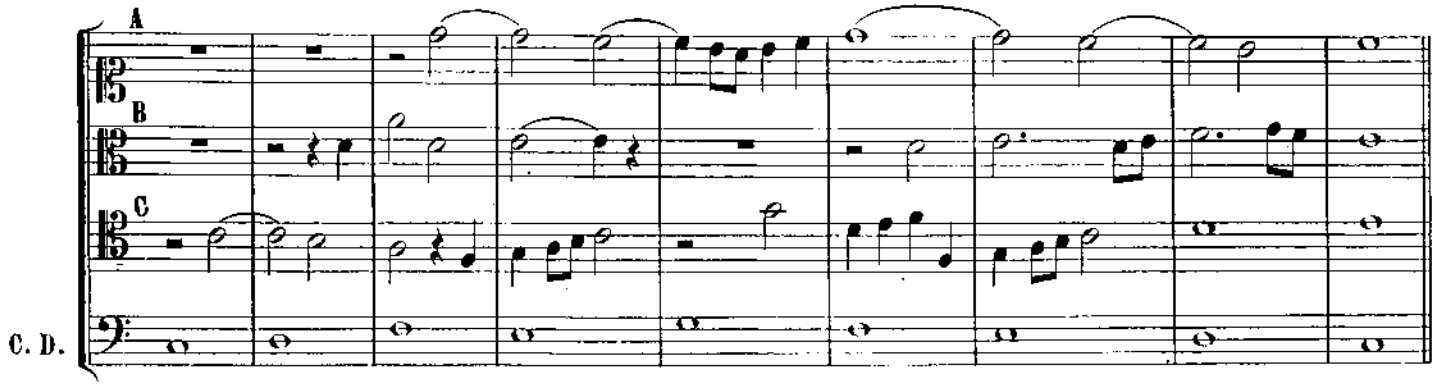


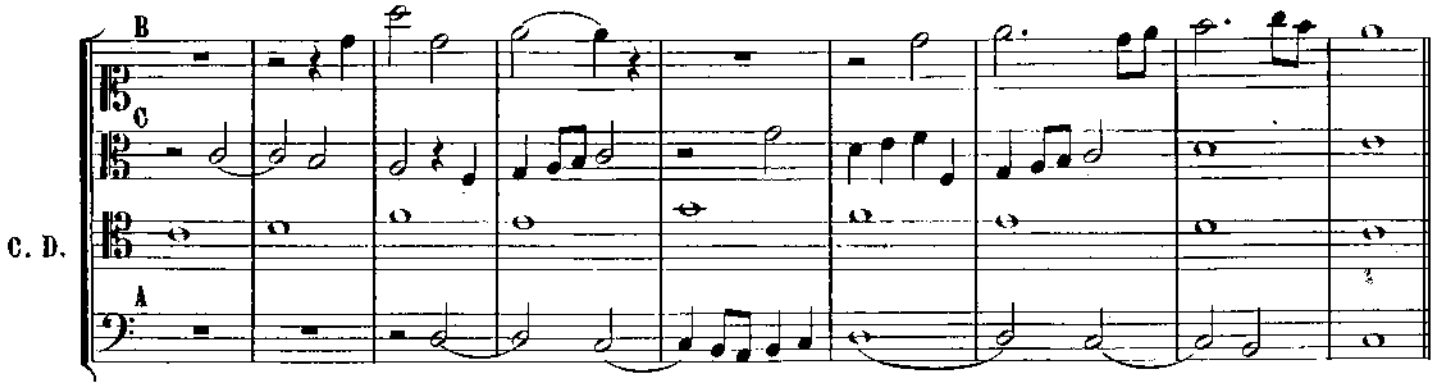
A TRE PARTI, SENZA CANTO DATO.

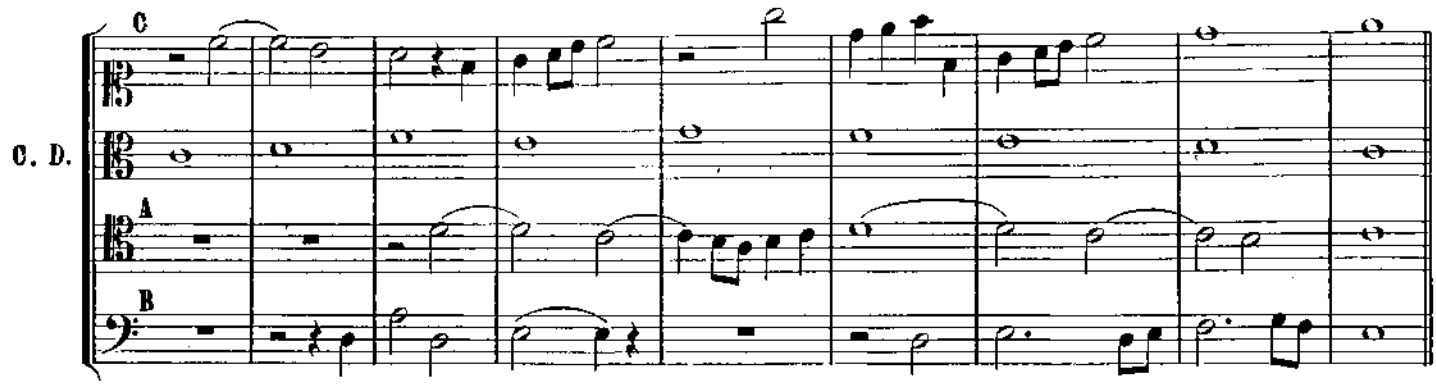


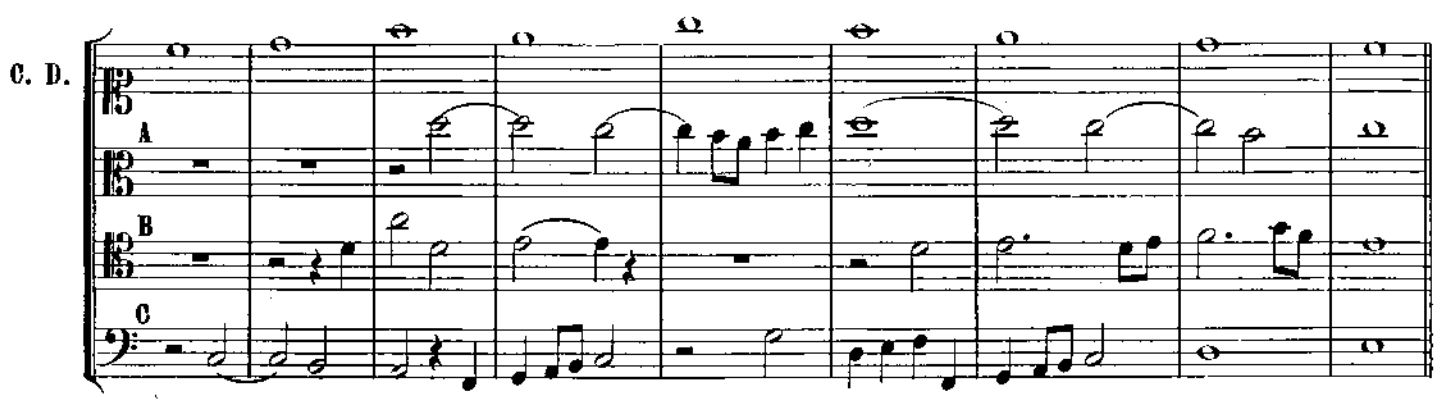


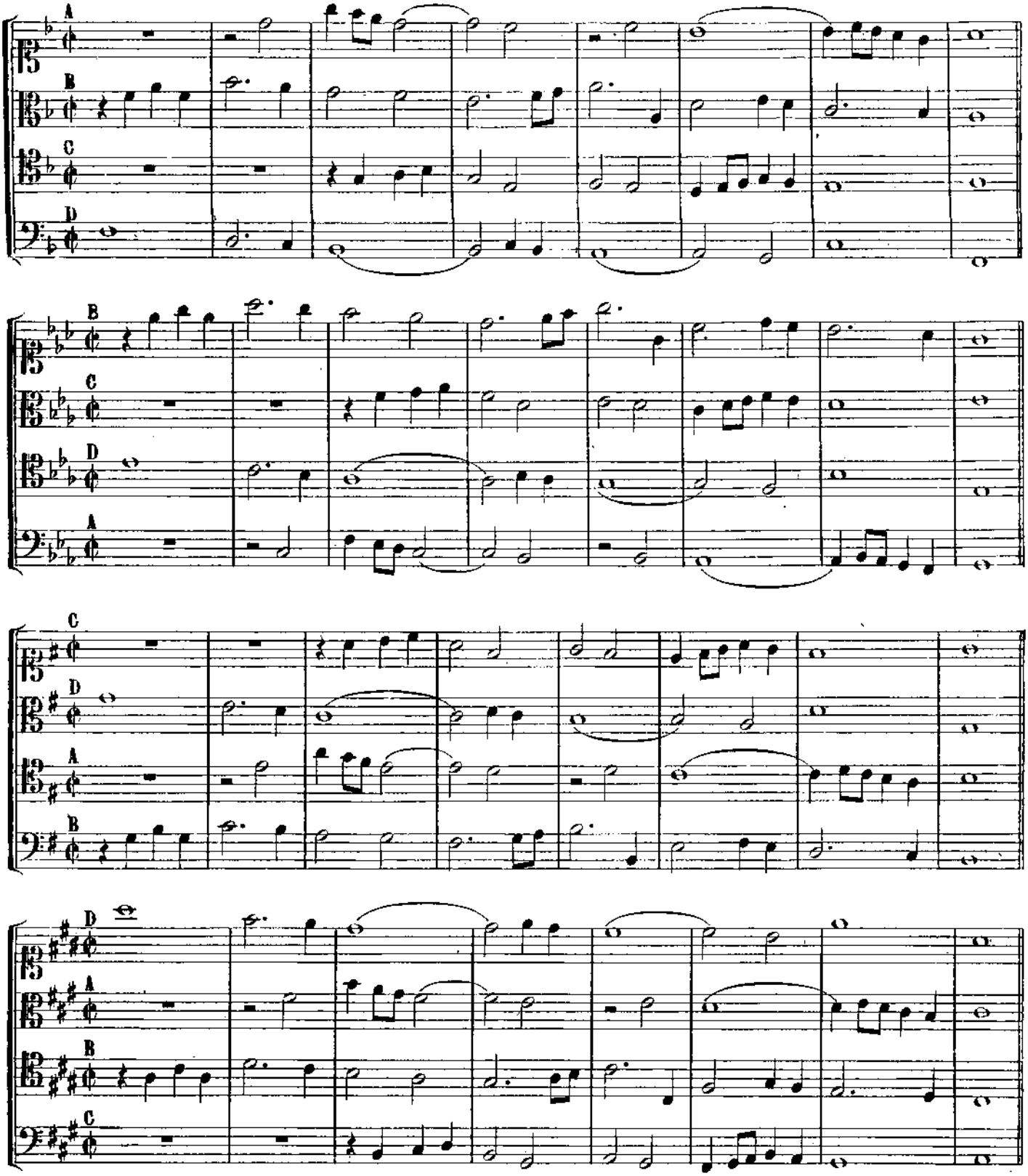
A QUATTRO PARTI, CON CANTO DATO.











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

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

ESERCIZI.

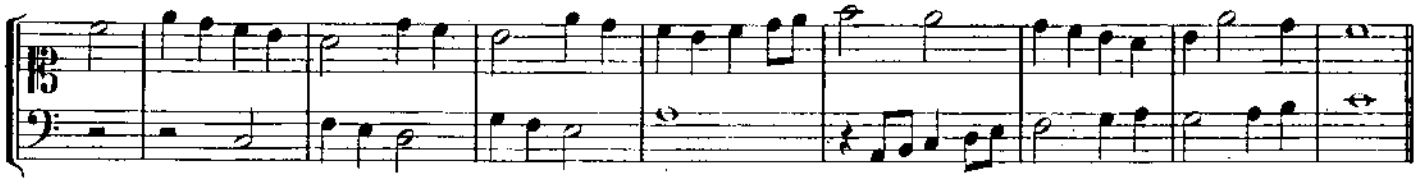
Fare dei Contrappunti tripli e quadrupli all'8ª, con e senza Canto dato, fino a che si facciano con facilità.

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

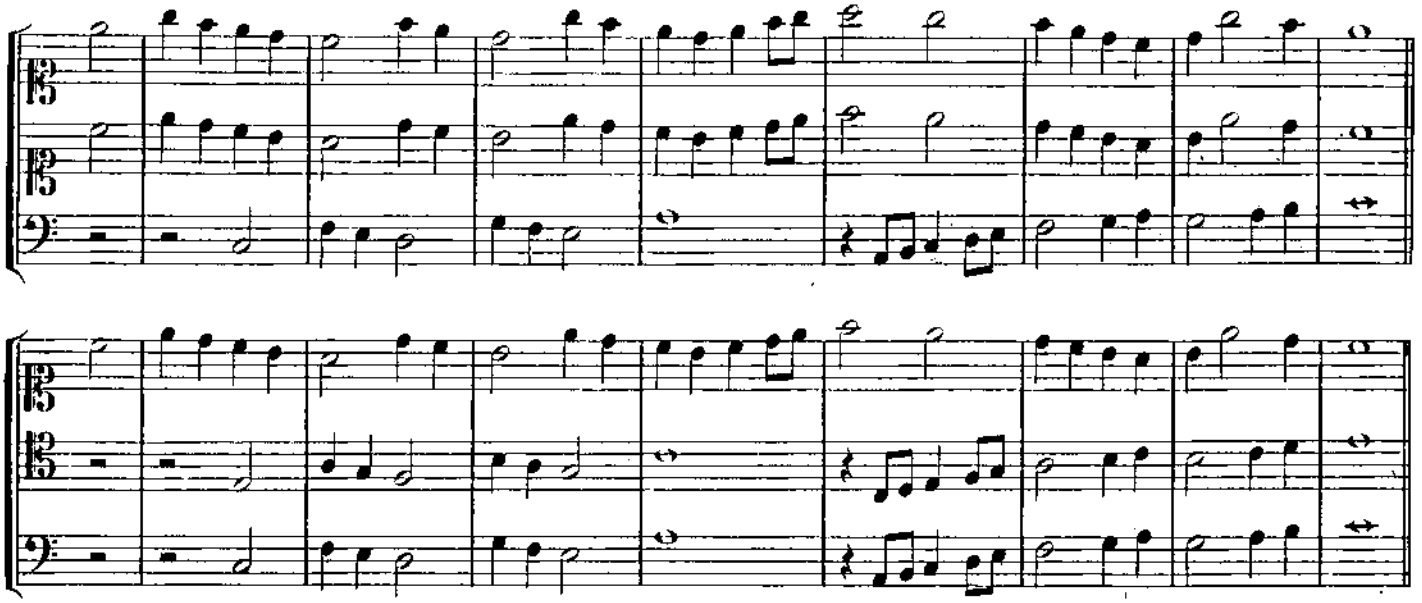
Basta costruire un Contrappunto doppio, non contenente nè due 3ª nè due 6ª di seguito, procedente sempre per moto contrario od obliquo, e non contenente alcuna dissonanza, se non quelle di passaggio. Aggiungendo ad un Contrappunto così stabilito una 3ª sopra la parte superiore, o sopra la parte inferiore,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

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

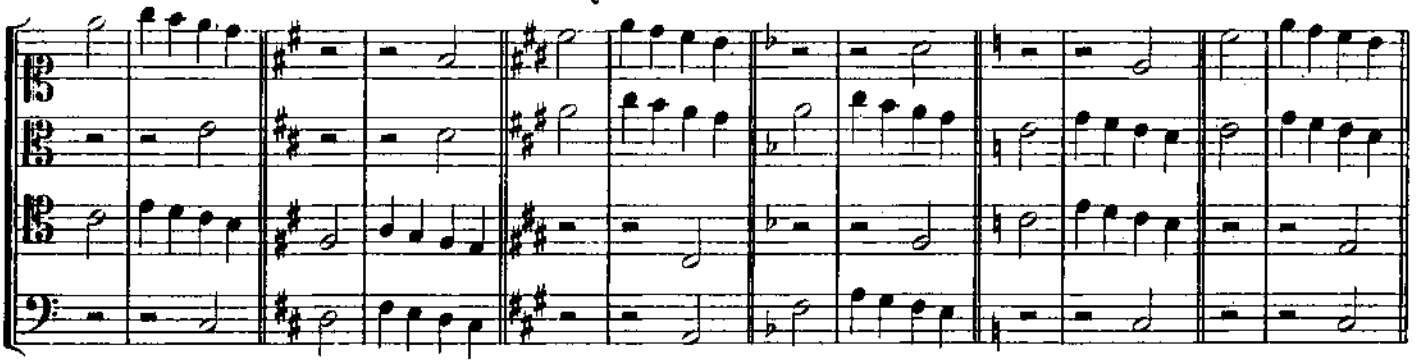
ESEMPIO DI UN CONTRAPPUNTO DOPPIO ALL'8ª, TRASFORMATO IN SEGUITO IN TRIPLO E QUADRUPLO MEDIANTE L'AGGIUNTA DELLE 3ª.



TRASFORMAZIONE IN CONTRAPPUNTO TRIPLO.



TRASFORMAZIONE IN CONTRAPPUNTO QUADRUPLO.



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

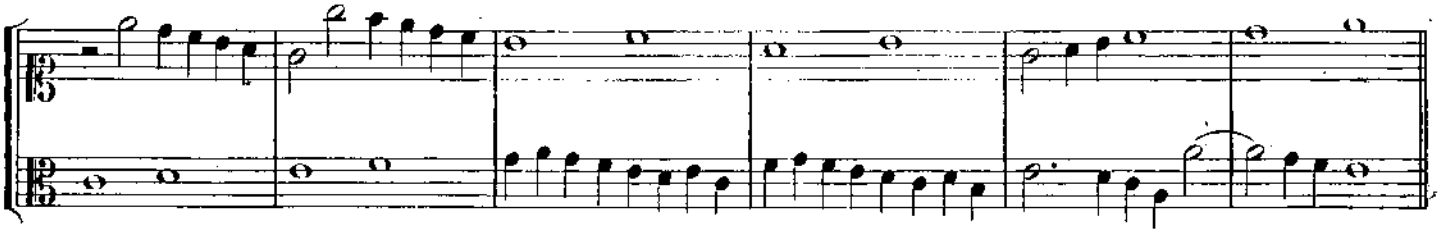
ESERCIZI.

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

CONTRAPPUNTO TRIPLO E QUADRUPLO ALLA DECIMA.

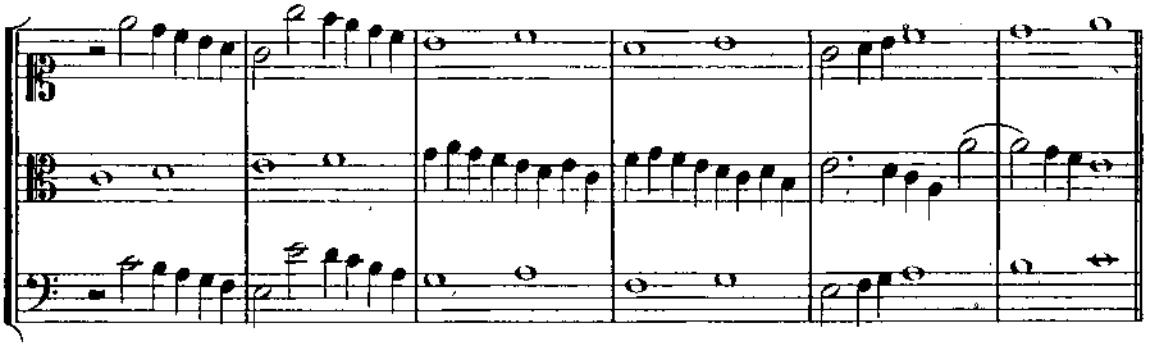
Si devono osservare le regole del Contrappunto doppio alla decima ed impiegare il moto contrario ed obliquo; con un Contrappunto doppio ottenuto cosi se ne otterrà uno triplo rivoltando la parte superiore di una 10ª àl grave, o la parte inferiore di una 10ª all'acuto, ed uno quadruplo facendo queste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

ESEMPIO DI UN CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA 10ª
CHE SARÀ TRASFORMATO IN SEGUITO IN TRIPLO.

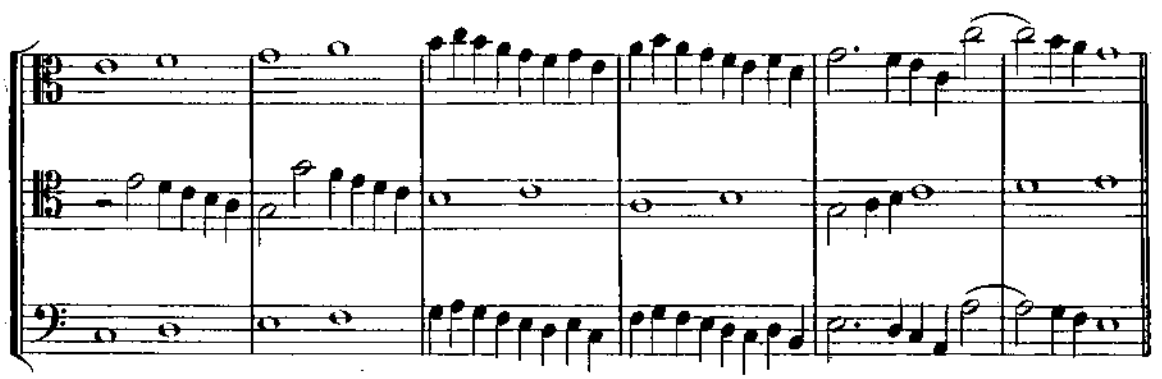


TRASFORMAZIONI IN CONTRAPPUNTO TRIPLO.

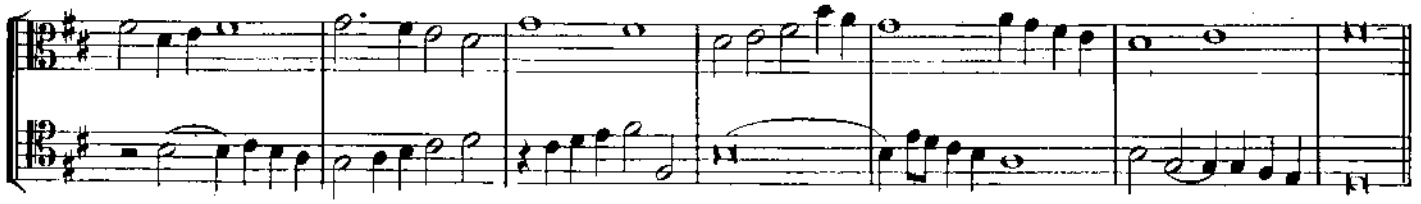
Parte superiore rivoltata di una 10ª al grave.



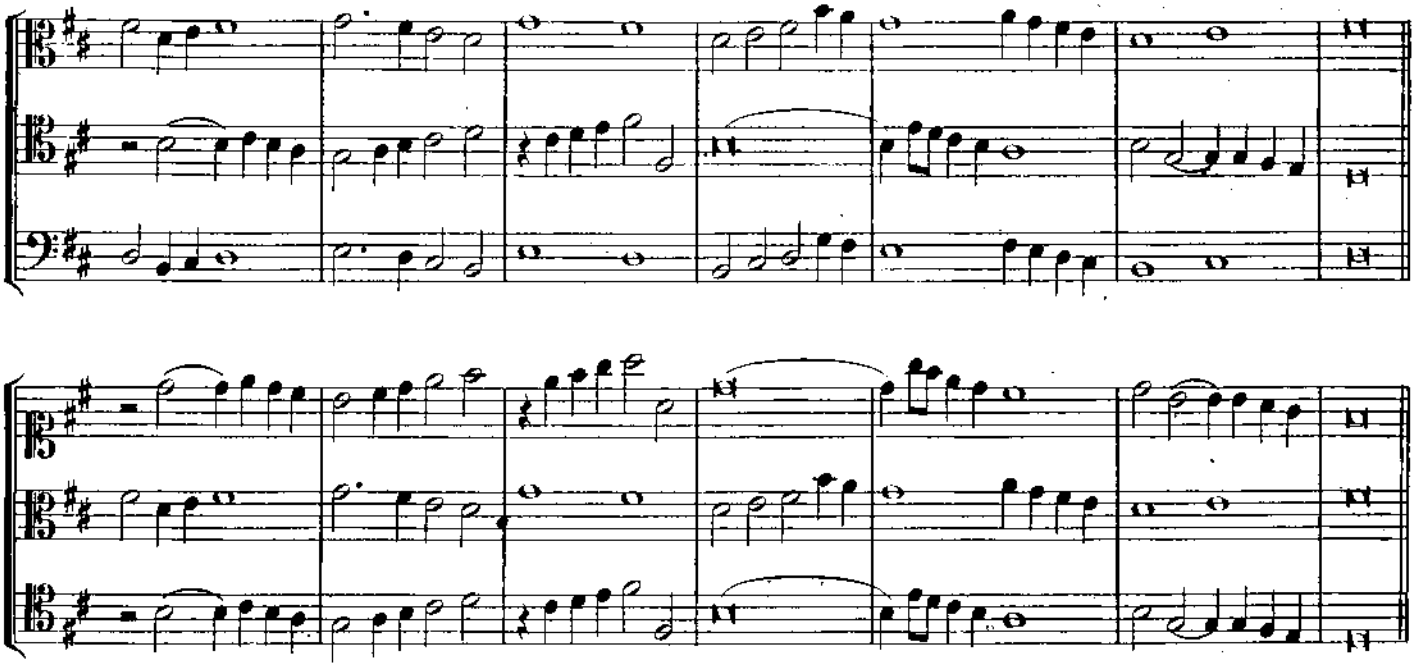
Parte inferiore rivoltata di una 10ª o 3ª all'acuto.



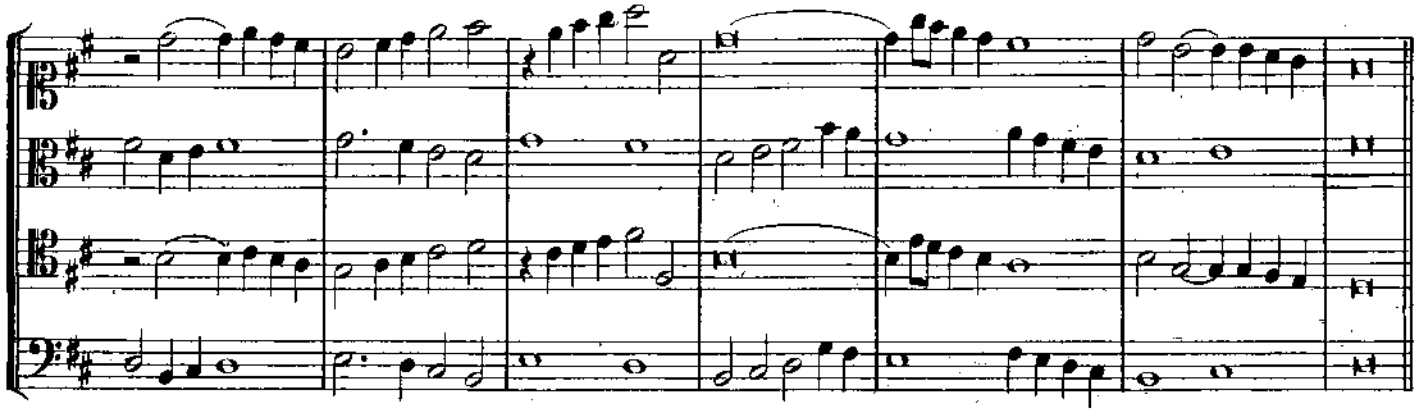
ESEMPIO DI UN CONTRAPPUNTO DOPPIO
CHE SARÀ TRASFORMATO IN SEGUITO IN TRIPLO ED IN QUADRUPLO
MEDIANTE LE OPERAZIONI SOPRAINDICATE.



TRASFORMAZIONI IN CONTRAPPUNTO TRIPLO.



TRASFORMAZIONI IN CONTRAPPUNTO QUADRUPLO.



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

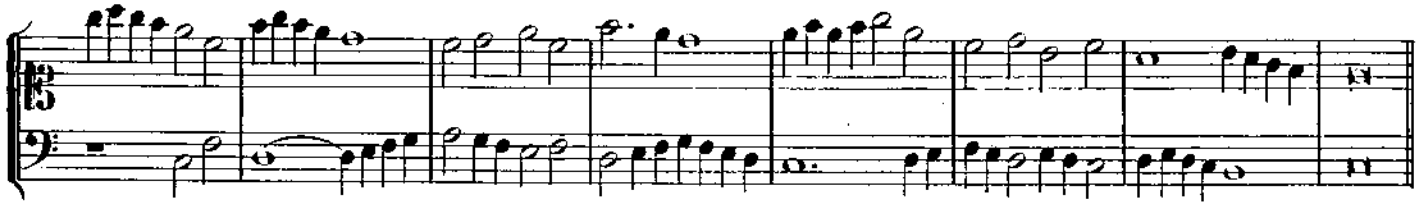
ESERCIZI.

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

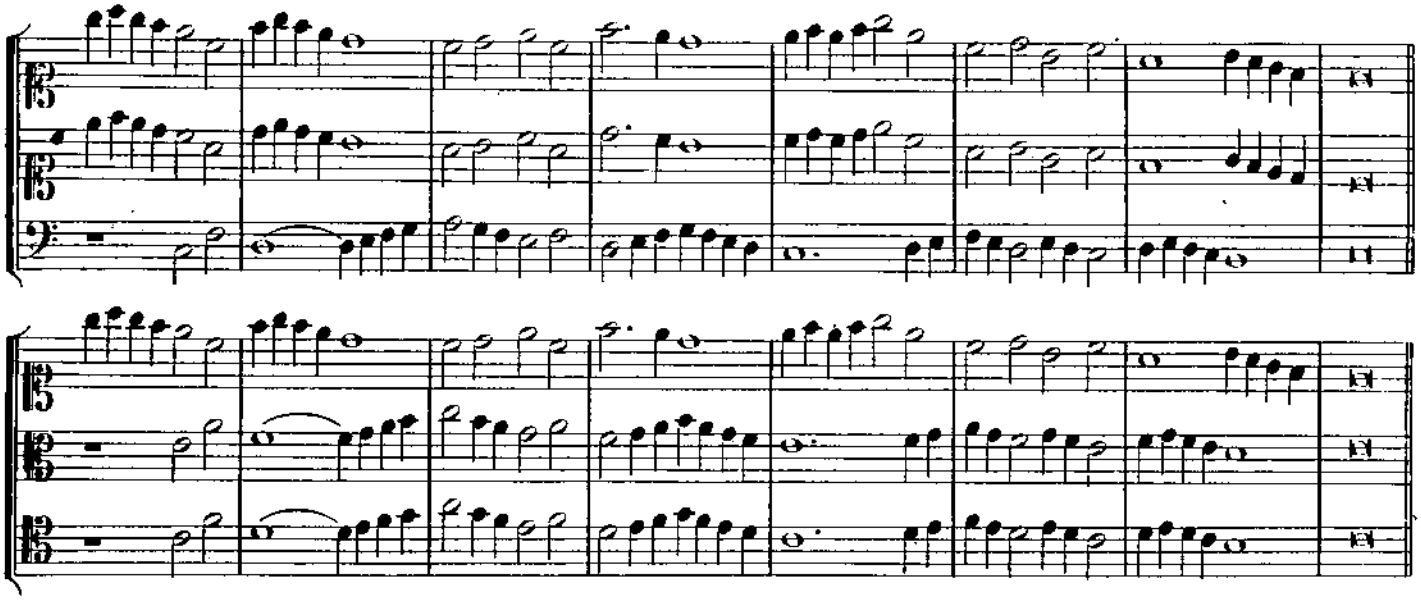
CONTRAPPUNTO TRIPLO E QUADRUPLO ALLA DUODECIMA.

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

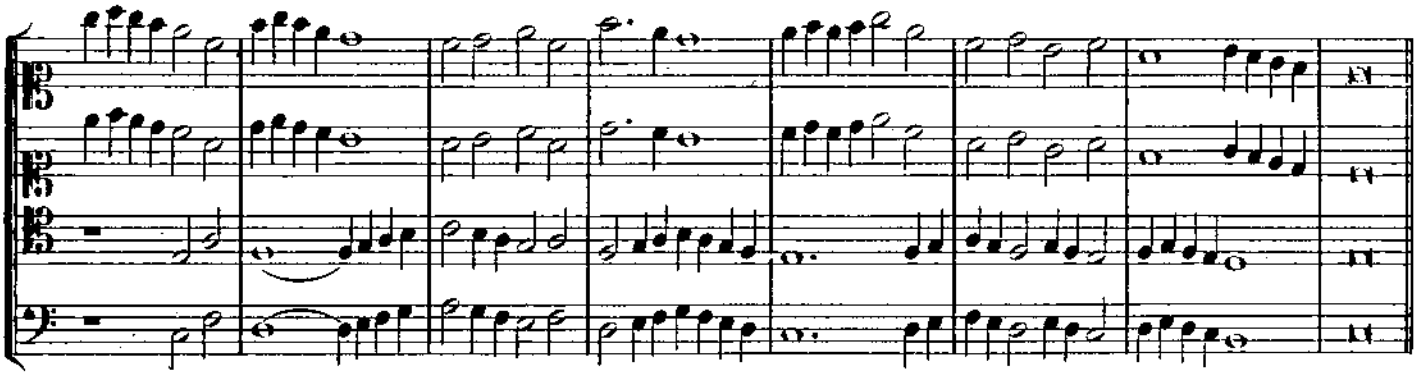
ESEMPIO DI UN CONTRAPPUNTO
DOPPIO ALLA 12ª TRASFORMATO IN SEGUITO
IN TRIPLO E QUADRUPLO.



TRASFORMAZIONI IN CONTRAPPUNTO TRIPLO.



TRASFORMAZIONI IN CONTRAPPUNTO QUADRUPLO.



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

ESERCIZI.

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

OSSERVAZIONI.

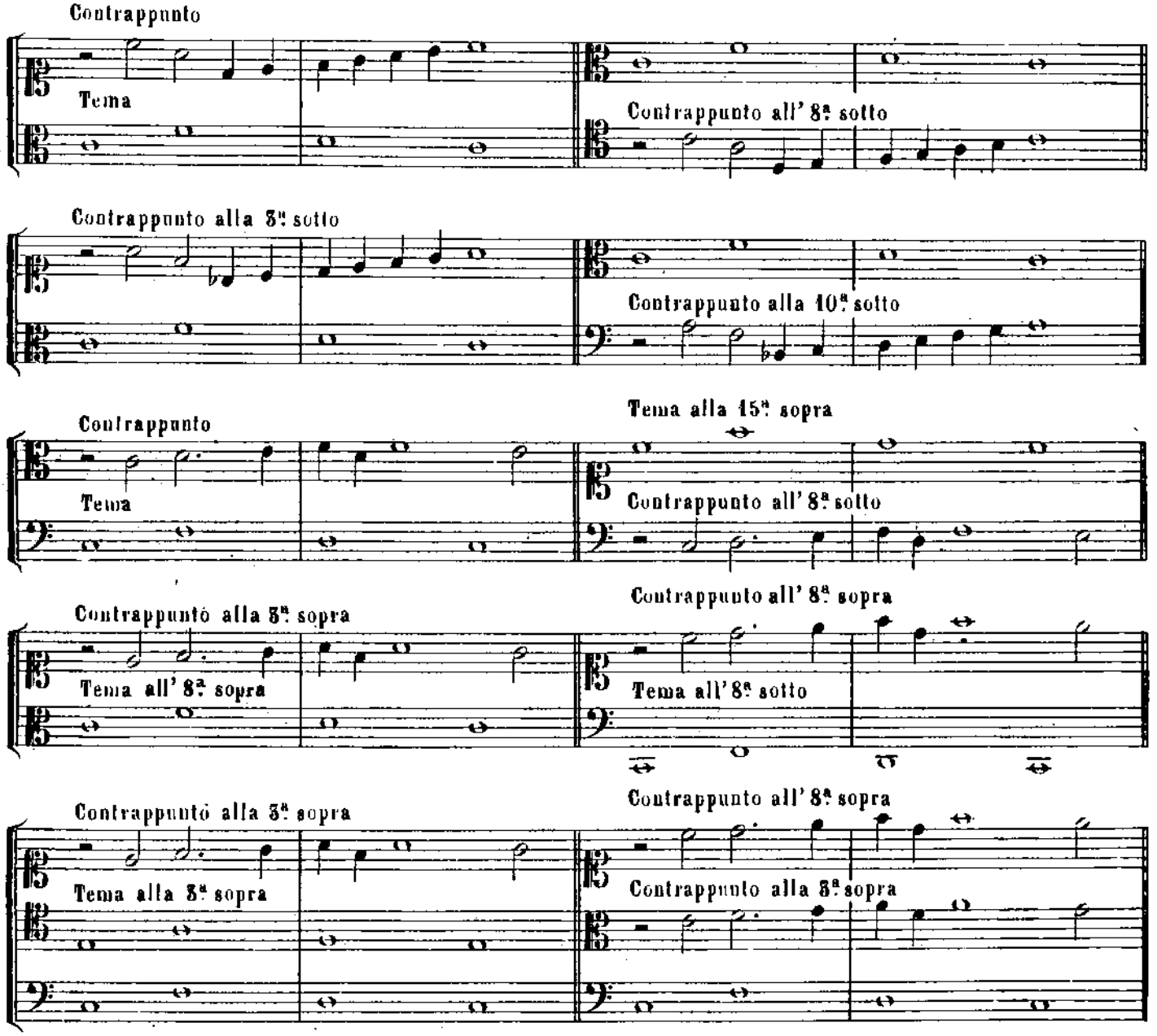
Richiamo nuovamente l'attenzione sul poco interesse reale che presentano gli ultimi Contrappunti di cui ci siamo occupati testè, i quali non sono composti se non di Contrappunti doppi a cui si aggiungono delle terze superiori od inferiori, e che non offrono, come è già stato detto, che delle combinazioni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

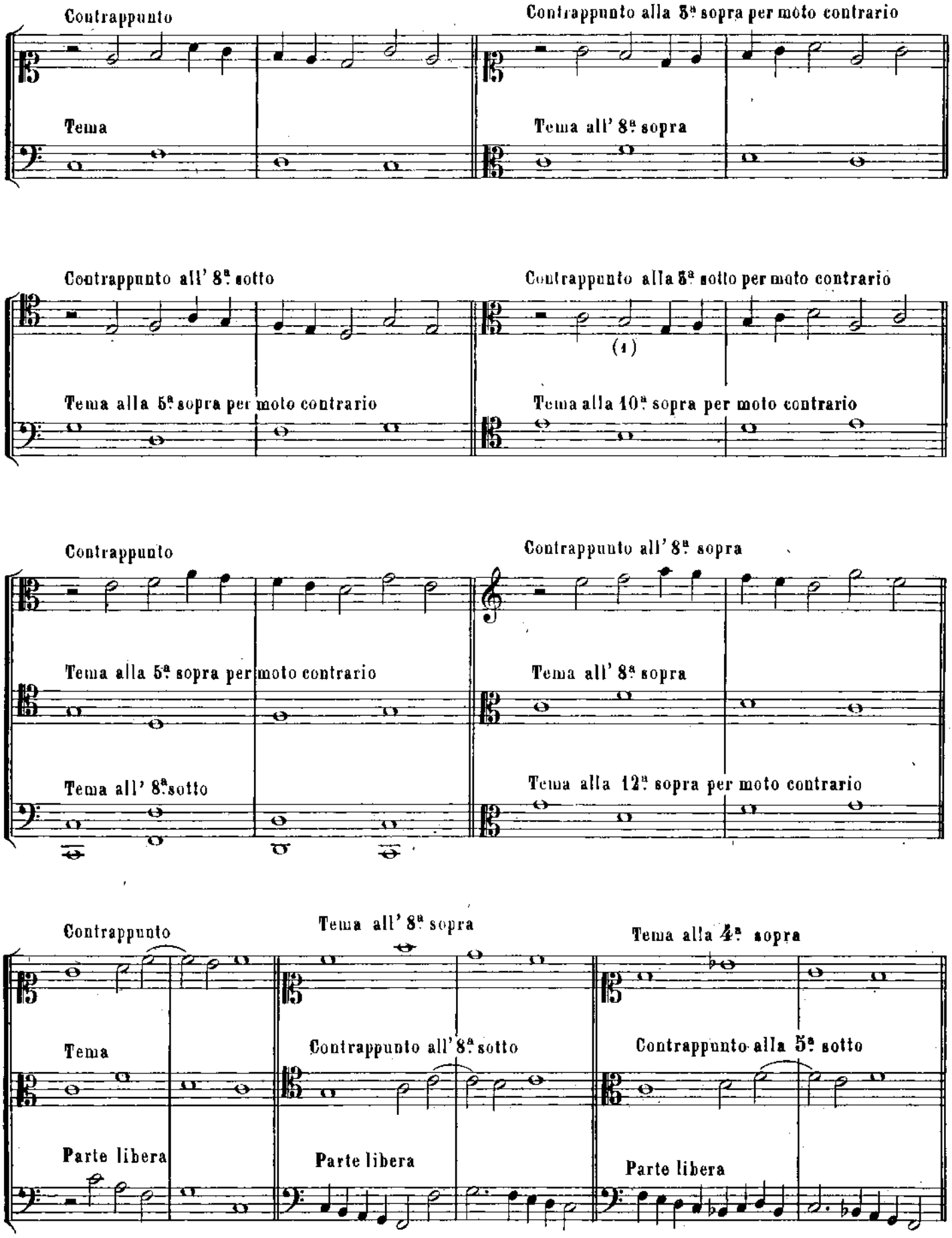
Pertanto i *buoni Contrappunti tripli e quadrupli* sono veramente e *solamente quelli all'ottava, dei quali tutte le parti sono rivoltabili.* È con questi che si fanno i *Contrassoggetti della Fuga,* la quale sarà l'oggetto della quarta parte di questo lavoro.

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

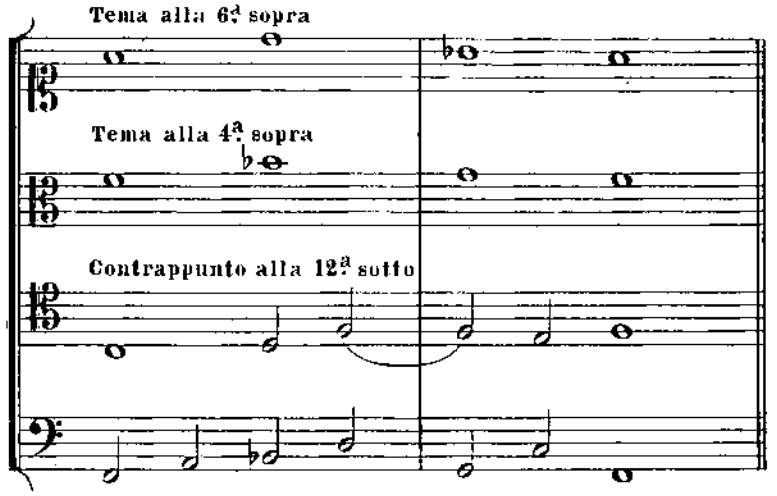
Prima d'incominciare a trattare questo importante argomento, voglio mostrare, a *titolo di curiosità,* una serie di esempi del *Padre Martini,* che mostreranno come si possono usare in certi casi i diversi Contrappunti che abbiamo testè studiati in questa terza parte.

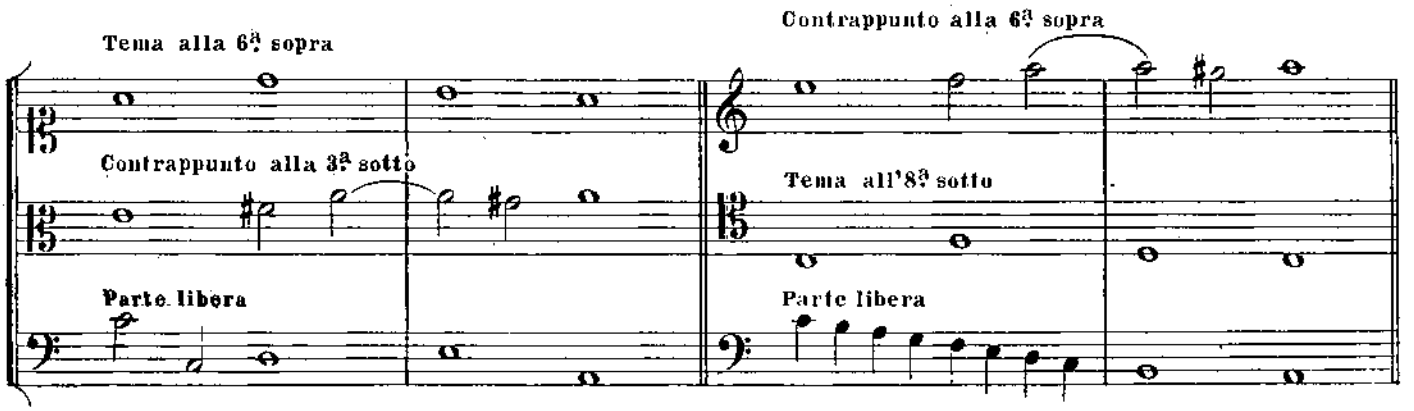
ESEMPI.

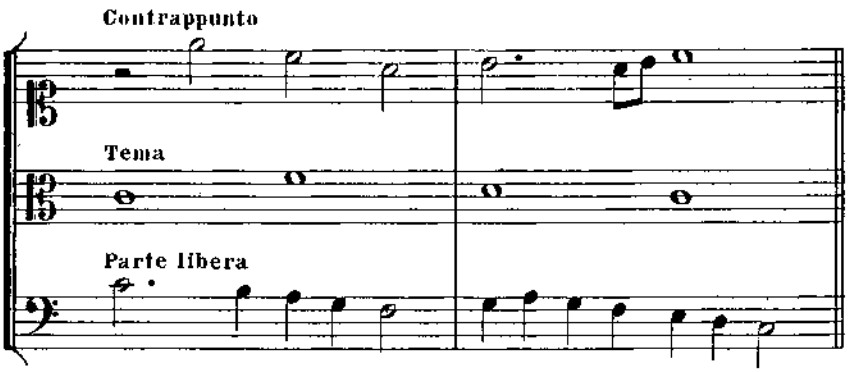


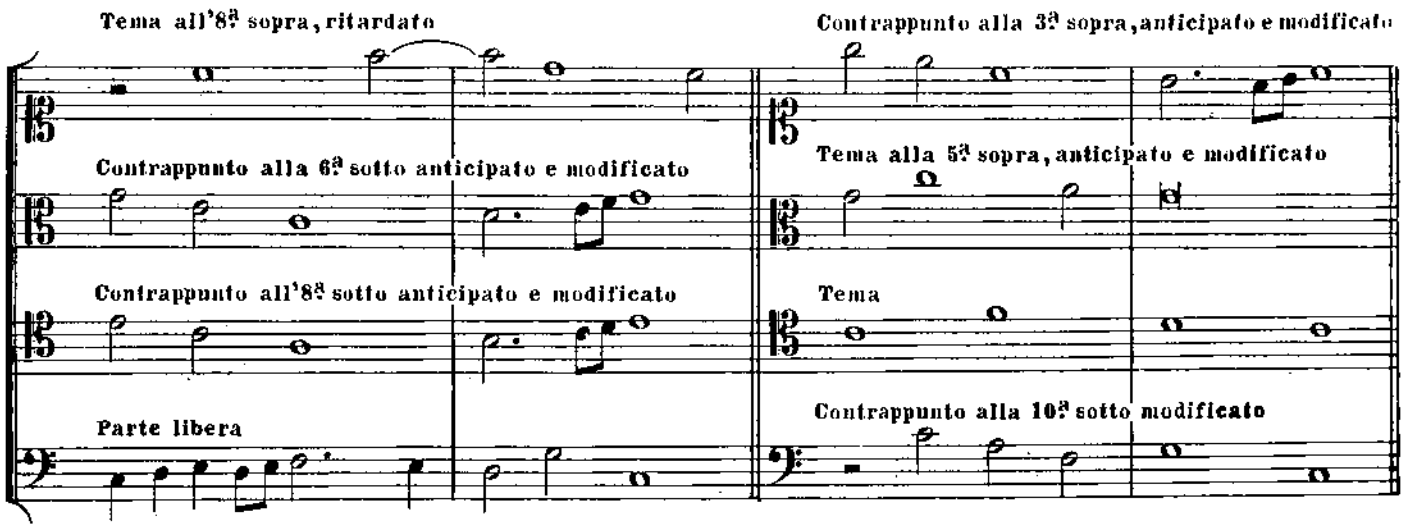


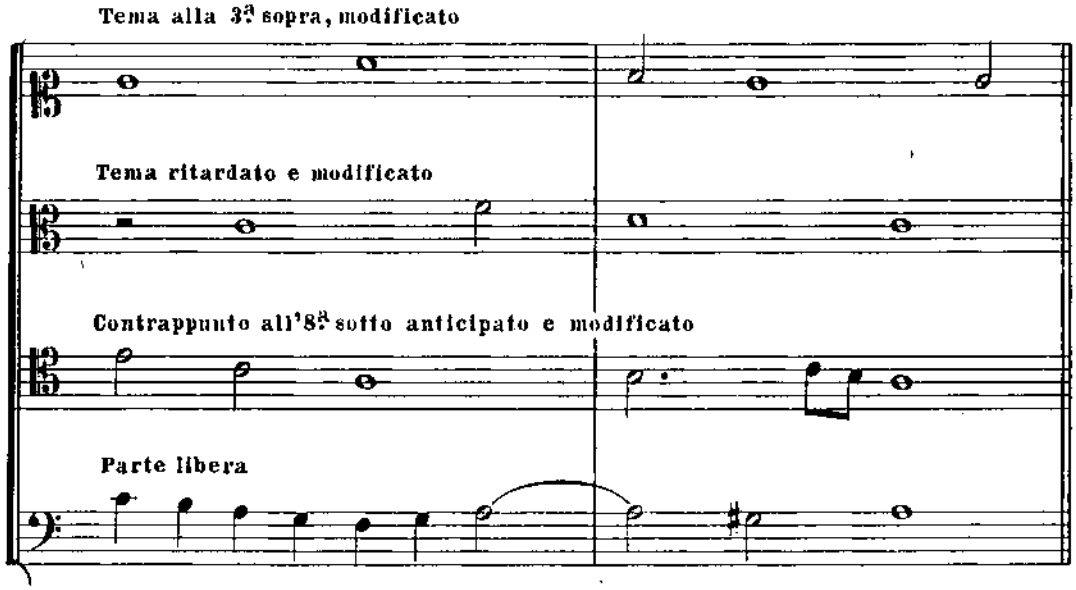
(1) Questi Contrappunti contengono alcune scorrezioni che si rileveranno facilmente.— Io non segnalo, fra tutte, che questo arrivo sull'unisono per moto retto.

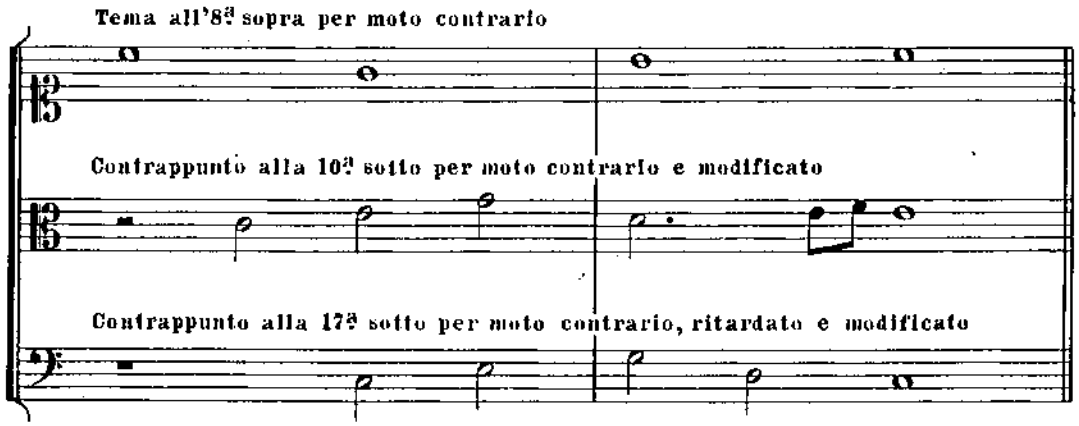

Tema alla 6ª sopra
Tema alla 4ª sopra
Contrappunto alla 12ª sotto

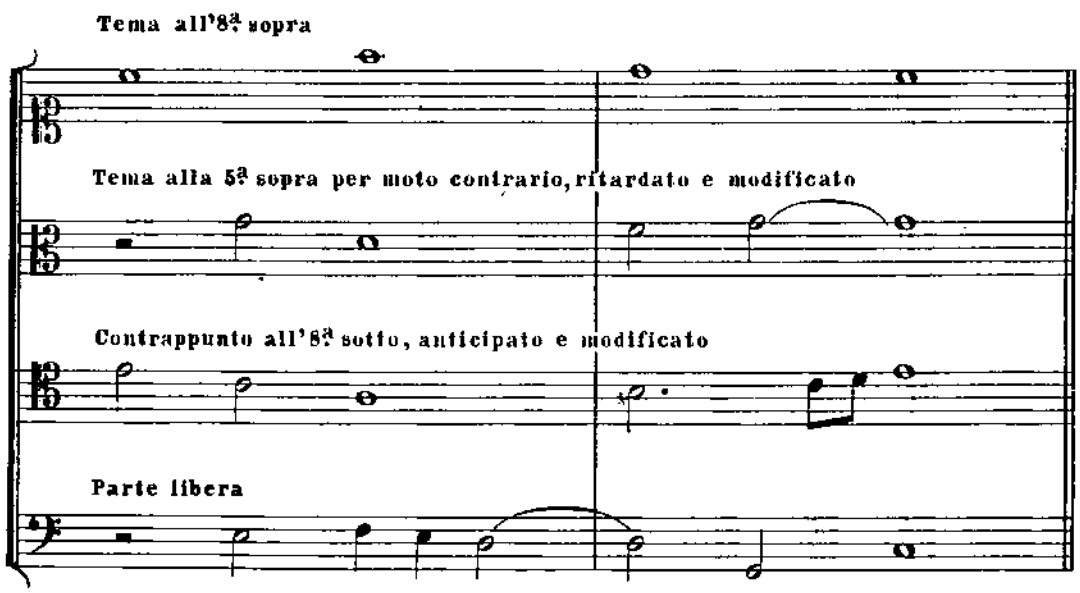

Tema alla 6ª sopra
Contrappunto alla 3ª sotto
Parte libera
Contrappunto alla 6ª sopra
Tema all'8ª sotto
Parte libera


Contrappunto
Tema
Parte libera


Tema all'8ª sopra, ritardato
Contrappunto alla 6ª sotto anticipato e modificato
Contrappunto all'8ª sotto anticipato e modificato
Parte libera
Contrappunto alla 3ª sopra, anticipato e modificato
Tema alla 5ª sopra, anticipato e modificato
Tema
Contrappunto alla 10ª sotto modificato







FINE DELLA PARTE 3ª

PARTE QUARTA.

FUGA.

CENNO GENERALE.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ecco dapprima la loro enumerazione con ispiegazione sommaria:

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

1.° — IL SOGGETTO.

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

2.° — LA RISPOSTA.

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

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

3.° — IL CONTRASSOGGETTO.

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

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

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

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

4.° — LA CODA.

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

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

5.° — IL DIVERTIMENTO O EPISODIO.

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

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

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

6.° — LO STRETTO.

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

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

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

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

7.° — IL PEDALE.

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

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

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

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

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

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

8.° — IL NUOVO SOGGETTO.

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

Si ottiene così una varietà grandissima nell'unità.

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

9.° — LE PARTI LIBERE.

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

OSSERVAZIONI DIVERSE — ARMONIA USATA.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PIANO GENERALE DI UNA FUGA A QUATTRO PARTI.

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

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

La Risposta deve essere ugualmente accompagnata dal suo Contrassoggetto.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Non si deve neppur ripetere una combinazione già udita.

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

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

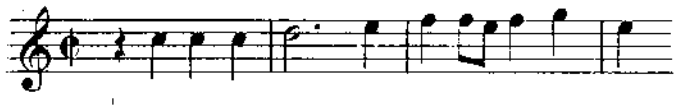
Quando avrò fornito tutte le spiegazioni utili, darò degli esempi dimostranti come si possono comporre le diverse parti di una Fuga; poi, finalmente, degli esempi di Fughe intere a due, tre, quattro parti e più.

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

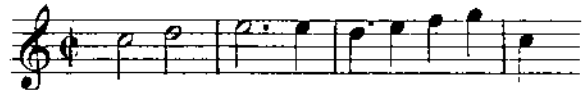
IL SOGGETTO.

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

1.



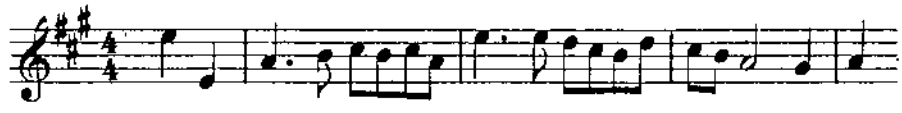
2.



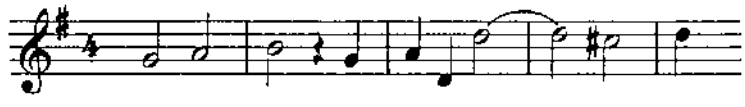
3.

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

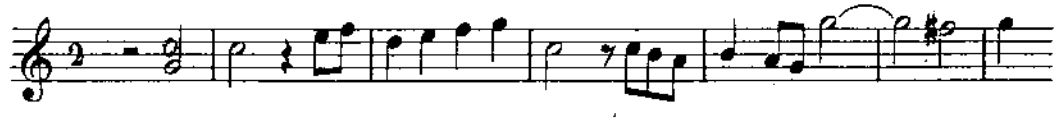
1.



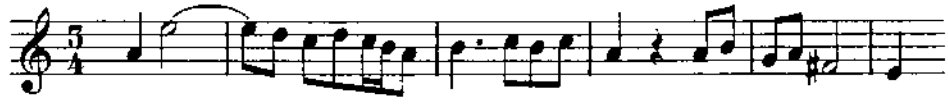
2.



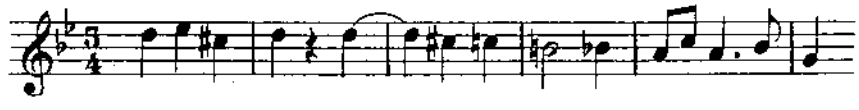
3.



4.



5.

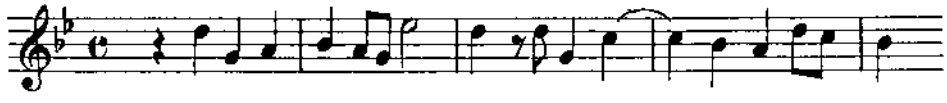


Tutti i soggetti qui sopra sono combinati in modo da fornire uno *stretto in canone della Risposta sotto o sopra il Soggetto*, come si vedrà più innanzi.

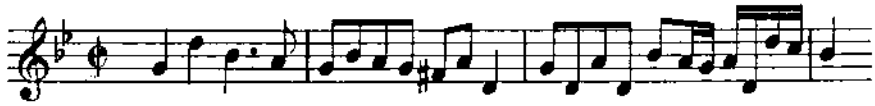
Ora presento alcuni soggetti *che ne sono sprovvisti*.

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

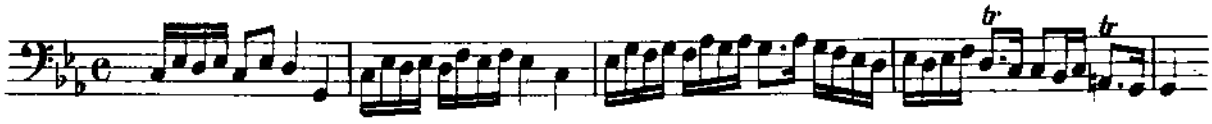
HAENDEL

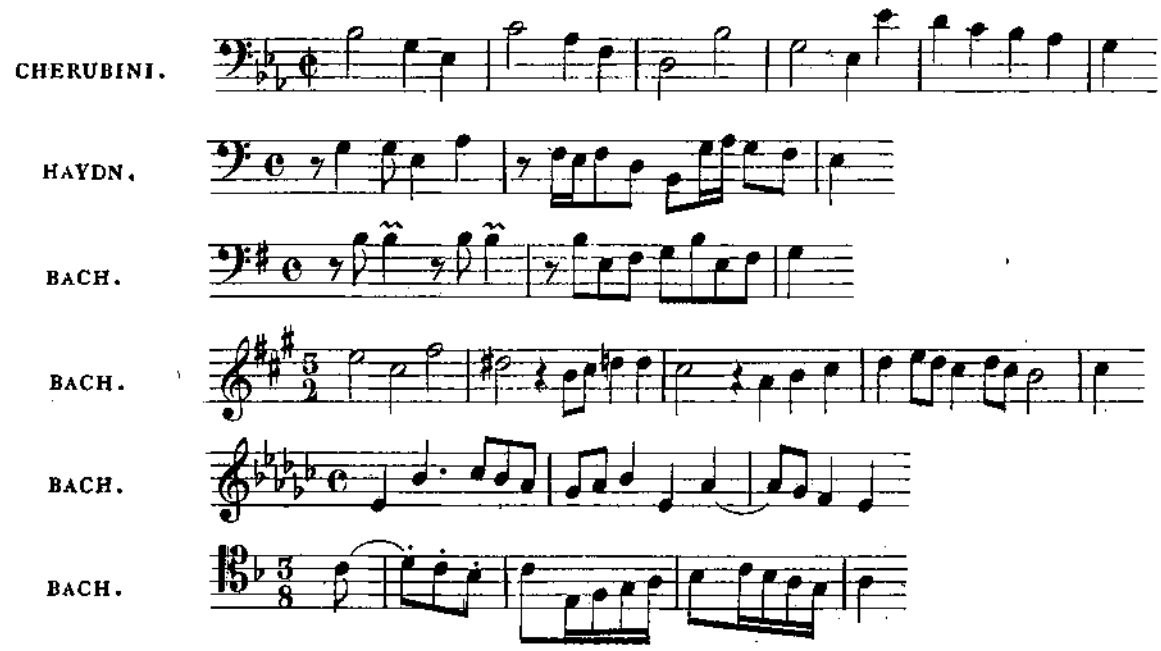


BACH



BACH





LA RISPOSTA.

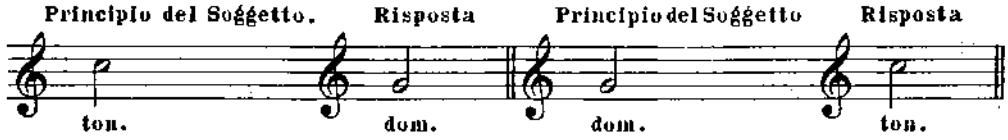
Abbiamo detto che la Risposta non è altra cosa che il Soggetto *stabilito* secondo certe regole *nel tono della dominante*.

Ecco queste regole seguite da osservazioni importanti.

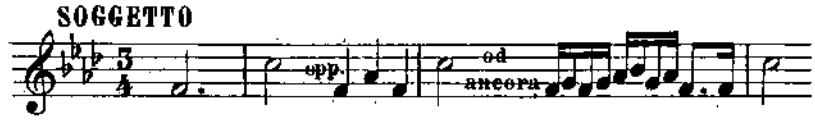
Se si tratta di una *Fuga reale*, la Risposta si fa rigorosamente, *nota per nota*, nel tono della dominante.

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

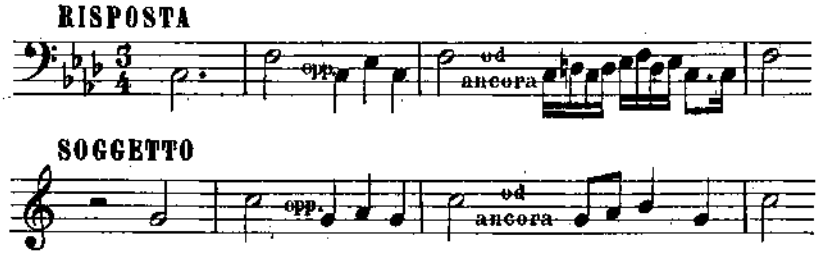
1º Quando il Soggetto incomincia colla tonica, la Risposta deve incominciare *colla dominante*, e quando incomincia colla dominante, la Risposta deve incominciare *colla tonica*. Es:



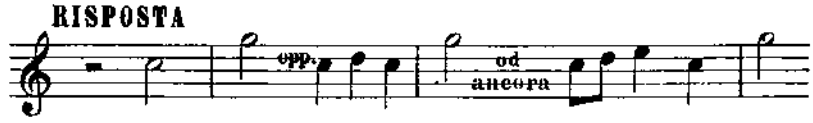
2º Se il Soggetto si porta francamente, *subito al principio*, dalla tonica alla dominante o reciprocamente, la Risposta deve portarsi dalla dominante alla tonica o reciprocamente. Es:



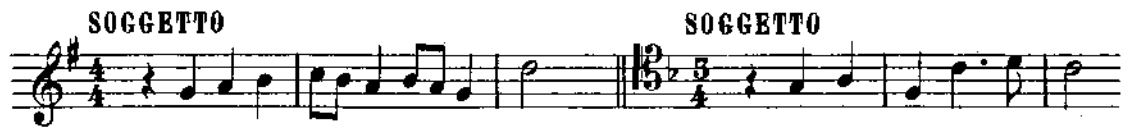
ai quali soggetti si deve rispondere con:



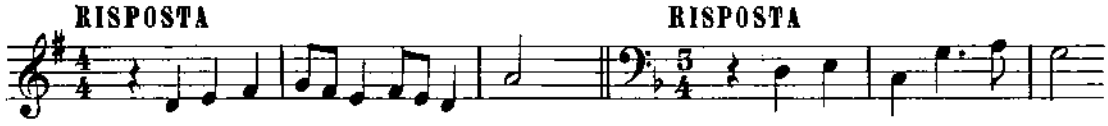
ai quali Soggetti si deve rispondere con:



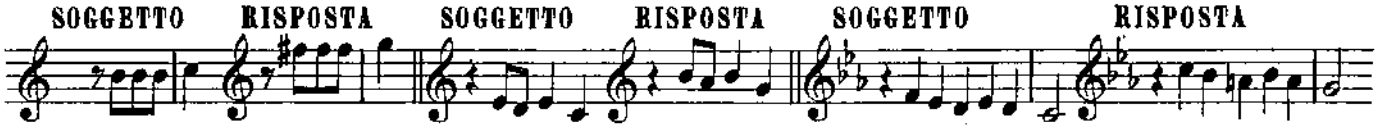
Per i Soggetti come i seguenti non portantisi *subito al principio* dalla tonica alla dominante o reciprocamente:



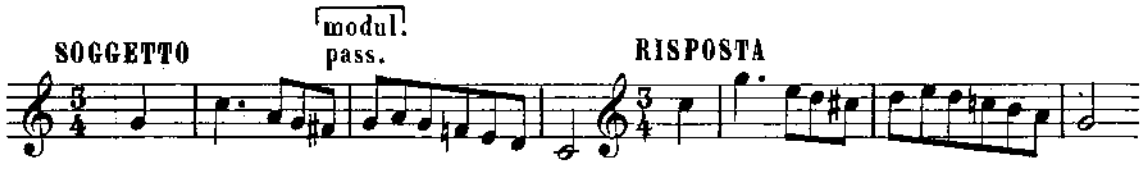
le Risposte debbono essere:



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



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



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

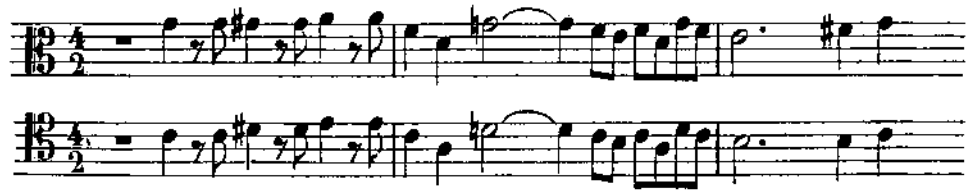
1ª OSSERVAZIONE. Le modificazioni apportate alla Risposta si chiamano *mutazioni*.

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

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

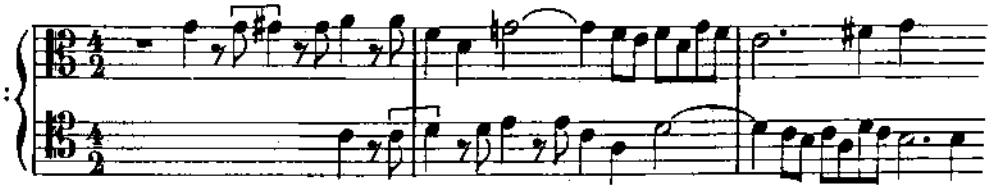
Dico nella maggior parte dei casi, poichè accade talvolta che la vera Risposta non concordi interamente collo stretto, il Soggetto seguente del Signor Massenet lo dimostra visibilmente:

La Risposta è:

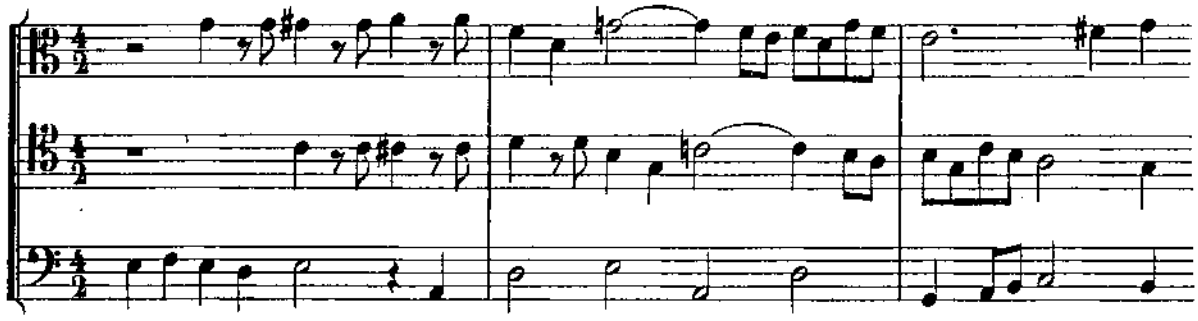


ma facendo lo stretto bisogna sopprimere il re ♯.

Es:



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



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

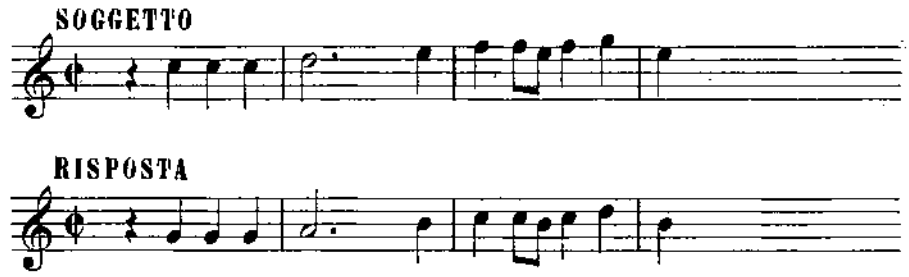
Non si deve pertanto valersi di questa 2ª Osservazione che con una certa riserva.

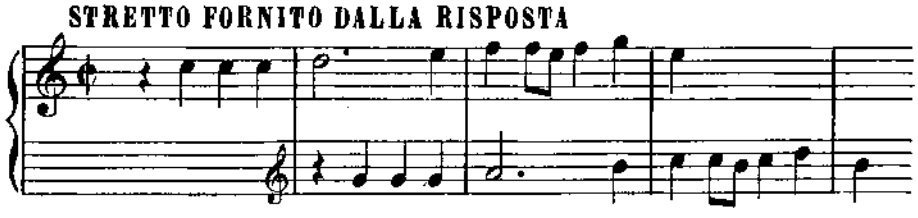
3ª OSSERVAZIONE. Se il Soggetto contiene delle modulazioni passaggere a dei toni relativi, la Risposta deve, su questo punto ancora, seguire il soggetto nei suoi contorni.

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

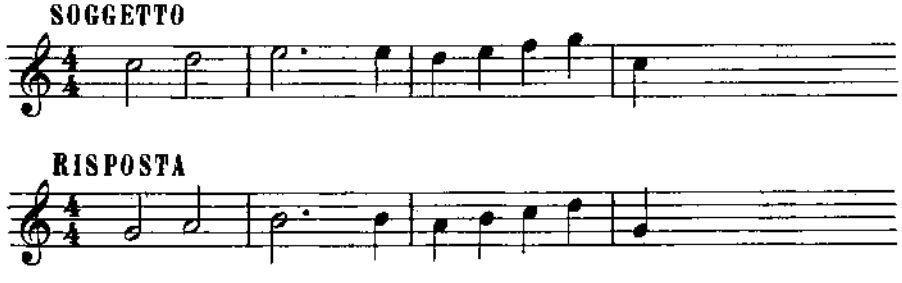
I tre primi essendo dei Soggetti di *Fuga reale* non offrono alcuna difficoltà, e bisogna rispondervi *rigorosamente*. Es:

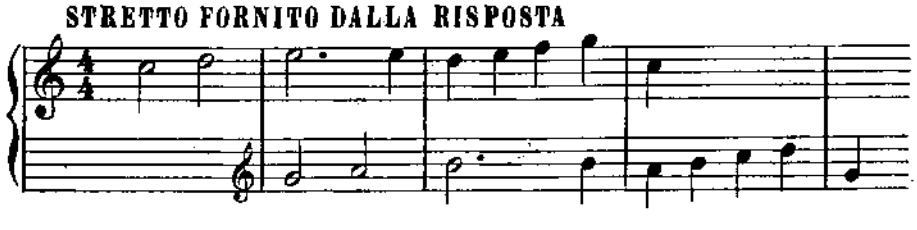
1º

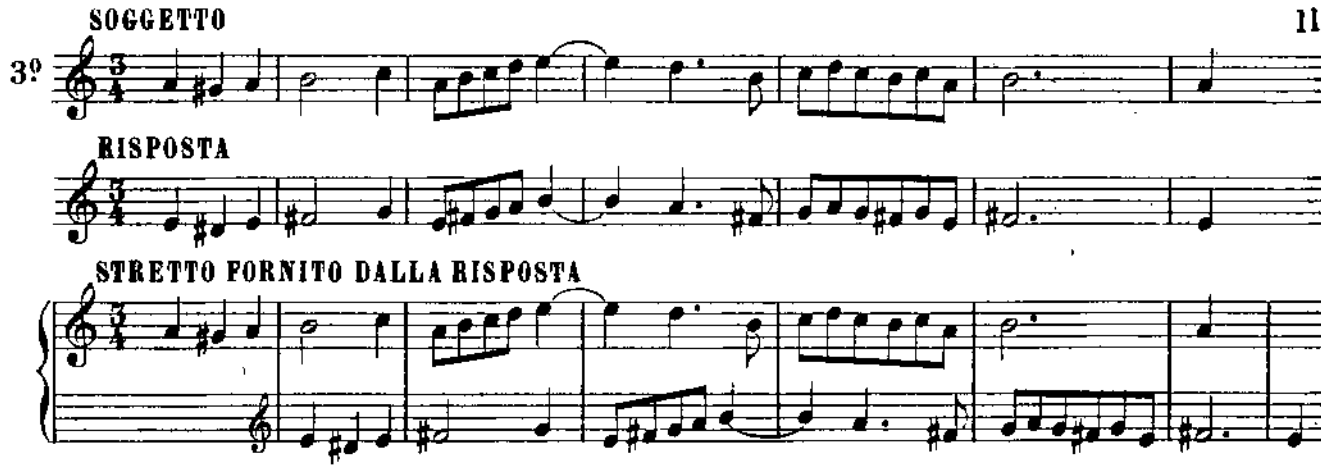




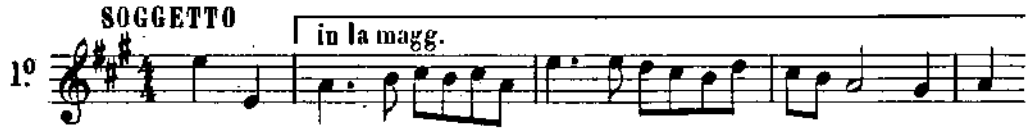
2º



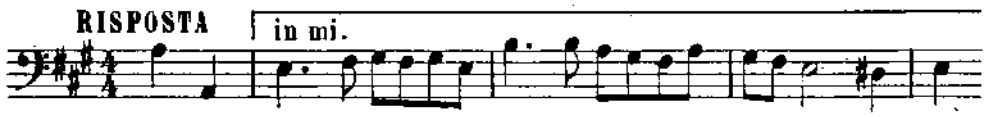


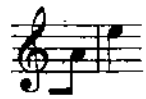
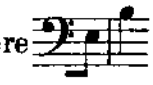


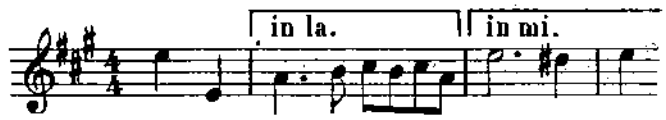
I cinque seguenti presentano delle particolarità che indicherò di mano in mano. Es:



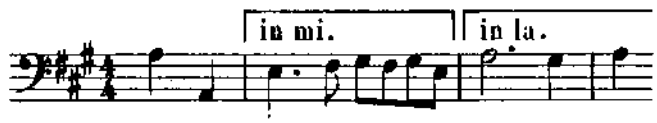
Questo Soggetto portantesi *subito al principio* dalla dominante alla tonica, bisogna rispondere andando dalla tonica alla dominante; indi rispondere in *mi* a tutto il seguito del Soggetto che è in *la*. Non vi ha pertanto che una sola mutazione: quella del principio. Es:



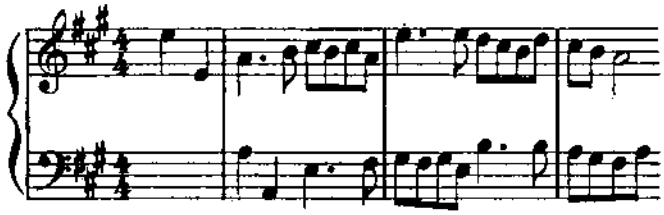
Si osserverà il passaggio  della 2ª alla 3ª battuta, al quale bisogna rispondere  perchè non vi è modulazione; ma se il Soggetto avesse la forma seguente:

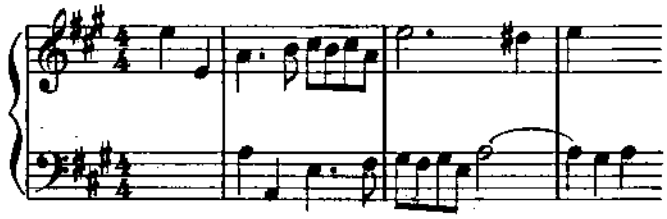


vi sarebbero due mutazioni, e si risponderebbe a *la mi* con *mi la*. Es:

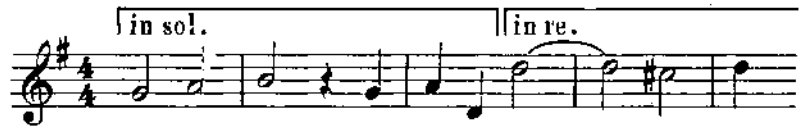


Ecco, del resto, il Soggetto sotto le sue due forme diverse colle loro risposte formanti stretto:

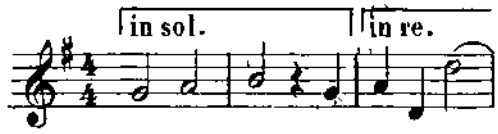
1ª FORMA  stretto che si ferma poco prima della fine.

2ª FORMA 

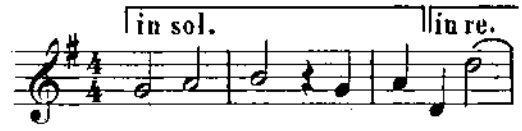
2º SOGGETTO



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

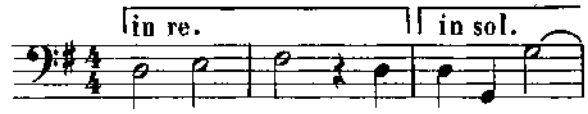


ecc; od ancora



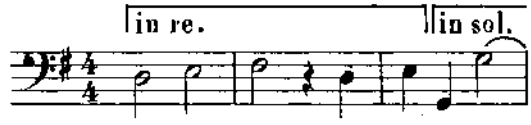
ecc.

Nel primo caso noi avremmo come Risposta:



ecc.

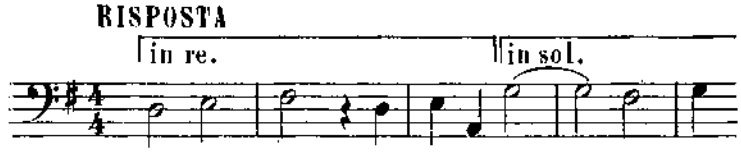
Nel secondo noi avremmo:



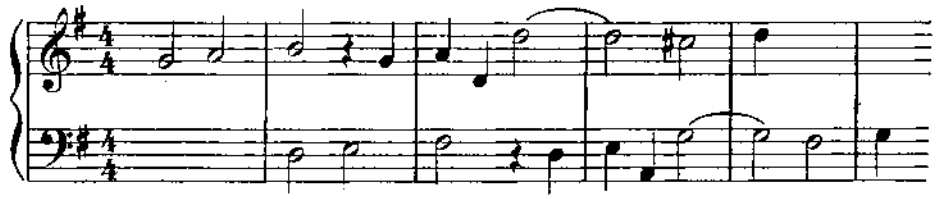
ecc.

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

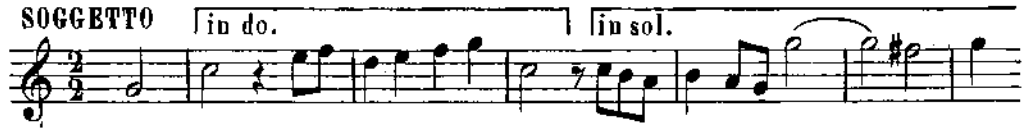
RISPOSTA



e come stretto:

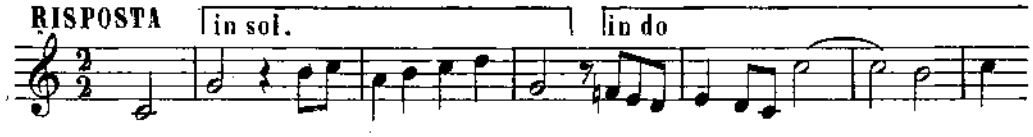


3º SOGGETTO

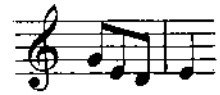


Qui vi sono *due* mutazioni: quella del principio e quella del passaggio in *sol*. Es:

RISPOSTA

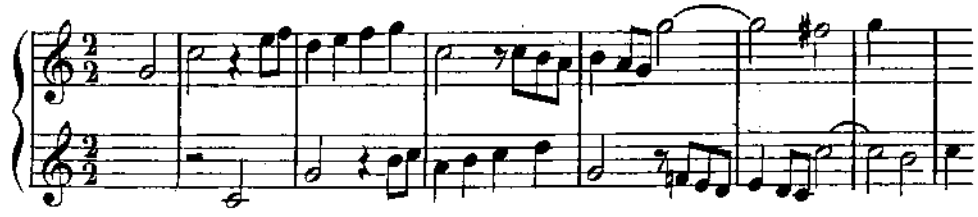


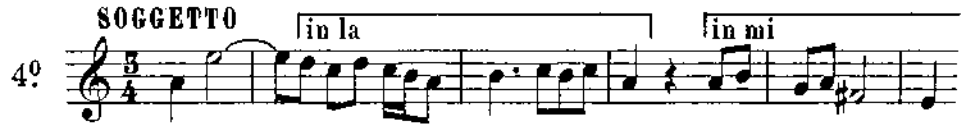
Si potrebbe ancora comprendere la seconda mutazione così:



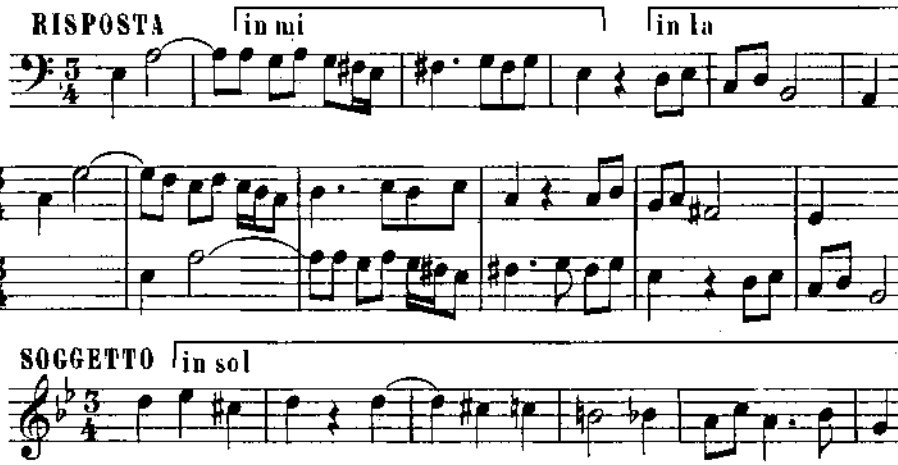
ma si vede quanto il contorno melodico vi perderebbe.

Lo stretto è il seguente:

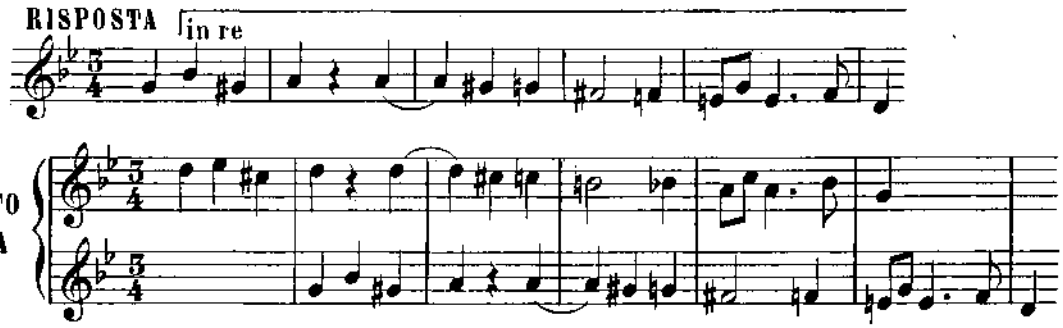




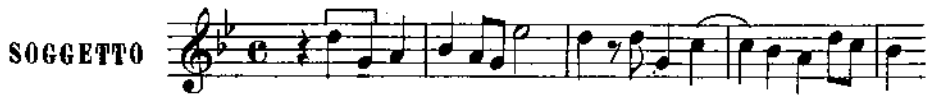
Questo Soggetto comporta *tre* mutazioni e non presenta difficoltà speciale d'interpretazione dal punto di vista della Risposta, le modulazioni essendo indicate molto francamente. Ecco pertanto la Risposta e lo stretto ch'essa fornisce:



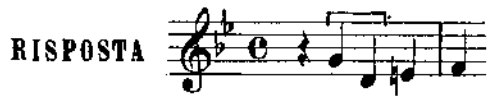
L'entrata di questo Soggetto, *sola*, dà luogo ad una mutazione, poichè occorre al principio rispondere alla dominante colla tonica, e che a partire dalla seconda nota il Soggetto è in *sol* sino alla fine, al che si deve rispondere in *re*, ciò che dà la versione seguente:



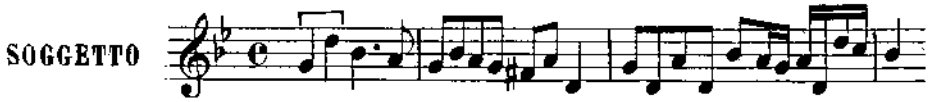
I nove ultimi Soggetti hanno le Risposte seguenti:



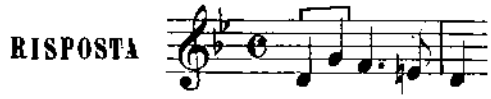
Non vi ha che una sola mutazione subito al principio:



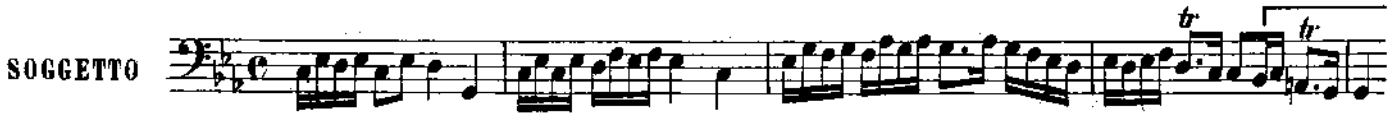
ecc:



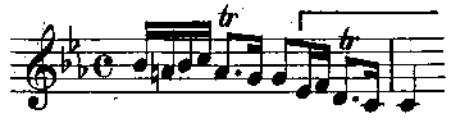
Come per il precedente non vi ha che la mutazione subito al principio:

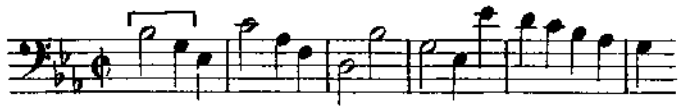


ecc:

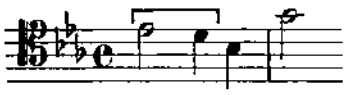


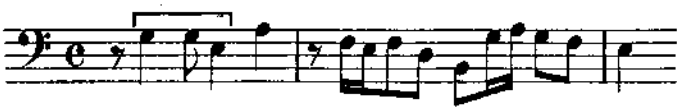
La sola mutazione che comporta la Risposta è alla fine dell'ultima misura:



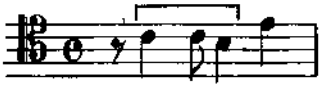
SOGGETTO 

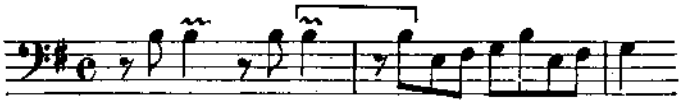
La Risposta di questo Soggetto non comporta che la mutazione subito al principio:

RISPOSTA  ecc.

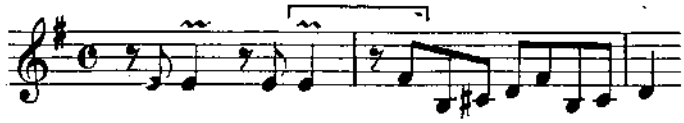
SOGGETTO 

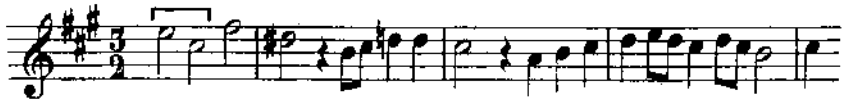
Egualmente procedesi per questo, la cui Risposta è:

RISPOSTA  ecc.

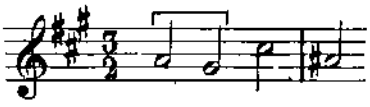
SOGGETTO 

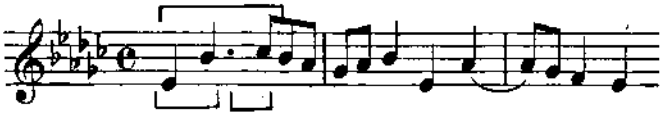
La prima battuta, incominciando dalla dominante, bisogna rispondervi colla tonica; la seconda essendo in *mi*, bisogna rispondere in *si*:

RISPOSTA 

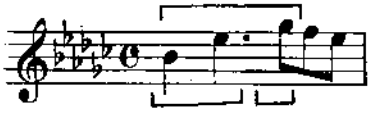
SOGGETTO 

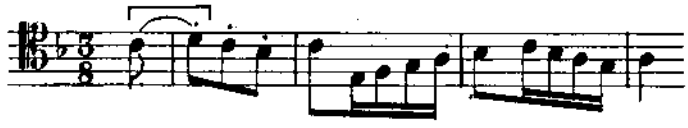
Una sola mutazione s'impone subito al principio:

RISPOSTA  ecc.

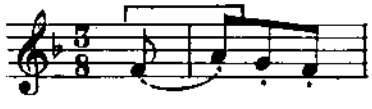
SOGGETTO 

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

RISPOSTA  ecc.

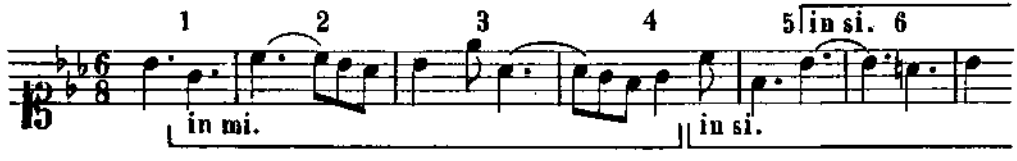
SOGGETTO 

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

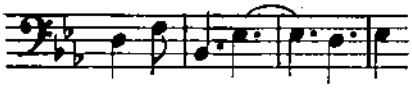
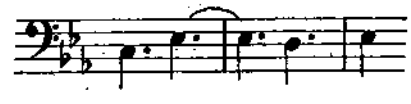
RISPOSTA  ecc.

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

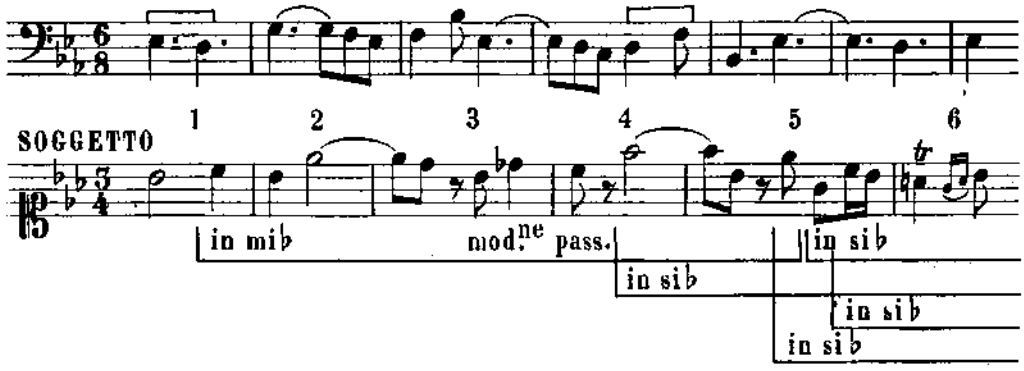
Ora darò parecchi soggetti, dei quali il determinarne la risposta presenta qualche difficoltà:

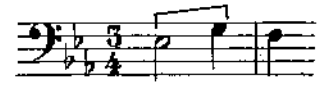
SOGGETTO 

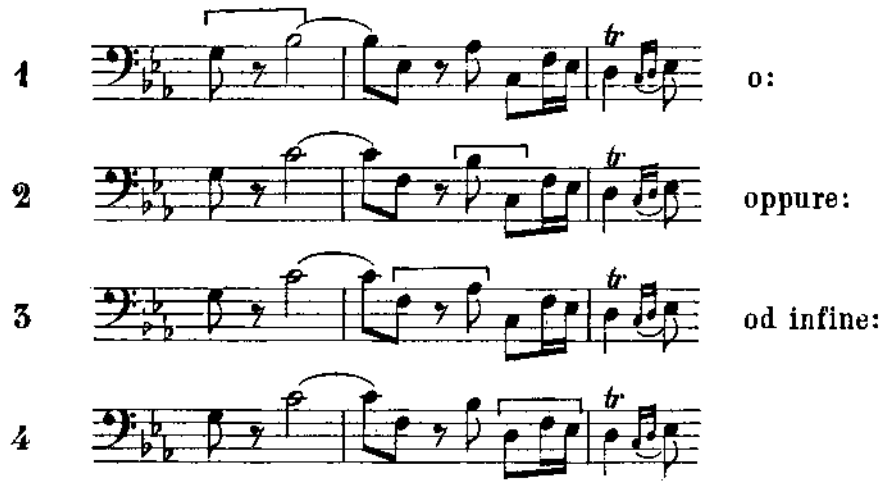
Questo Soggetto dà luogo a *due* mutazioni: quella della prima battuta è facile e non provoca nessuna osservazione; il punto preciso dove deve incominciare la seconda è discutibile; infatti essa può aver luogo nella quarta battuta. Es:

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

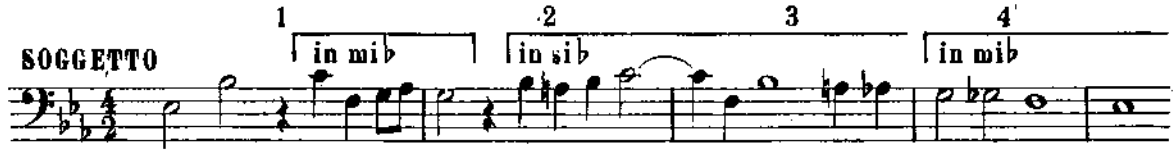
Questa seconda versione è ammissibile, ma si deve dare la preferenza alla prima, la cui forma è più elegante, più franca, più tonale, più melodica. La risposta sarà pertanto:



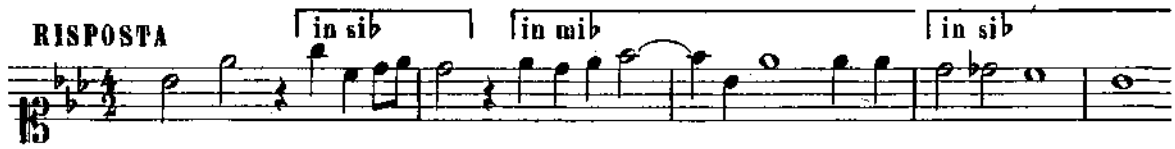
Questo Soggetto comporta *due* mutazioni: la prima  non dà luogo a nessuna osservazione; la seconda potrebbe a rigore avere quattro interpretazioni differenti, ciò che darebbe, a partire dalla quarta battuta:



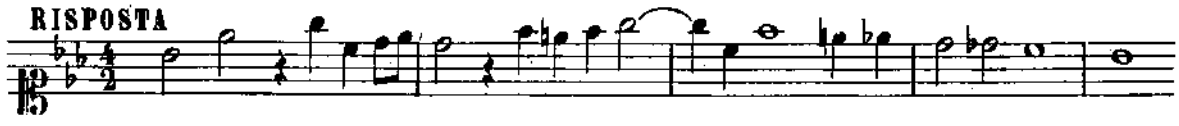
Si deve evidentemente fermare la propria scelta sulla *seconda* o la *terza*, essendo di una forma più melodica. Si osserverà anche, in loro favore, che queste due versioni permettono al canone dello stretto di prolungarsi più a lungo.



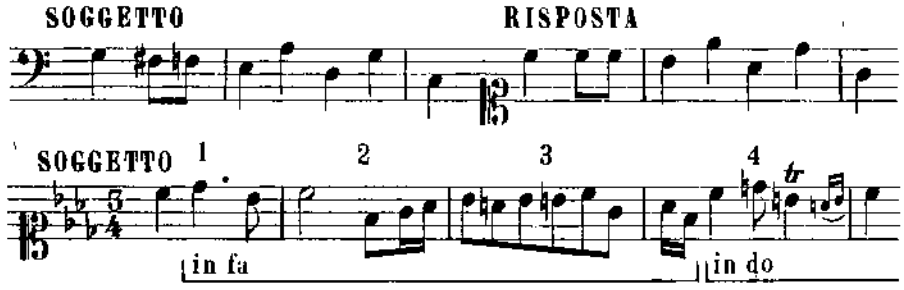
La risposta logica, tonale, prolungante quasi sino alla fine il canone dello stretto, è questa:



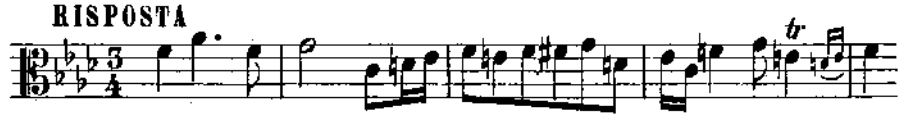
Io preferisco però la seguente, la cui forma è più elegante, più musicale; essa, del resto, si spiega benissimo, inquantochè si può considerare la seconda e la terza battuta del Soggetto come rimanenti in *mi*♭, il *la*♮ della seconda battuta non essendo in realtà che la *nota di cambio* del *si* e non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



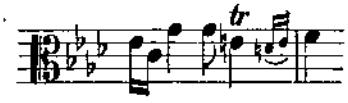
A proposito del movimento cromatico contenuto nella terza battuta di questo Soggetto, si osserverà che: allorquando una mutazione si produce ad un punto qualunque del Soggetto, ove si trova un movimento cromatico, si deve rispondere a questo movimento colla *ripetizione della stessa nota*. Es:



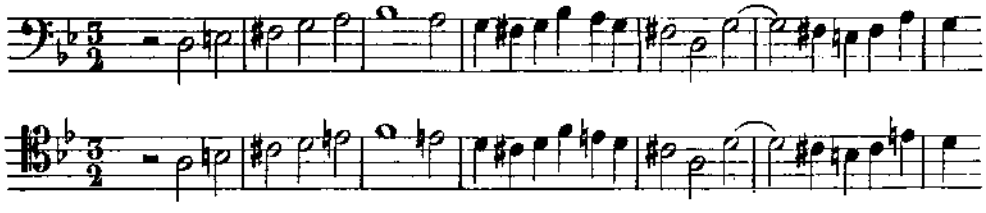
La migliore Risposta di questo Soggetto è:



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

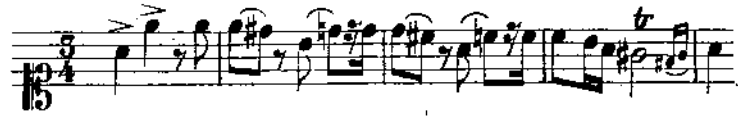


Per terminare è necessario di constatare che certi soggetti, *rarissimi del resto*, non possono avere la loro risposta conformemente ai principî stabiliti. Darò come esempio un Soggetto del Sig. Gevaert:

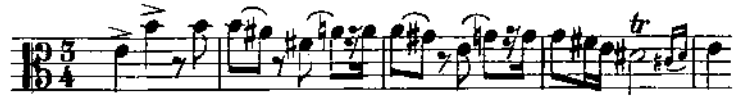


del quale la sola risposta musicale possibile è:

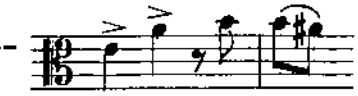
Medesimamente per il Soggetto seguente:



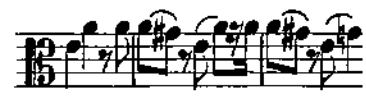
del quale la Risposta non può essere che:



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

 ecc.

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

 ecc.

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

ESERCIZI.

Cercare le risposte di soggetti diversi fino a che si sia ben familiarizzati con questo genere di lavoro.[1]

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

IL CONTRASSOGGETTO.

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

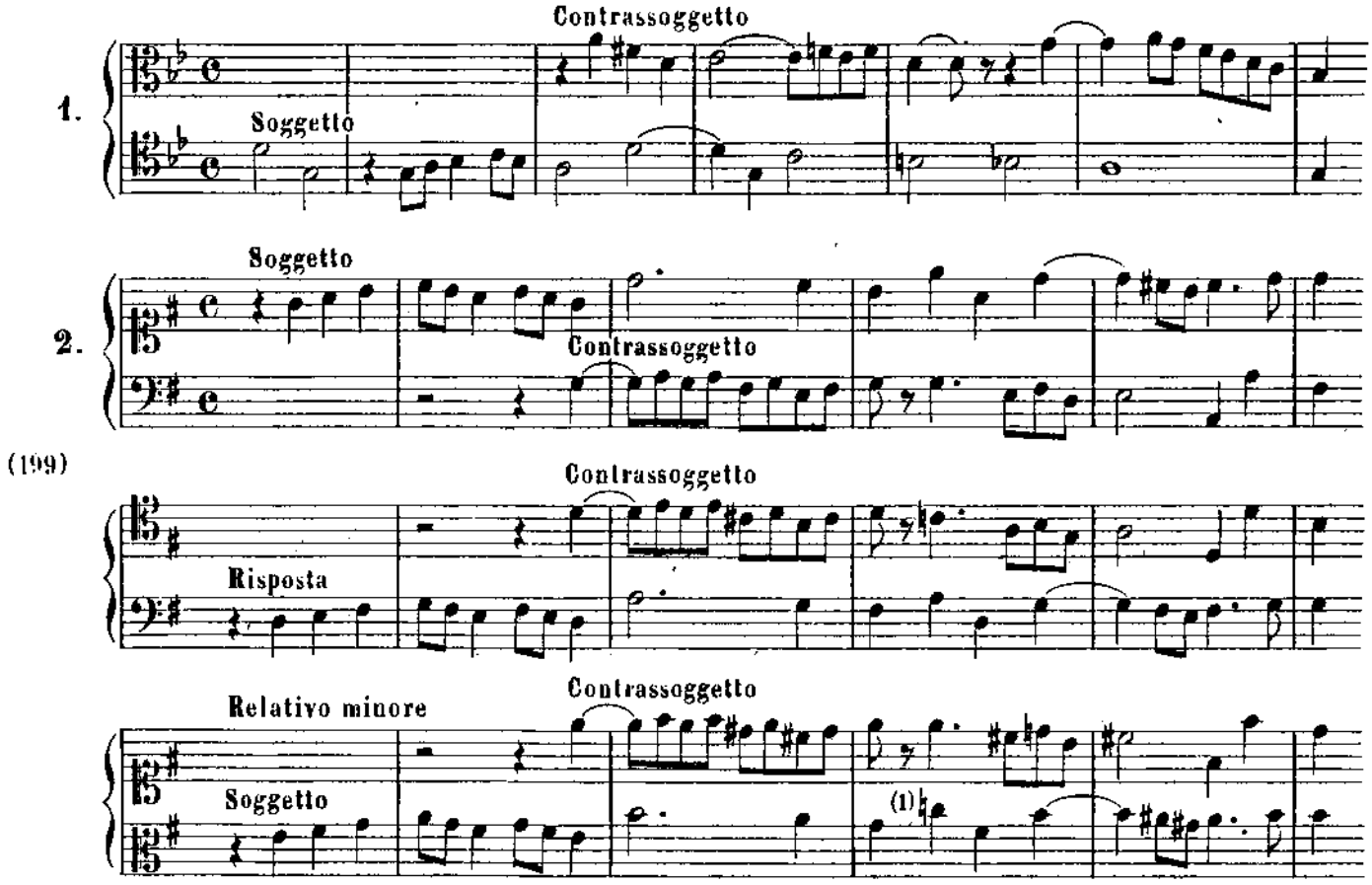
Il Contrassoggetto deve, per imporsi con maggiore precisione all'attenzione dell'uditore, incominciare dopo l'attacco del Soggetto.

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

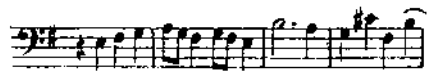
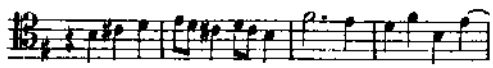
Giova procurare, nella costruzione del Contrassoggetto, di non allontanarsi dal Soggetto più di un'8ª; e ciò per evitare degl'incrociamenti frequenti, e per consentire qualunque disposizione vocale, senza eccezione. — L'opposto però si pratica molto frequentemente in vista di un contorno melodico più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

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

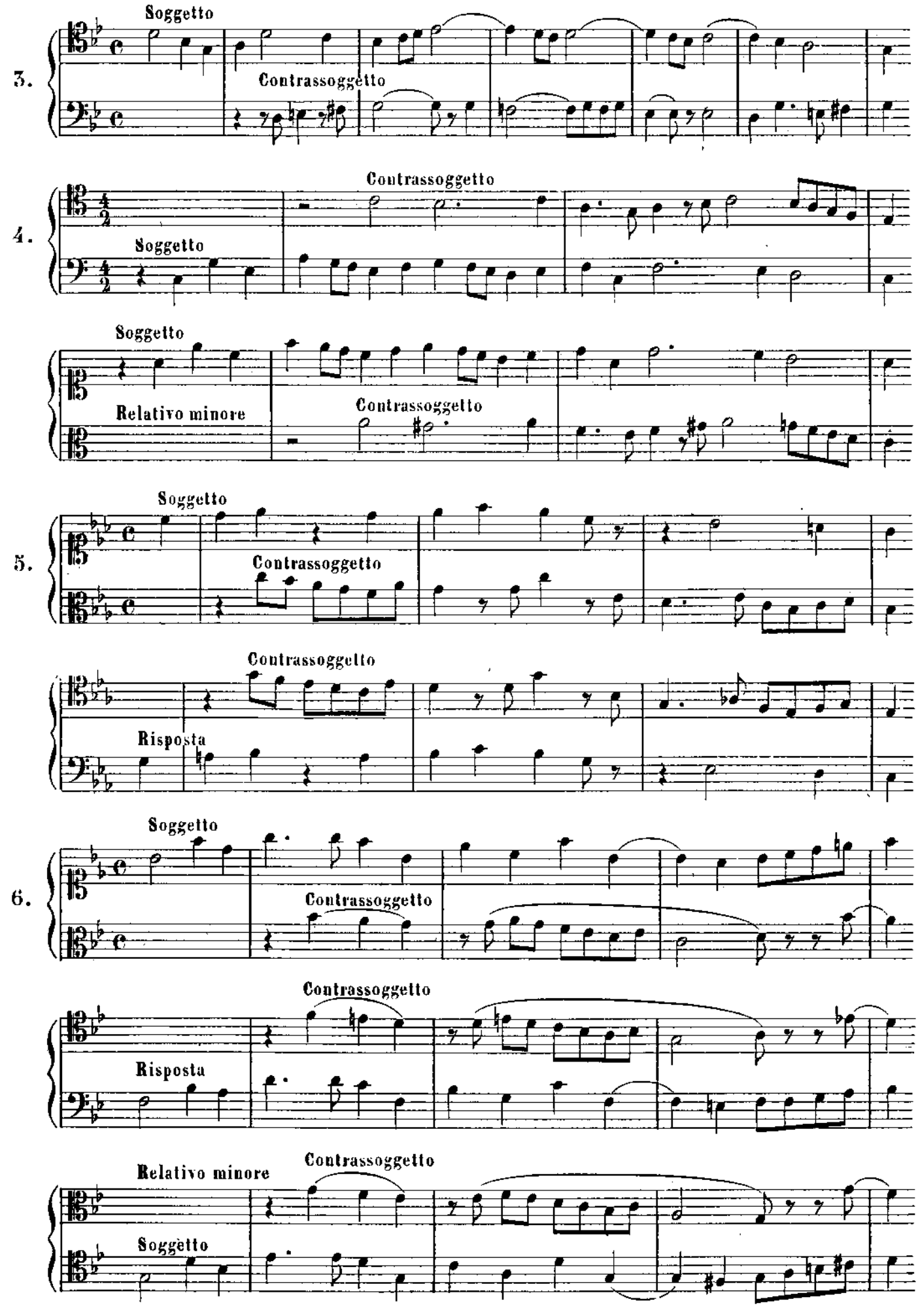
Ecco degli esempi di parecchi Soggetti coi loro Contrassoggetti e le mutazioni di questi, *quando v'è opportunità.* Alcuni Soggetti sono accompagnati da due Contrassoggetti:

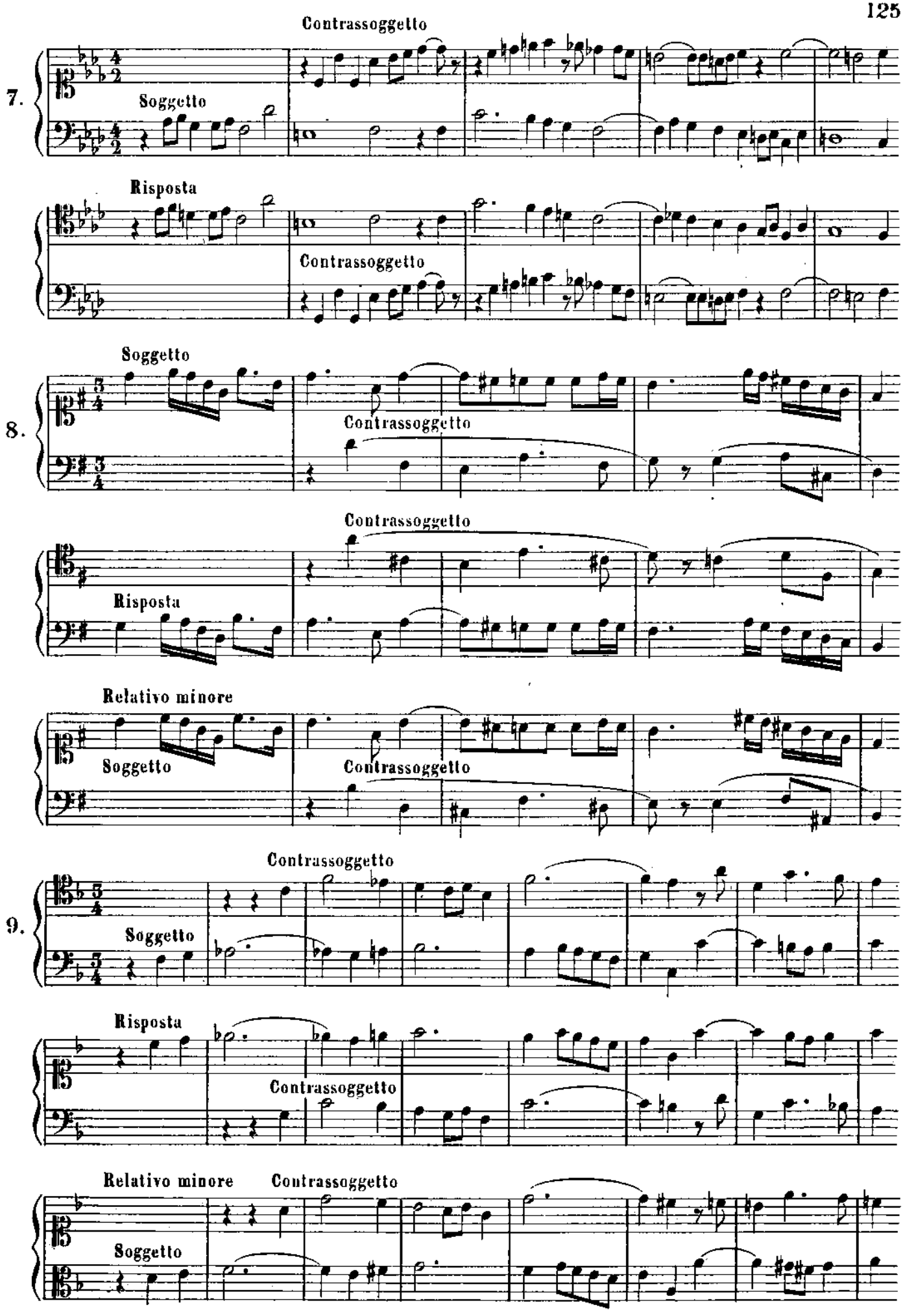


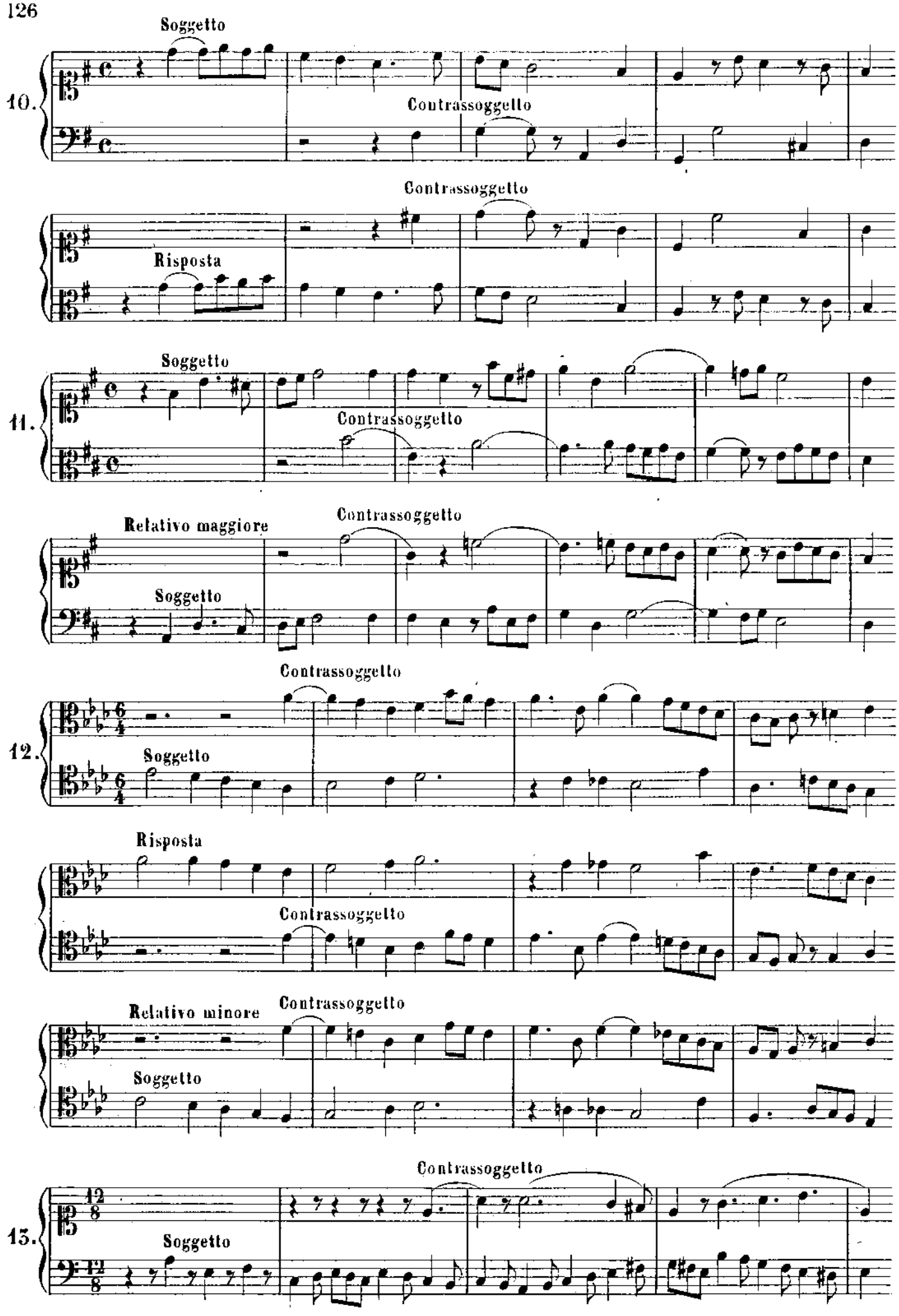
(199)

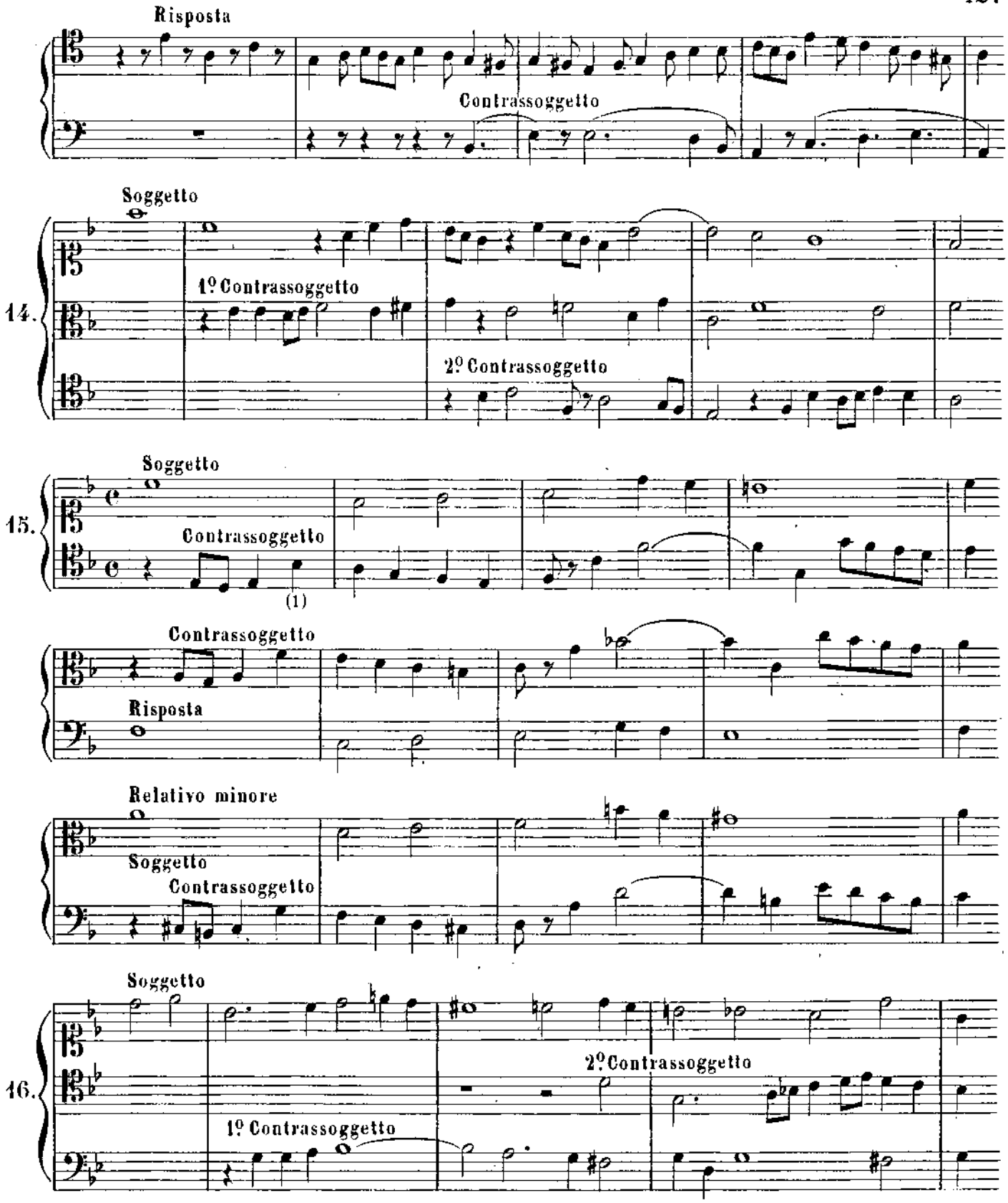
(1) Questo Soggetto dovrebbe dare in minore:  ecc., poichè la mutazione ha luogo precisamente sulla seconda nota della quarta battuta, ma è preferibile, dal punto di vista melodico di fare il *do*♮, considerandolo come tolto a prestito a *mi* minore. Questa osservazione non concerne la Risposta, che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

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


3.
Soggetto
Contrassoggetto
4.
Contrassoggetto
Soggetto
Soggetto
Relativo minore
Contrassoggetto
5.
Soggetto
Contrassoggetto
Contrassoggetto
Risposta
6.
Soggetto
Contrassoggetto
Contrassoggetto
Risposta
Relativo minore
Contrassoggetto
Soggetto

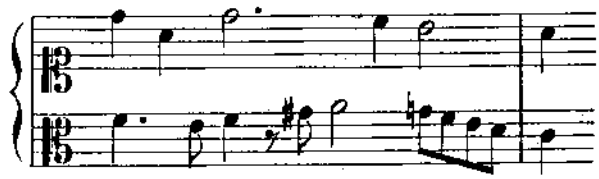

Contrassoggetto
7.
Soggetto
Risposta
Contrassoggetto
Soggetto
8.
Contrassoggetto
Contrassoggetto
Risposta
Relativo minore
Soggetto
Contrassoggetto
Contrassoggetto
9.
Soggetto
Risposta
Contrassoggetto
Relativo minore
Contrassoggetto
Soggetto


Soggetto
10.
Contrassoggetto
Contrassoggetto
Risposta
Soggetto
11.
Contrassoggetto
Relativo maggiore
Contrassoggetto
Soggetto
Contrassoggetto
12.
Soggetto
Risposta
Contrassoggetto
Relativo minore
Contrassoggetto
Soggetto
Contrassoggetto
13.
Soggetto



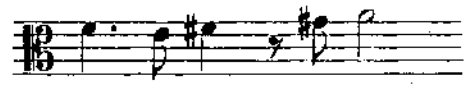
Il Soggetto 4 presenta una particolarità dal punto di vista del suo Contrassoggetto in minore.

La fine data di questo Contrassoggetto è:



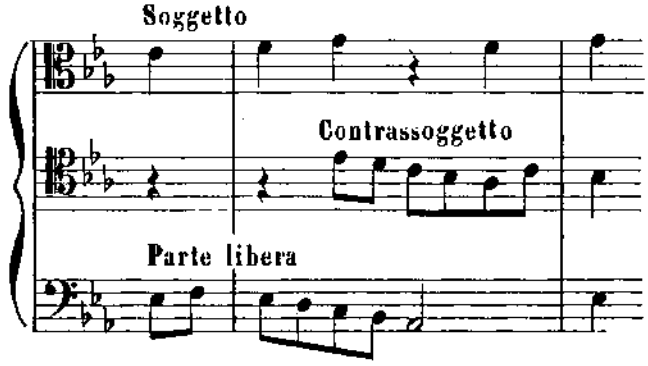
(1) Questo Contrassoggetto dà qui l'esempio di un rivolto dell'accordo di 7ª di dominante, del quale solo la fondamentale è preparata.

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

1° FRAMMENTO 

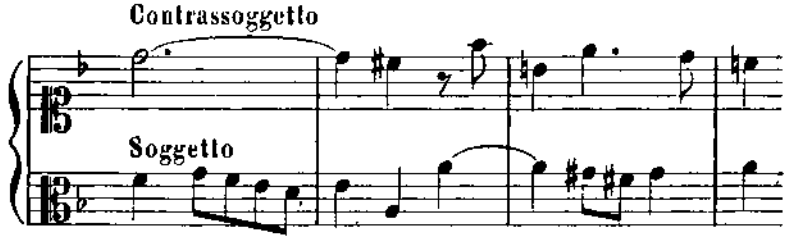
2° FRAMMENTO

A proposito del soggetto 5 impiegato in maggiore, bisogna far osservare che il Contrassoggetto dovrebbe subire una modificazione alla fine della prima battuta se fosse posto nel basso, per la $4^{\flat}_{7}$ giusta che ne risulterebbe. Ma se fosse posto in una parte intermedia, non è affatto necessario di modificarlo. Es:

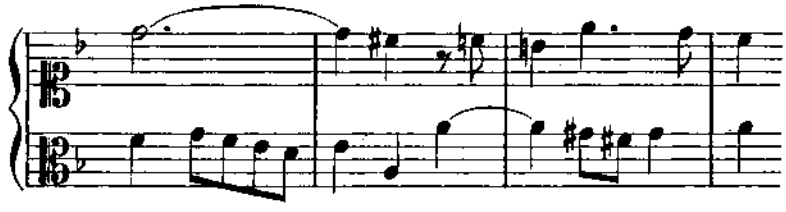


Dei casi simili a questo devono essere trattati nella medesima maniera.

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



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



ESERCIZI.

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

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

LA CODA.

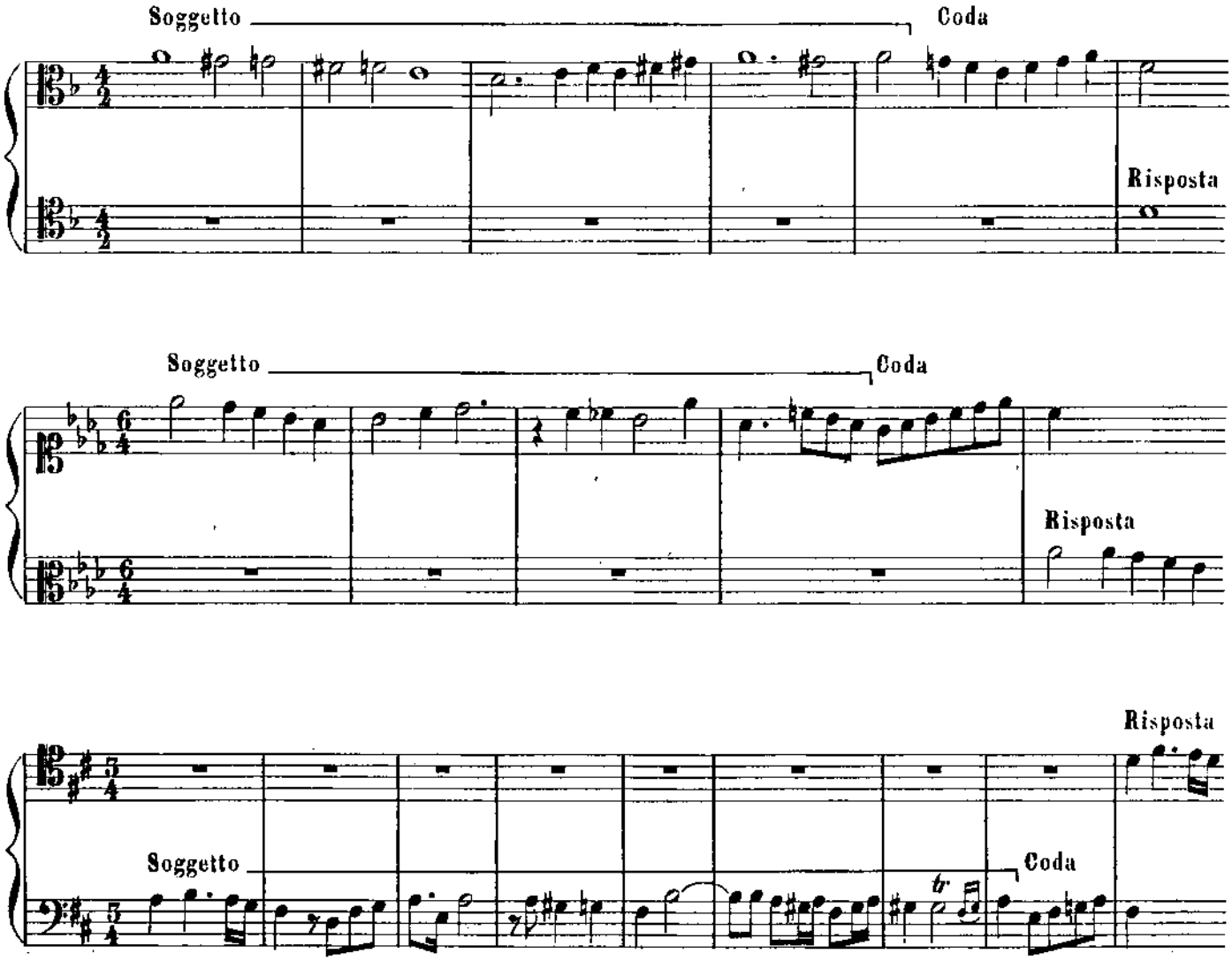
In massima, l'entrata della Risposta deve aver luogo al termine stesso del soggetto; ma allorquando questo termine non permette l'entrata *immediata* della Risposta in un'altra parte, si prolunga di alcune note il Soggetto, così da predisporre questa entrata in modo naturale.

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

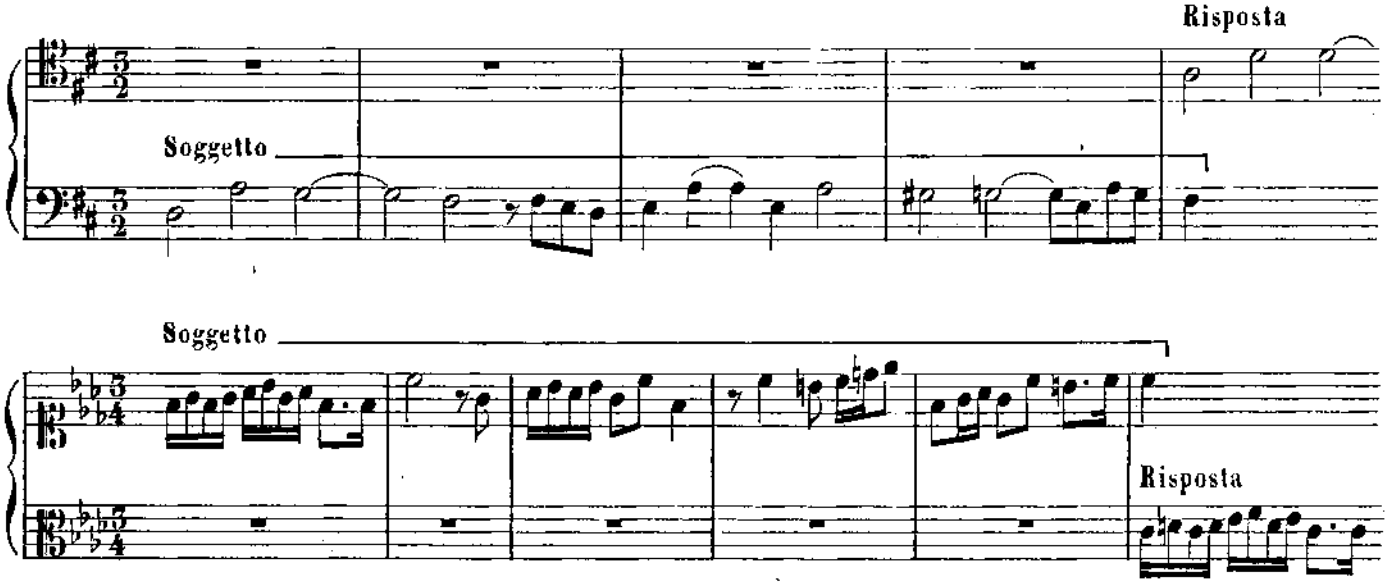
Questa Coda può servire, sia completa e sia pure per frammenti, a formare degli elementi di sviluppo per i divertimenti.

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

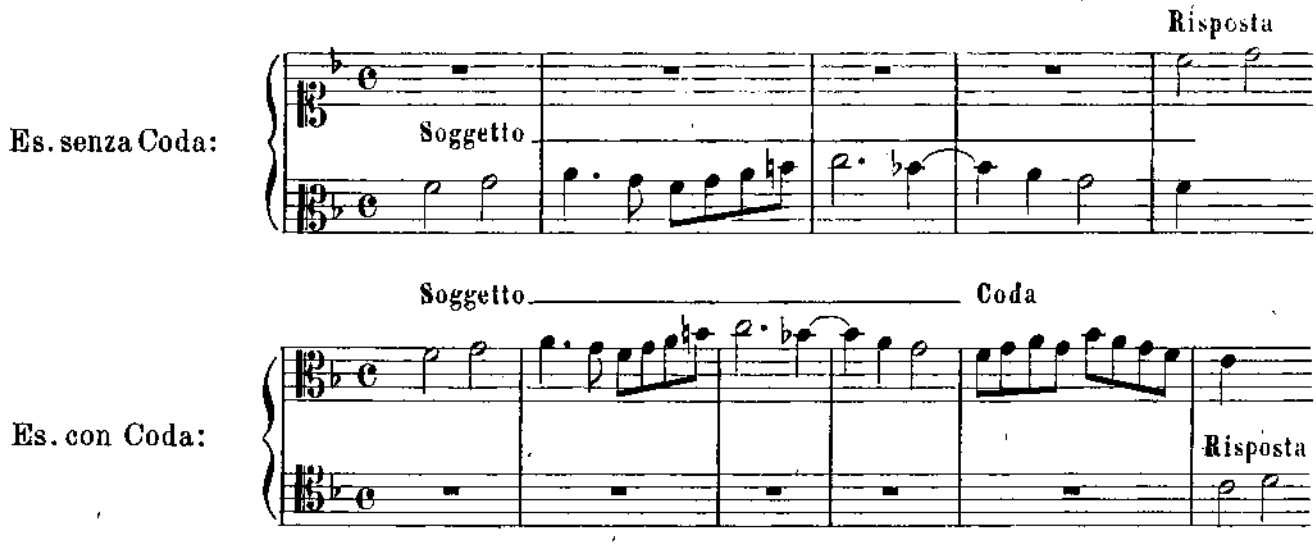
ESEMPI DI SOGGETTI AI QUALI È NECESSARIO AGGIUNGERE UNA CODA.



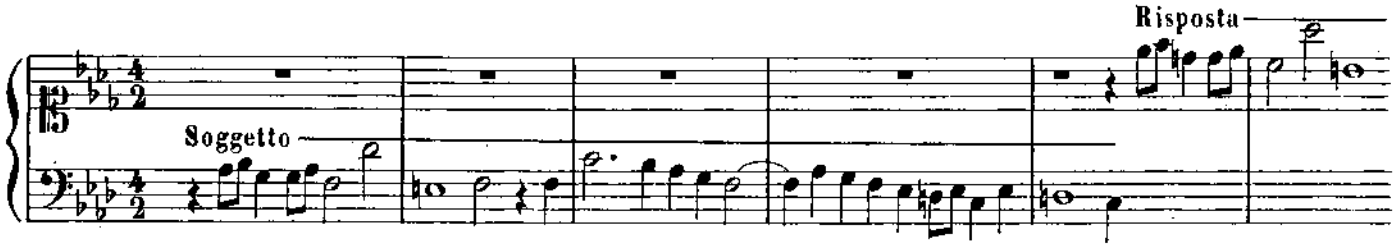
ESEMPI DI SOGGETTI AI QUALI LA CODA È INUTILE POTENDO ENTRARE LA RISPOSTA SUL TERMINE DEL SOGGETTO.



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



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



ESERCIZI

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

ESPOSIZIONE

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

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

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

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

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

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

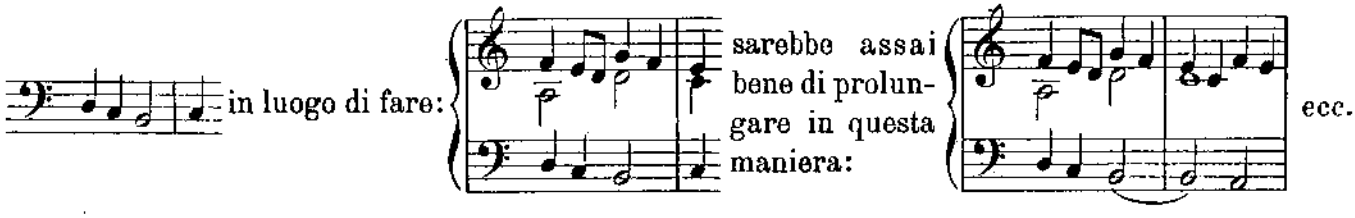
Si osserverà ancora che si ha sempre la facoltà di modificare il valore dell'ultima nota del Soggetto, secondo le convenienze della scrittura.

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

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

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

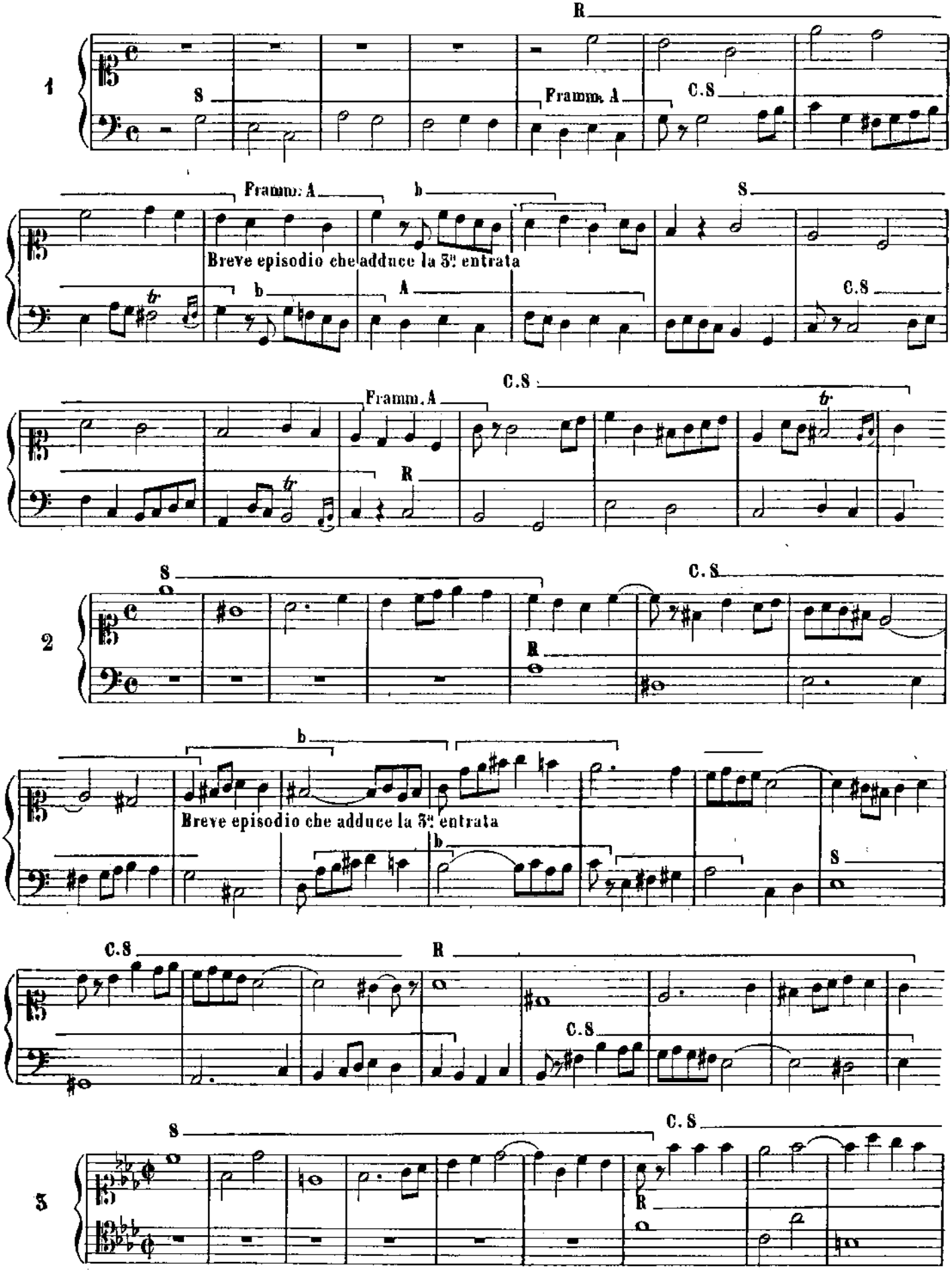
Essendo dato per esempio un Soggetto terminante così:

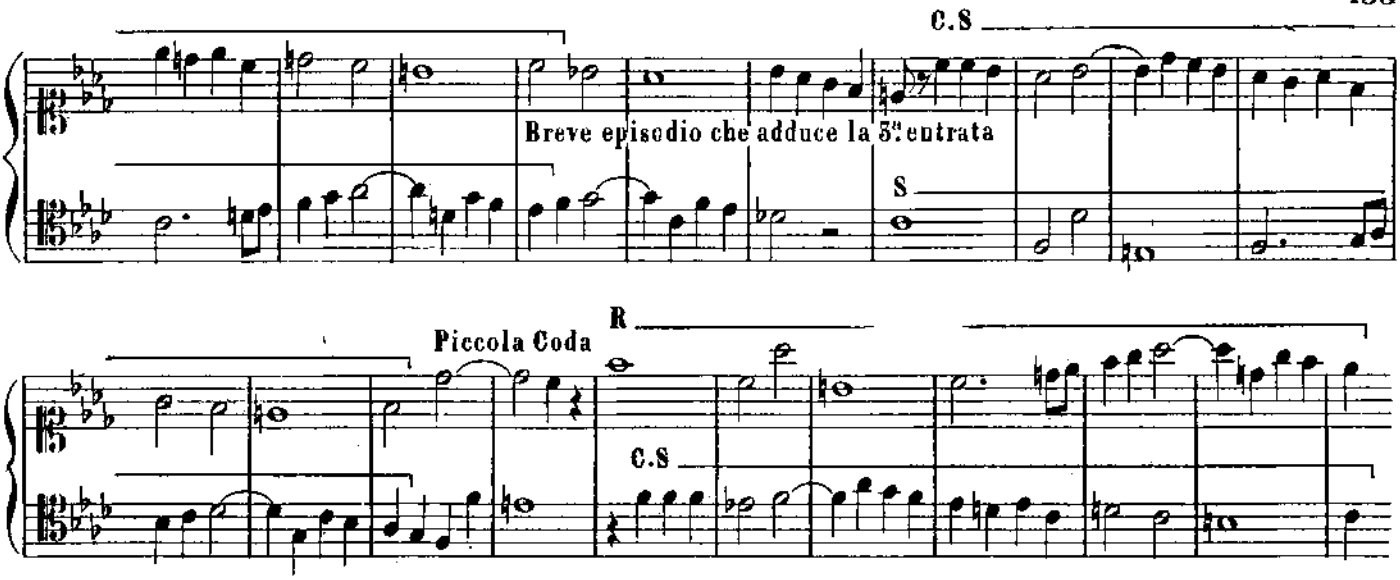


Ciò è ottimo e dà frequentemente maggiore coesione e snellezza ai concatenamenti delle diverse parti della Fuga.

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

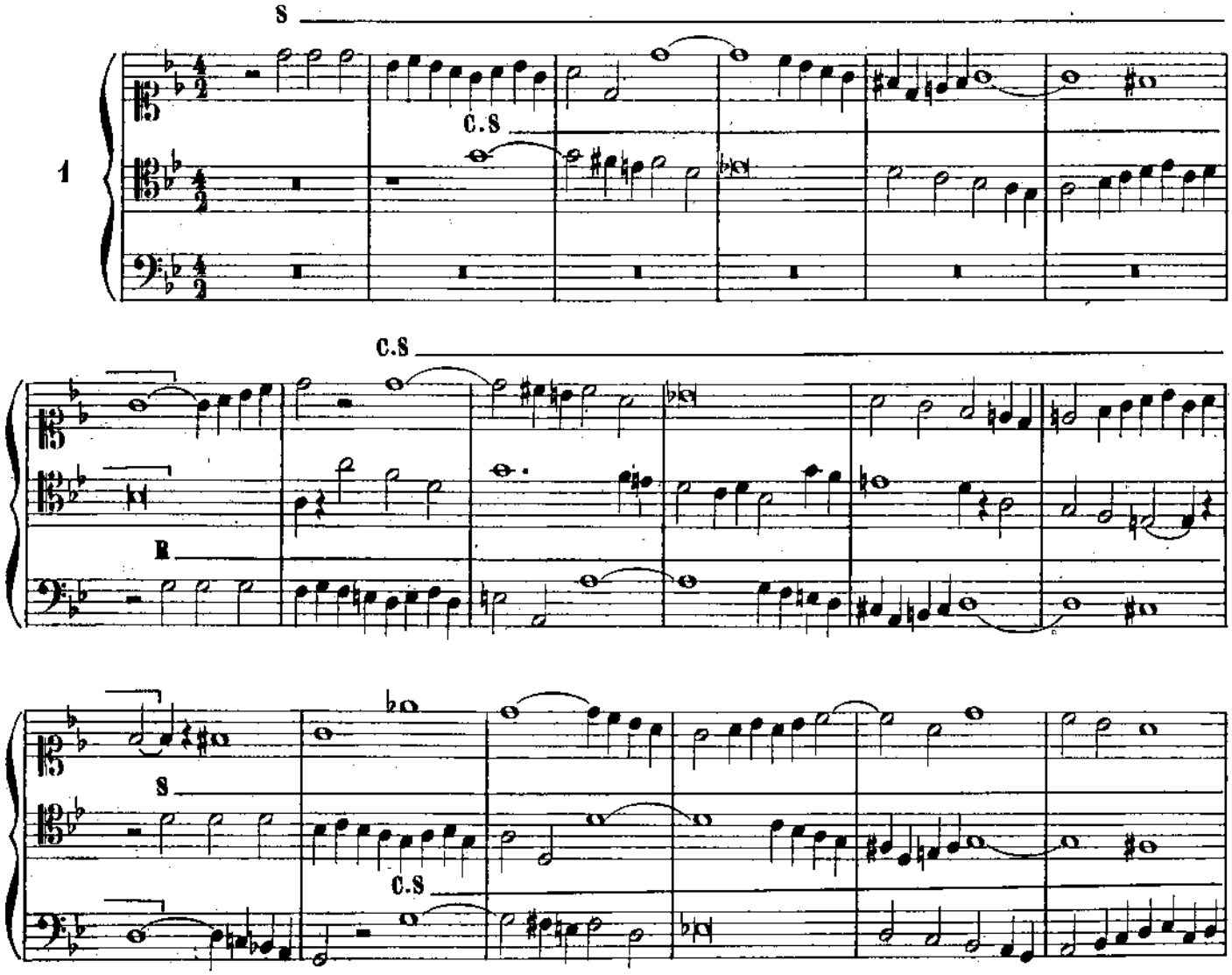
ESPOSIZIONE A DUE PARTI.

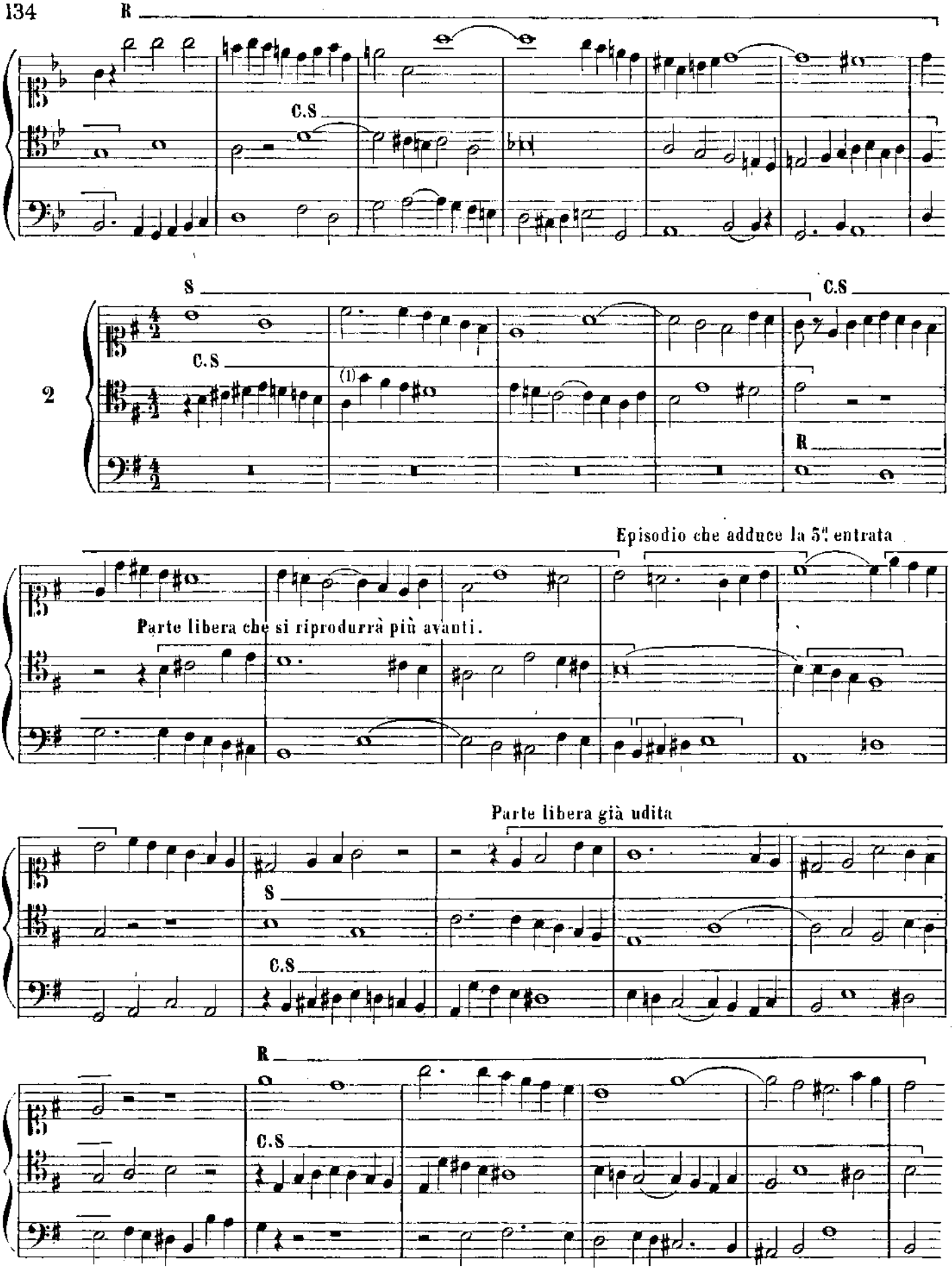


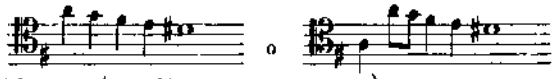


ESPOSIZIONE A TRE PARTI.

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





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

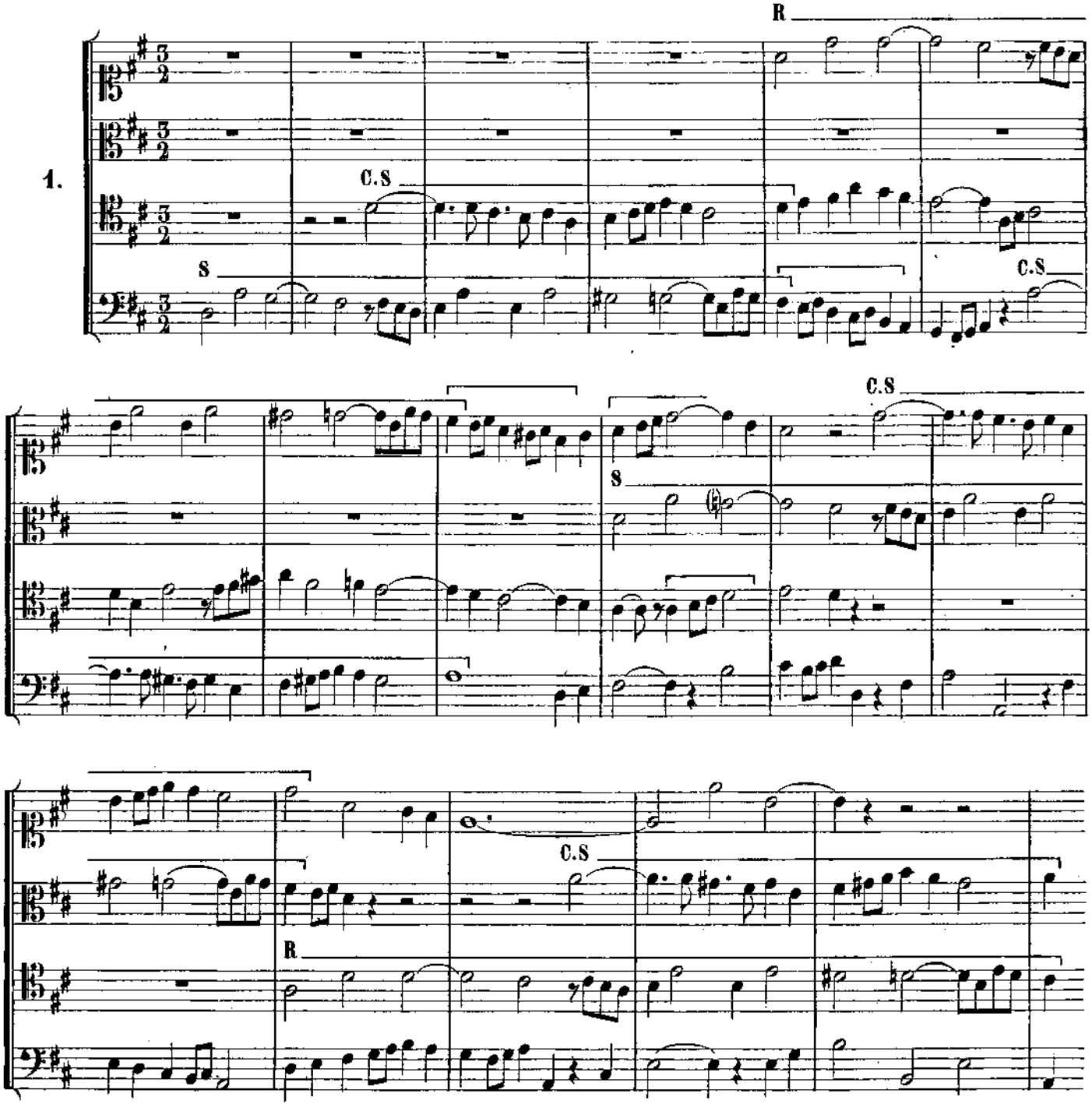
Queste specie di licenze (se tali possan chiamarsi) sono questioni di gusto e di sentimento musicale, i quali devono, più che mai, avere una gran parte negli studi che stanno per seguire, senza punto nuocere alla severità ed alla semplicità dello stile.

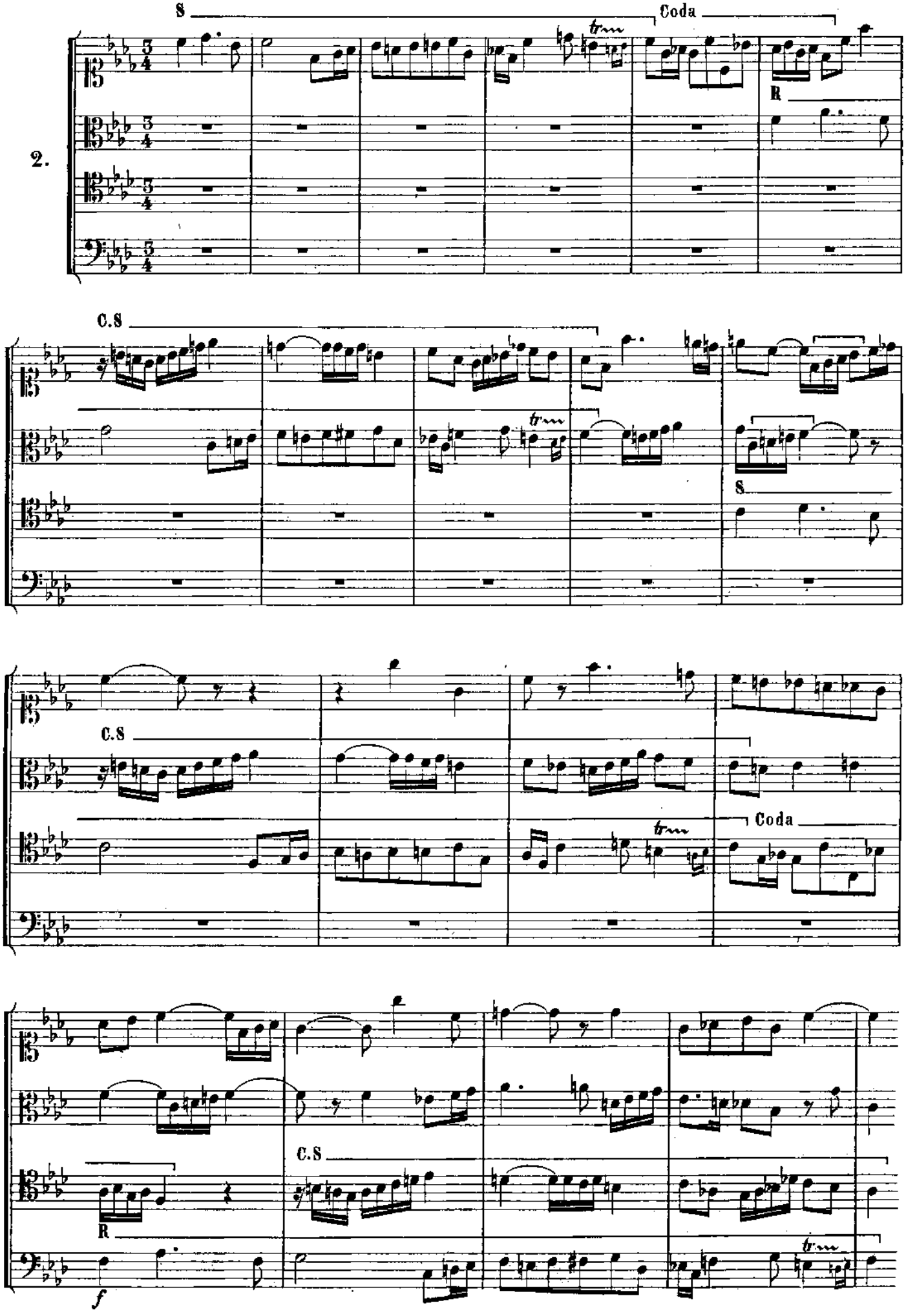
Mi rimane poco a dire sulle *Esposizioni a quattro parti*, potendo tutto quanto è stato detto precedentemente trovare qui la sua applicazione. Gli esempi saranno ora più profittevoli di qualunque nuova spiegazione.

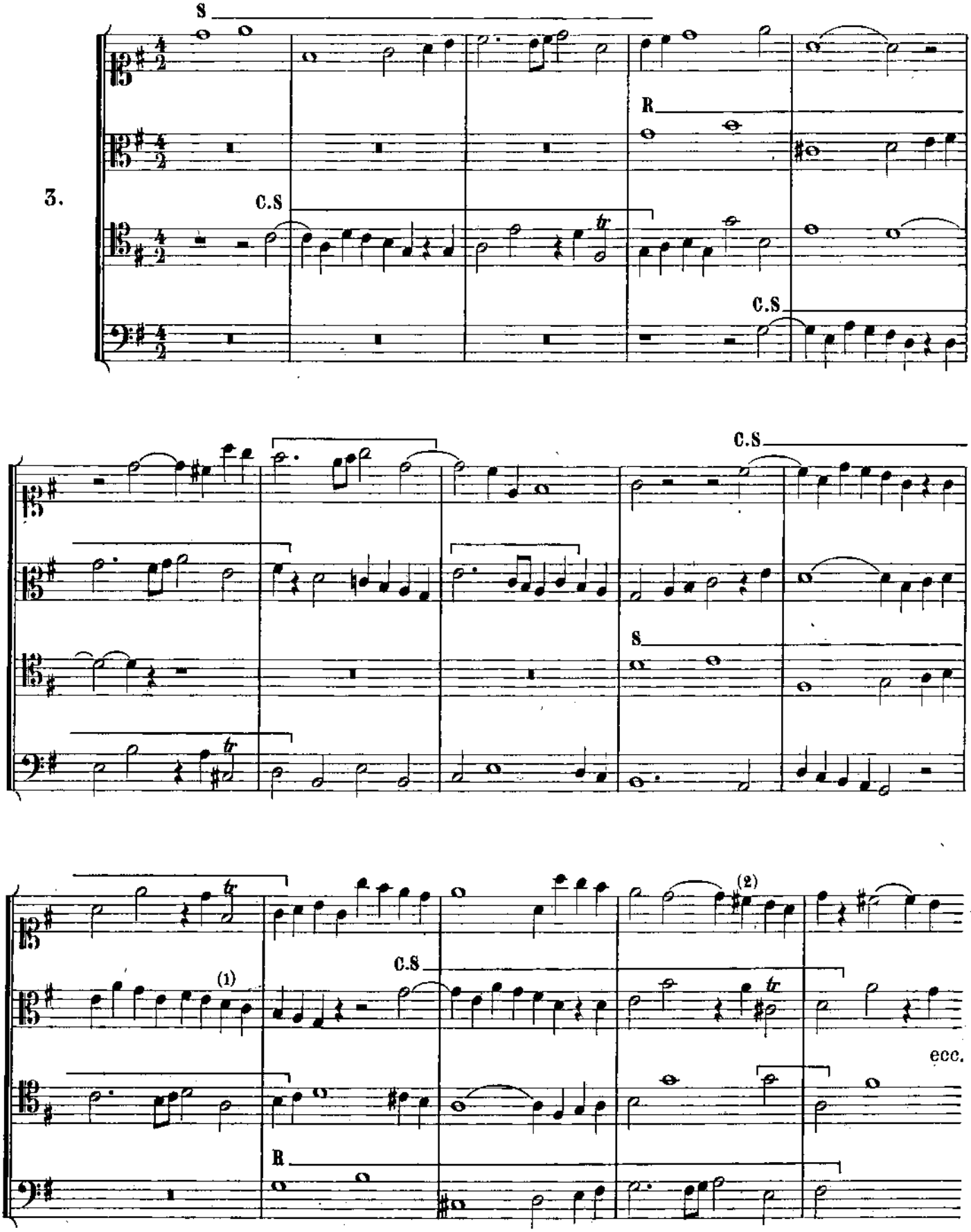
È però indispensabile di segnalare il caso in cui si farebbe udire un Contrassoggetto subito al principio e dove, per conseguenza, già dalla 2ª entrata, si avrebbero tre parti. Bisogna in questo caso che la 3ª entrata si faccia a quattro parti, e non a tre come la 2ª Solo si avrà cura di frammettere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

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

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



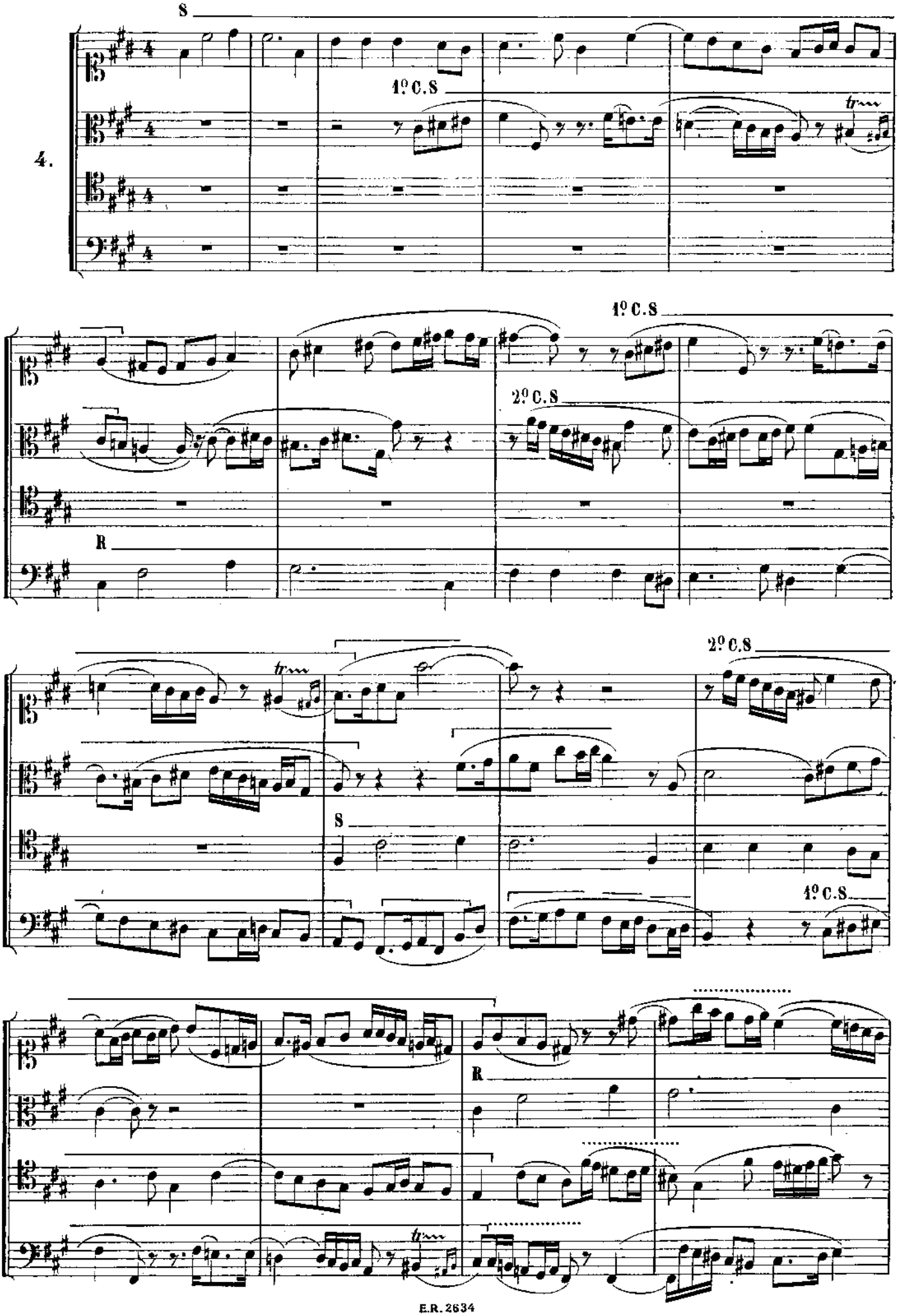

2.
S
Coda
R
C.S
S
C.S
Coda
C.S
R
f

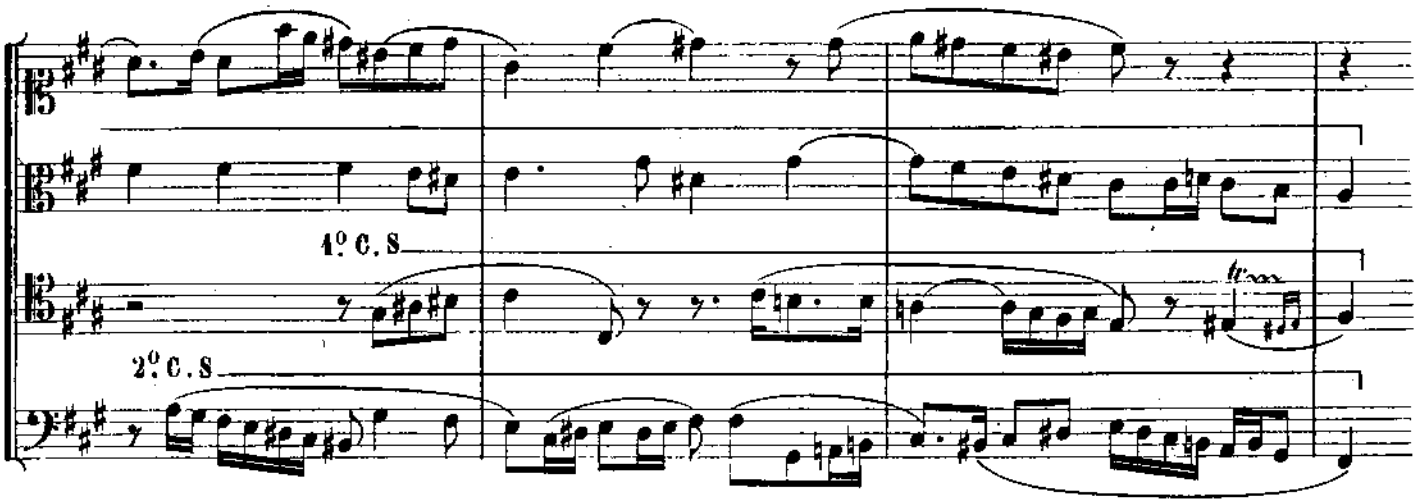


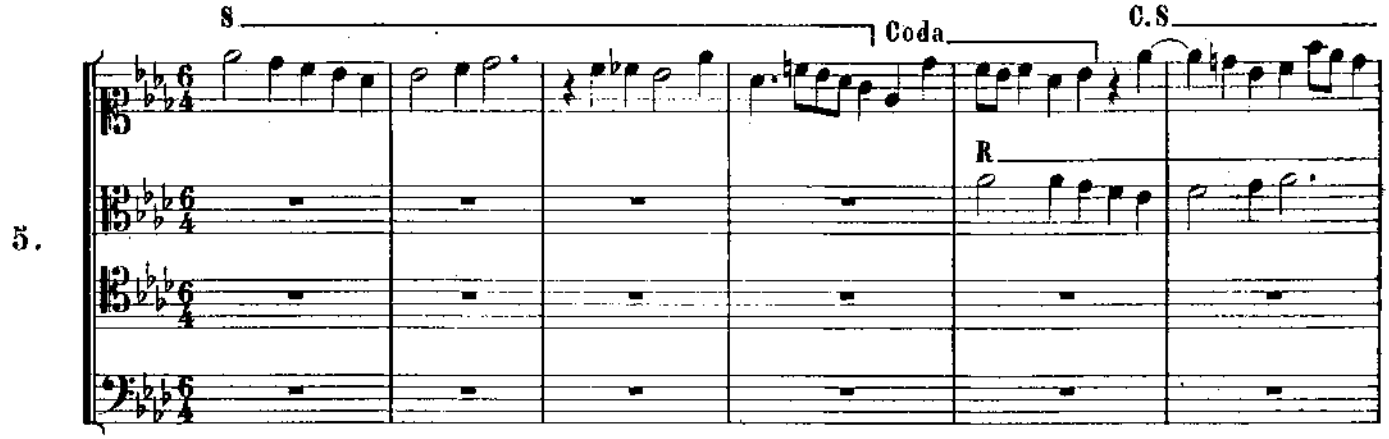
(1) Ho lasciato questo moto melodico benchè sembri dare la sensazione di $\frac{6}{4}$, ben presto cancellata dal *do* che segue, *vera* nota dell'accordo.

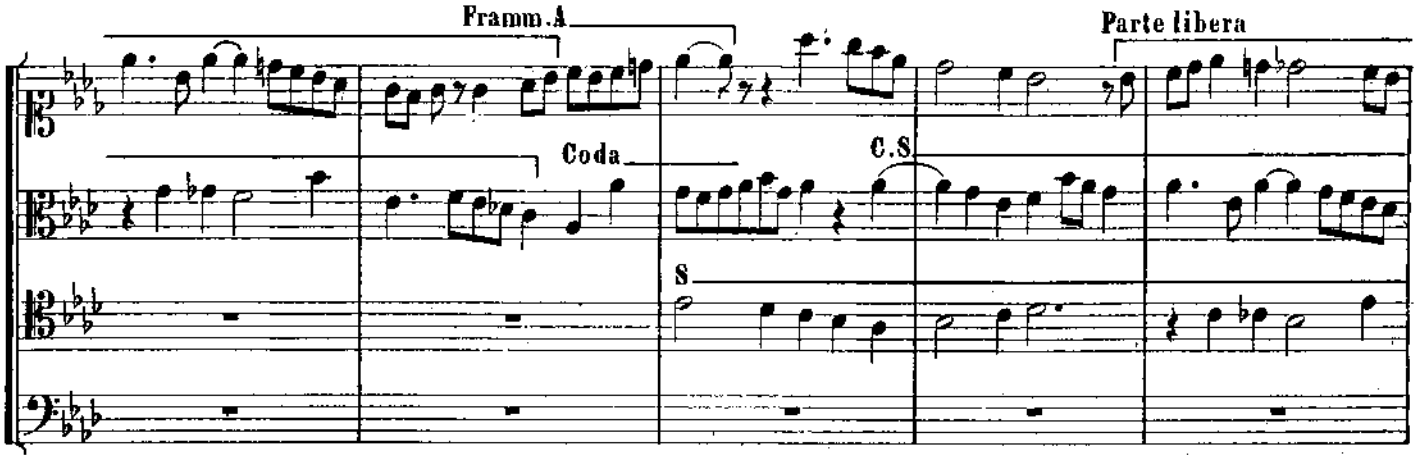
(2) L'accordo di 7ª di dominante ha qui una tal forza che assorbe interamente e fa scomparire la sensazione del 2º rivolto (accordo di 6ª sensibile) che viene al 4º tempo. Gli è per questo che l'ho lasciato, essendo ottimo l'effetto musicale. Ma gli allievi devono essere molto riservati nell'impiego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

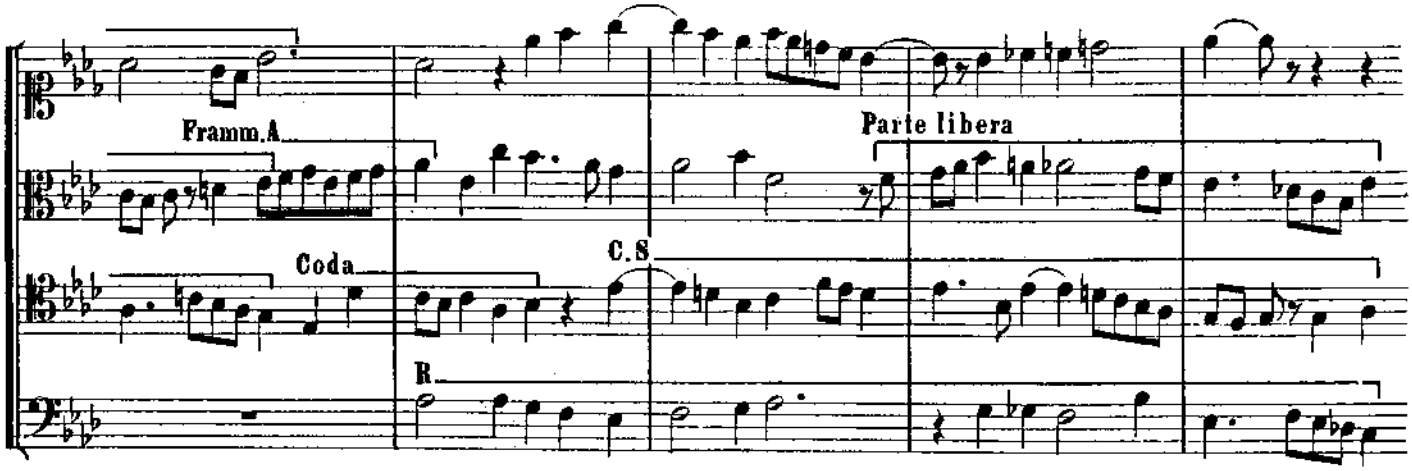
MOLTO MODERATO



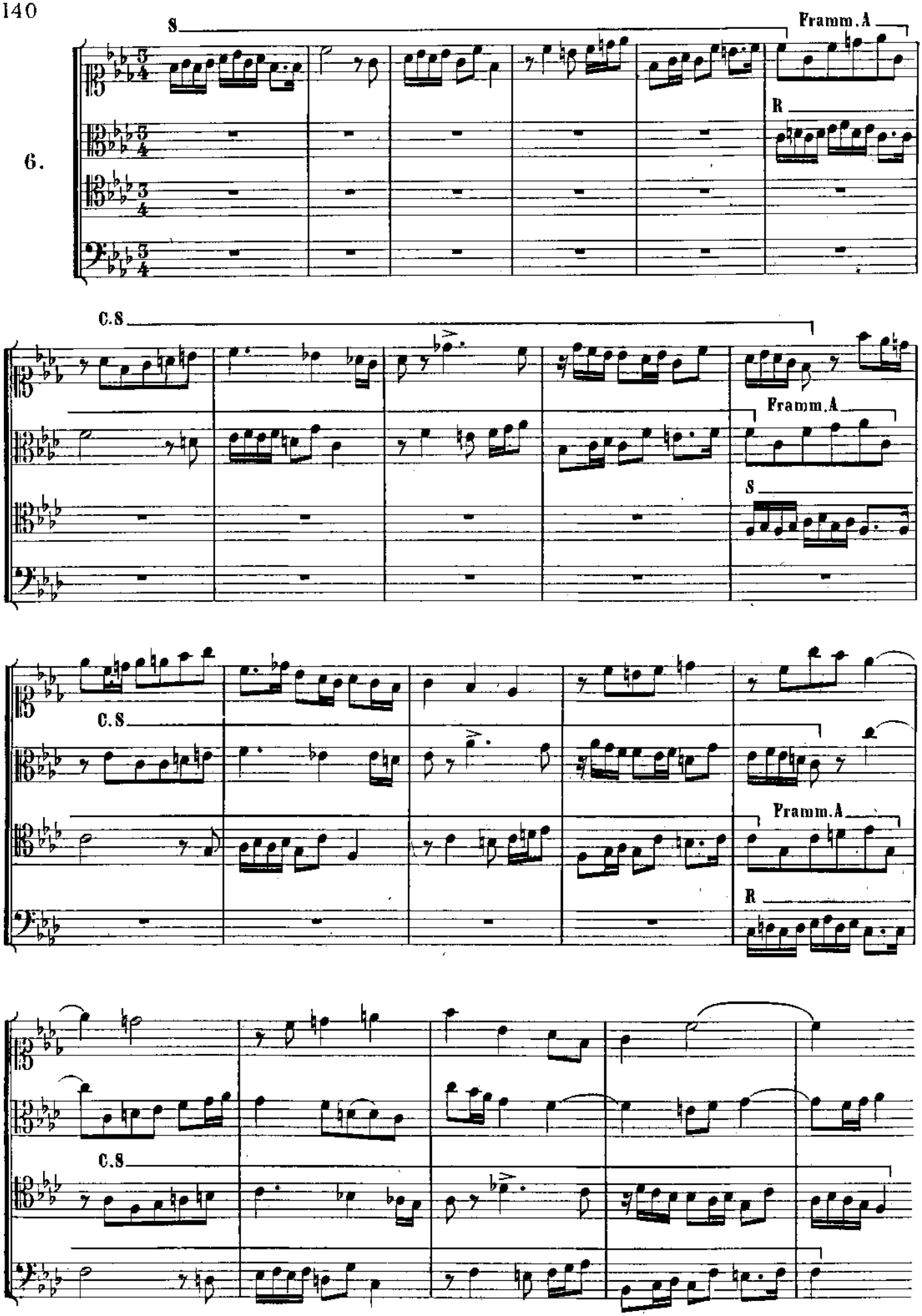

4º C. S
2º C. S

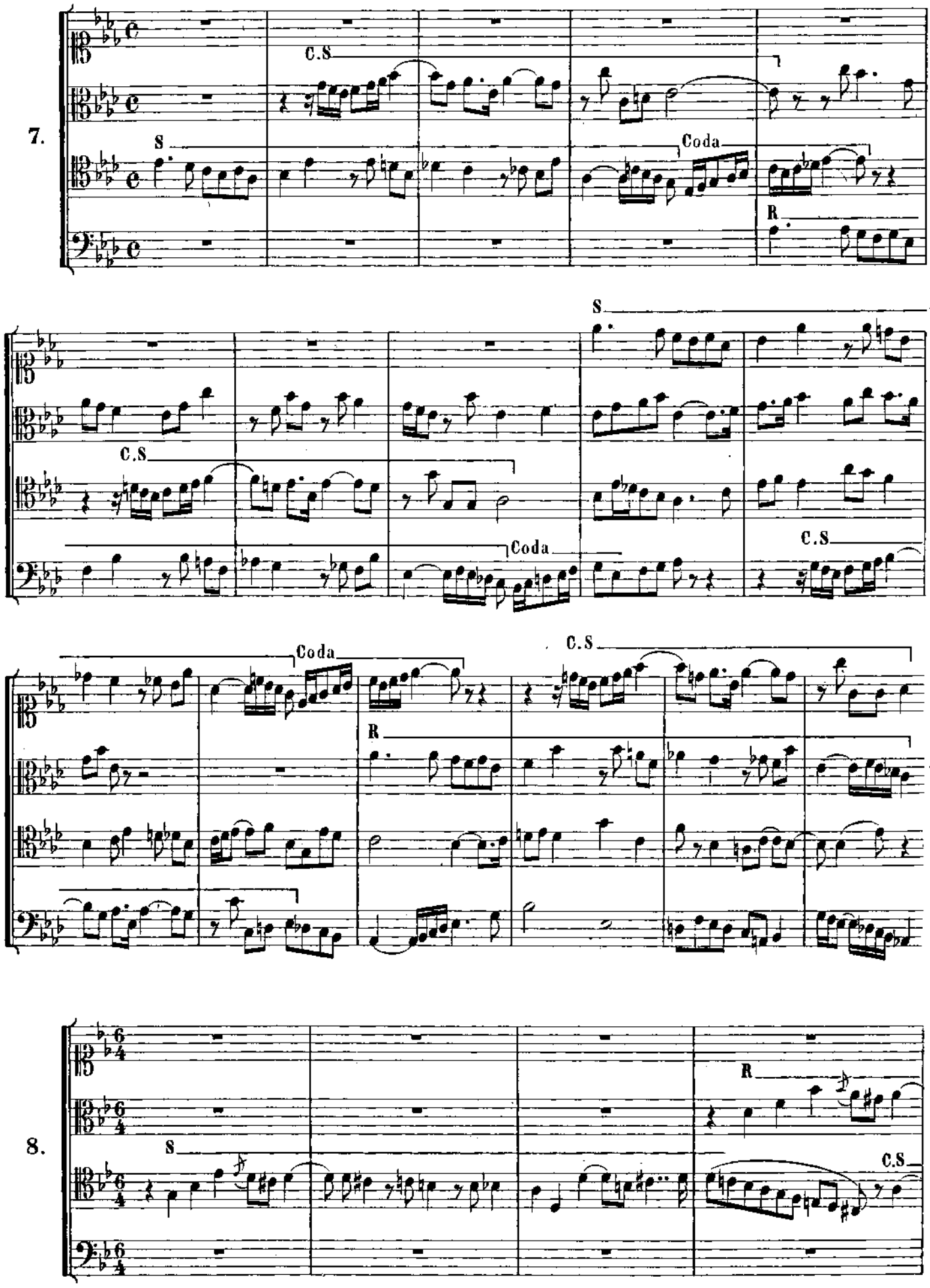

S
Coda
C.S
R
5.

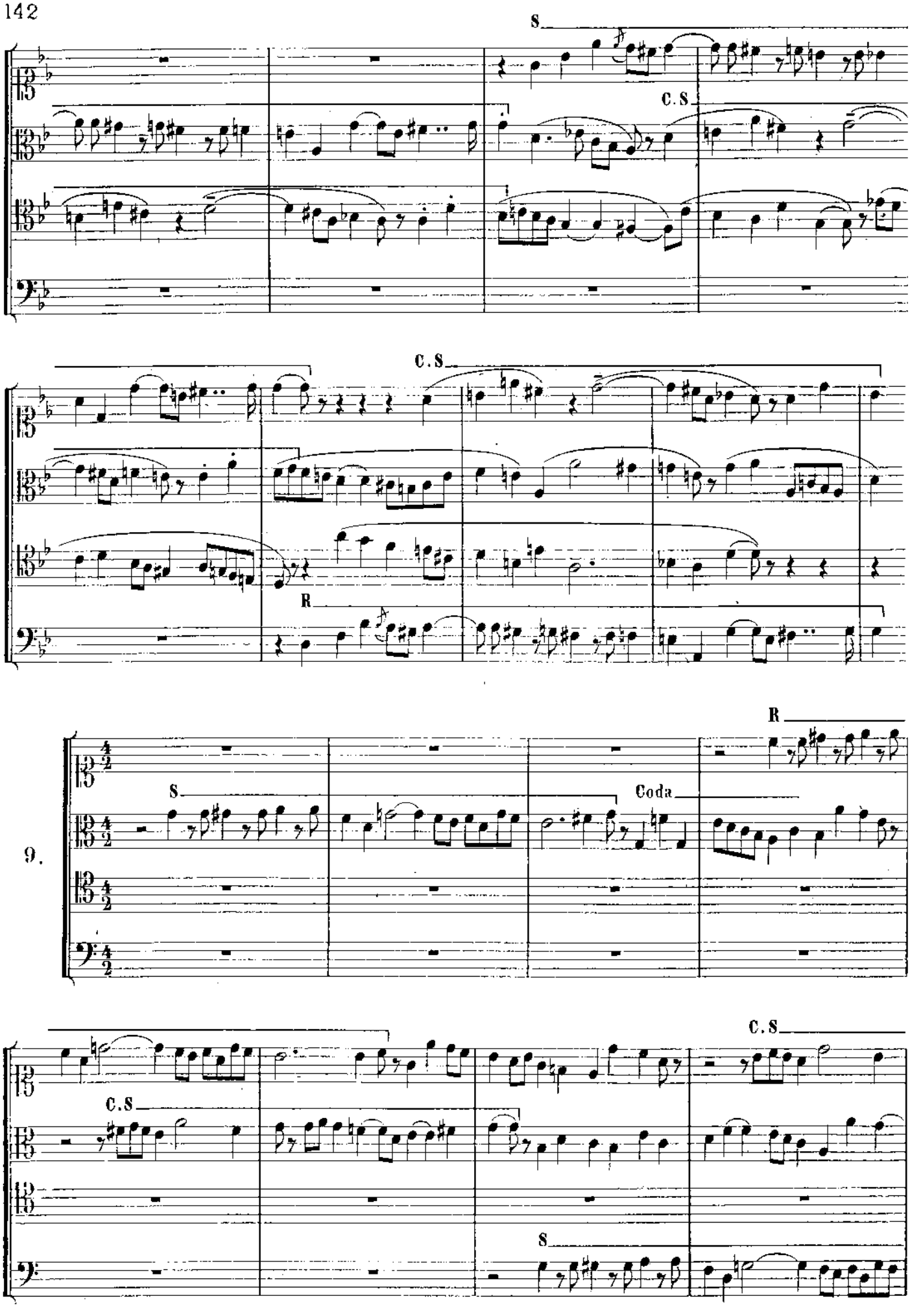

Framm.A
Parte libera
Coda
C.S
S

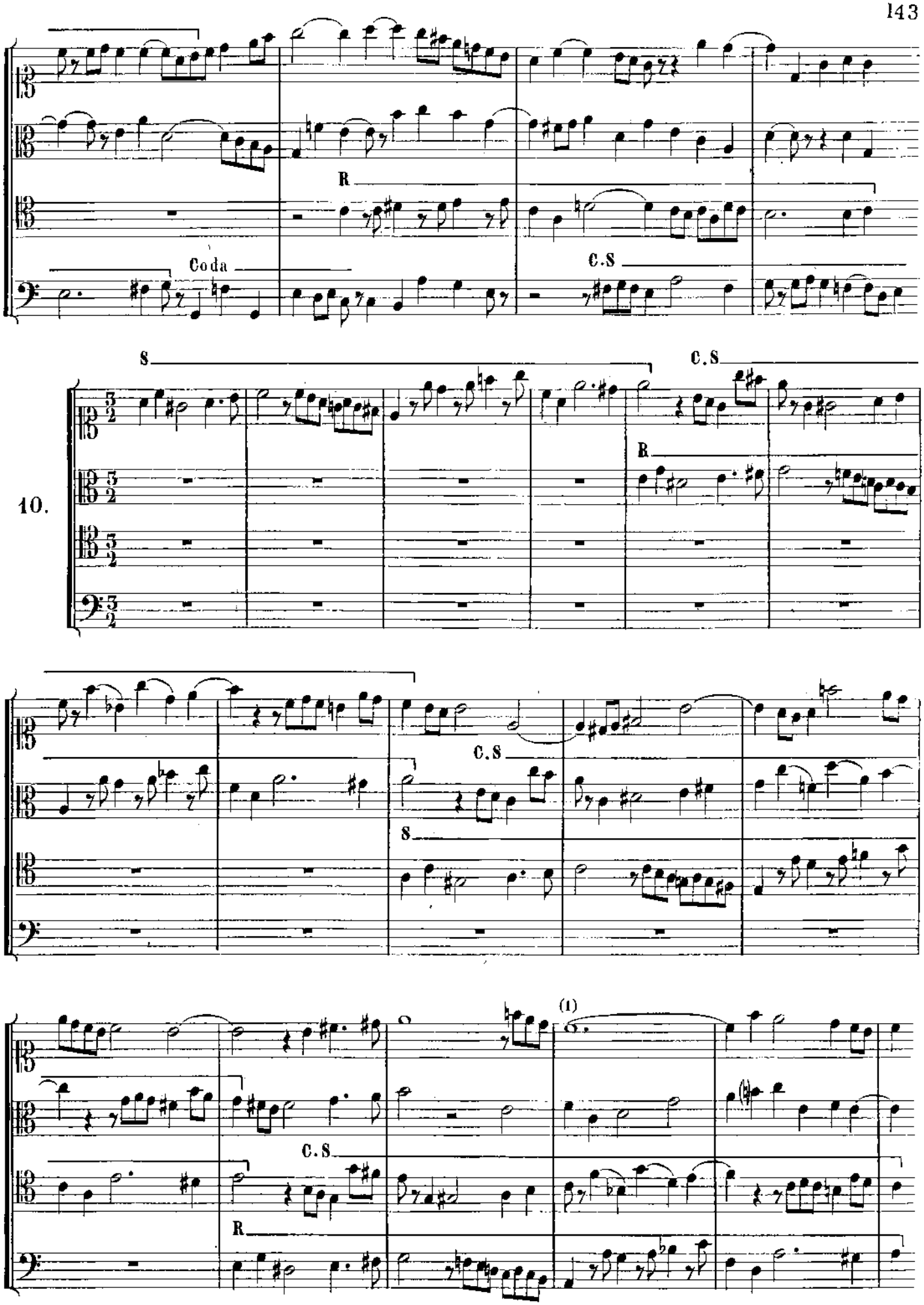

Framm.A
Parte libera
Coda
C.S
R

6.




7.
C.S
S
Coda
R
S
C.S
Coda
Coda
C.S
R
8.
S
R
C.S


S
C.S
C.S
R
R
9.
S
Coda
C.S
C.S
S



(1) Questo *do*, non facendo parte di tutte le armonie della battuta, deve essere considerato come *Pedale superiore*; basta per il momento di segnalare questa particolarità, della quale sarà detto più avanti.

Il *Divertimento* od *Episodio* serve di legame, di anello di catena fra le diverse parti della Fuga; esso è formato con dei frammenti cavati dal Soggetto, dal o dai Contrassoggetti, dalla Coda, dal Nuovo Soggetto, dopo la sua emissione (ove se ne introduca uno) e puranche di certe parti libere che sarebbero state intese, combinate col Soggetto, se esse hanno un rilievo che permetta di cavarne un felice partito.

Con questi elementi abilmente disposti, si possono comporre dei Divertimenti il cui interesse deve essere sempre crescente dal principio alla fine della Fuga.

Si può prolungare il frammento scelto a condizione che il prolungamento sia nello stesso carattere e concepito in modo da conservare l'*unità* dello stile generale della Fuga.

I valori del frammento scelto possono essere modificati per aggravamento o in diminuzione, per moto retto o contrario.

Si può servirsi di *parecchi* frammenti per formare un *Tema* di divertimento. Non è necessario ch'essi abbiano la medesima origine; voglio dire che uno può essere tolto dal Soggetto, mentre che un altro lo è dal Contrassoggetto o dalla Coda, ecc., ma essi devono collegarsi fra di loro in modo naturale per non formare che *un sol* tema di un contorno melodico soddisfacente.

Il *capo del Soggetto* dovendo servire di elemento principale per la costruzione dei diversi Stretti, è *prudente*, fino a questo punto della Fuga, di *astenersi dal suo impiego nei divertimenti*, per evitare la monotonia risultante dalla ripetizione delle stesse formule.

I Divertimenti devono essere combinati in modo che nessuno si assomigli e sia fatto cogli stessi frammenti. Essi debbono anche essere alternati nella loro forma, la cui composizione è: *imitazioni* fra le diverse parti, *progressioni armoniche* (di *corta* durata), *canoni* diversi, *contrappunti doppi, tripli*, ecc., ecc.

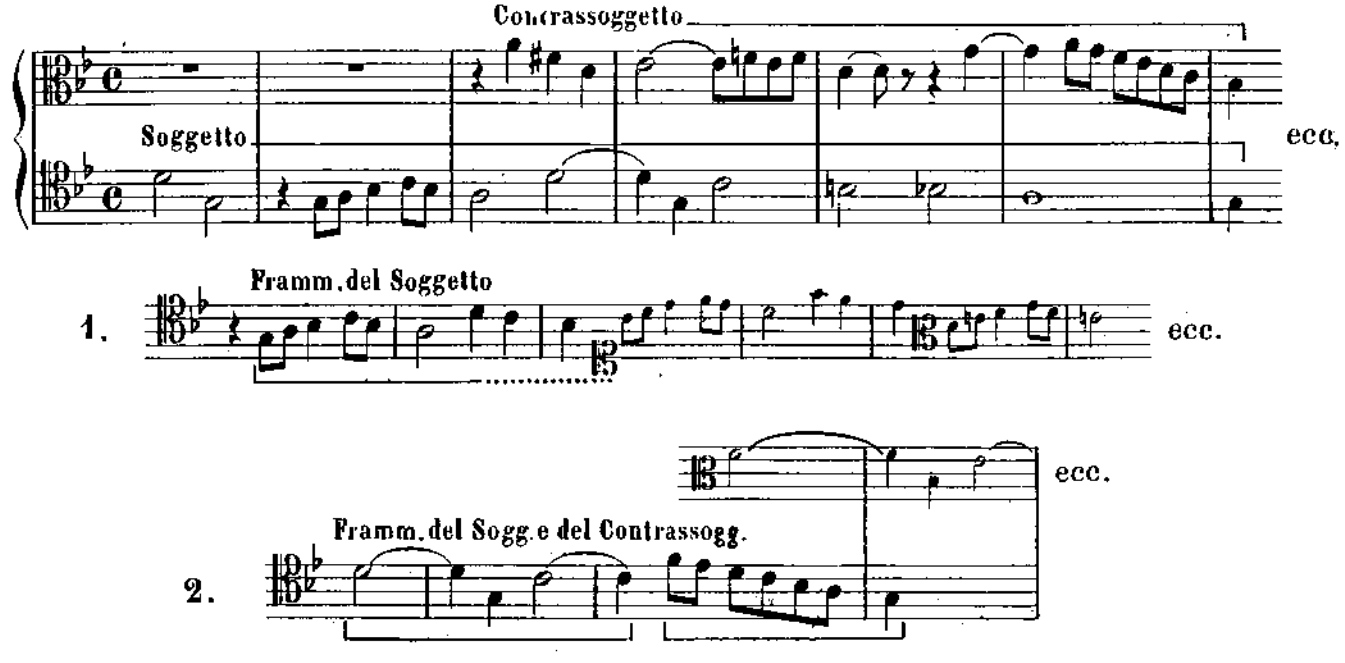
Un Divertimento può comporsi di parecchi frammenti sovrapposti, i quali, mediante il rivolto, si fanno udire alternativamente nelle diverse parti. In questo caso l'attacco della parte principale deve essere presentato in rilievo.

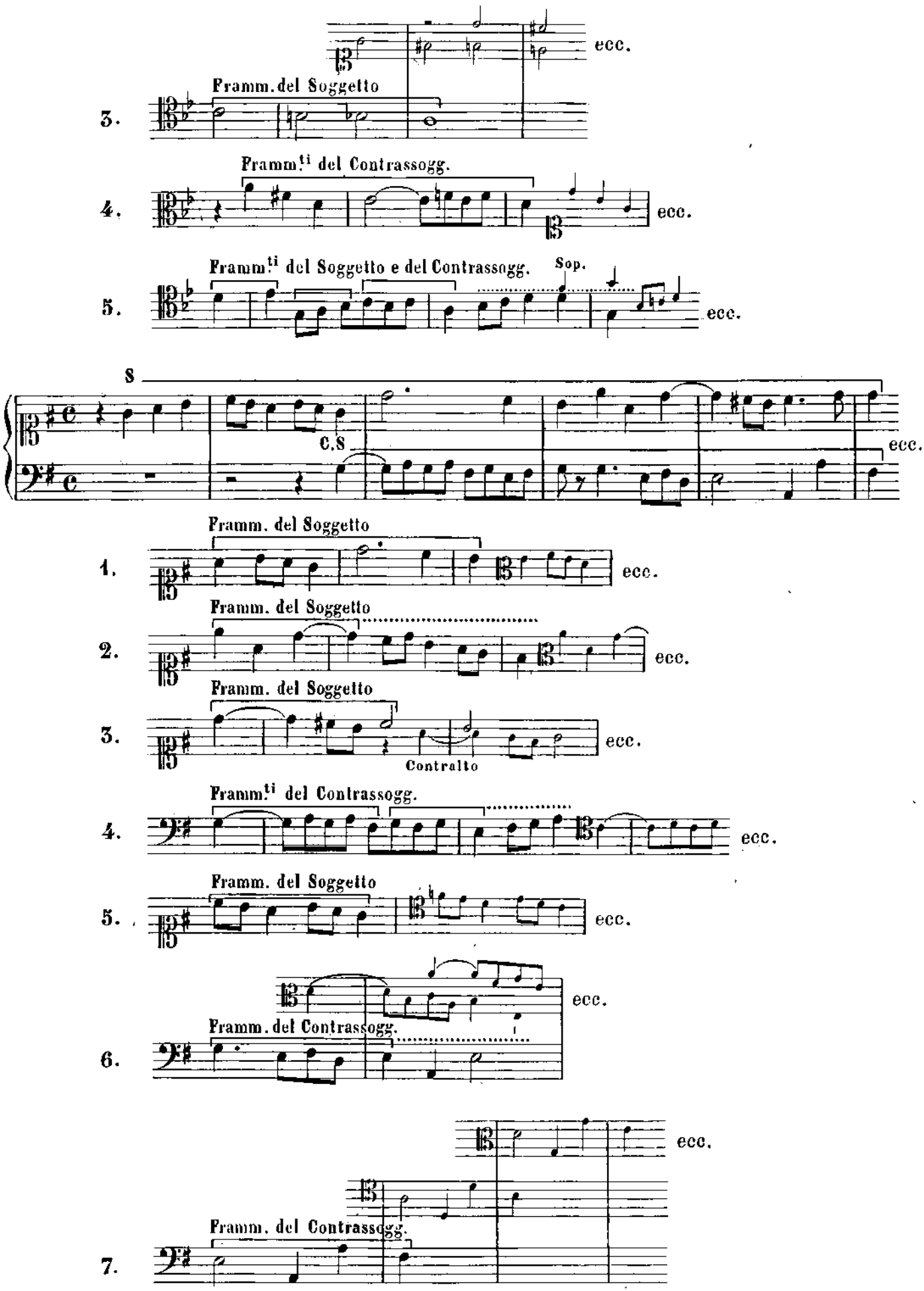
Il concatenamento di un Divertimento coll'entrata di un Soggetto è tanto più felice quanto più il *Divertimento si prolunga su questa entrata*, specialmente se un'armonia imprevista ne è il risultato. La pratica di questo procedimento dovrà essere ricercata dall'allievo, allorquando gli elementi dei quali disporrà lo permetteranno. Ne darò più innanzi degli esempi.

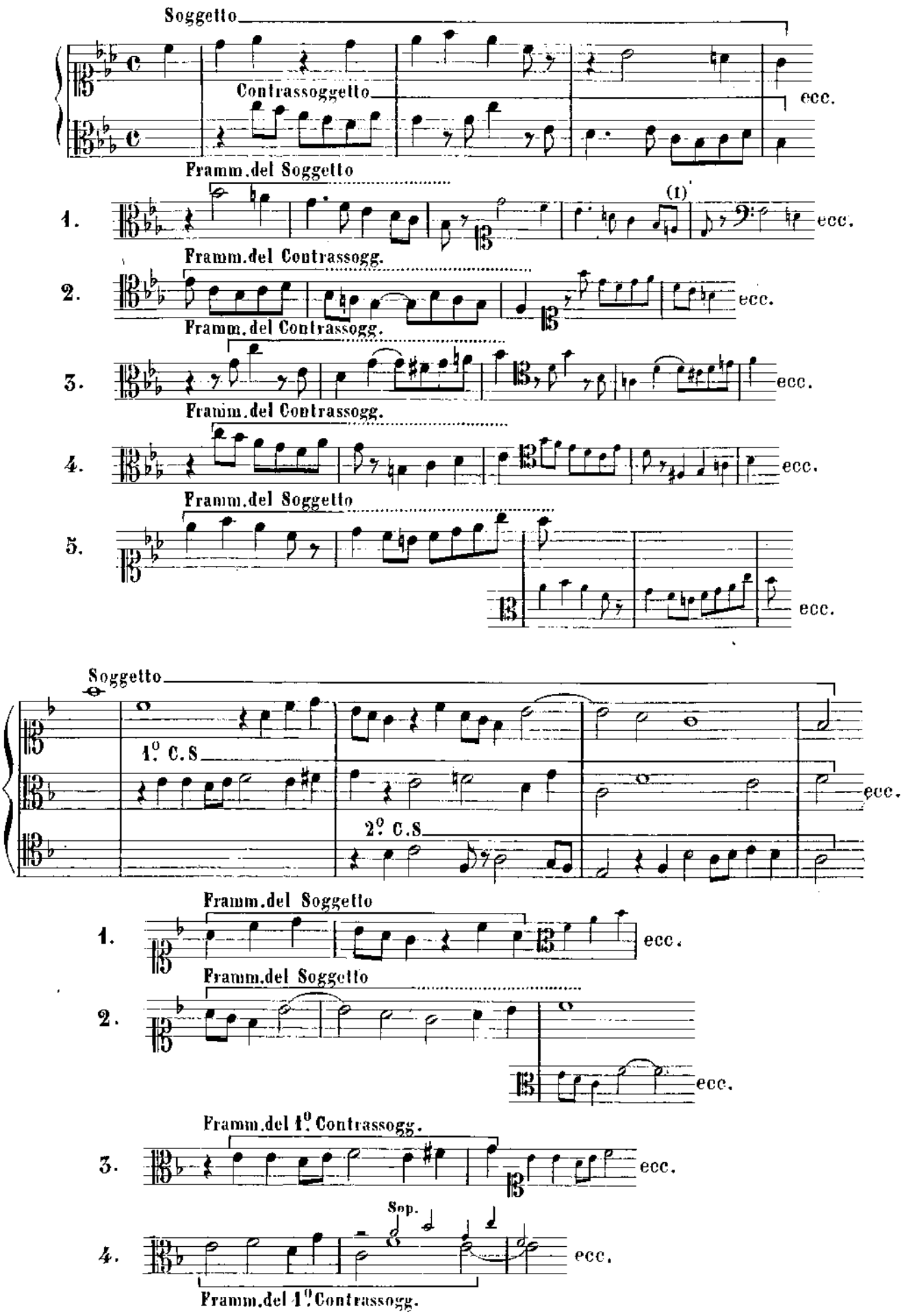
Si vede, dalle risorse di cui si può disporre, quale ricchezza il Divertimento conduce nella Fuga, quando esso è trattato da una mano duttile, abile, ingegnosa, associata ad un sentimento musicale delicato e ad un gusto sicuro.

È la parte della Fuga dove il compositore può mostrare il più d'invenzione, dappoichè tutti gli elementi ne sono lasciati alla sua libera scelta. Egli deve pertanto farne l'oggetto di cure particolari.

Gli esempi seguenti mostreranno dei frammenti scelti in diversi Soggetti e Contrassoggetti. I prolungamenti saranno marcati in punteggiato....., e la maniera possibile di fare lo sviluppo sarà indicata in caratteri più piccoli e su altre chiavi.

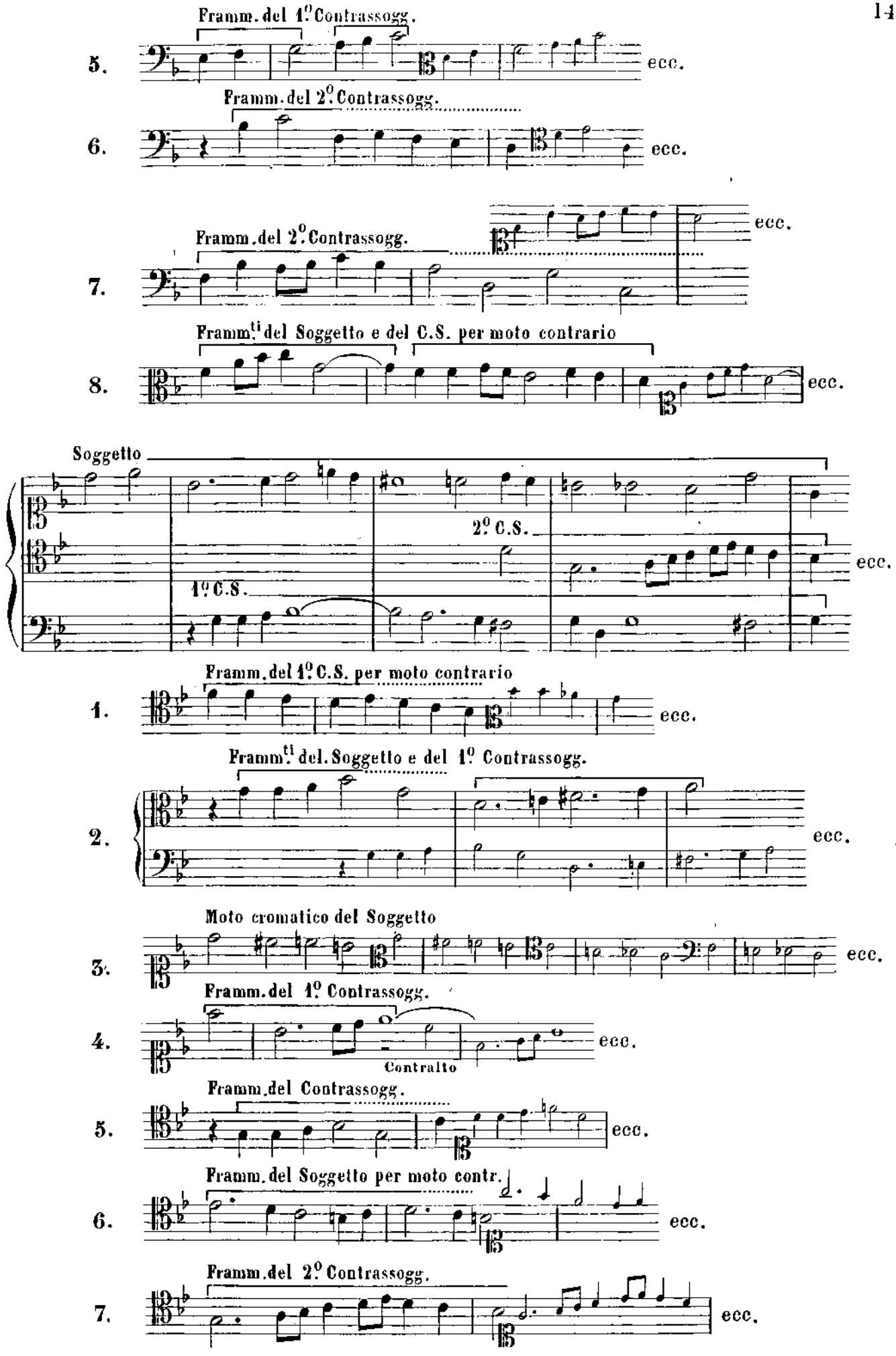



ecc.
3.
Framm.del Soggetto
Framm.ti del Contrassogg.
4.
ecc.
Framm.ti del Soggetto e del Contrassogg.
Sop.
5.
ecc.
S
C.S
ecc.
Framm. del Soggetto
1.
ecc.
Framm. del Soggetto
2.
ecc.
Framm. del Soggetto
3.
ecc.
Contralto
Framm.ti del Contrassogg.
4.
ecc.
Framm. del Soggetto
5.
ecc.
ecc.
Framm. del Contrassogg.
6.
ecc.
Framm. del Contrassogg.
7.



(1) Si può, in un Divertimento, modulare a delle tonalità lontane dalla tonalità principale della Fuga, ma a condizione che quelle modulazioni non siano che *passaggere* e che il ritorno alla tonalità nella quale si vuol far udire nuovamente il Soggetto, abbia luogo in modo felice e naturale.

Queste specie di modulazioni sono tanto più ammissibili quanto più i Divertimenti sono più vicini allo stretto.


Framm. del 1.º Contrassogg.
5.
ecc.
Framm. del 2.º Contrassogg.
6.
ecc.
Framm. del 2.º Contrassogg.
7.
ecc.
Framm.ti del Soggetto e del C.S. per moto contrario
8.
ecc.
Soggetto
2.º C.S.
1.º C.S.
ecc.
Framm. del 1.º C.S. per moto contrario
1.
ecc.
Framm.ti del. Soggetto e del 1.º Contrassogg.
2.
ecc.
Moto cromatico del Soggetto
3.
ecc.
Framm. del 1.º Contrassogg.
4.
Contralto
ecc.
Framm. del Contrassogg.
5.
ecc.
Framm. del Soggetto per moto contr.
6.
ecc.
Framm. del 2.º Contrassogg.
7.
ecc.

Il punto al quale siamo arrivati mi sembra propizio per istimolare l'allievo prima d'incominciare una Fuga, a preparare dapprima tutti i materiali dei quali dovrà servirsi. Avendoli sotto gli occhi, egli determinerà più facilmente il posto ch'essi devono occupare, secondo la loro importanza ed il loro carattere, nel corso della composizione.

ESERCIZI.

Per mettere l'allievo in grado di scegliere, con l'abilità necessaria, i *temi* di Divertimenti da trarre dai *Soggetti* e *Contrassoggetti*, è bene che esso si familiarizzi con questo lavoro. Per ciò egli prenderà a modello gli esempi precedenti, esercitandosi su diversi Soggetti dei quali avrà fatto i Contrassoggetti.

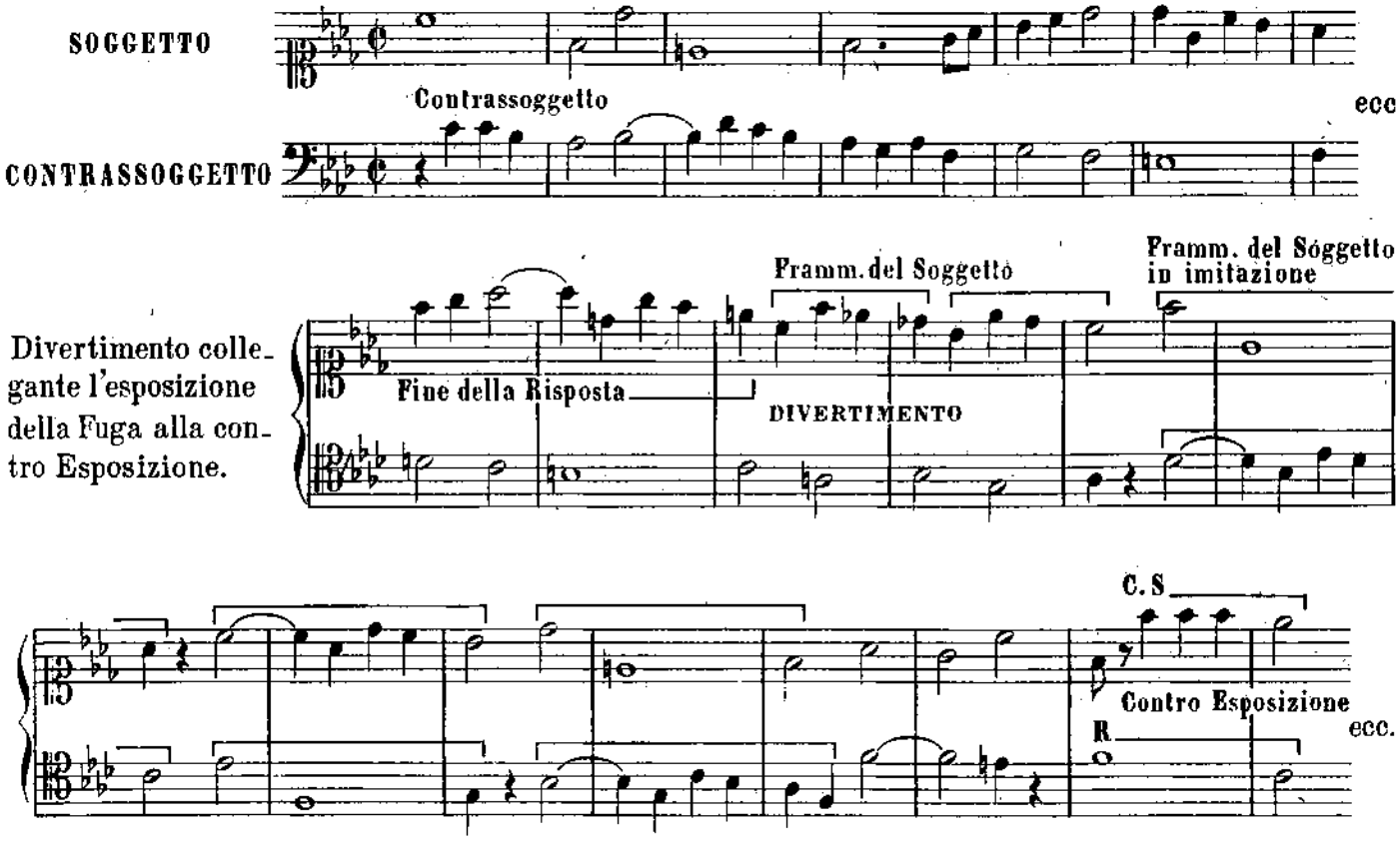
Rammento qui che si potranno ugualmente trarre i temi di Divertimenti: *dalle Code, dai Nuovi Soggetti* (dopo la loro emissione facoltativa, come è stato detto più sopra) e *dalle parti libere* che saranno state udite combinate col Soggetto.

La scelta di questi elementi non è certo più difficile a farsi di quella che fa l'oggetto speciale di questo esercizio. Non ne riparlerò.

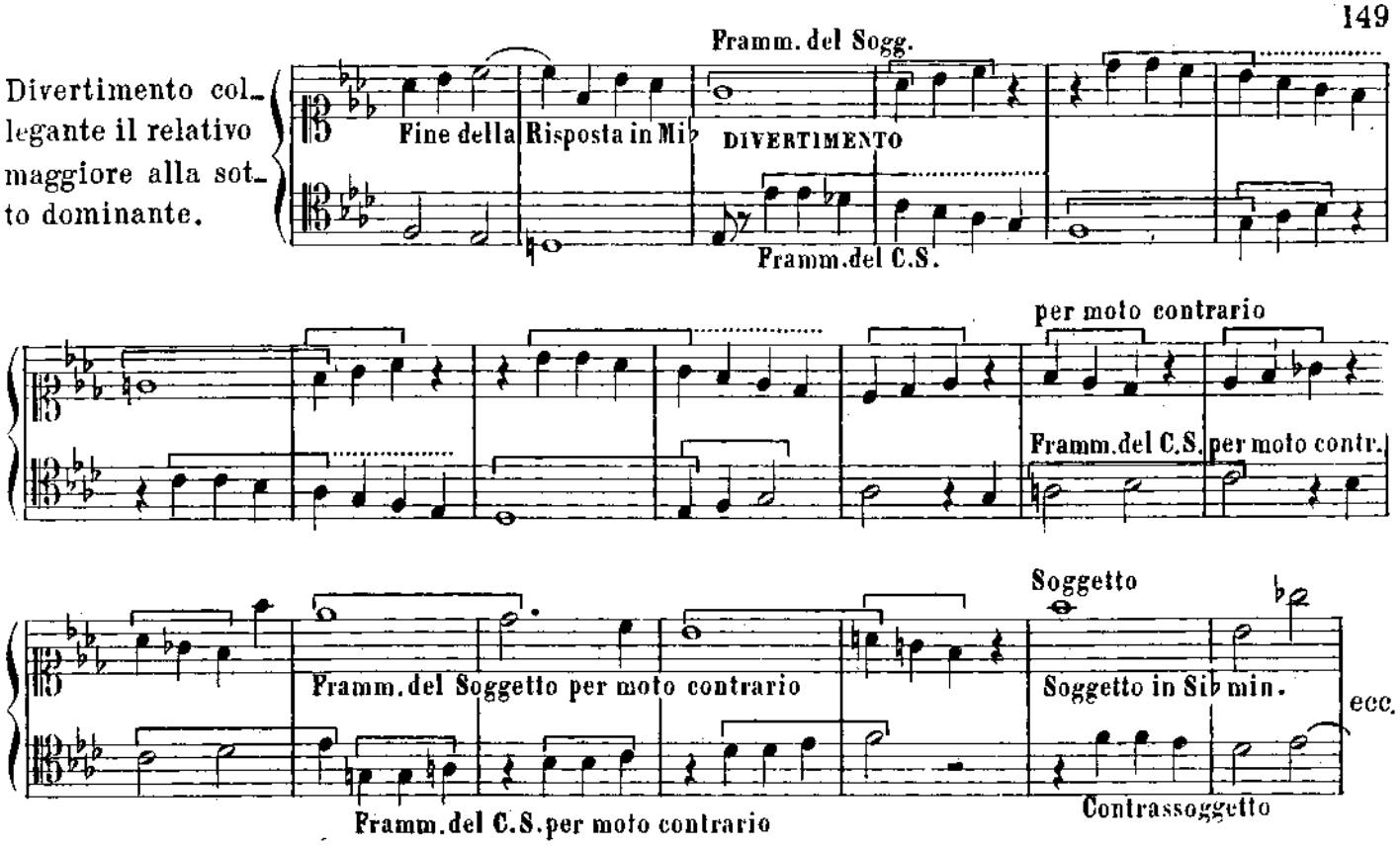
ESEMPI DI DIVERTIMENTI.

Si sono visti testè gli elementi che possono servire a formare i Divertimenti; si tratta ora di metterli in opera; a questo scopo fornirò parecchi esempi, dove il Divertimento si riattacca a ciò che precede ed a ciò che segue; ciò sarà, presumo, un insegnamento utile per l'allievo.

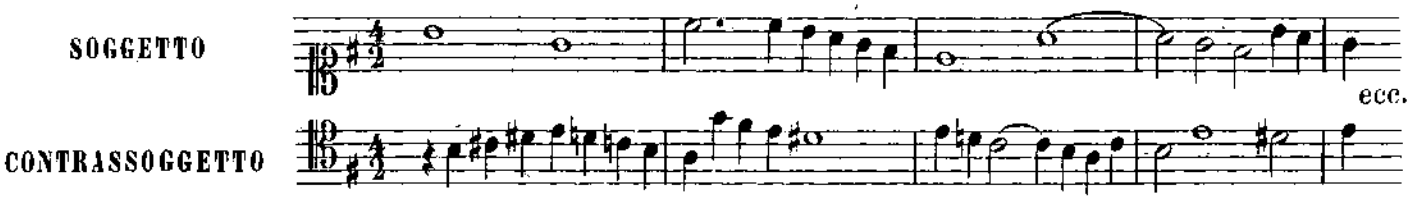
A DUE PARTI.



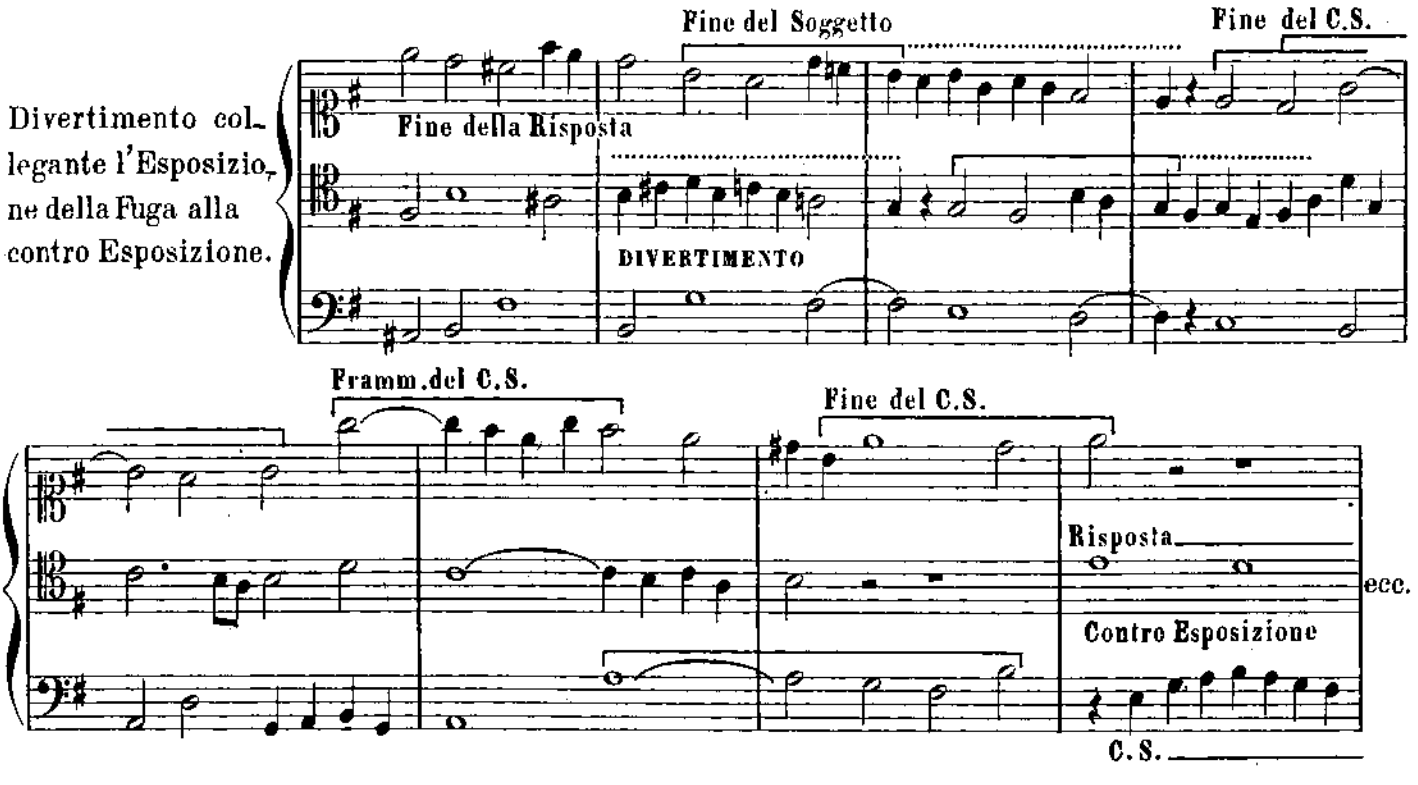
Divertimento collegante il relativo maggiore alla sotto dominante.

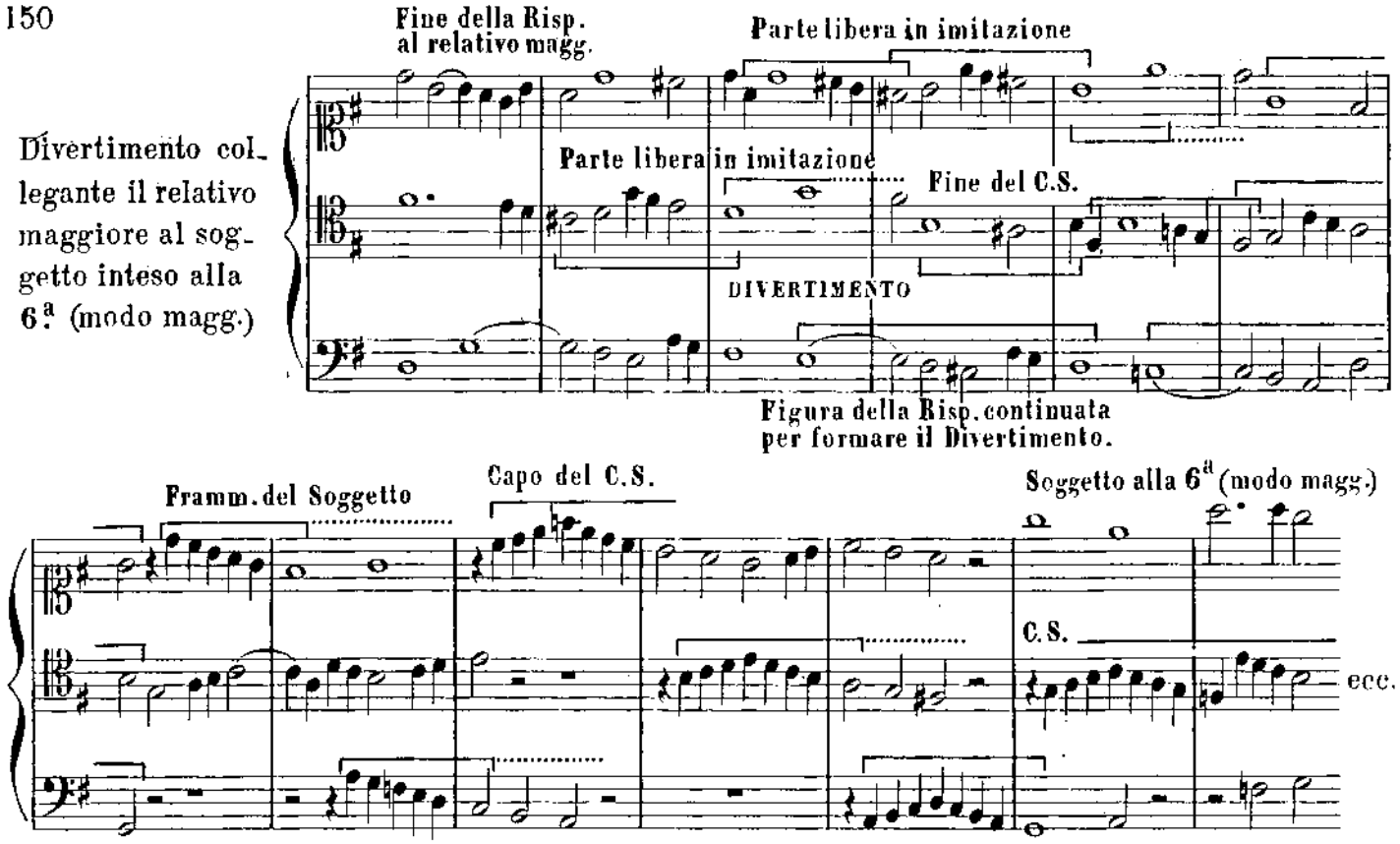


A TRE PARTI.



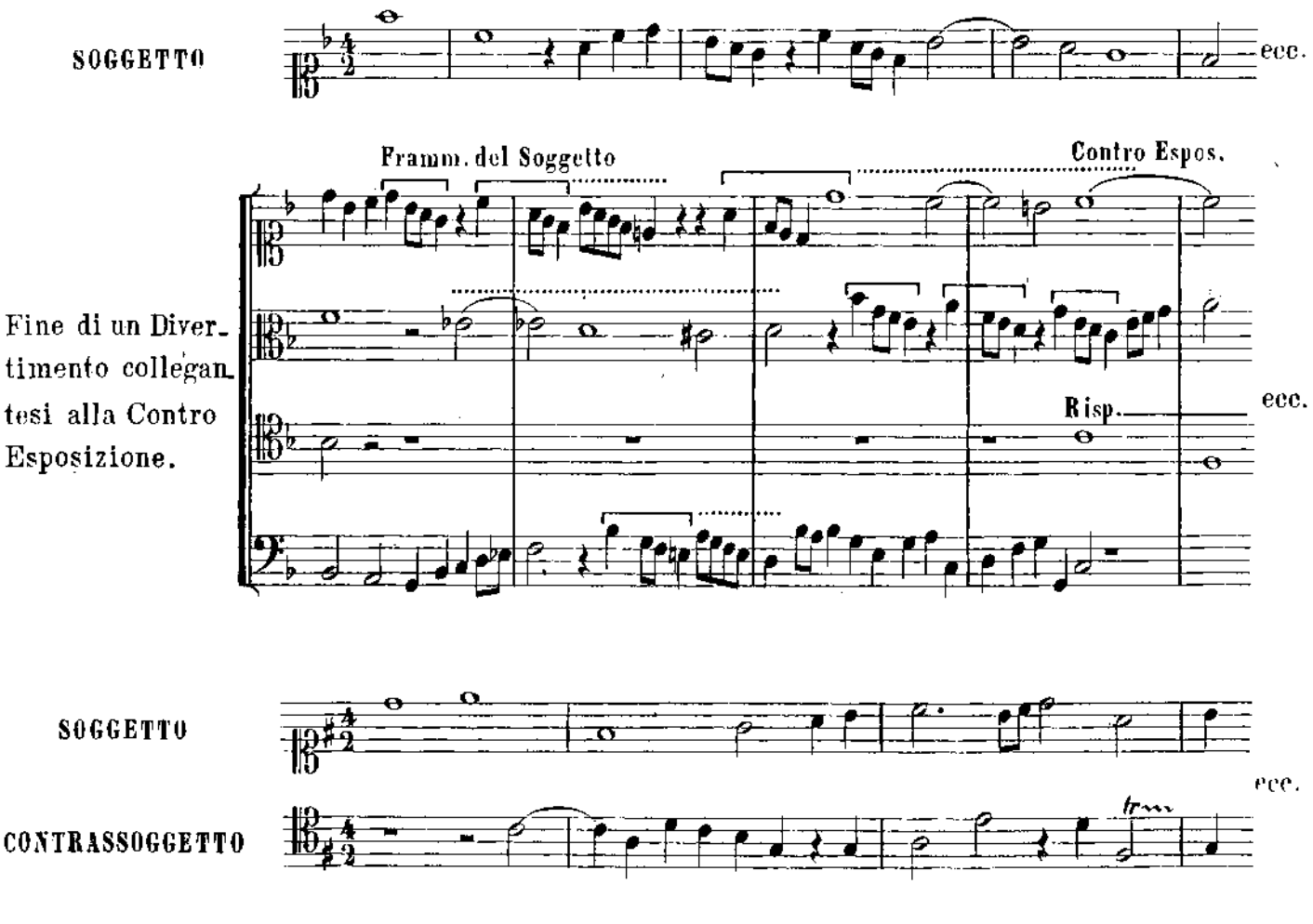
Divertimento collegante l'Esposizione della Fuga alla contro Esposizione.





Divertimento collegante il relativo maggiore al soggetto inteso alla 6.ª (modo magg.)

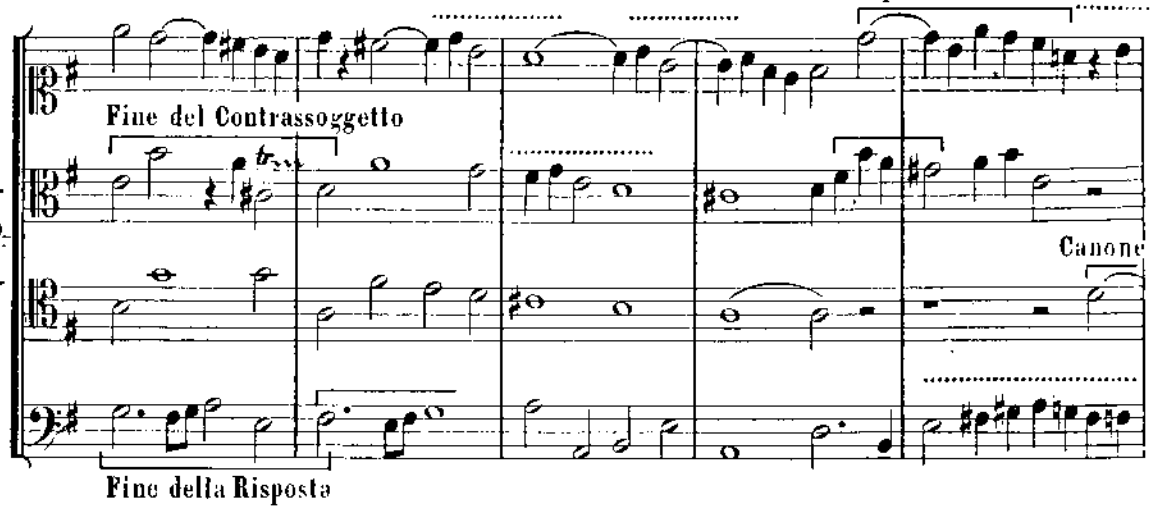
A QUATTRO PARTI.

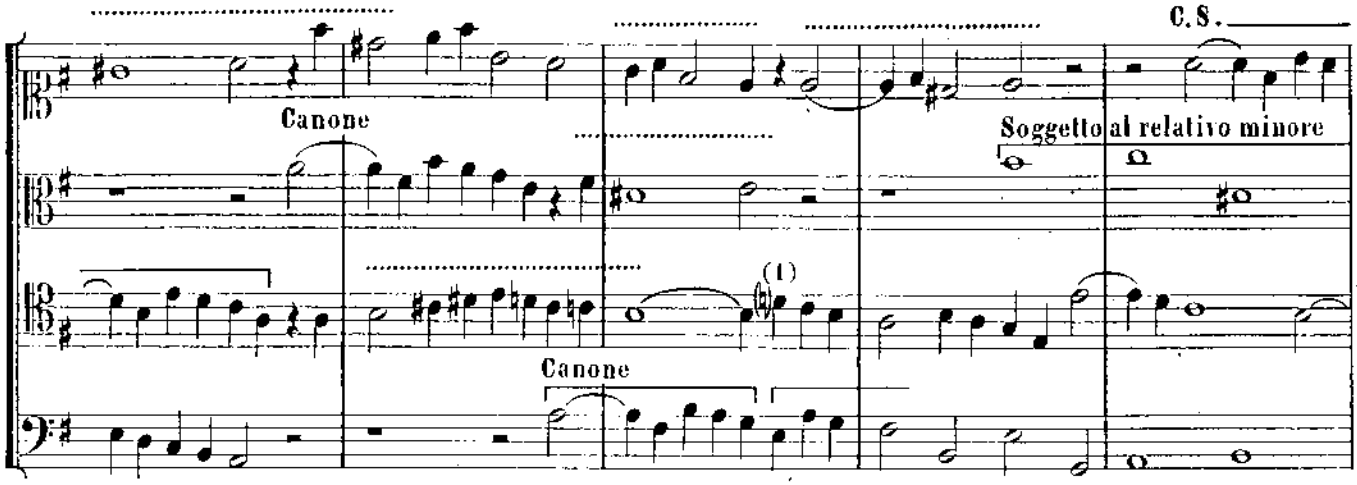


Fine di un Divertimento collegantesi alla Contro Esposizione.

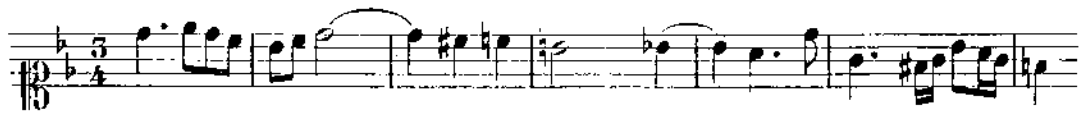
Capo del C.S.in Canone

Divertimento collegante l'Esposizione della Fuga al relativo minore.

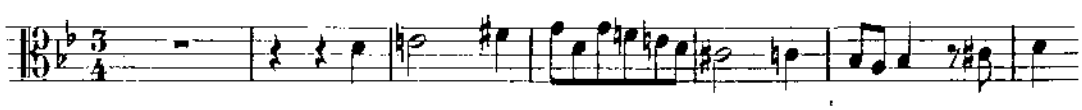




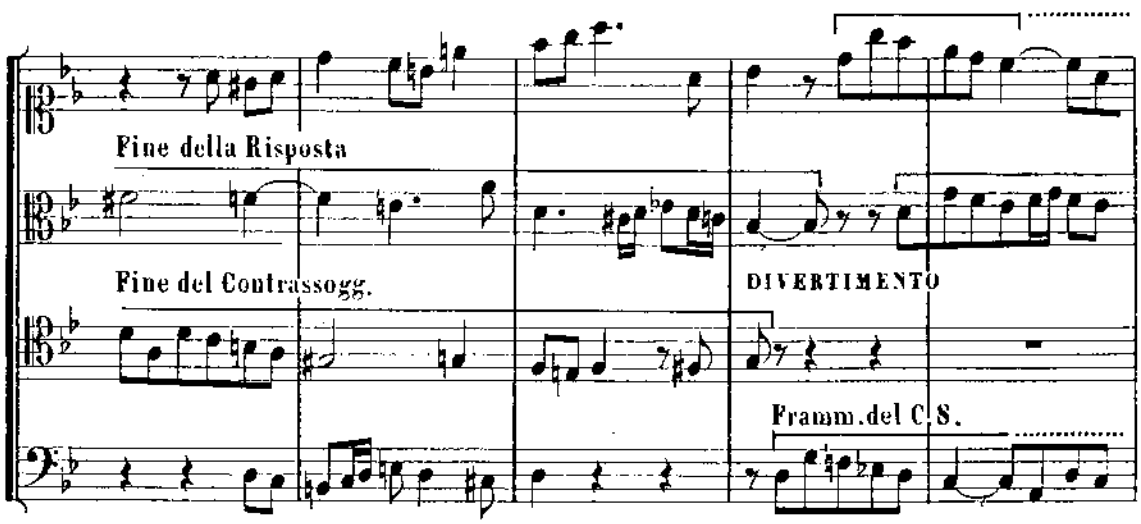
SOGGETTO

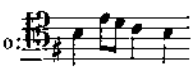
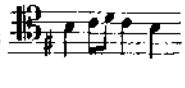


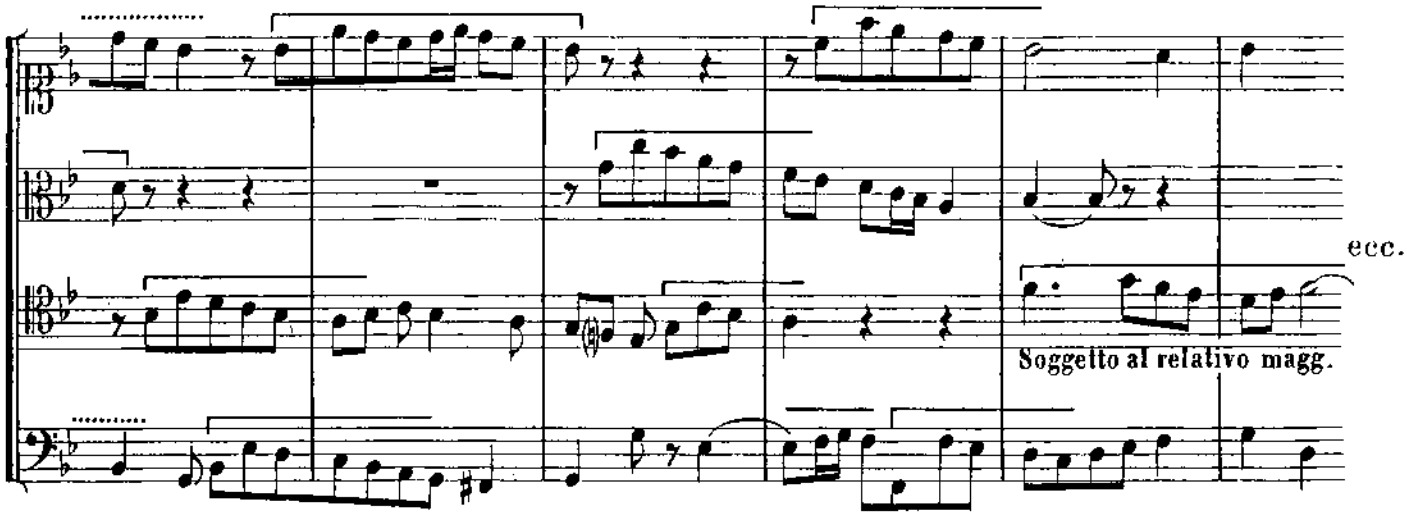
CONTRASSOGGETTO

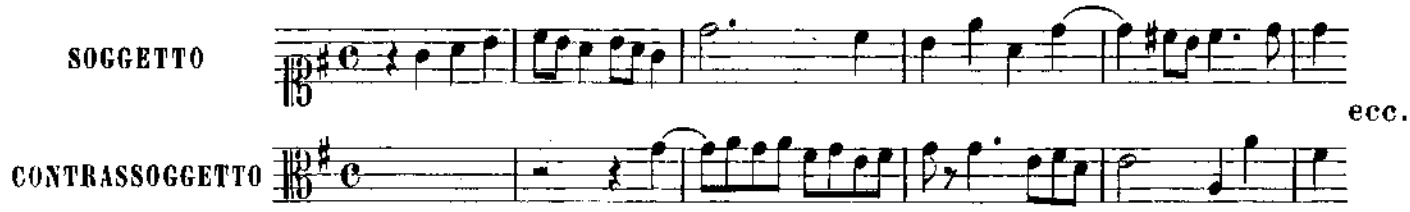


Divertimento collegante l'Esposizione della Fuga al relativo maggiore.

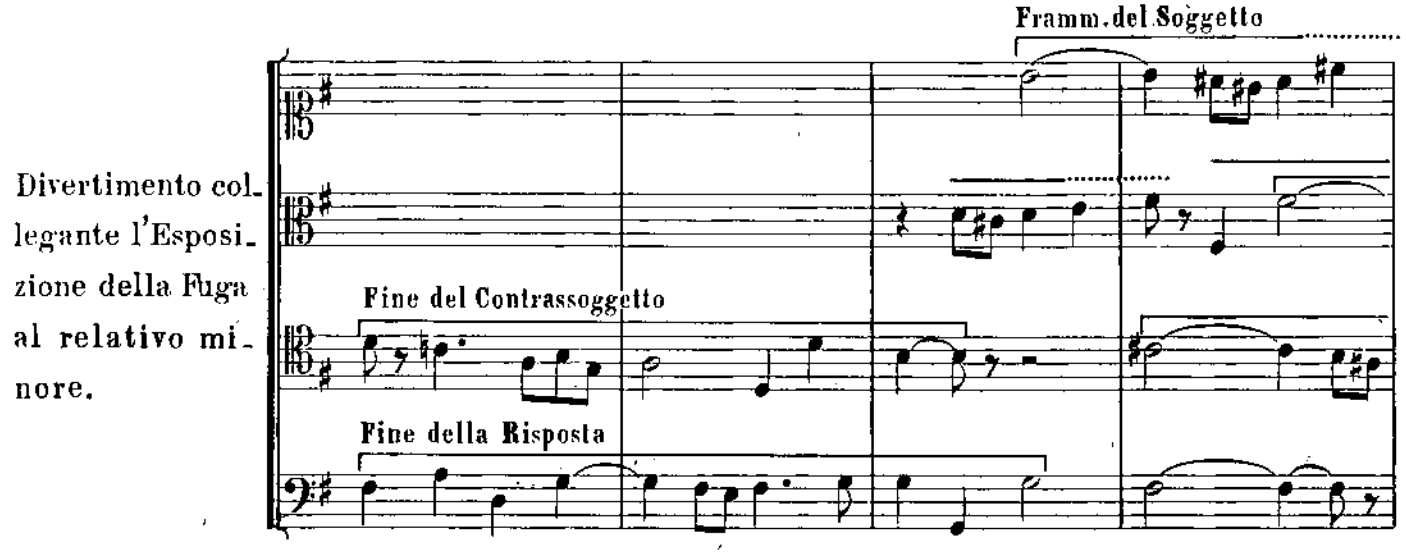


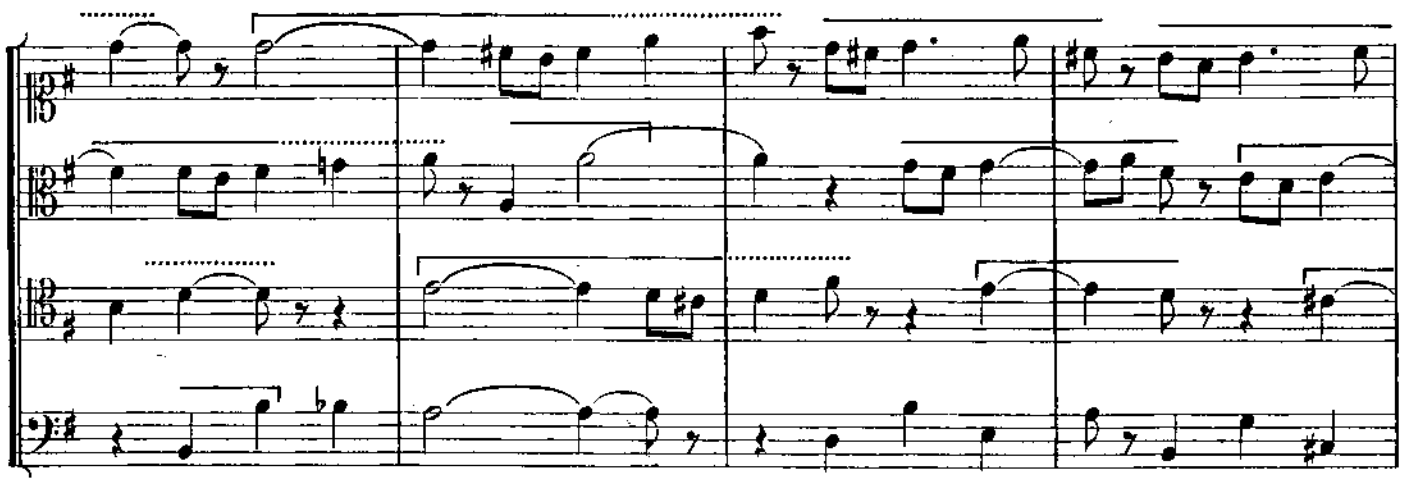
(1) Questo *re* può analizzarsi in due maniere: come nota di passaggio proveniente da un *mi* supposto:  o come nota di volta di un *do* supposto:  ciò che è perfettamente logico e musicale.

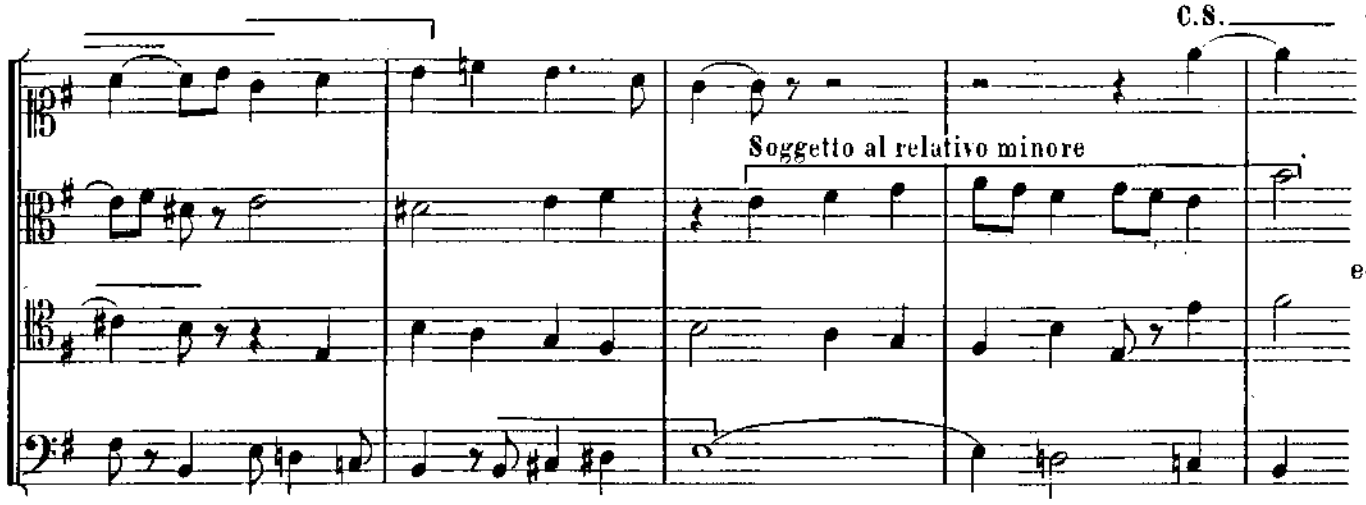


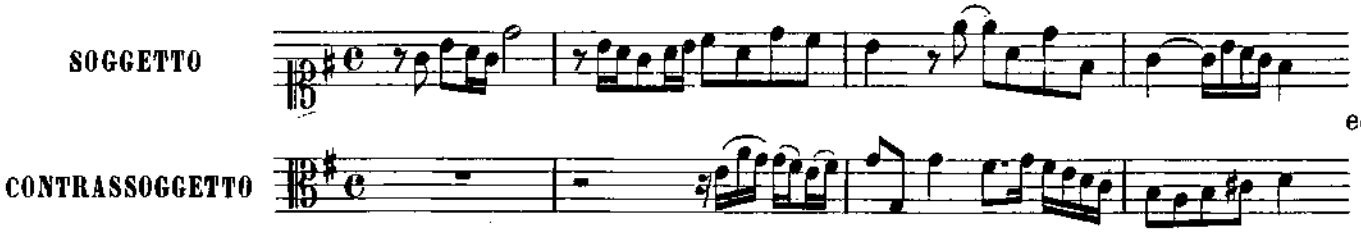


Divertimento collegante l'Esposizione della Fuga al relativo minore.

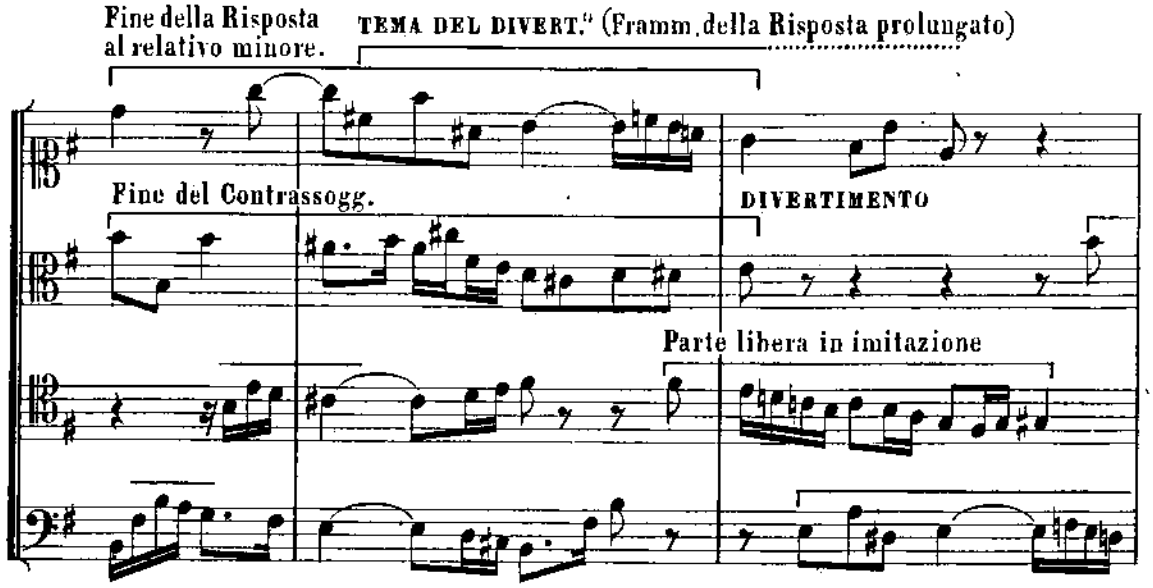


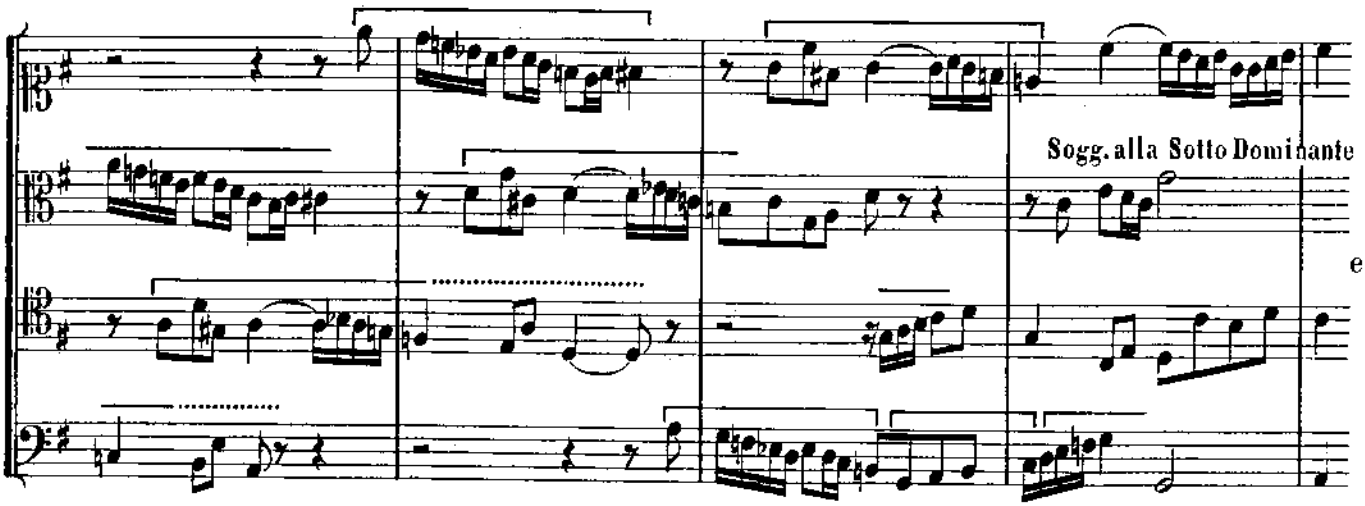


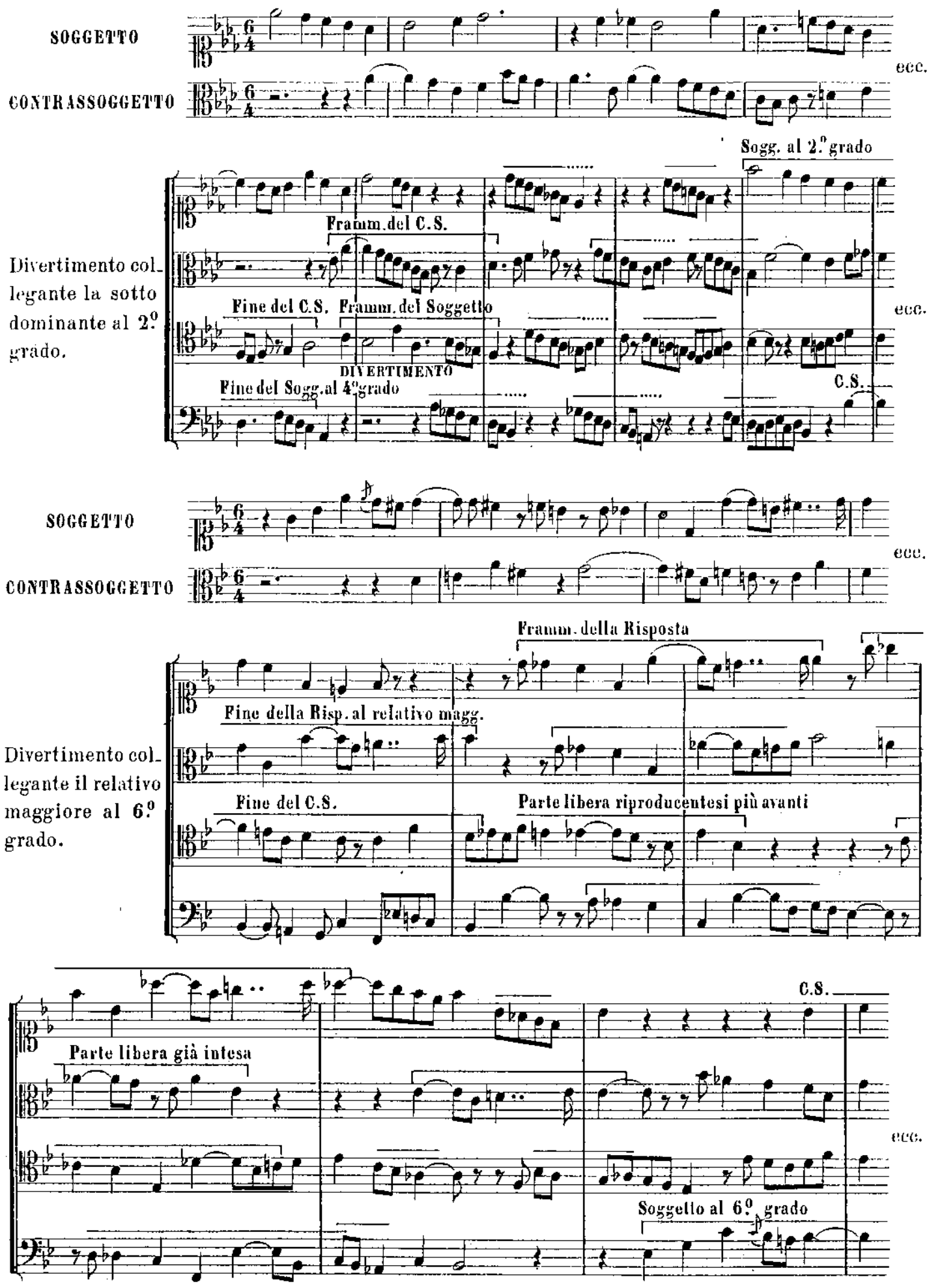




Divertimento collegante il relativo minore alla sotto dominante.






SOGGETTO
ecc.
CONTRASSOGGETTO
Sogg. al 2.° grado
Framm. del C.S.
Divertimento collegante la sotto dominante al 2.° grado.
Fine del C.S.
Framm. del Soggetto
ecc.
DIVERTIMENTO
Fine del Sogg. al 4.° grado
C.S.
SOGGETTO
ecc.
CONTRASSOGGETTO
Framm. della Risposta
Fine della Risp. al relativo magg.
Divertimento collegante il relativo maggiore al 6.° grado.
Fine del C.S.
Parte libera riproducentesi più avanti
C.S.
Parte libera già intesa
ecc.
Soggetto al 6.° grado

ESERCIZI.

Scegliere dei Soggetti, farne i Contrassoggetti ed esercitarsi a stabilire dei Divertimenti che possano collegare le diverse parti di una Fuga; per esempio:

L'Esposizione alla Contr'Esposizione (nel caso in cui si vorrebbe farne una, ciò che è del tutto facoltativo, ed anzi quasi non usato).

L'Esposizione al modo relativo.

Il modo relativo al quarto grado ed al secondo se la Fuga è maggiore.
Il quarto grado al secondo, ed il secondo al quarto se la Fuga è maggiore.
Il modo relativo al sesto grado ed al quarto se la Fuga è minore.
Il sesto grado al quarto, ed il quarto al sesto se la Fuga è minore.

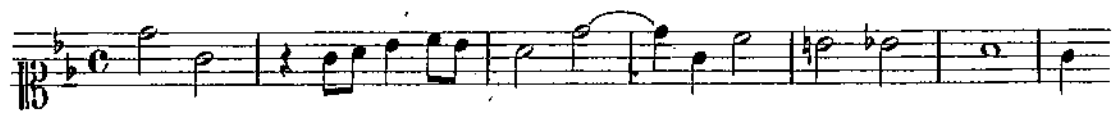
Questi esercizi debbono essere fatti a due, tre ed a quattro parti, ma, in più gran numero, sotto quest'ultima forma. È bene dire che l'ordine adottato per gli esercizi precedenti non determina la forma della costruzione della Fuga. Sono, come l'ho detto più sopra, degli esercizi isolati che servono a collegare le differenti parti della Composizione. L'ordine nel quale i diversi elementi debbono essere presentati è indicato *nel Piano generale*. Vi aggiungerò più oltre alcune osservazioni.

DELLE MODIFICAZIONI CHE PUÒ RICHIEDERE IL CAMBIAMENTO DI MODO IN CERTI SOGGETTI.

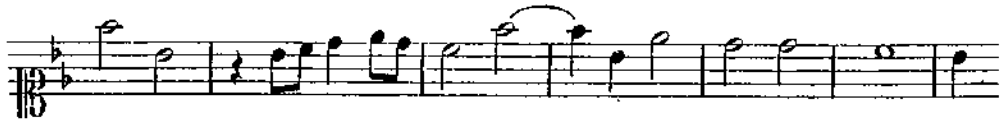
Accade che allorquando si vuol far udire il Soggetto al relativo minore o maggiore del tono stabilito (secondo che il Soggetto è in tal o tal modo) si è qualchevolta imbarazzati, sia perchè la riproduzione esatta di certi *passaggi cromatici* toglie ogni senso reale del modo, sia ancora perchè certe altre riproduzioni esatte danno luogo a degli intervalli un po' aspri d'aspetto e d'intonazione, ovvero insipidiscono il contorno melodico e la contestura armonica.

Gli esempi che sto per mettere sott'occhio, mostreranno chiaramente ciò che voglio esporre.

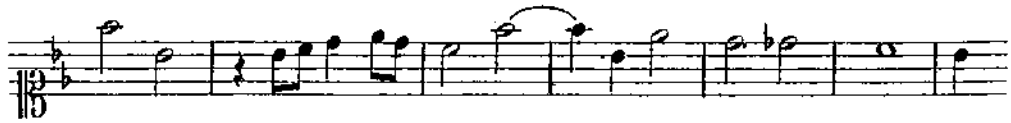
Io suppongo questo soggetto:



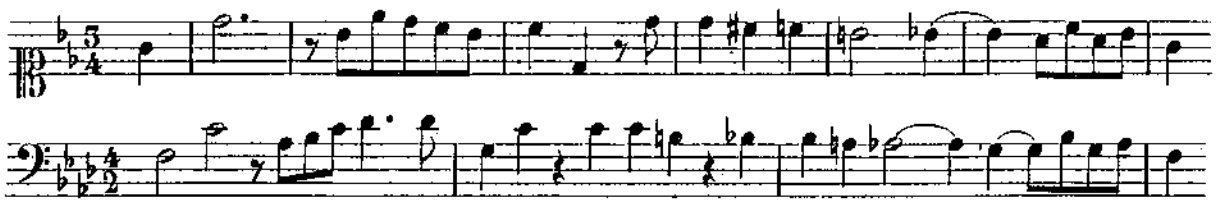
se ne sopprimo il moto cromatico finale, gli tolgo tutta la sua fisonomia e tutto il suo sapore:



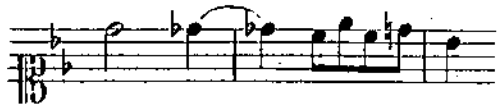
Occorre pertanto adottare questa versione, che riproduce esattamente il moto cromatico:



Ecco ora due soggetti che terminano similmente:

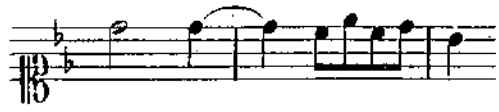


Per il primo di questi soggetti, conservando il moto cromatico, si ottiene nelle due ultime battute:

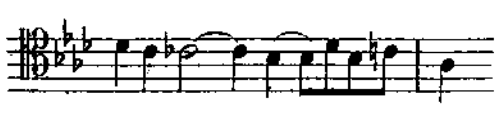


Il *re* ♭ è così vicino al *re* ♮ nell'ultima battuta che pare difficile di cancellarne l'impressione qualunque sia l'armonia accompagnante.

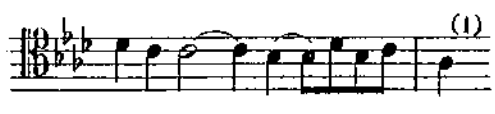
La versione che mi sembra migliore è pertanto:



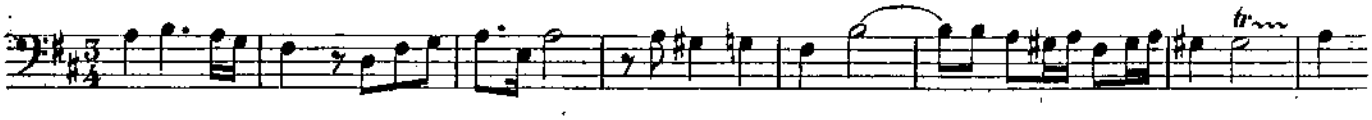
Al contrario, nel secondo di questi soggetti, la durata del *la* ♭ può permettere un'armonizzazione atta a cancellarne l'impressione, e per conseguenza a conservare al soggetto la sua vera fisonomia nella riproduzione in maggiore. La versione seguente è pertanto ammissibilissima per l'ultima battuta:



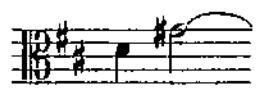
benchè si possa ugualmente interpretare questa battuta così:



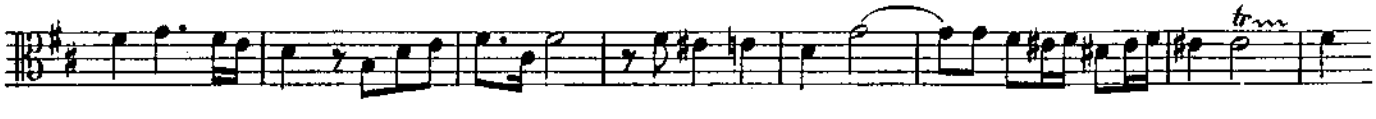
Si vede qui nuovamente il posto che il gusto ed il senso musicale occupano in questi studi. Delle difficoltà di altra natura possono presentarsi; Es.:



La versione reale per la riproduzione in minore della quinta battuta sarebbe

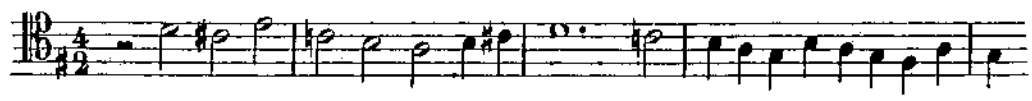


ma questo intervallo avendo una certa asprezza, può addolcirsi sostituendo il *sol* ♯ col *sol* ♮; ciò che dà una versione preferibile:

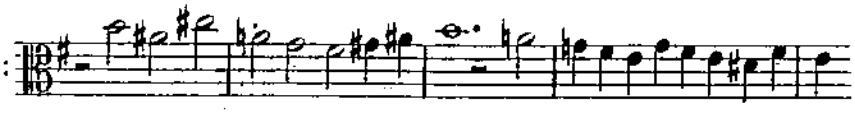


(1) L'Autore di questo soggetto, *Sig.CH.LENEPVEU*, preferisce quest'ultima versione.

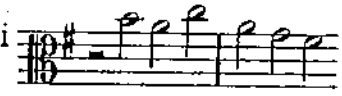
Infine il soggetto seguente:



dà come riproduzione al relativo minore:

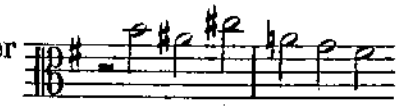


A tutta prima essa pare un po' ruvida e si è tentati di adottare la versione:



ecc.

ma la si esclude tosto a causa del suo nessun gusto, per ritornare alla prima:



ecc.

che s'imporrà viemmeglio quanto più sarà armonizzata in modo sostanzioso.

Si dovrà, del resto, preferire sempre la riproduzione serbante gli intervalli caratteristici della tonalità, tutte le volte che sarà possibile di armonizzarla in un modo interessante, ingegnoso, flessibile e tonale.

Questi esempi bastano largamente per guidare l'allievo in casi consimili.

Nello stesso modo che l'*Esposizione* è separata dal tono relativo da un *Divertimento,* nello stesso modo anche altri Divertimenti debbono condurre alle due ultime emissioni del Soggetto negli altri due toni relativi. A questo proposito rammento che si può sopprimere una di queste due emissioni. Nel caso in cui non si fa questa soppressione ed in cui si vuol far udire il soggetto *nei due* ultimi toni relativi, l'ordine di questa emissione importa poco ed è facoltativo.

Rammento anche che l'ultima emissione del Soggetto prima dello Stretto può non essere accompagnata dal Contrassoggetto. Le parti accompagnanti non devono, in questo caso, essere delle semplici parti di ripieno; ma esse devono al contrario essere tolte, nella loro forma e nel loro ritmo, a delle parti libere interessanti già udite.

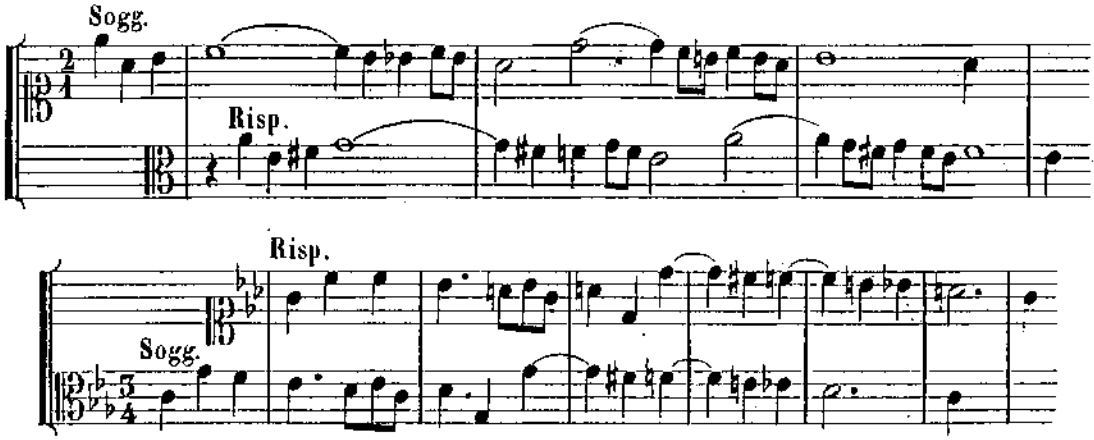
È possibile, ed è anche talvolta di un eccellente effetto, in una *Fuga maggiore,* di far udire il Soggetto nel modo minore diretto. Ma questo non può prodursi felicemente che immediatamente prima dello Stretto. In questo caso il Soggetto è seguito da un Divertimento che percorre facoltativamente le tonalità relative di questo minore diretto, e che confina alla fermata sulla dominante precedente lo Stretto. La rientrata nel modo maggiore tosto al principio dello Stretto, acquista così un sapore apprezzabile.

Noi arriviamo al punto della Fuga dove tutti gli elementi stanno per mettersi in opera nel modo che dirò. Questo punto si chiama *Stretto;* esso è *quasi sempre* preceduto da una fermata sulla dominante; questa fermata però non è obbligatoria, e vi sono delle Fughe il cui *Stretto* si concatena direttamente con ciò che precede. (L'allievo vedrà, del resto, dagli esempi che saranno dati più tardi, le diverse combinazioni che possono presentarsi). Un Pedale di dominante può essere introdotto immediatamente prima dell'attacco dello Stretto; è *preferibile,* in questo caso, di farlo corto, a meno che le proporzioni della Fuga non permettano di estenderlo maggiormente.

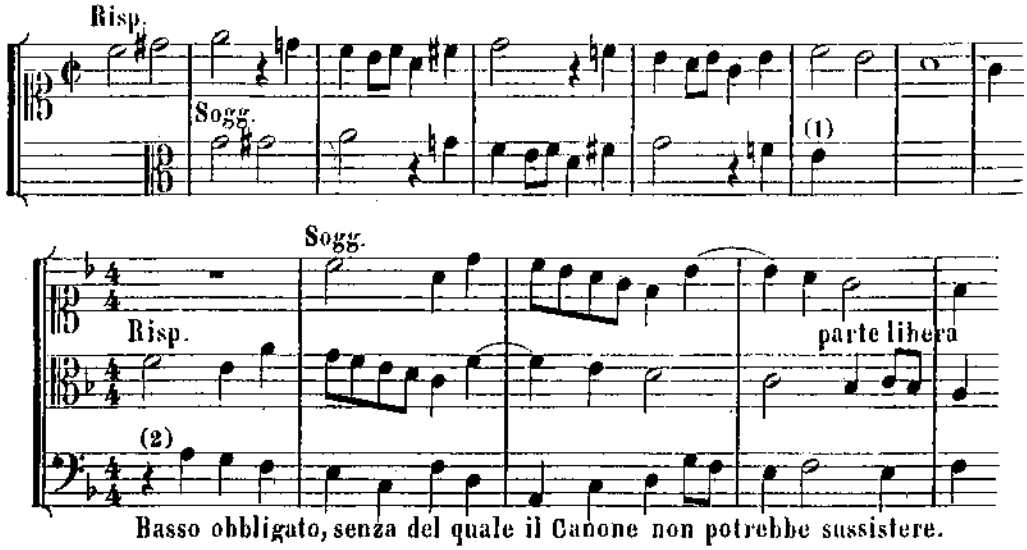
LO STRETTO ED IL PEDALE.

Lo *Stretto* è, come l'ho detto nel *Piano generale*, la parte della Fuga dove gli elementi i più interessanti si danno, per così dire, convegno per condensarsi, riunirsi, serrarsi.

Lo *Stretto* propriamente detto è formato da un *Canone* della *Risposta* procedente *sotto o sopra il Soggetto*, Es:



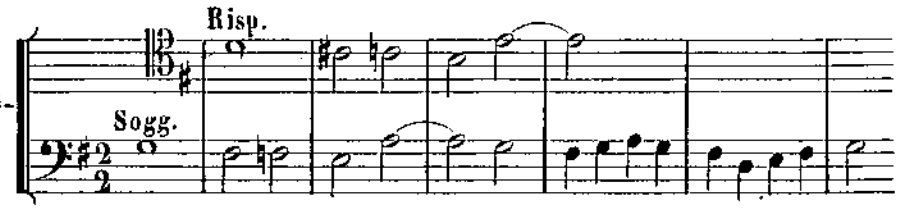
Talvolta dal *soggetto* procedente *sotto o sopra la risposta*; Es:



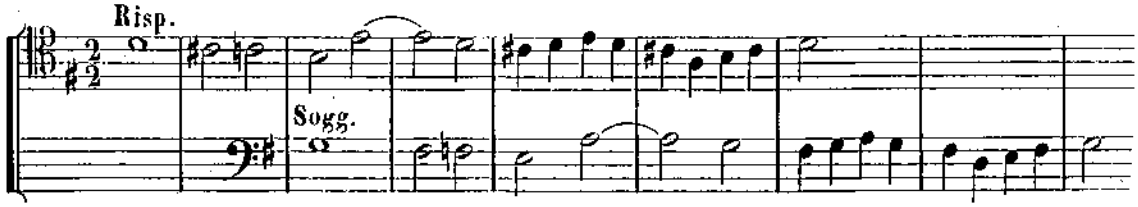
Basso obbligato, senza del quale il Canone non potrebbe sussistere.

Talvolta anche, ma raramente, le due combinazioni sono praticabili; Es.

Canone principiante sul soggetto.



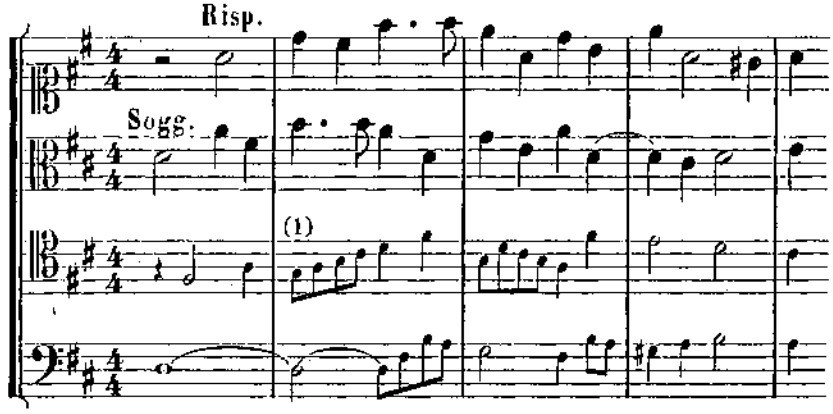
Lo stesso principiante colla risposta e continuantesi sino alla fine.



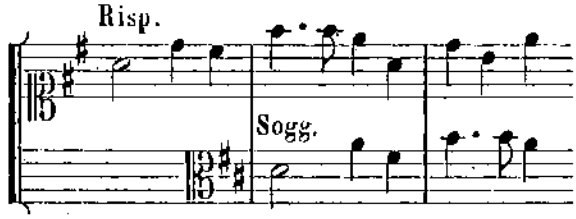
(1) Molti soggetti forniscono il Canone per intero; altri al contrario, non ne danno che una parte.

(2) Certi di questi Canoni bastano armonicamente a loro stessi; altri hanno bisogno di essere sostenuti da un basso, come si vede in questo esempio.

Altro Canone principiante dal soggetto, sorretto da un basso e un'armonia obbligatori.

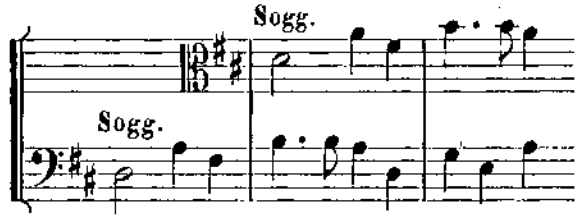


Lo stesso principiante colla risposta e fermantesi nel mezzo della 3.ª battuta.



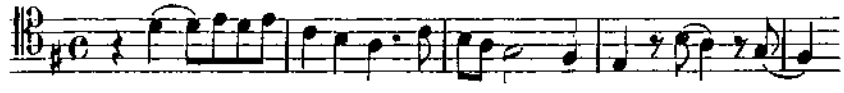
Quest'ultimo Soggetto comporta anche un Canone all'8.ª che può figurare nelle combinazioni dell'insieme dello stretto; lo mostro qui come particolarità da imitarsi tutte le volte che i motivi, qualunque essi siano, vi si presteranno; Es:

CANONE ALL' 8.ª

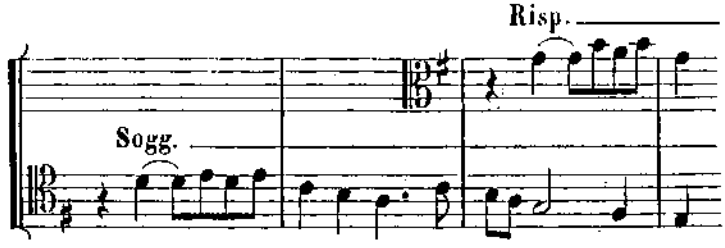


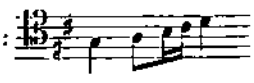
La maggior parte dei soggetti scolastici comportano dei Canoni più o meno prolungati del genere di quelli che or ora abbiamo visti, ma *principalmente quelli della risposta combinantisi sotto o sopra il soggetto*. Essi comportano anche quasi sempre la possibilità di fare delle *entrate* a dei punti differenti, prolungantisi più o meno per moto retto o contrario, sia conservando i valori, sia aggravandoli o diminuendoli; Es:

SOGGETTO

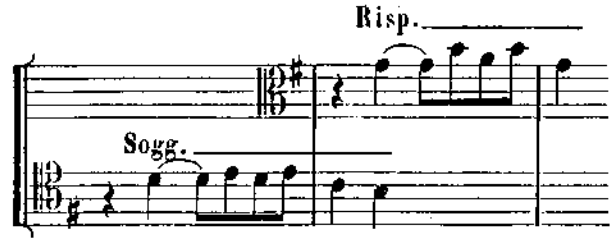


1.º STRETTO. (Risposta sul Soggetto)

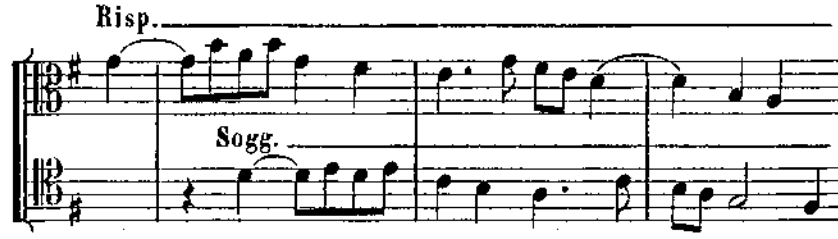


(1) L'analisi di questo passaggio, che può sembrare difficile a tutta prima, è nondimeno naturalissima se si considera che il movimento melodico del Tenore non è che la modificazione ritmica di:  La versione adottata è preferibile, essendo nel carattere generale dei valori impiegati.

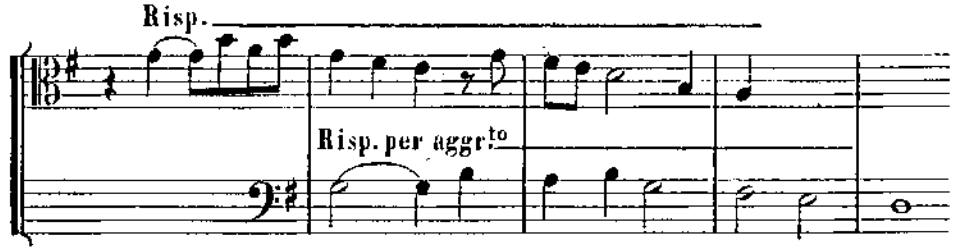
2º STRETTO. (Risposta sul Soggetto)



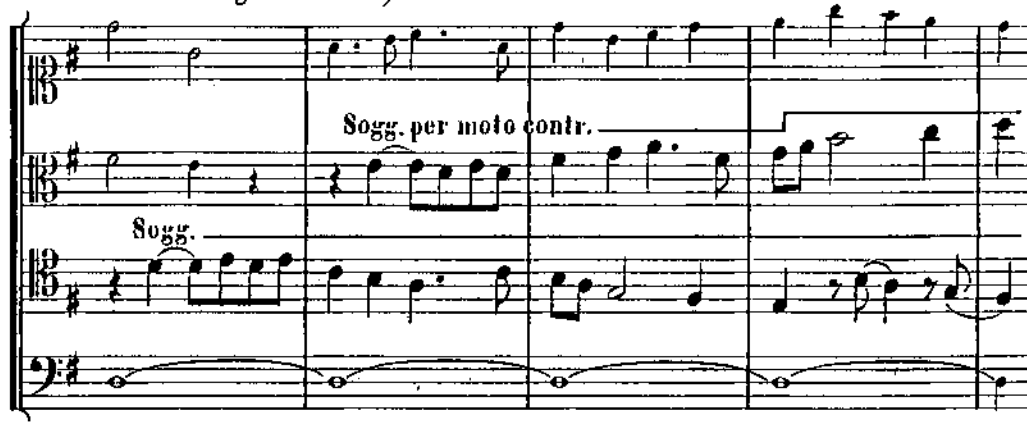
3º STRETTO, (vero - principiante dalla Risposta)



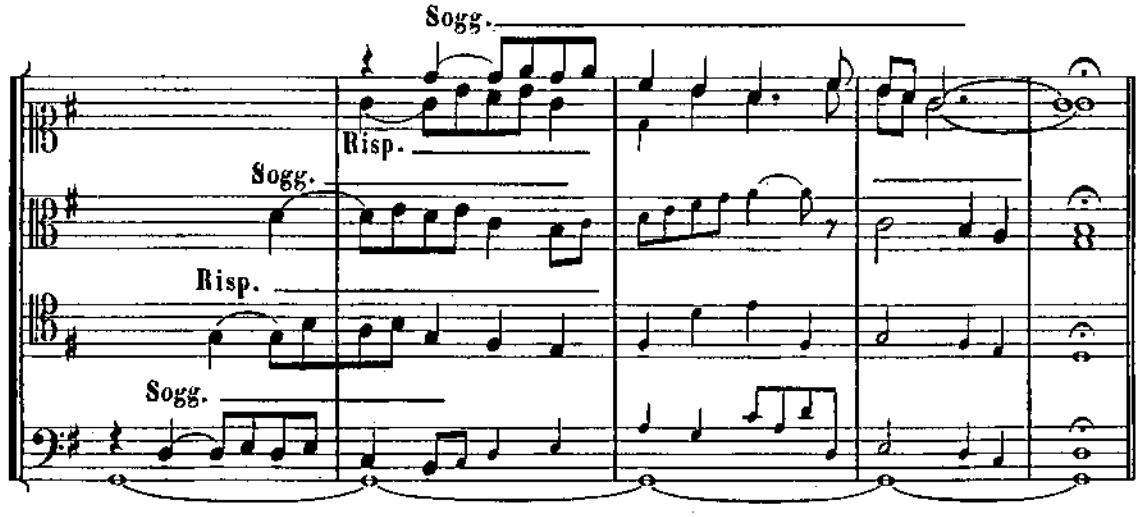
4º STRETTO. (Risposta per aggravamento sulla Risposta) che può condur-
-re al Pedale di dominante.



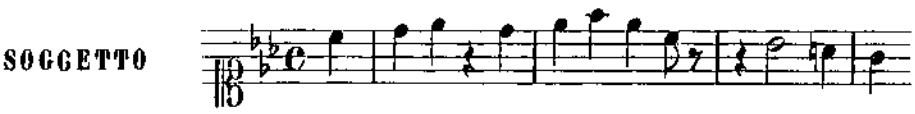
5º STRETTO, su Pedale di dominante (Soggetto per moto contrario sul Sog-
-getto stesso)



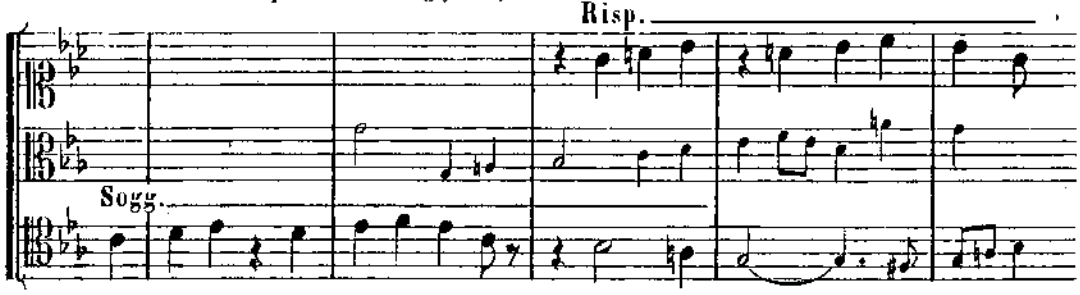
6º STRETTO, su Pedale di Tonica (Entrate più ravvicinate)



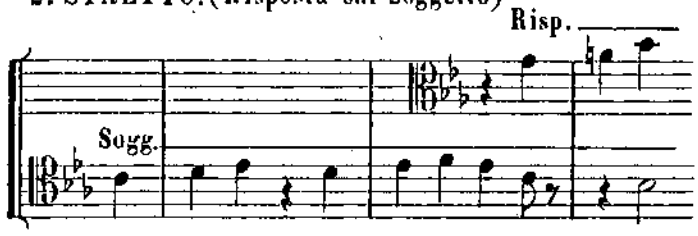
SOGGETTO



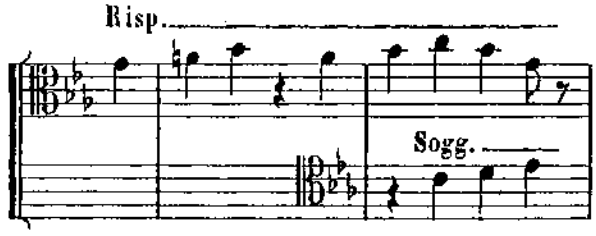
1º STRETTO. (Risposta sul Soggetto)



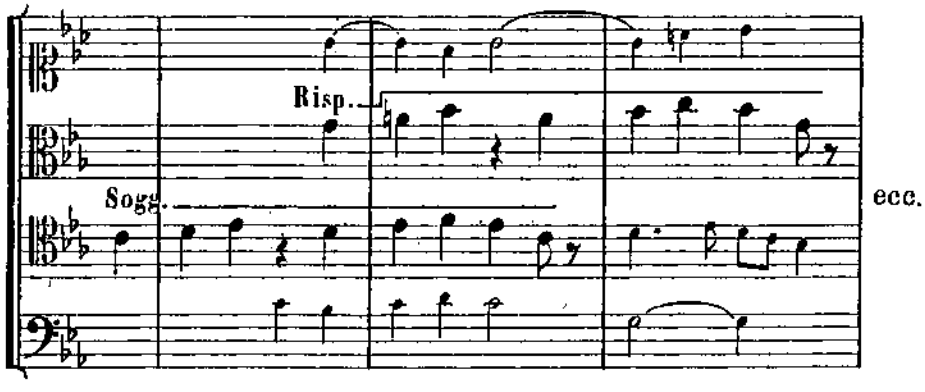
2º STRETTO. (Risposta sul Soggetto)



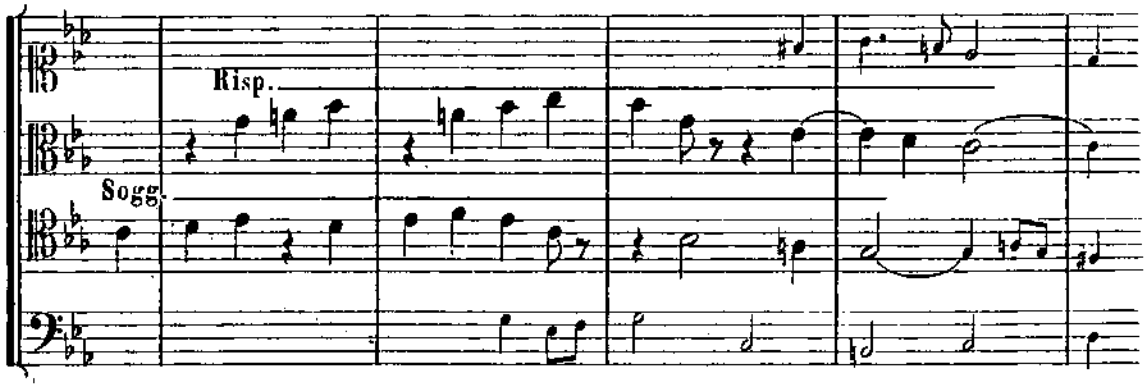
3º STRETTO, (principiante colla Risposta)



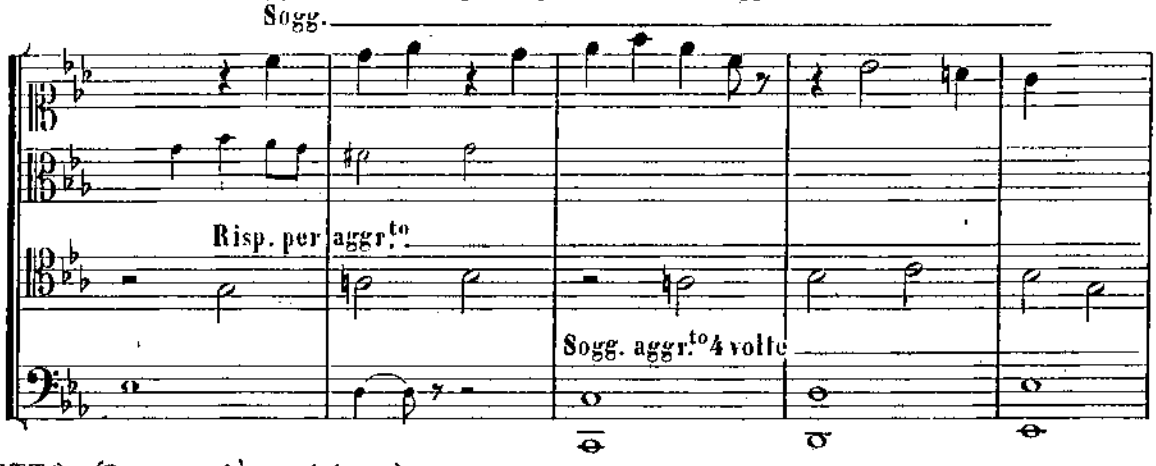
4º STRETTO. (Risposta sul Soggetto)



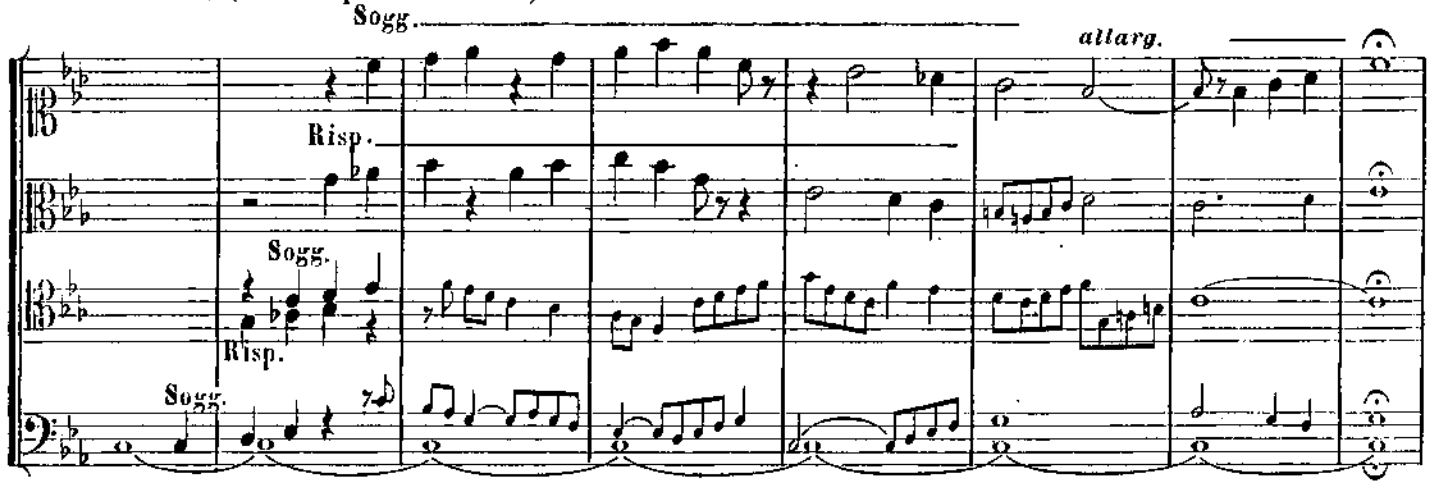
5º STRETTO. (Stretto vero)



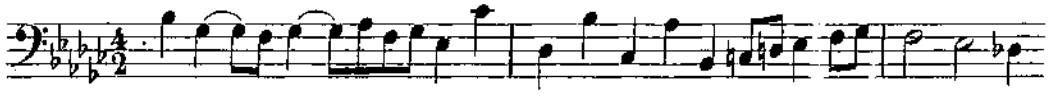
6.° STRETTO. (Soggetto sulla Risposta per aggr.to, col Soggetto stesso aggr.to 4 volte)



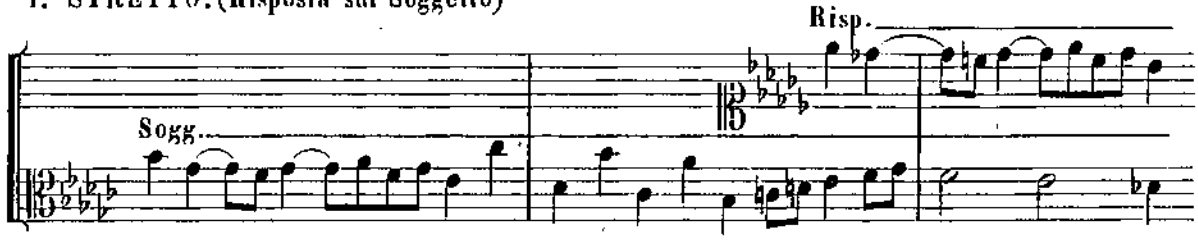
7.° STRETTO. (Entrate più ravvicinate)



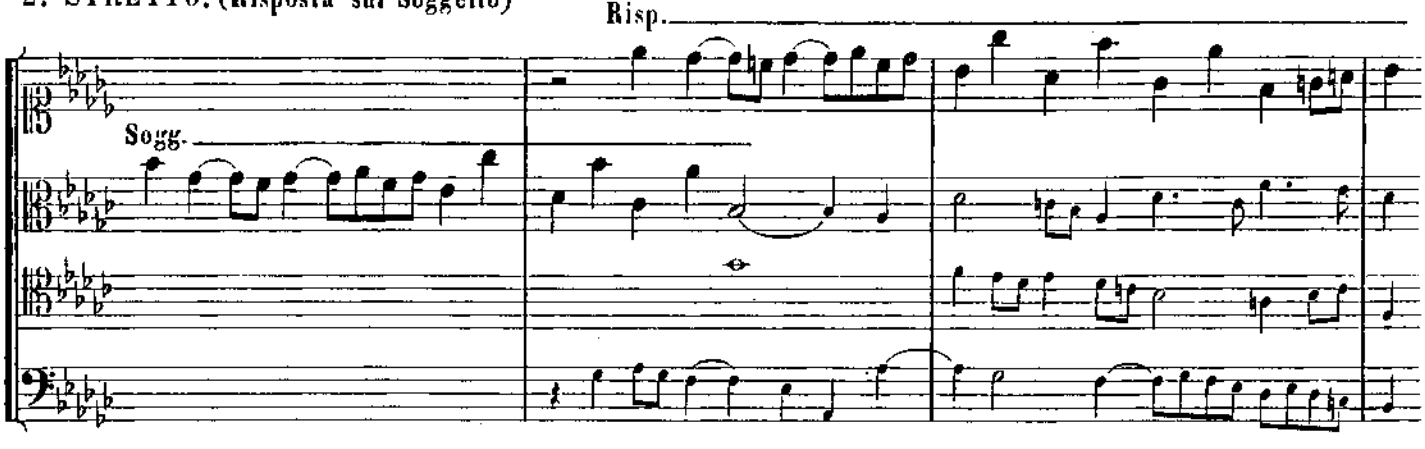
SOGGETTO



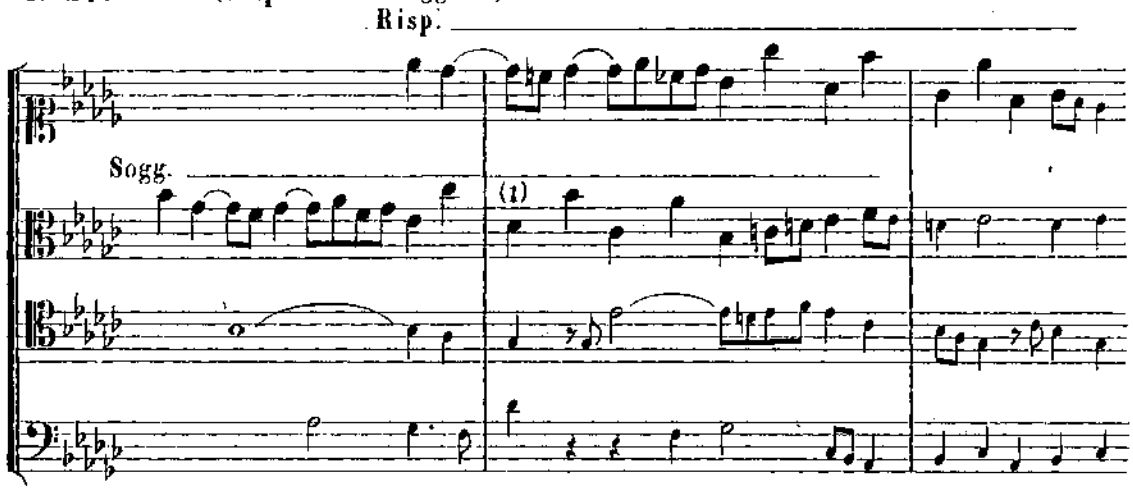
1.° STRETTO. (Risposta sul Soggetto)



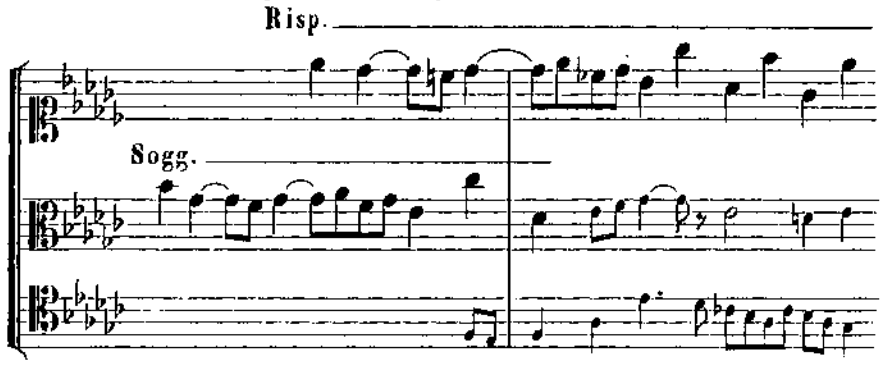
2.° STRETTO. (Risposta sul Soggetto)



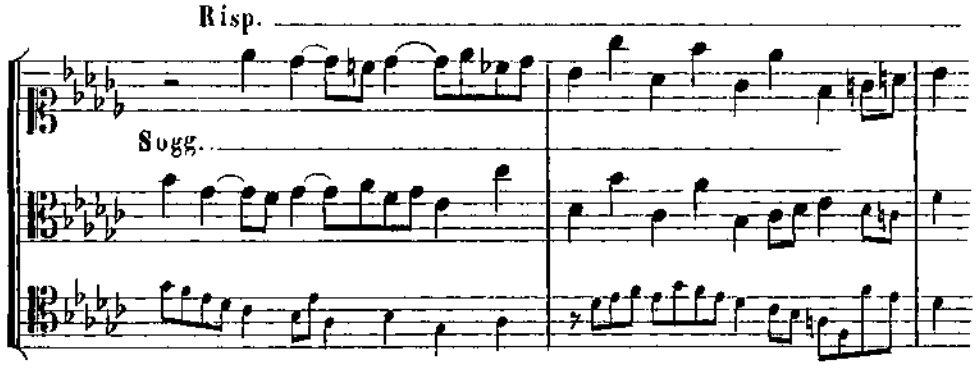
3º STRETTO. (Risposta sul Soggetto)



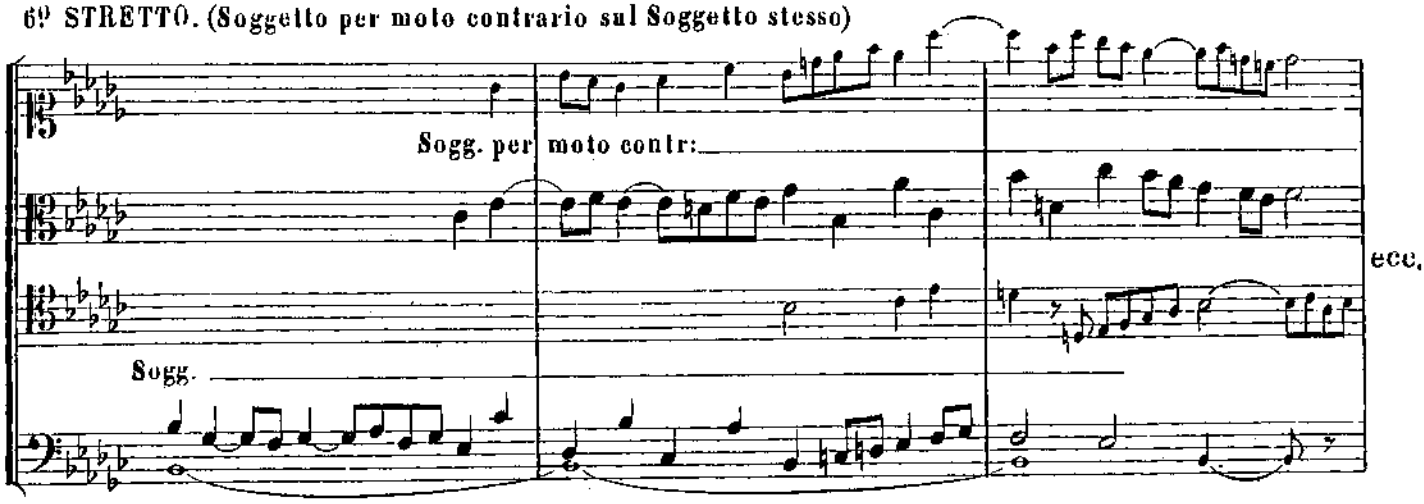
4º STRETTO. (Risposta sul Soggetto)



5º STRETTO. (vero)

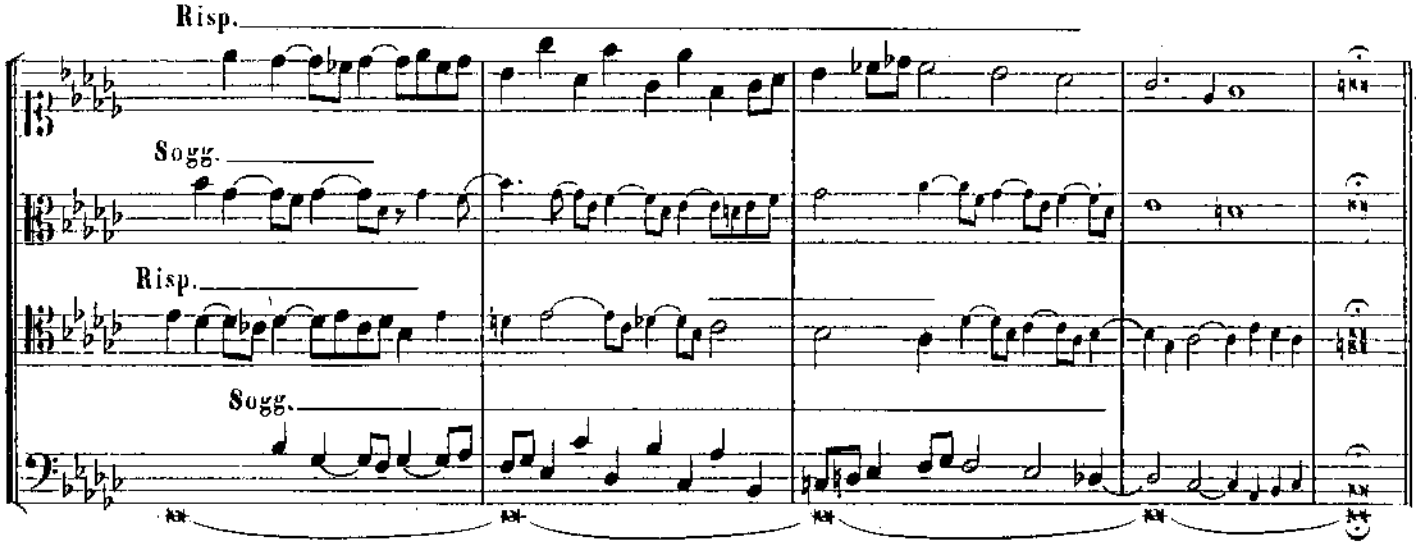


6º STRETTO. (Soggetto per moto contrario sul Soggetto stesso)



(1) Il *do* della battuta precedente è considerato come prolungato su questo 1º tempo e ritardante il *si*.

7° STRETTO. (Entrate più ravvicinate pfincipianti colla Risposta)

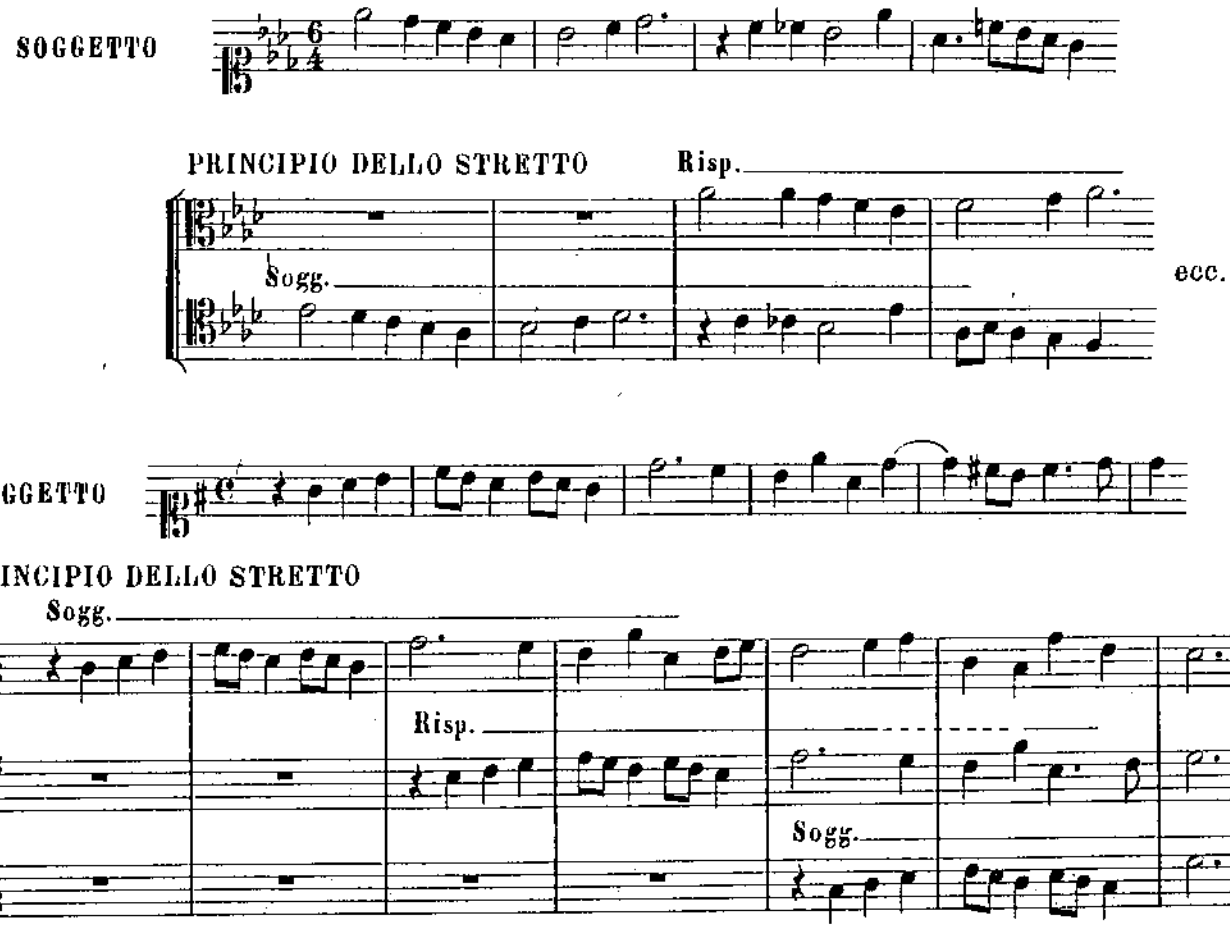


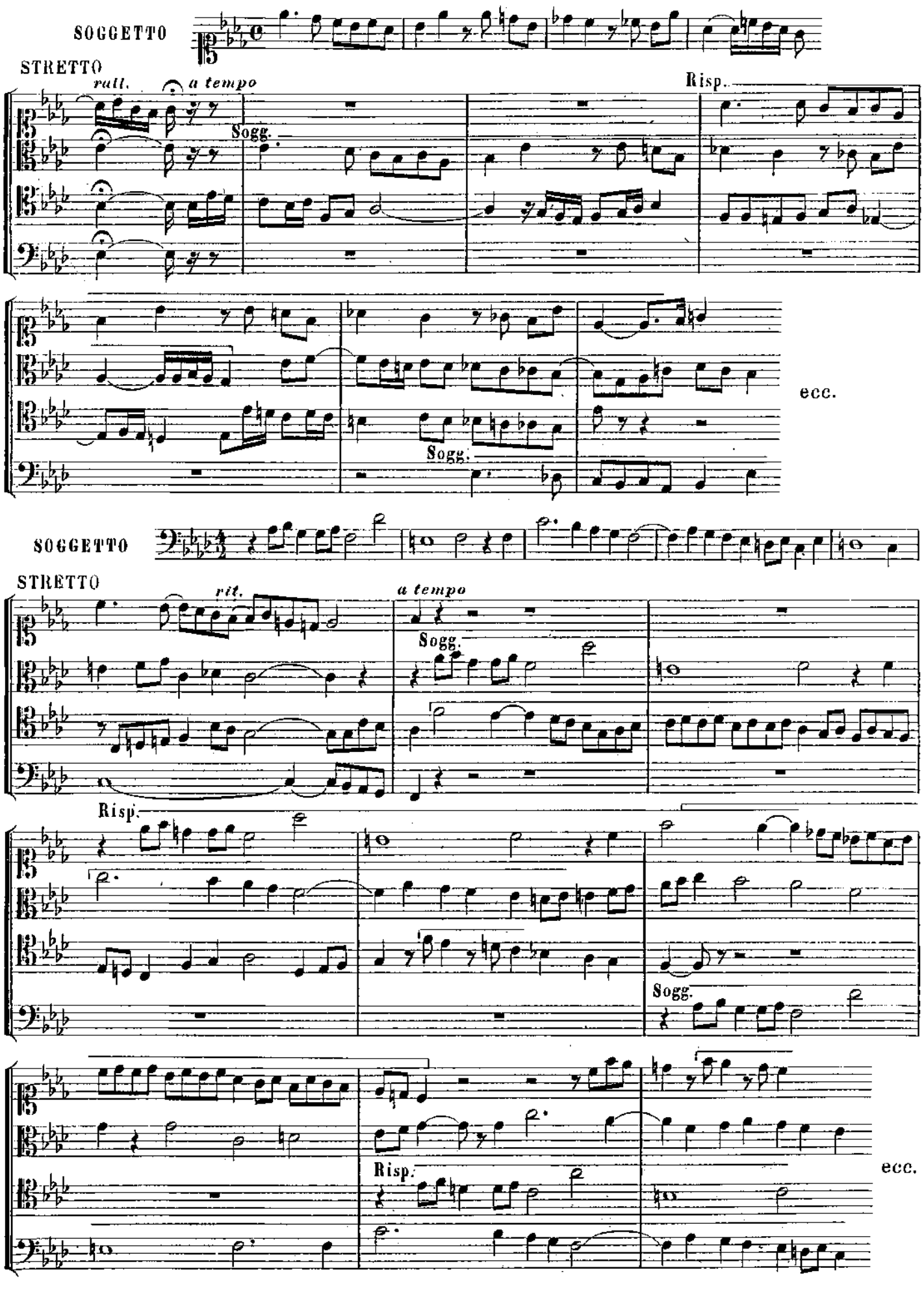
Sono delle *entrate* di questo genere che formano in gran parte ciò che è convenuto di designare sotto il nome generale di *Stretto.*

Non si perderà mai di vista che le diverse combinazioni debbono essere presentate in modo da eccitare un *interesse sempre crescente.*

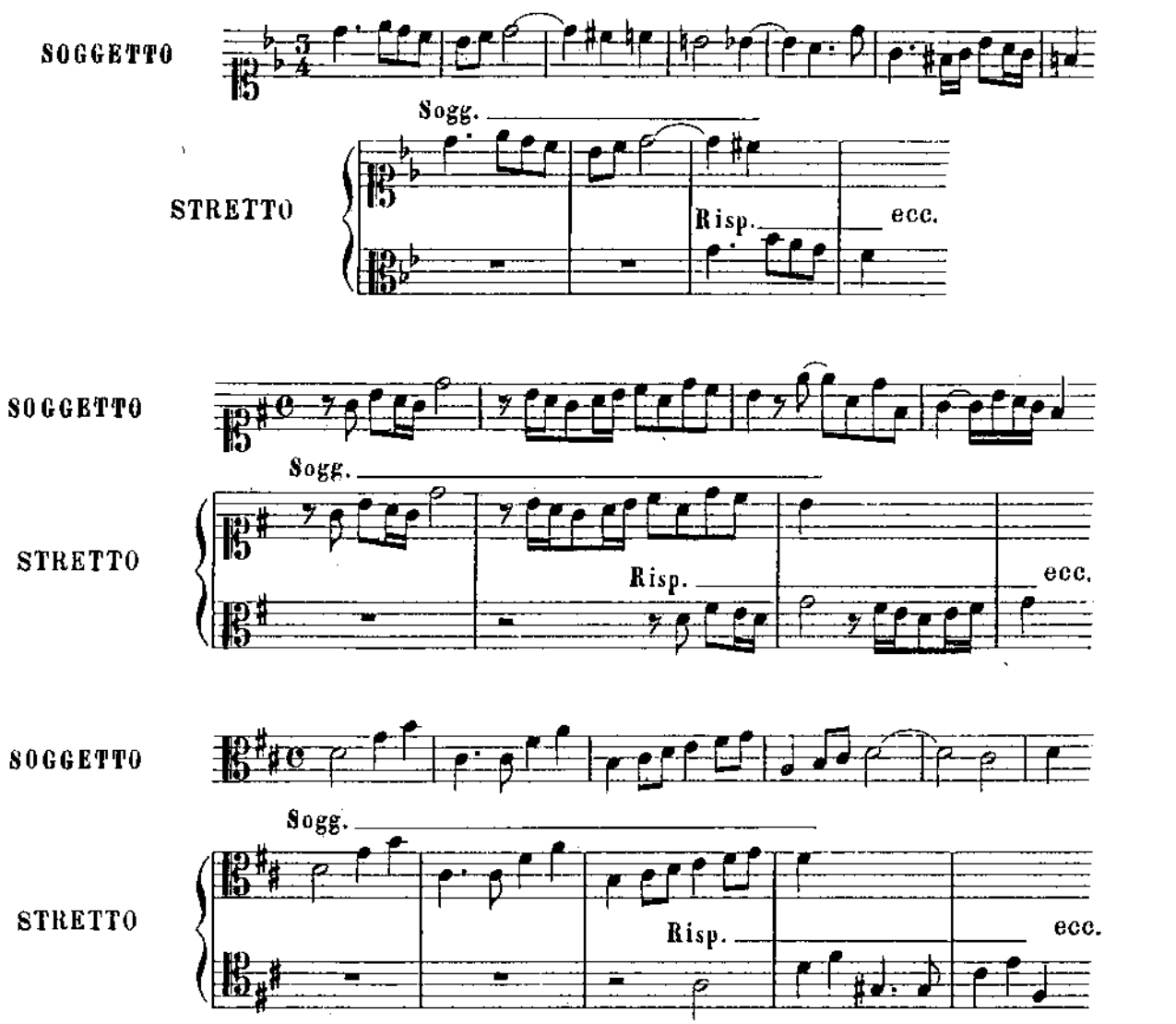
La prima entrata che si fa col soggetto può essere o no accompagnata da uno o da parecchi disegni collegantisi a ciò che precede, e dei quali uno almeno deve prolungarsi sotto la seconda entrata; Es:

1° LA PRIMA ENTRATA DEL SOGGETTO SENZA ACCOMPAGNAMENTO.




SOGGETTO
STRETTO
rall.
a tempo
Risp.
Sogg.
ecc.
SOGGETTO
STRETTO
rit.
a tempo
Sogg.
Risp.
Sogg.
Risp.
ecc.

La seconda entrata, che ha luogo colla risposta, *non dev'essere tanto lontana dalla prima* da provare la sensazione *di una nuova esposizione*, e essa deve prodursi *su di una nota almeno* appartenente ancora al soggetto presentato dalla parte che ha fatto la prima entrata; Es:



Sarà così anche per tutti gli altri stretti che si succederanno in seguito, vale a dire che *non vi deve*, per così dire, *essere soluzione di continuità fra la parte che propone e quella che le risponde.* Per esprimere il mio pensiero figuratamente dirò che è una *catena di cui tutti gli anelli si congiungono.*

Dagli esempi di stretti completi che seguiranno, si vedrà che le entrate, fatte sempre incominciando dal principio del Soggetto, della Risposta e nonchè del Contrassoggetto, del quale pure si può servirsi per fare degli stretti, si vedrà, dico, che queste entrate si *succedono ravvicinandosi fino a che si produca il vero Canone del Soggetto e della Risposta.* Questo Canone può farsi all'infuori del Pedale o sul Pedale stesso.

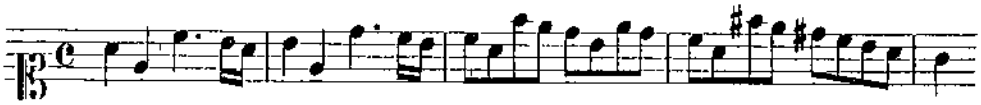
Occorre dire che in tutto questo il Contrassoggetto può essere chiamato a compiere il suo ufficio, sia servendo, come ho detto testè, a formare degli stretti, sia accompagnando il Soggetto o la Risposta, interamente o per frammenti.

Le parti libere *di un rilievo sufficiente*, la Coda ed anche il Nuovo soggetto (del quale parlerò più oltre) se ve n'è uno; tutti questi elementi prendono parte all'azione, si riuniscono, si mescolano, si confondono, in modo da destare un interesse crescente e caloroso che attira ed avvince l'attenzione.

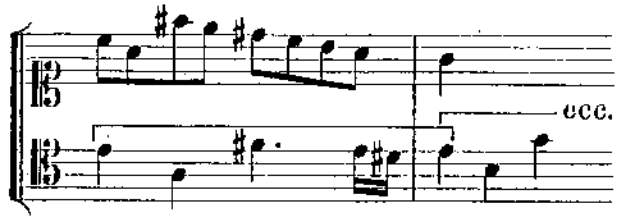
Le differenti entrate delle quali si è parlato testè non si succedono sempre senza interruzione; esse sono sovente collegate da brevi Divertimenti.

Coi soggetti che non forniscono Canone, lo stretto *non può comporsi che di entrate,* che lo spirito ingegnoso del compositore riesce ad introdurre secondo che la forma melodica del soggetto lo permette.

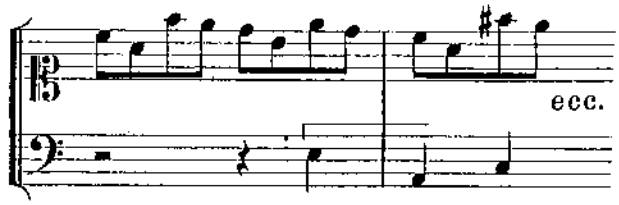
ESEMPIO DI UN SOGGETTO CHE NON DÀ LUOGO CHE A DELLE ENTRATE PER FORMARE LO STRETTO.



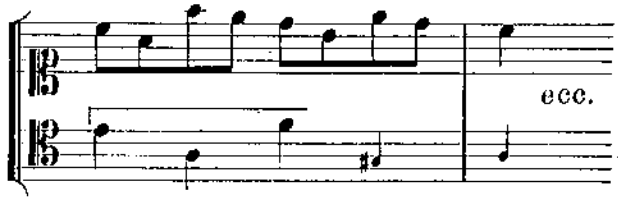
L'entrata più lontana si produrrà pertanto alla 4.ª battuta.



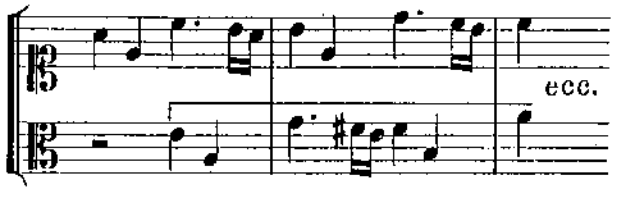
Un'entrata di brevissima durata alla fine della 3.ª



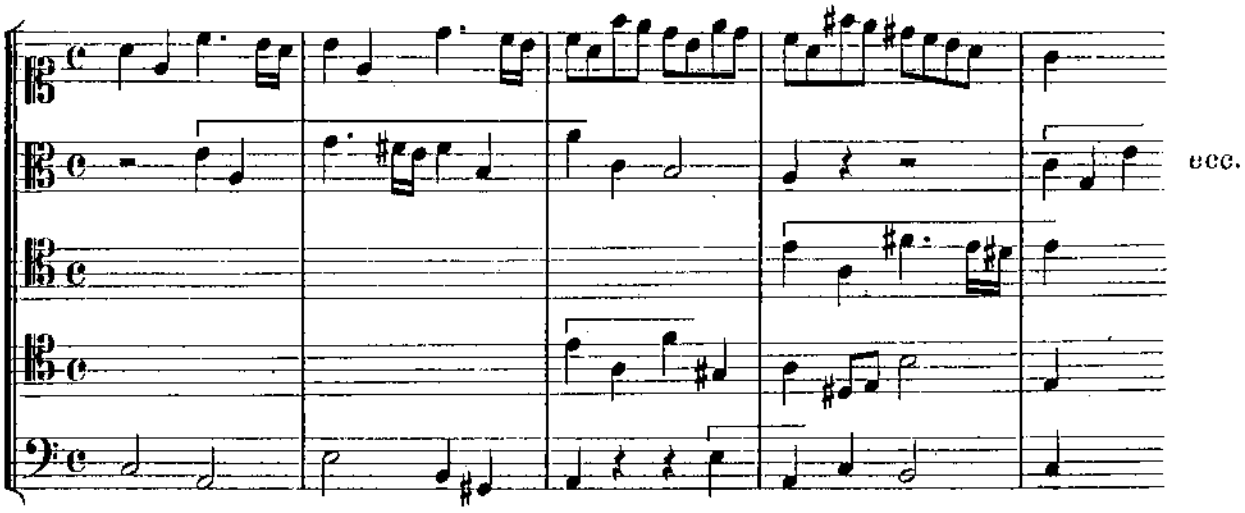
Una alla 3.ª



E infine una nel mezzo della 1.ª



Caso curioso ed abbastanza raro, queste quattro entrate, dopo essere state udite successivamente, possono riunirsi simultaneamente sul soggetto e formare un tutto armonico soddisfacentissimo.



Arriviamo al *Pedale*, non però a quello del quale ho già parlato, che può talvolta precedere immediatamente lo Stretto, ma a quello che ne fa parte integrante, che esiste in quasi tutte le Fughe scolastiche, che acquista qui una grande importanza per le combinazioni cui esso serve di base, e che prepara, per così dire, la conclusione della Fuga.

Esso riposa sempre sulla dominante o sulla tonica, talvolta sulle due alternativamente, ed è posto nel basso.

Sopra di esso possono svolgersi numerose e diverse combinazioni già indicate nel *Piano generale*, ma che forse non è inutile di rammentare: *Canone del Soggetto e della Risposta, Imitazioni, Canoni diversi*, ecc.

L'opportunità dell'impiego dei Pedali è lasciato alla libera iniziativa del Compositore; non insisterò pertanto su questo punto se non per dire che se si fanno due Pedali nello stesso Stretto, è quello di *tonica* che deve essere il *secondo* e, se non terminare del tutto la Fuga, essere almeno *vicinissimo alla sua conclusione*.

Però nel caso in cui si sarebbe fatto prima dello Stretto un Pedale di dominante *di un certo sviluppo*, consiglierò di non fare in seguito che un Pedale di tonica.

Non è che nel caso in cui il Pedale precedente lo Stretto fosse *brevissimo*, che si potrebbe farne un secondo più sviluppato nel corso dello Strette.

In tutti i casi bisogna evitare l'abuso, e non farne tre nella stessa Fuga, a meno che tale Fuga non abbia delle proporzioni *considerevoli*.

Importa di dire qui che nello Stretto, e principalmente sul Pedale, la libertà di scrittura diventa più grande, e che le *dissonanze* che hanno per *fondamentale la dominante* possono praticarsi *senza preparazione*, sopratutto *se esse favoriscono l'impiego felice e simultaneo dei motivi salienti della Fuga*.

Medesimamente, sul Pedale, delle modulazioni lontane possono talvolta essere presentate con felice esito da un'abile mano.

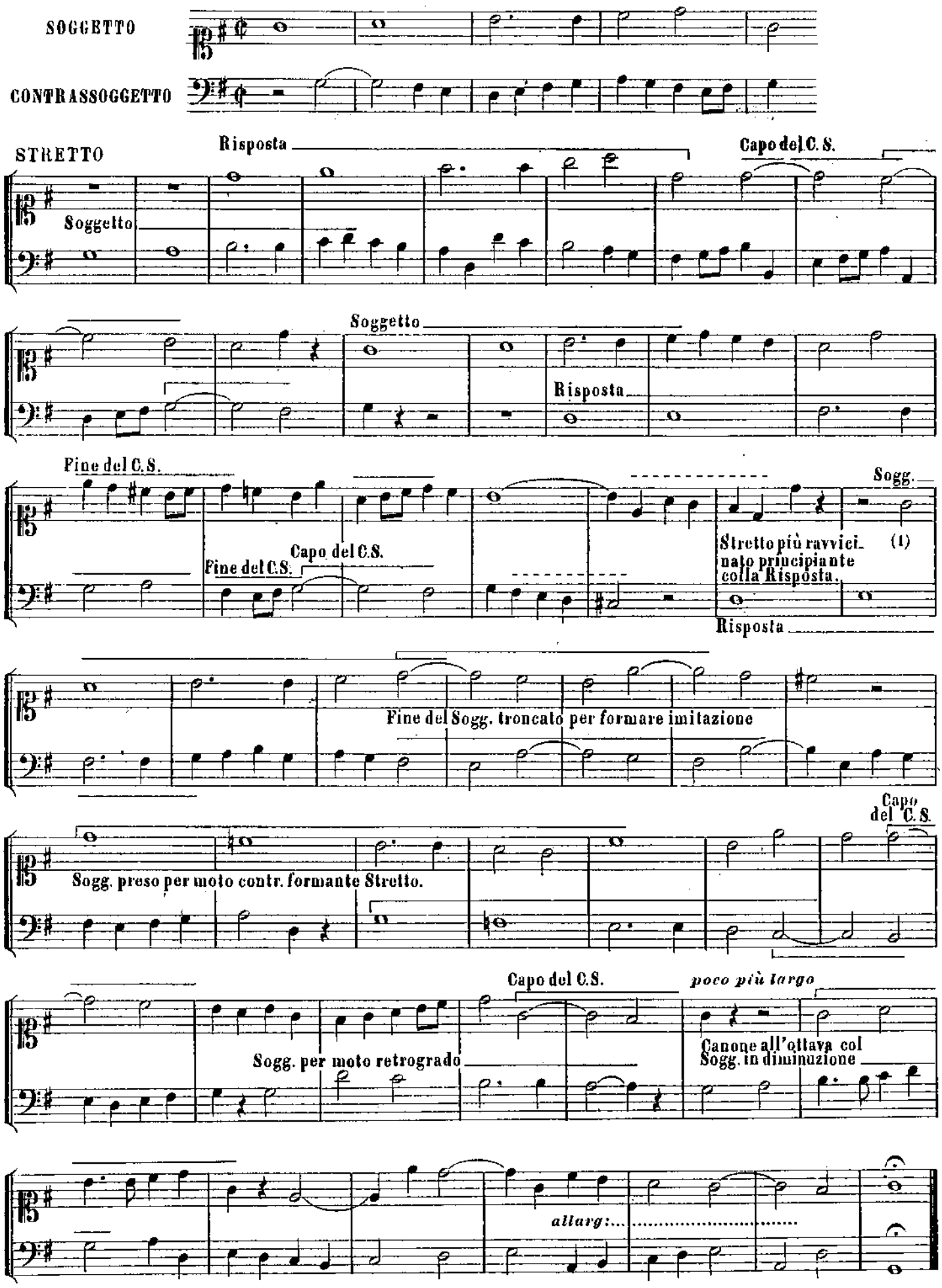
Bisogna ancora far osservare che talvolta riesce di eccellente effetto il terminare una Fuga minore in modo maggiore. È un raggio di sole rischiarante la fine di un'opera che ha potuto sembrare per lungo tratto grigia e fosca.

Infine, se il Soggetto si presta, può essere ottima cosa di presentare la fine di una Fuga in forma di *Corale;* la qual cosa infonde un sentimento di grandezza e di maestà che conviene assai bene a certi Soggetti.

Ma qualunque siano la forma adottata per la conclusione, e la libertà delle armonie impiegate, *non si deve, in nessun caso, scostarsi dallo stile e dal carattere generale della Composizione*.

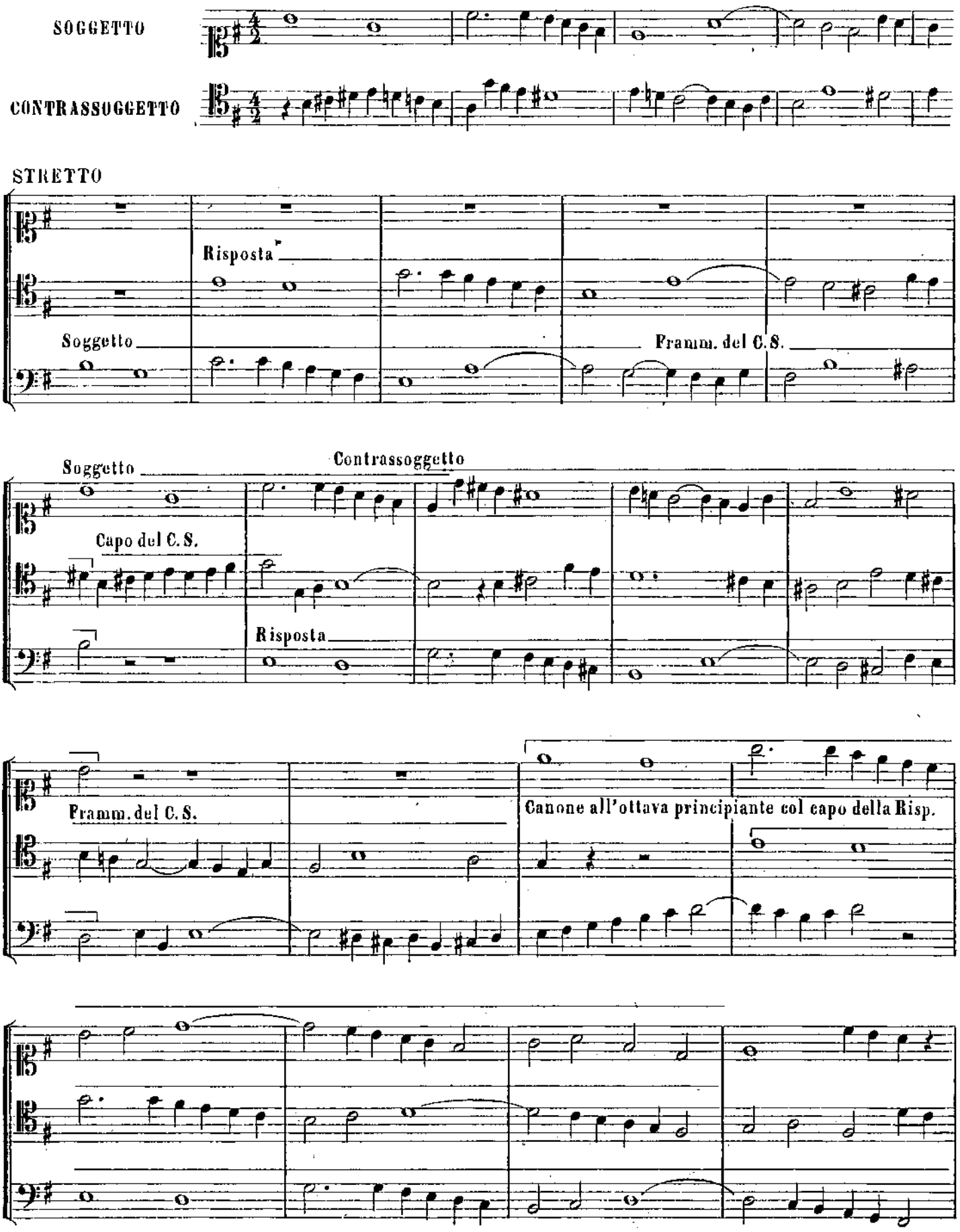
Degli Stretti di differente carattere, dati ora come esempi, mostreranno meglio che non saprei dirlo come dev'essere governata questa parte della Fuga.

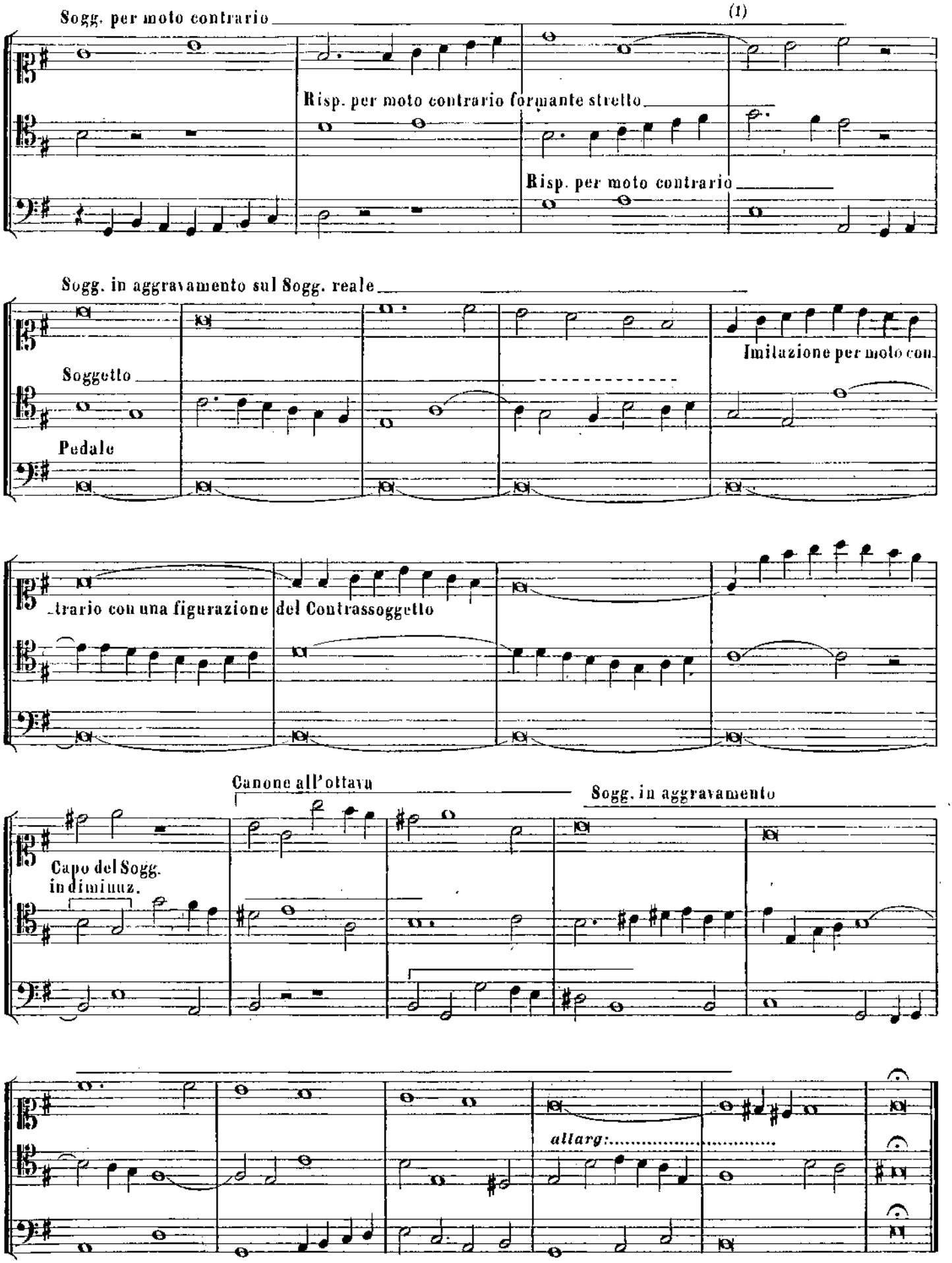
STRETTO DI UNA FUGA REALE A DUE VOCI.



(1) Attacco al 2º tempo per evitare la freddezza.

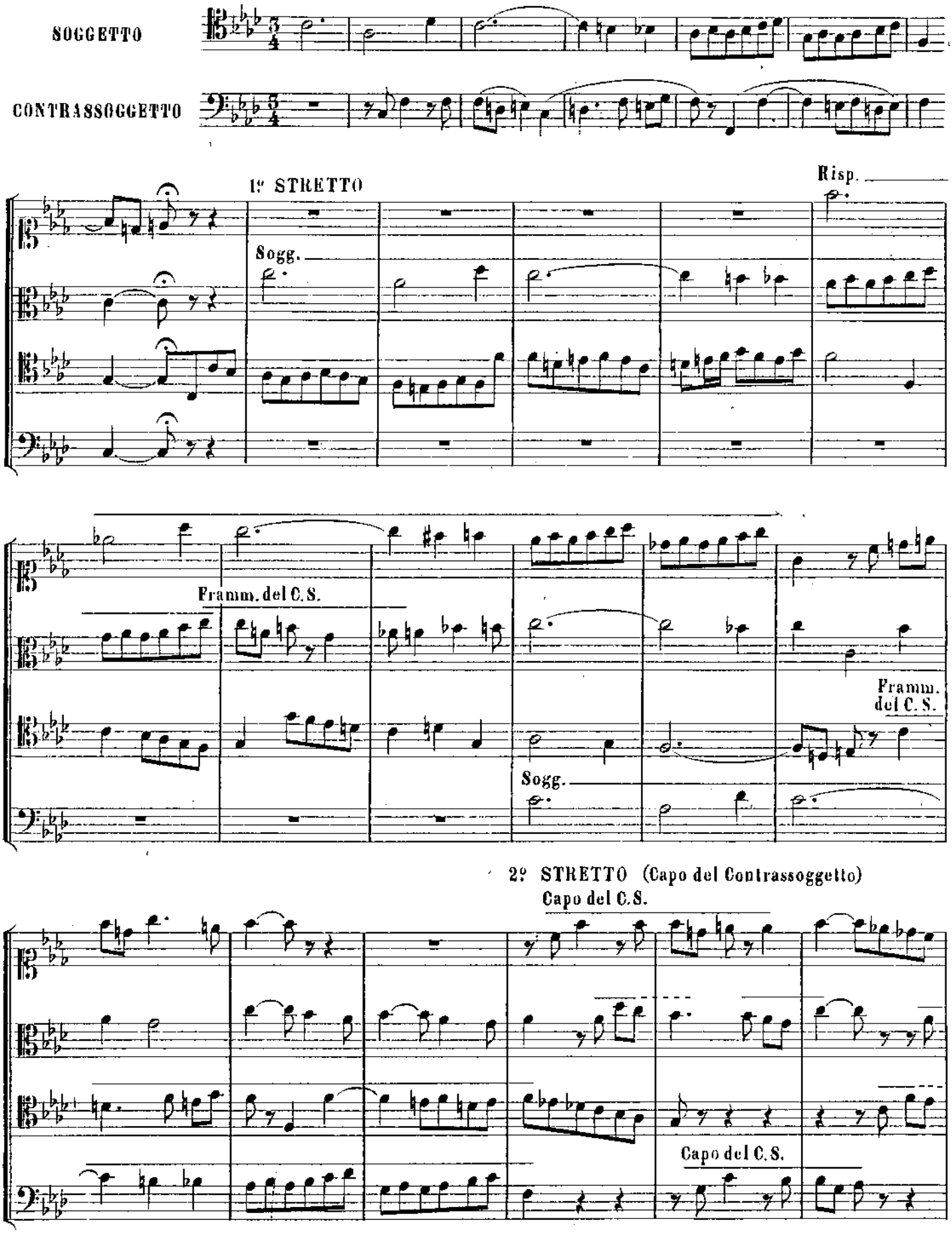
STRETTO DI UNA FUGA TONALE A TRE PARTI ED UN CONTRASSOGGETTO.





(1) Si vede qui un esempio di ritardo che si risolve ascendendo; questa particolarità rarissima non è ammissibile che allorquando, come nel caso presente, ed in vista di certe combinazioni, si vuol conservare ai temi che si adoperano il loro contorno e la loro fisonomia.

STRETTO DI UNA FUGA TONALE A QUATTRO PARTI ED UN CONTRASSOGGETTO.



3º STRETTO (vero)

Risp.

Sogg.

Risp.

Sogg.

Framm. del S.

Framm. del C. S.

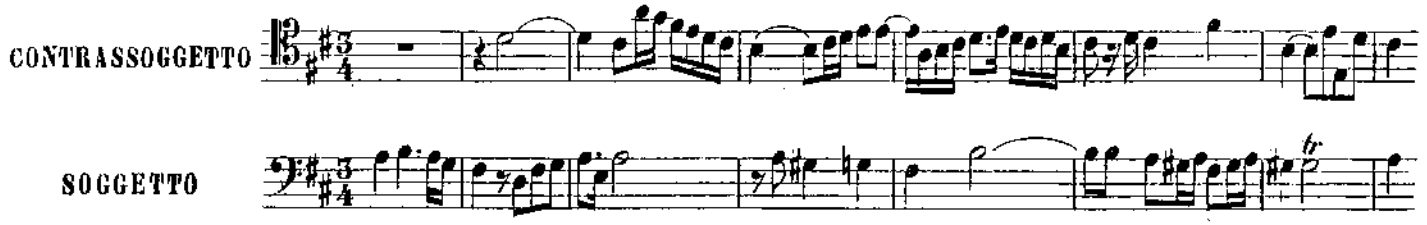
Poco più lento

Sogg.

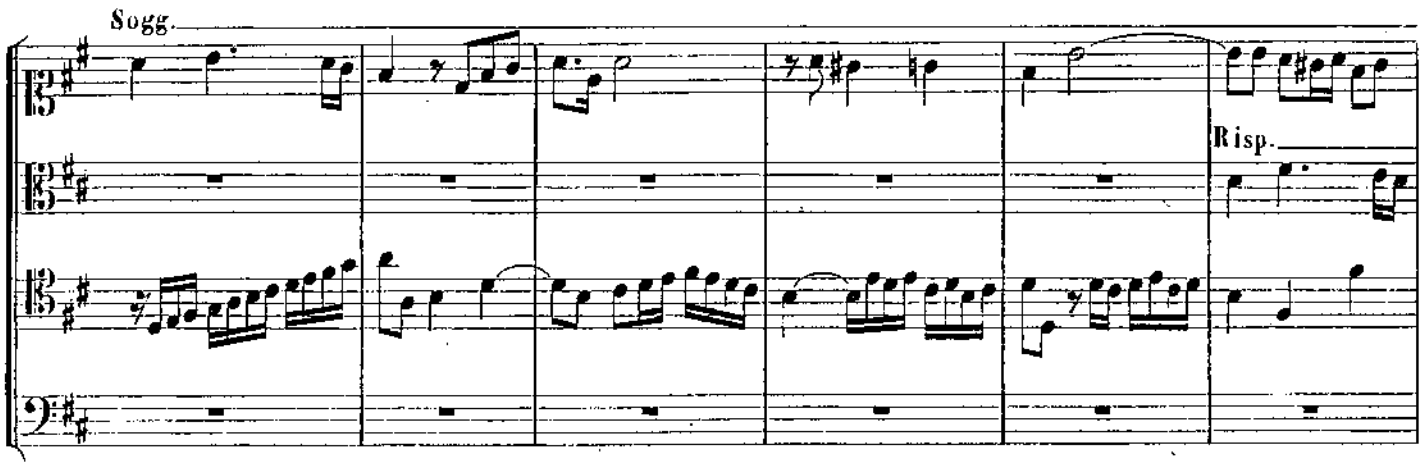
Framm. del S.

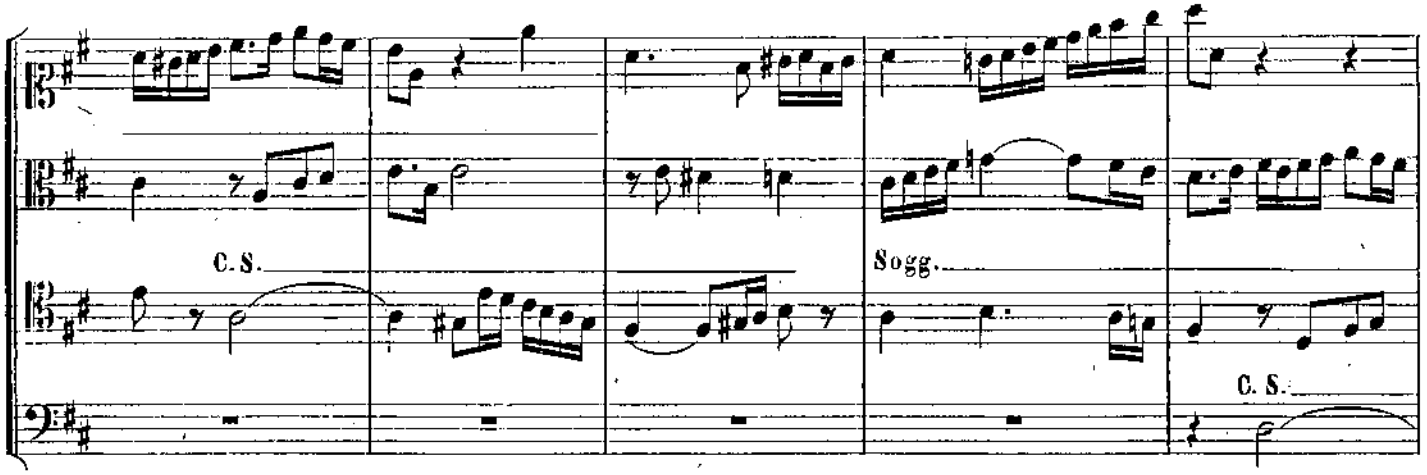
Framm. del C. S.

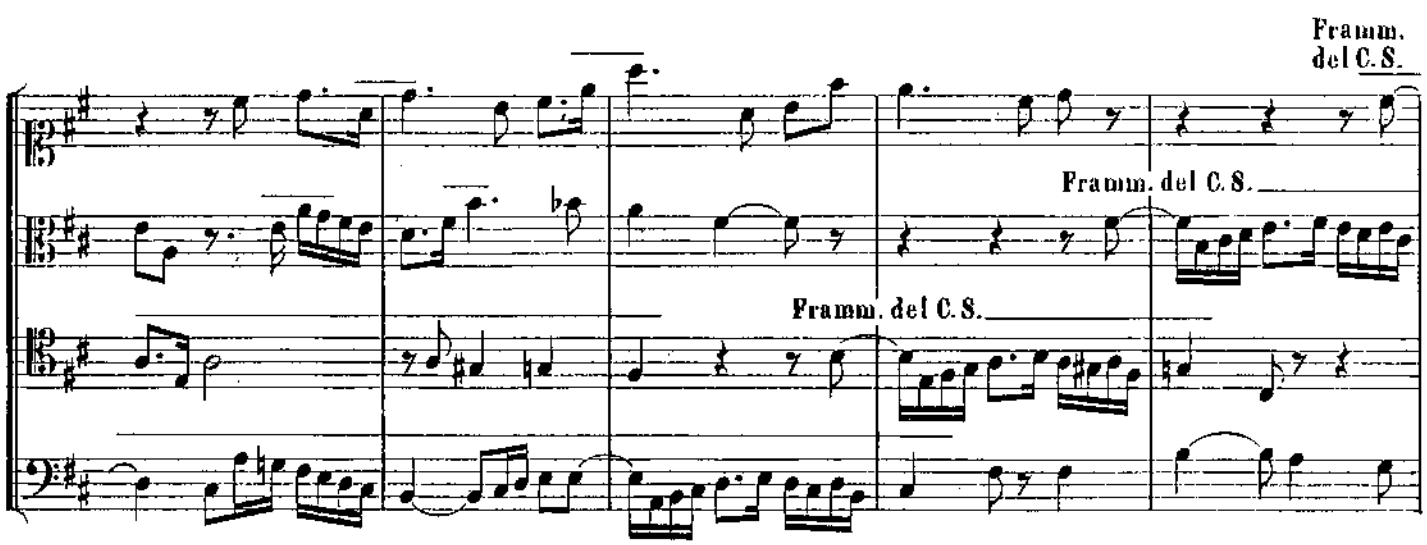
STRETTO DI UNA FUGA TONALE A QUATTRO PARTI ED UN CONTRASSOGGETTO.



1° STRETTO.







2º STRETTO, (principiante colla Risp.)

3º STRETTO, (Capo del C.S.)

C.S.

Sogg.

Risp.

C.S.

C.S.

4º STRETTO, (vero)

Risp.

Sogg.

tr

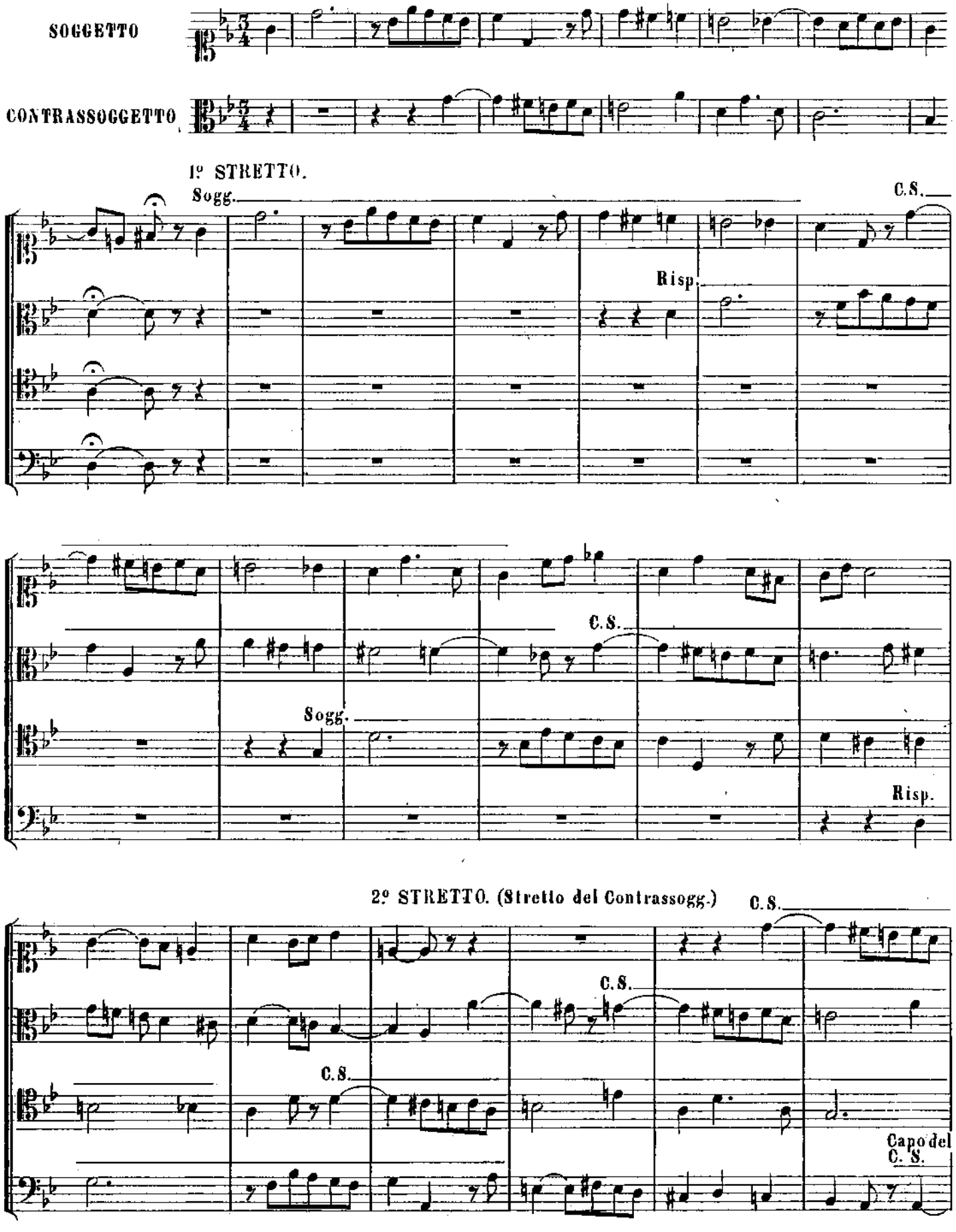
Framm. del C.S.

Framm. del C.S.

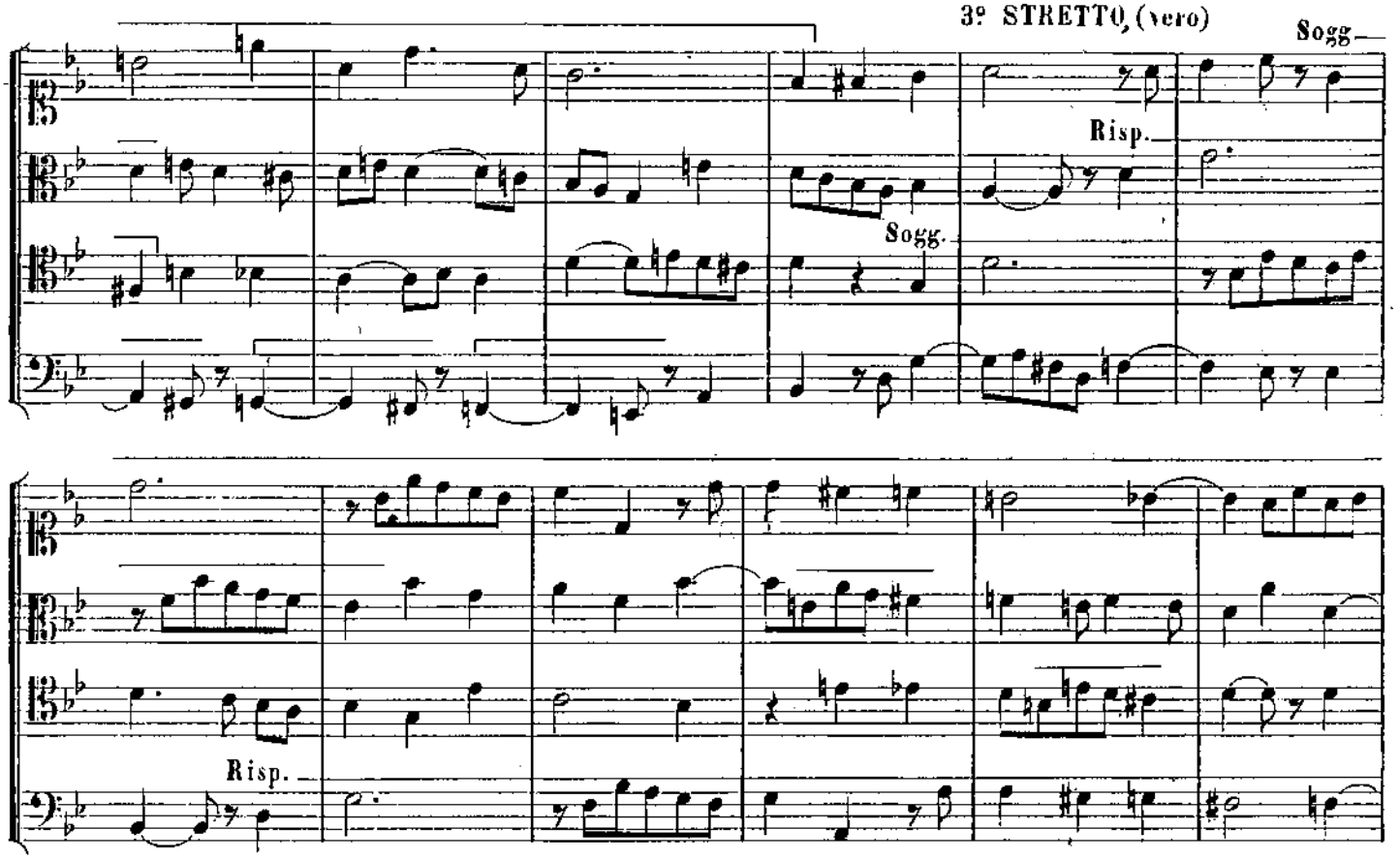
allarg:

Framm. del C.S.

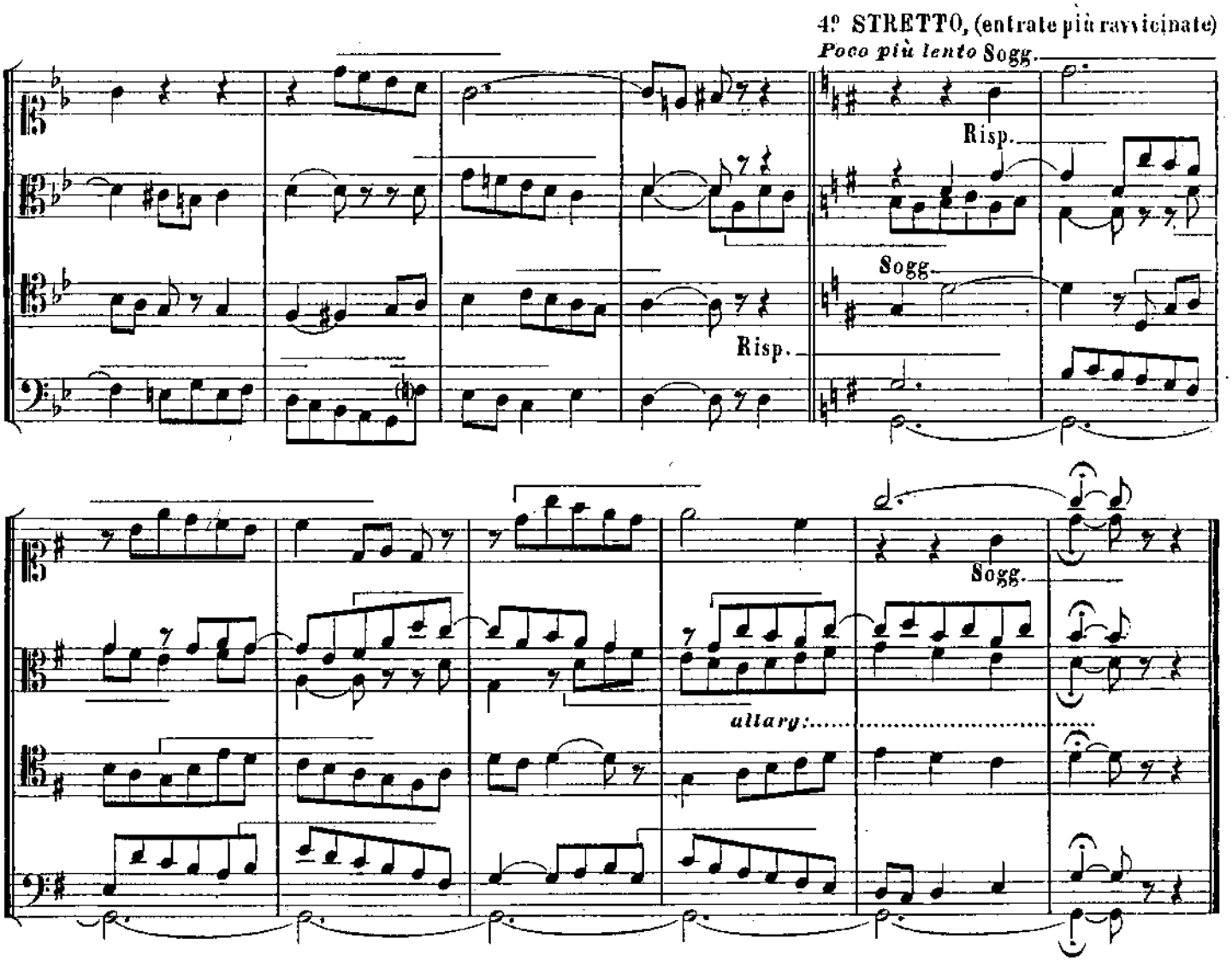
STRETTO DI UNA FUGA TONALE A QUATTRO PARTI ED UN CONTRASSOGGETTO.



3º STRETTO, (vero)



4º STRETTO, (entrate più ravvicinate)



STRETTO DI UNA FUGA TONALE A QUATTRO PARTI ED UN CONTRASSOGGETTO.

SOGGETTO

CONTRASSOGGETTO

STRETTO

1º STRETTO.

Sogg.

Risp.

Sogg.

Risp.

2º STRETTO.

Framm. del C.S.

Risp.

Sogg.

Capo del C.S.

3º STRETTO.

Sogg.

Risp.

Sogg.

Risp.

poco rit.

A

4º STRETTO. (Le entrate per moto contrario)

a tempo

Risp.

Sogg.

A

Risp.

per dim.

A

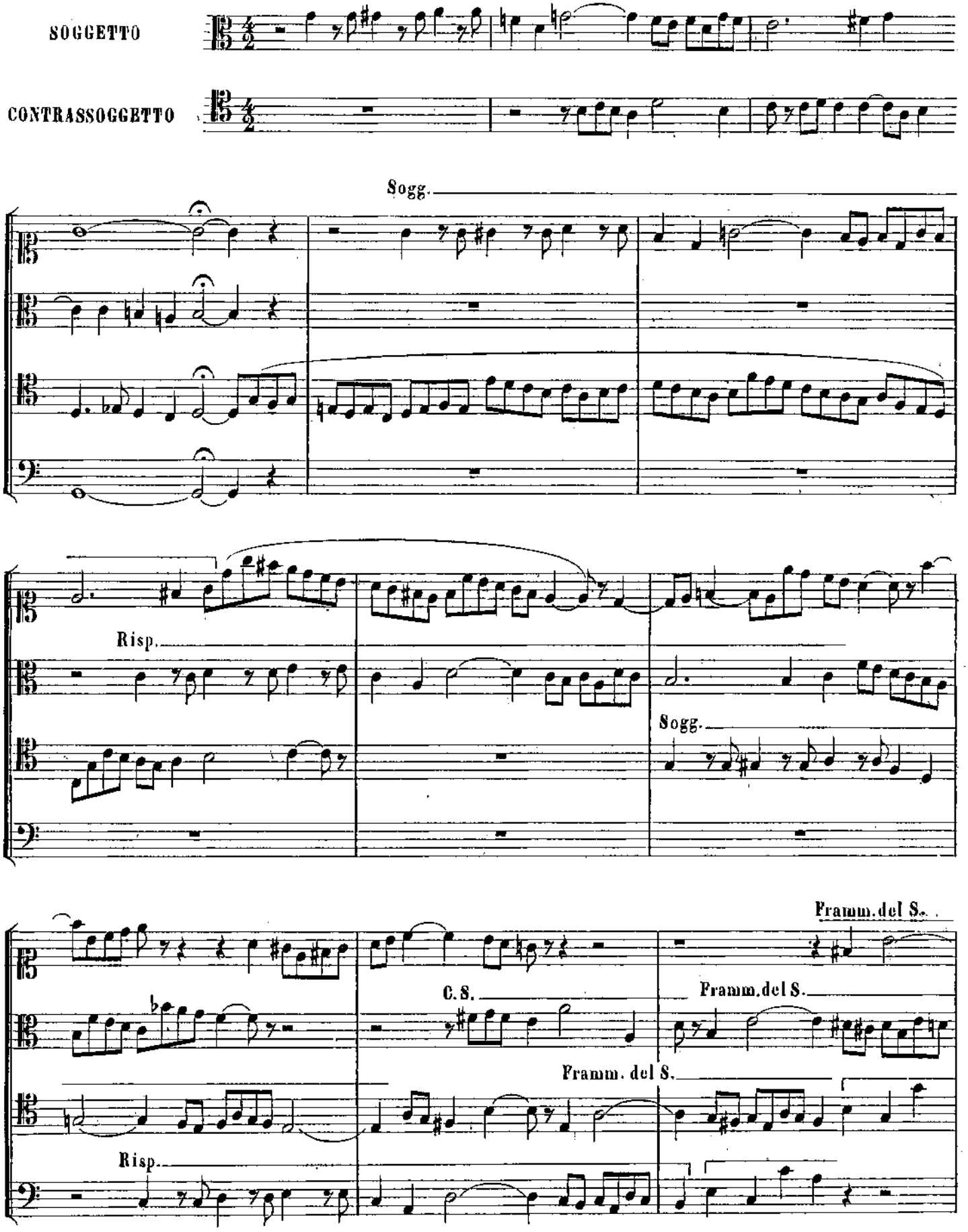
Sogg.

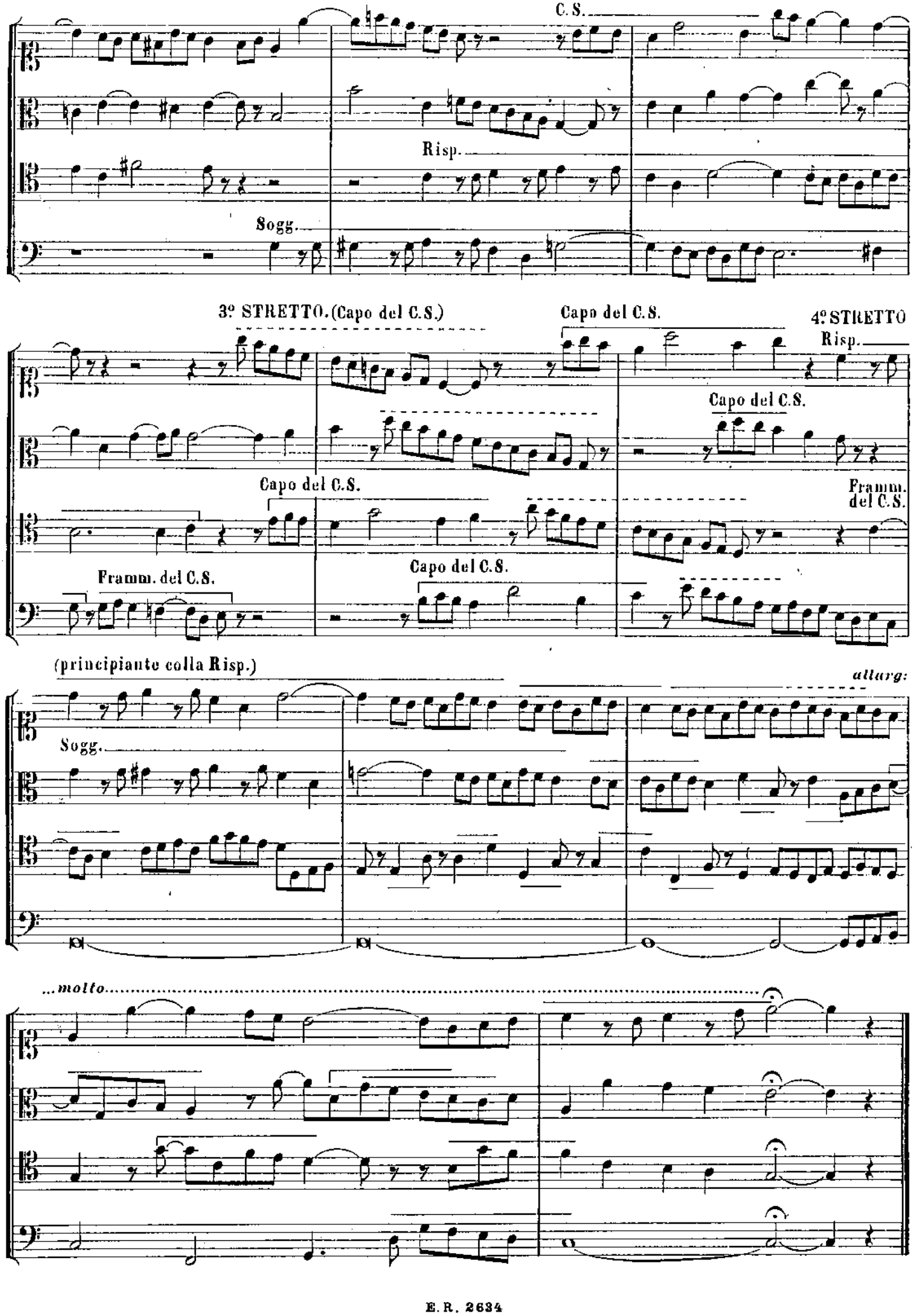
A

allarg.

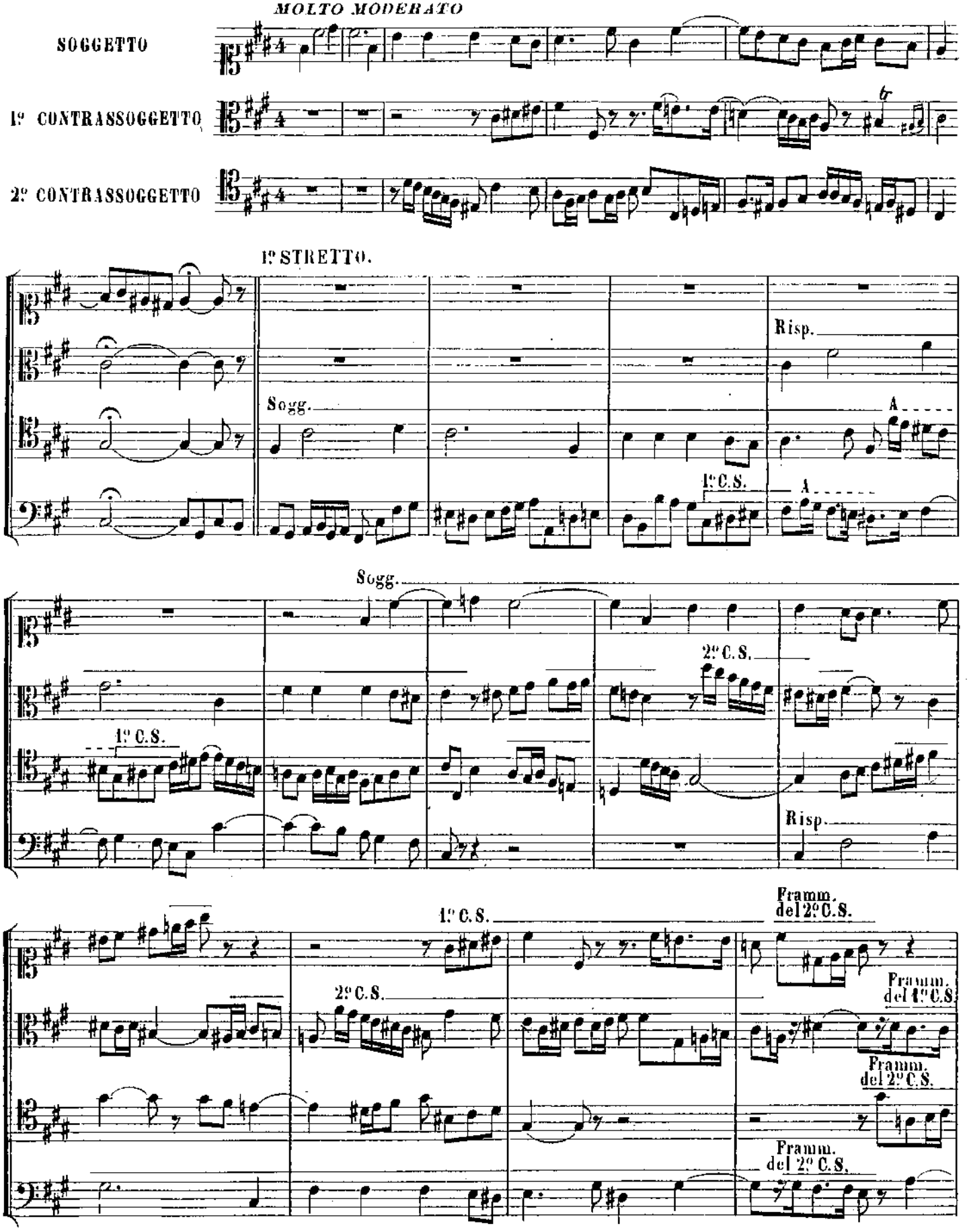
Sogg. per moto contr.

STRETTO DI UNA FUGA TONALE A QUATTRO PARTI ED UN CONTRASSOGGETTO.




2º STRETTO, (vero)
C. S.
Risp.
Sogg.
3º STRETTO. (Capo del C.S.)
Capo del C.S.
4º STRETTO
Risp.
Capo del C.S.
Capo del C.S.
Framm. del C.S.
Framm. del C.S.
Capo del C.S.
(principiante colla Risp.)
allarg:
Sogg.
...molto...

STRETTO DI UNA FUGA TONALE A QUATTRO PARTI E DUE CONTRASSOGGETTI.



2º STRETTO, (principiante colla Risp.)

3º STRETTO.
Capo del 2º C.S.

Sogg.

Risp.

4º STRETTO, (vero)

Sogg.

2º C.S.

1º C.S.

1º C.S.

Risp.

Framm. del 2. C.S.

2º C.S.

tr

tr

5º STRETTO, (entrate più ravvicinate)

Sogg.

allarg. molto

Risp.

Sogg.

Risp.

Sogg.

Risp.

Ho riserbato deliberatamente per la fine un elemento molto facoltativo: *Il Nuovo Soggetto.* — Parlerò ugualmente delle *parti libere*, delle quali si è, del resto, già visto ed apprezzato l'impiego, e del *Pedale superiore* od *interno.*

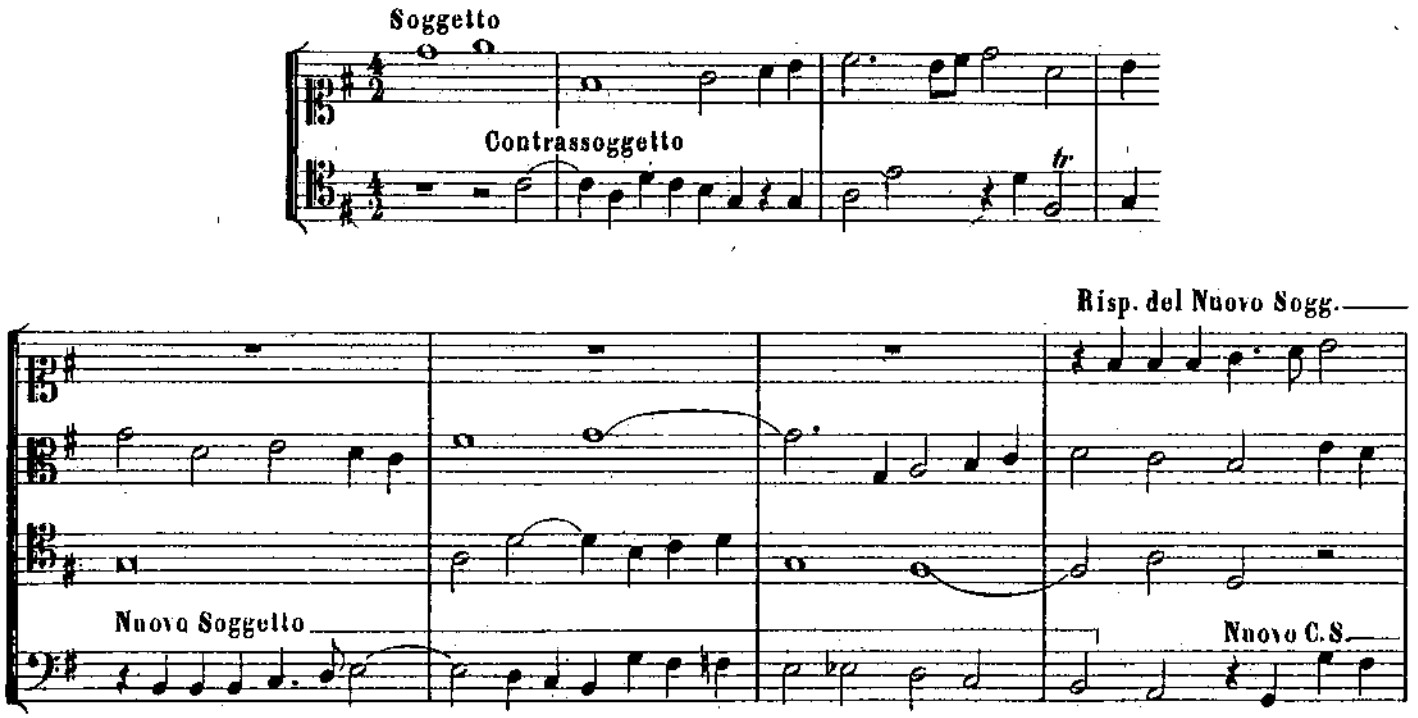
IL NUOVO SOGGETTO.

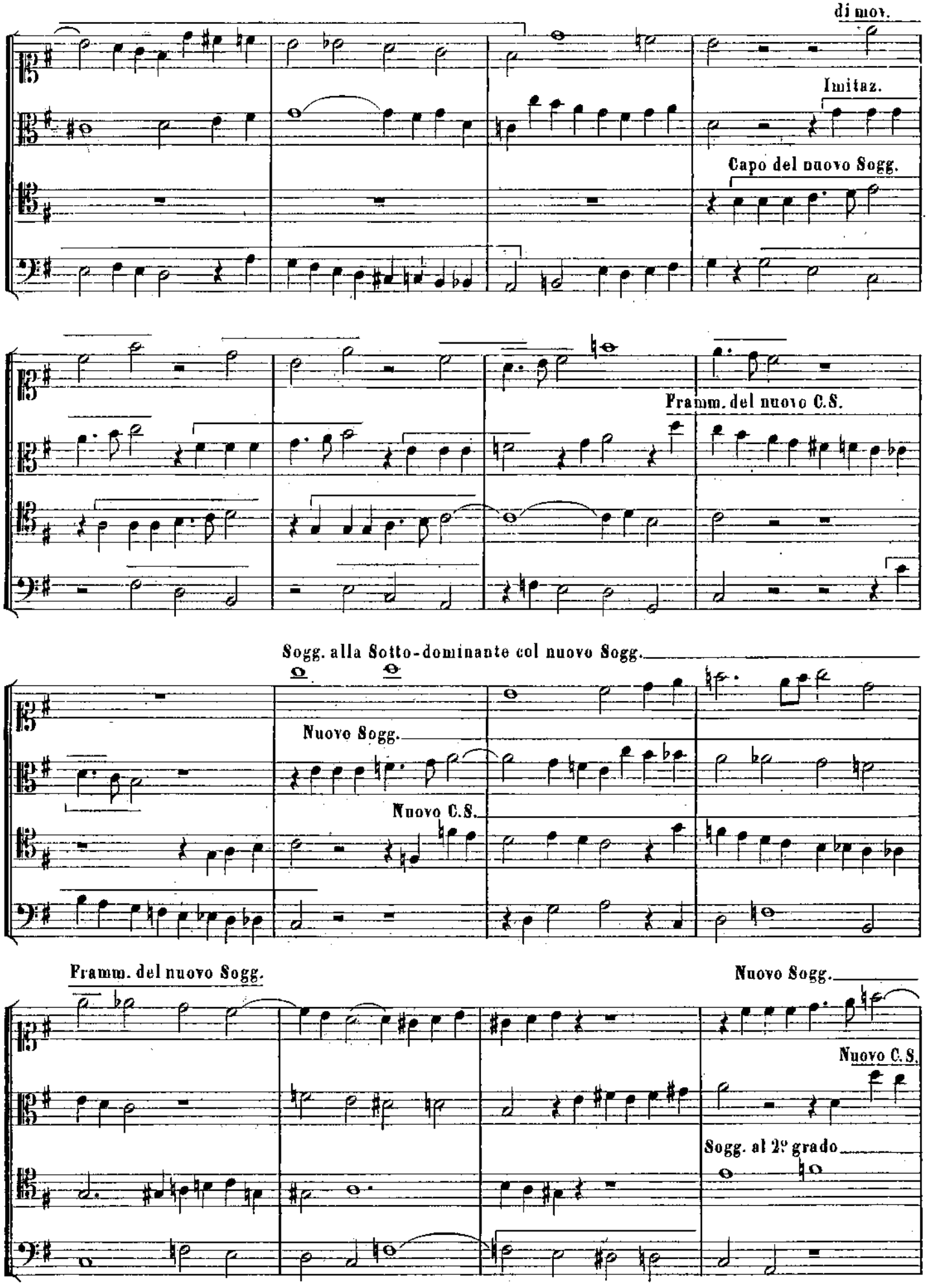
Quando si vuol dare alla Fuga un interesse più variato, più fantasioso, o quando il Soggetto si presta insufficientemente agli sviluppi necessari, si può allora fare intervenire un nuovo tema, il cui ufficio è di servire ad arricchire le combinazioni future.

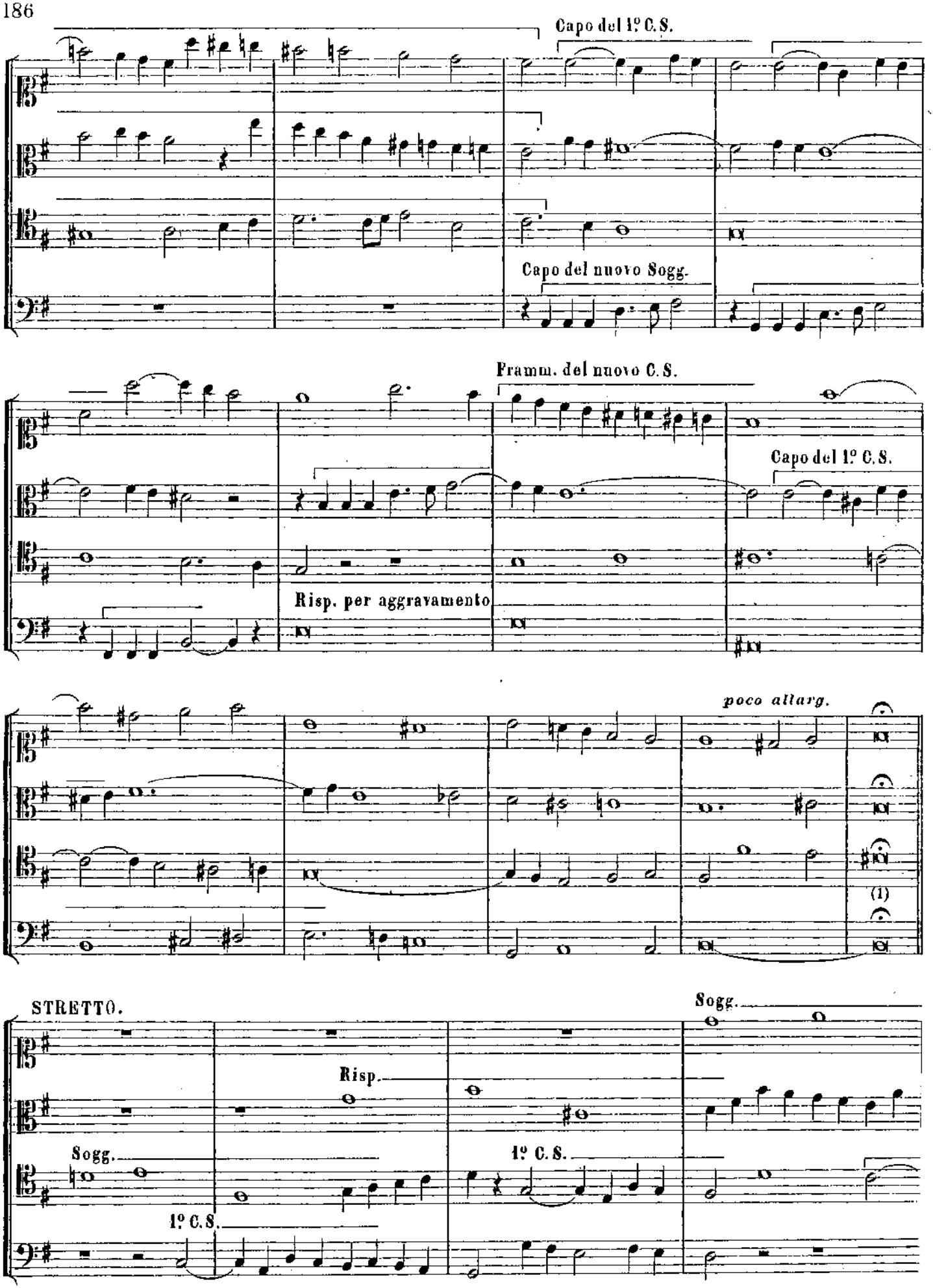
Questo nuovo tema prende il nome di *Nuovo Soggetto.* Esso deve avere un contorno differente del primo, essere accompagnato da un Contrassoggetto; il tutto prestantesi a degli sviluppi di natura a combinarsi cogli elementi del primo Soggetto e talvolta del primo Contrassoggetto. Questo Nuovo Soggetto fa la sua apparizione ordinariamente dopo il Soggetto al relativo minore o maggiore, oppure prende il posto dell'ultima emissione del Soggetto prima dello Stretto.

In tutti i casi esso deve ricomparire nello Stretto e mescolarsi attivamente ai differenti episodi dei quali quest'ultimo è composto.

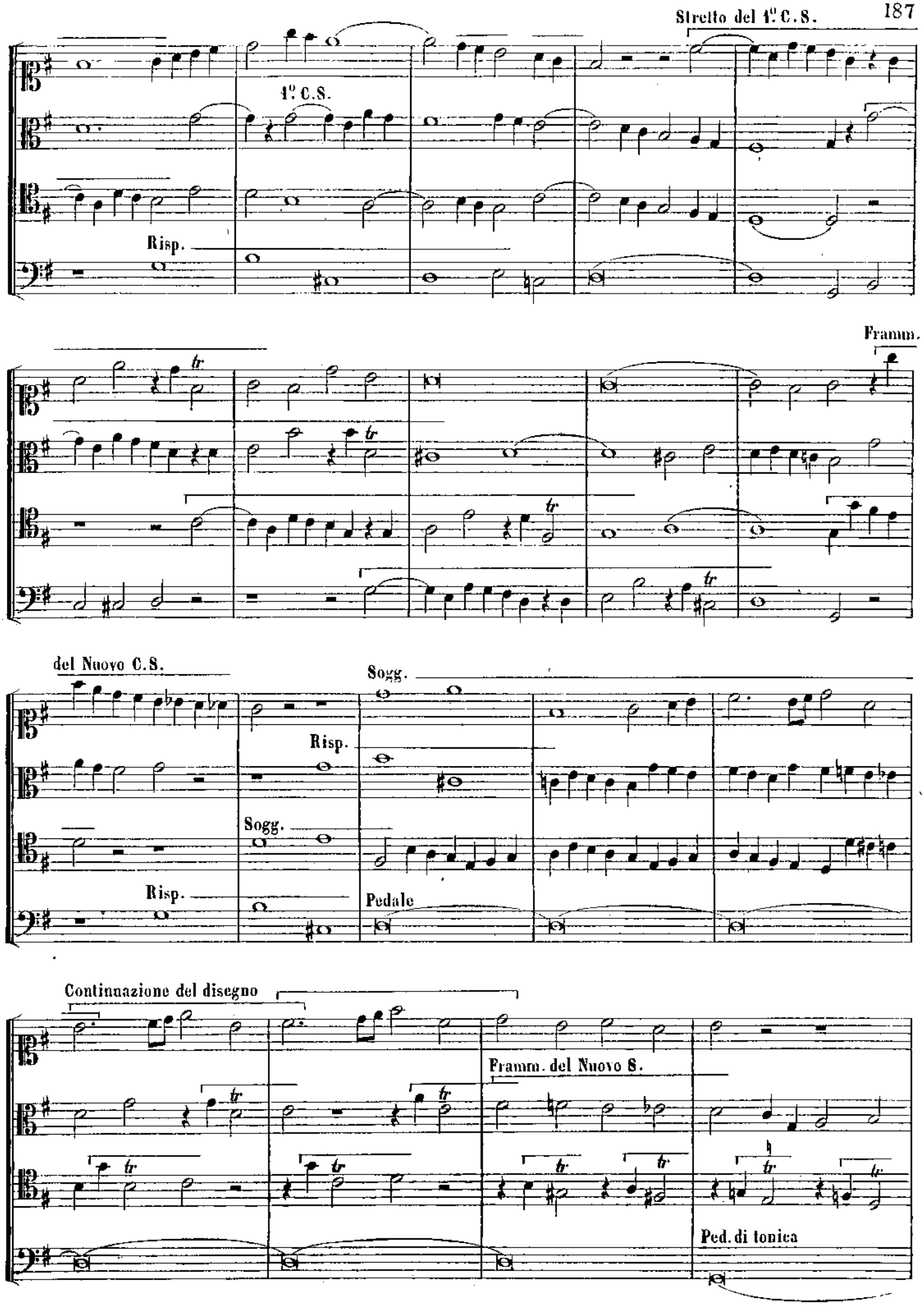
L'esempio seguente basterà per mostrare il partito che si può trarre da questo nuovo elemento. Io prendo la Fuga all'entrata medesima del Nuovo Soggetto, dopo il relativo minore, esponendo nondimeno dapprima il Soggetto ed il Contrassoggetto, per poter rendersi conto della mescolanza dei differenti temi.

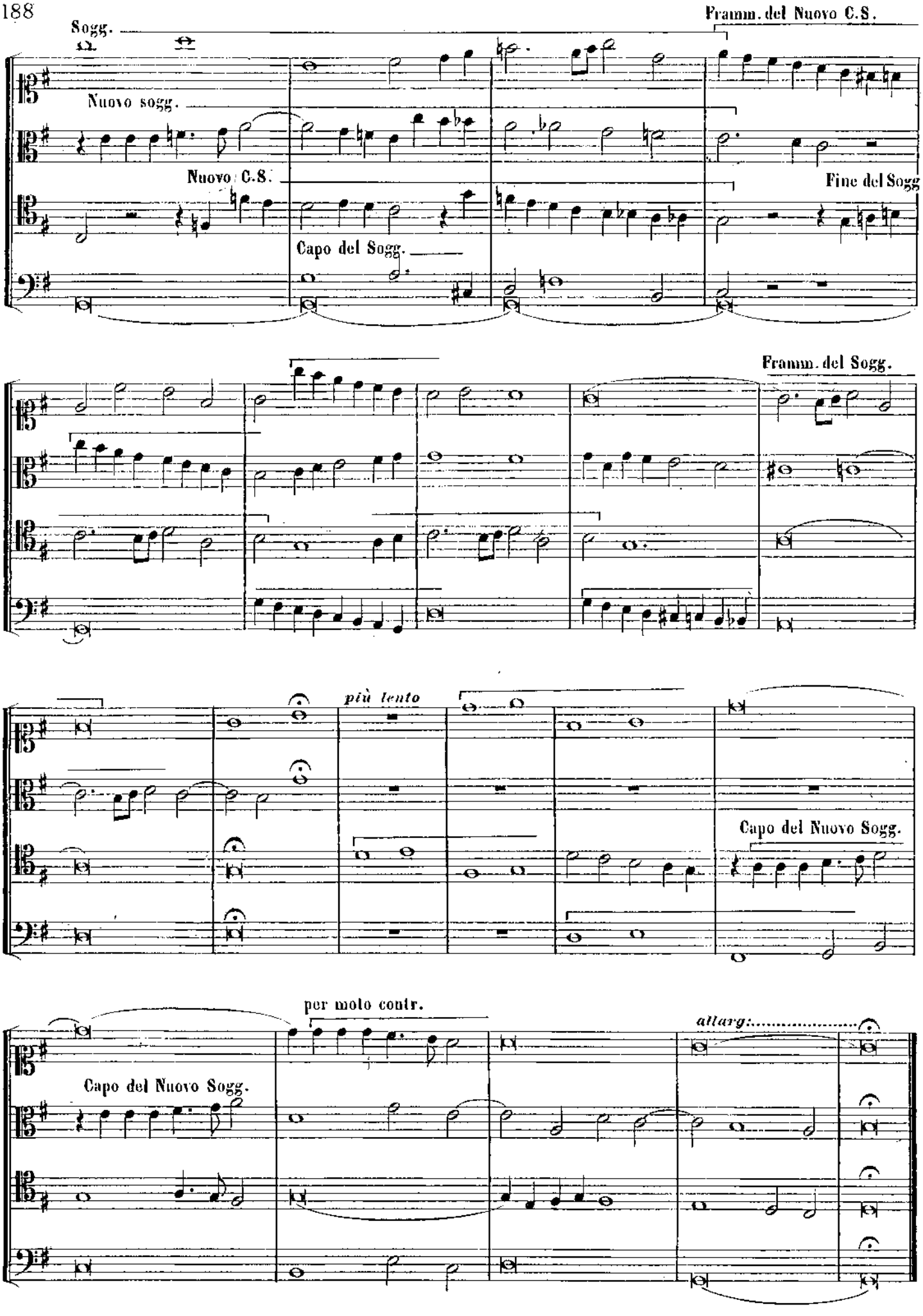



Imitaz. di mov.
Imitaz.
Capo del nuovo Sogg.
Framm. del nuovo C.S.
Sogg. alla Sotto-dominante col nuovo Sogg.
Nuovo Sogg.
Nuovo C.S.
Framm. del nuovo Sogg.
Nuovo Sogg.
Nuovo C.S.
Sogg. al 2º grado



(1) Qualchevolta in una Fuga maggiore, la fermata prima dello Stretto si fa sulla dominante del relativo minore.


Stretto del 1° C. S.
1° C.S.
Risp.
Framm.
del Nuovo C.S.
Sogg.
Risp.
Sogg.
Risp.
Pedale
Continuazione del disegno
Framm. del Nuovo S.
Ped. di tonica


Sogg.
Framm. del Nuovo C.S.
Nuovo sogg.
Nuovo C.S.
Fine del Sogg
Capo del Sogg.
Framm. del Sogg.
più lento
Capo del Nuovo Sogg.
per moto contr.
Capo del Nuovo Sogg.
allarg.

LE PARTI LIBERE.

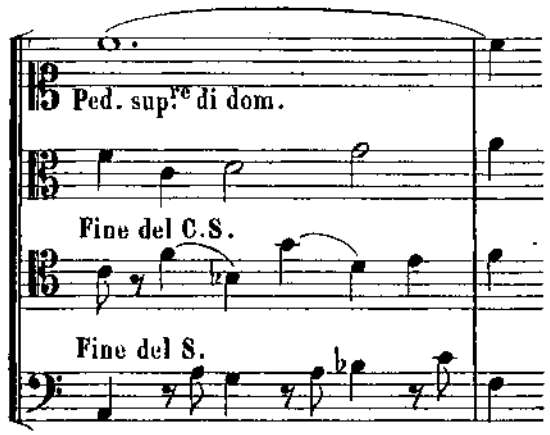
Le parti libere sono di due sorte; quelle là cui fisonomia è sufficientemente caratterizzata per poter servire a degli sviluppi (lo si è già visto negli esempi precedenti), e quelle il cui ufficio modesto, ma utile, si limita a quello di parti di ripieno destinate a completare l'armonia.

Non v'è altro a dirne, se non che a consigliarne l'impiego giudizioso.

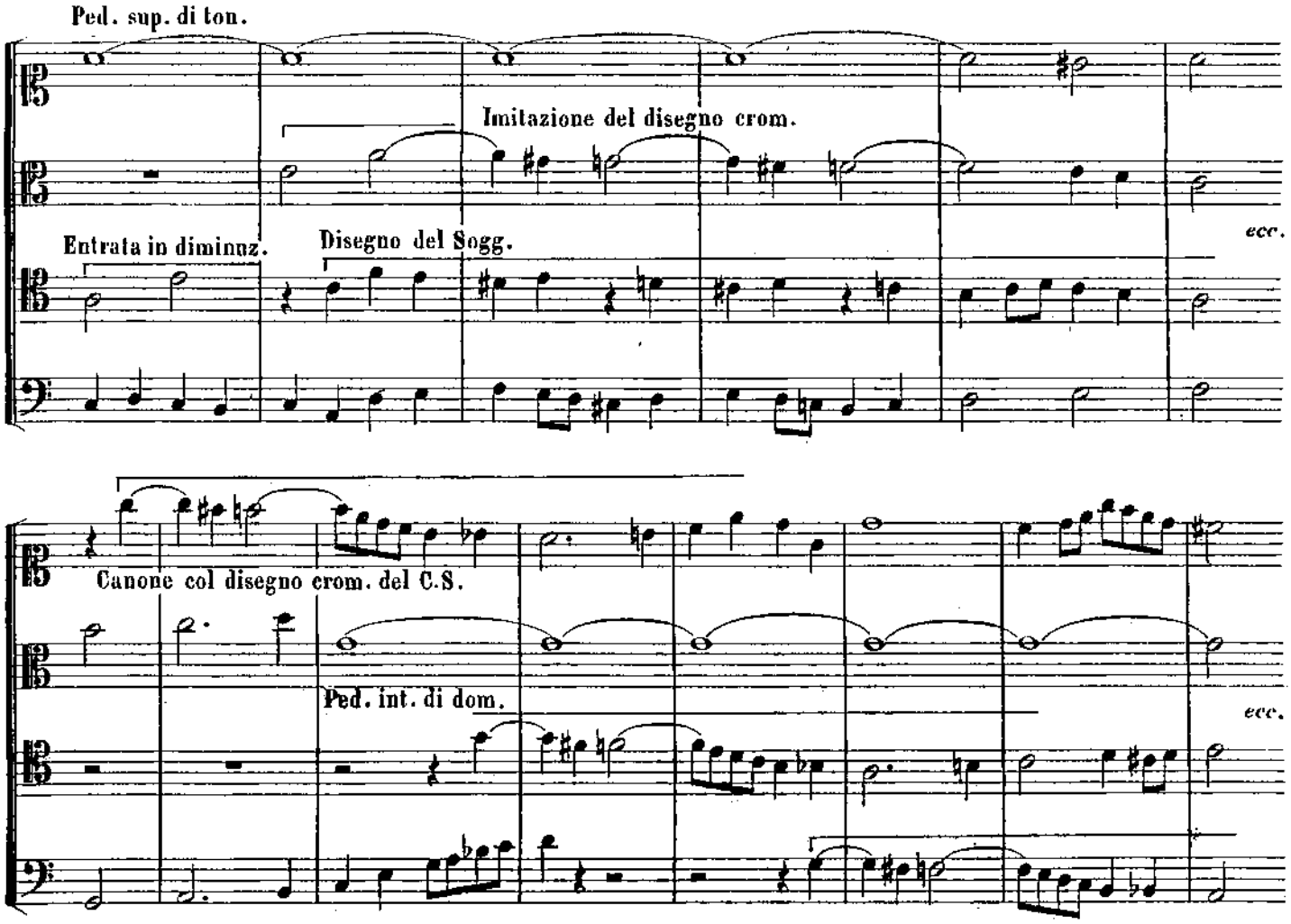
IL PEDALE SUPERIORE OD INTERNO.

Possono aver luogo, per una *durata brevissima*, dei Pedali superiori od interni. Essi si fanno sempre sulla dominante o la tonica del tono nel quale si è al momento in cui essi si producono, e non devono essere estranei agli accordi che in modo molto passaggero.

ES.



Vedere l'esposizione a 4 parti N. 10, data come es., pagina 143.



CONCLUSIONE.

Io non saprei raccomandare abbastanza di non usare che con un'estrema sobrietà questo procedimento, che segnalo qui solo a titolo di curiosità.

Non resta più, per completare l'istruzione dell'allievo, che a porre sotto i suoi occhi delle Fughe di diverso carattere a due, tre e quattro voci.

Le Fughe a quattro voci, rappresentando il tipo più interessante e d'impiego più frequente, si trovano qui in più gran numero.

In seguito una a cinque, una a sei, una a sette ed una a otto parti mostreranno la maniera di disporre, di condurre e di svolgere la composizione con un maggior numero di parti.

Infine, parecchie Fughe di allievi, che hanno ottenuto il primo premio al Conservatorio di Parigi, completeranno questo volume. Esse faranno vedere presso a poco il livello che si deve raggiungere per meritare questa ricompensa.

Possa il presente lavoro aiutare gli allievi studiosi in questo studio difficile e qualche volta arido. È il mio desiderio e sarebbe la mia gioia. — Che essi non si scoraggino, essi troveranno certamente un largo ed artistico compenso ai loro sforzi, e *le loro opere future si risentiranno della perizia che avranno acquistata.*

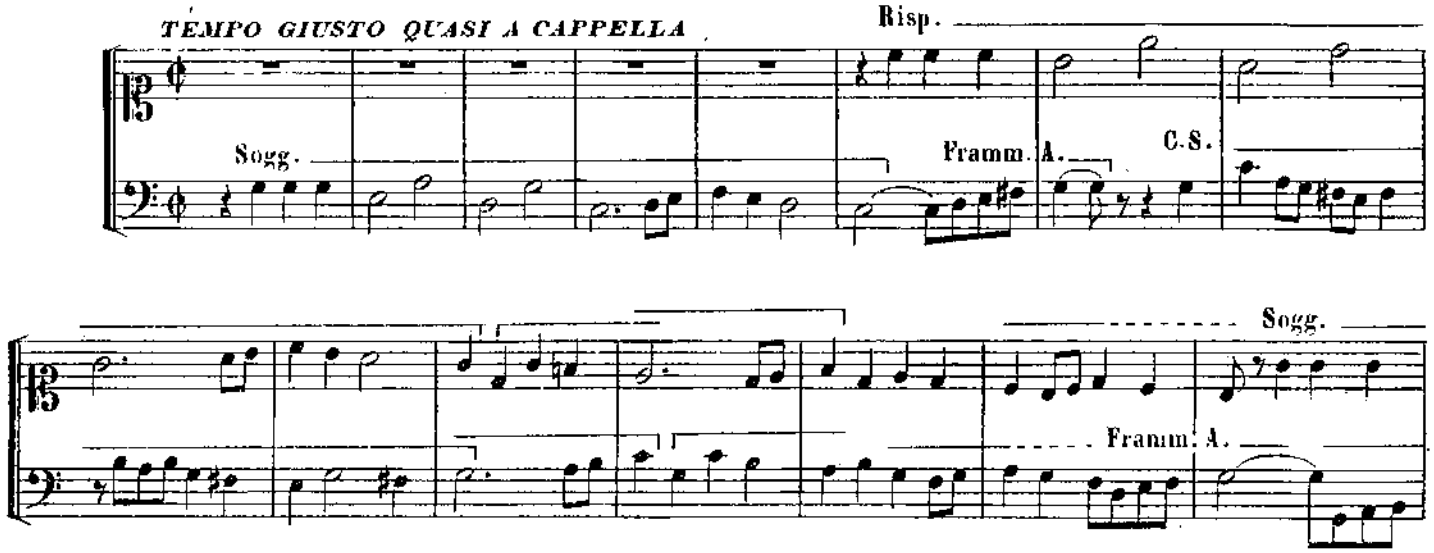
OSSERVAZIONE SULLA FUGA A DUE ED A TRE PARTI.

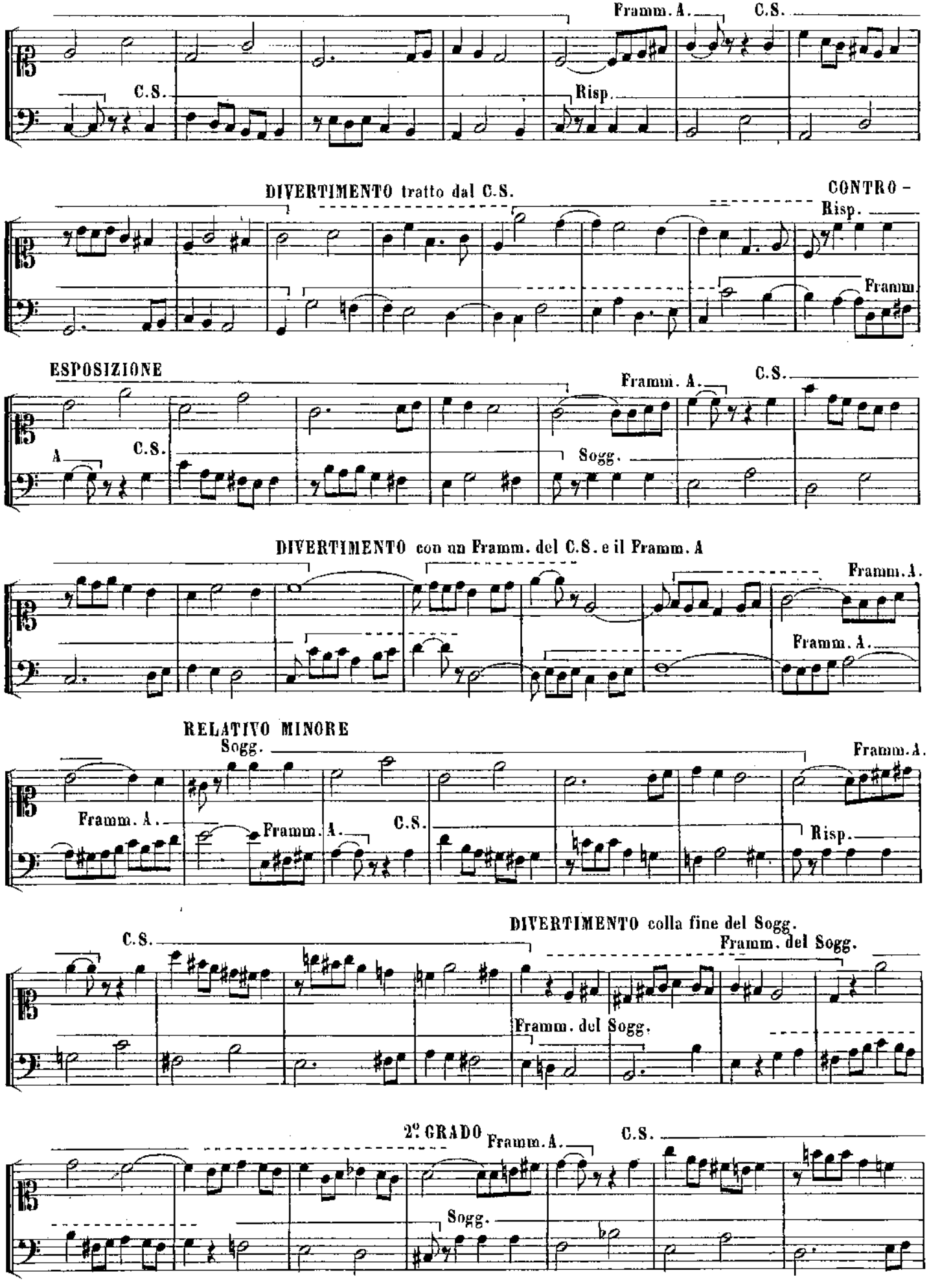
La Fuga a due ed a tre parti deve avere il medesimo ordine che quella a quattro parti; ma offrendo meno risorse, essa differisce forzatamente in certi dettagli. — Per esempio, a cagione della poca diversità che è possibile di raggiungere nei Divertimenti, la Contr'Esposizione vi è più frequentemente usata, diventando essa stessa un elemento di varietà. D'altra parte, le si dà generalmente minore sviluppo, non potendo i diversi artifizi dei quali si compone presentare lo stesso interesse che nella Fuga a quattro parti.

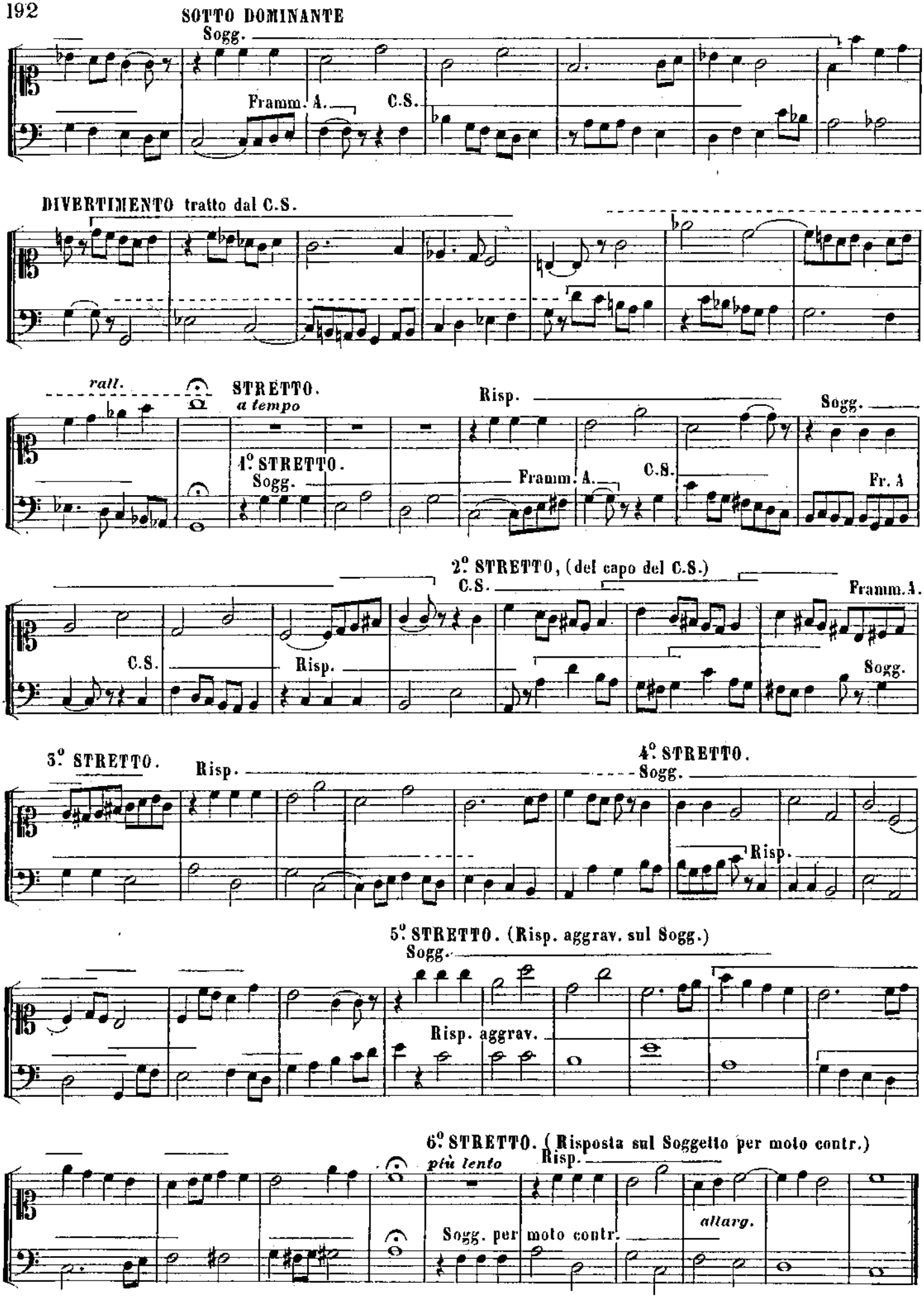
Al contrario di quanto si pratica in quest'ultima, non v'è mai Pedale nella Fuga a due parti, e abbastanza raramente in quella a tre, l'armonia essendo allora ridotta a due voci.

Sono, del resto, le sole differenze a segnalarsi, ma era utile di enunciarle.

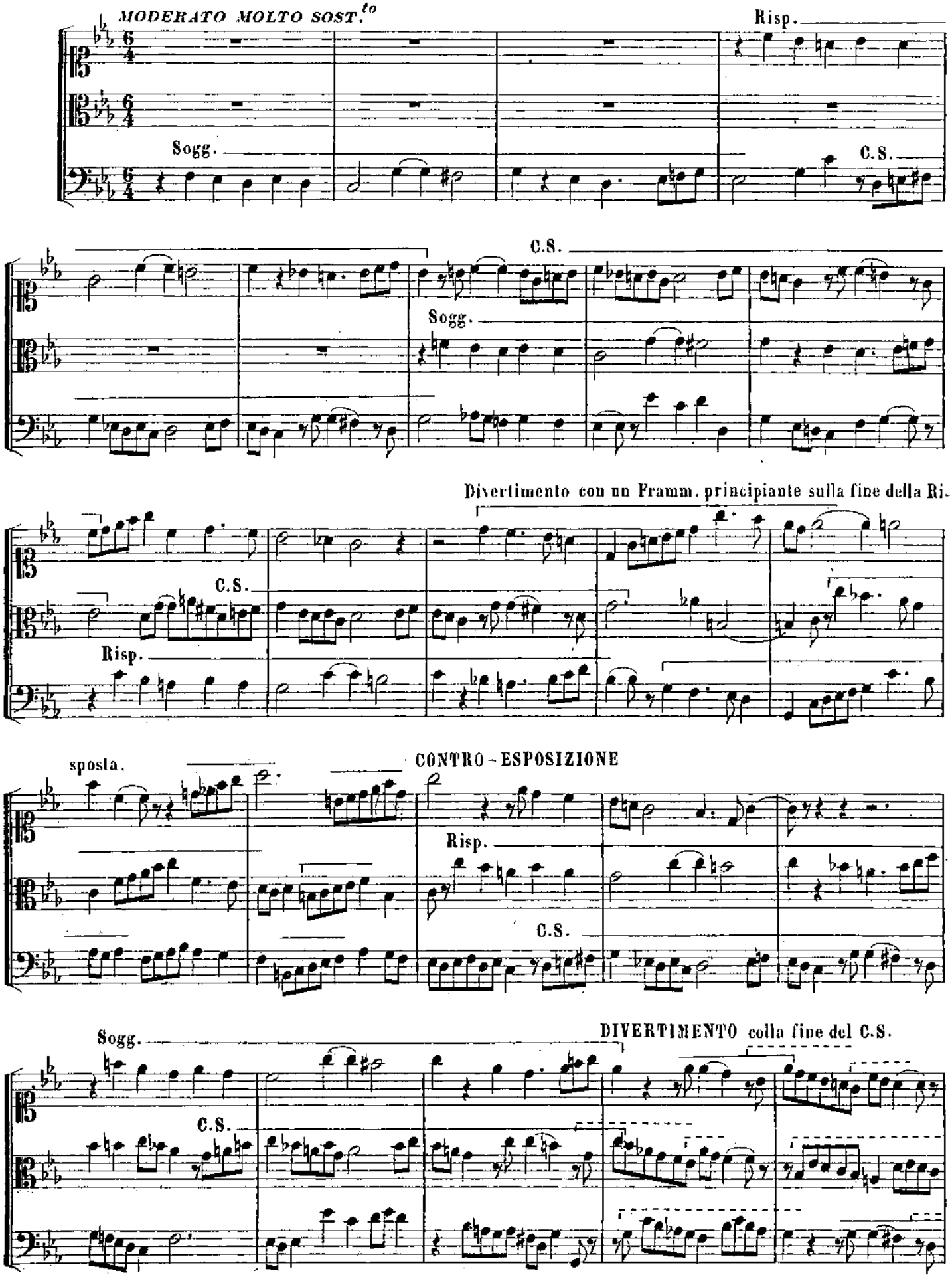
FUGA TONALE A DUE VOCI.




Framm. A.
C.S.
C.S.
Risp.
DIVERTIMENTO tratto dal C.S.
CONTRO –
Risp.
Framm.
ESPOSIZIONE
Framm. A.
C.S.
A
C.S.
Sogg.
DIVERTIMENTO con un Framm. del C.S. e il Framm. A
Framm. A.
Framm. A.
RELATIVO MINORE
Sogg.
Framm. A.
Framm. A.
Framm. A.
C.S.
Risp.
DIVERTIMENTO colla fine del Sogg.
C.S.
Framm. del Sogg.
Framm. del Sogg.
2º GRADO
Framm. A.
C.S.
Sogg.


SOTTO DOMINANTE
Sogg.
Framm. A.
C.S.
DIVERTIMENTO tratto dal C.S.
rall.
STRETTO.
a tempo
Risp.
Sogg.
4° STRETTO.
Sogg.
Framm. A.
C.S.
Fr. A
2° STRETTO, (del capo del C.S.)
C.S.
Framm.A.
C.S.
Risp.
Sogg.
3° STRETTO.
Risp.
4° STRETTO.
Sogg.
Risp.
5° STRETTO. (Risp. aggrav. sul Sogg.)
Sogg.
Risp. aggrav.
6° STRETTO. (Risposta sul Soggetto per moto contr.)
più lento
Risp.
allarg.
Sogg. per moto contr.

FUGA TONALE A TRE VOCI.



RELATIVO MAGGIORE

C.S.

Sogg.

DIVERTIMENTO tratto dalla fine del Sogg.

C.S.

Risp.

6º GRADO

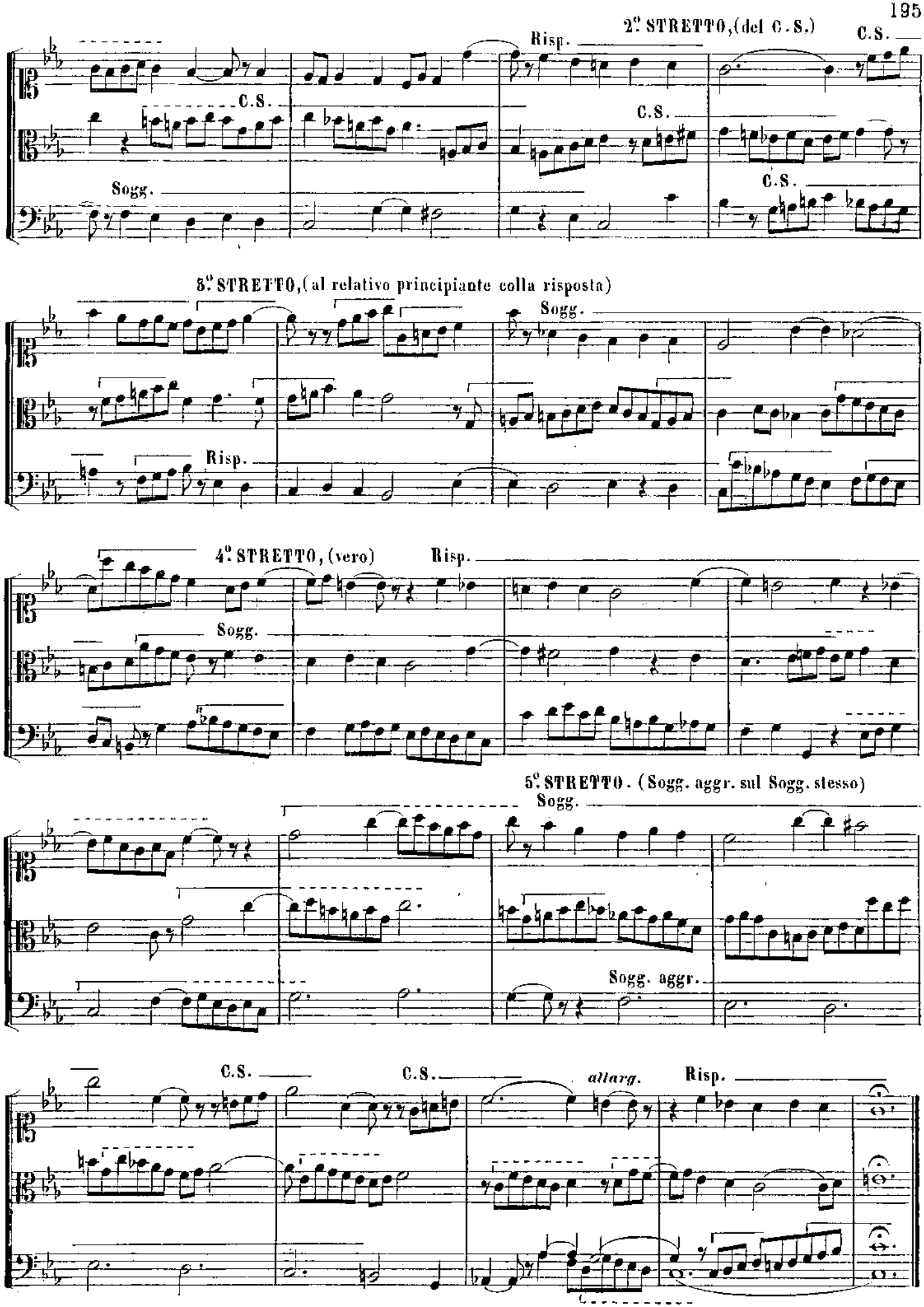
C.S.

Sogg.

1º STRETTO.

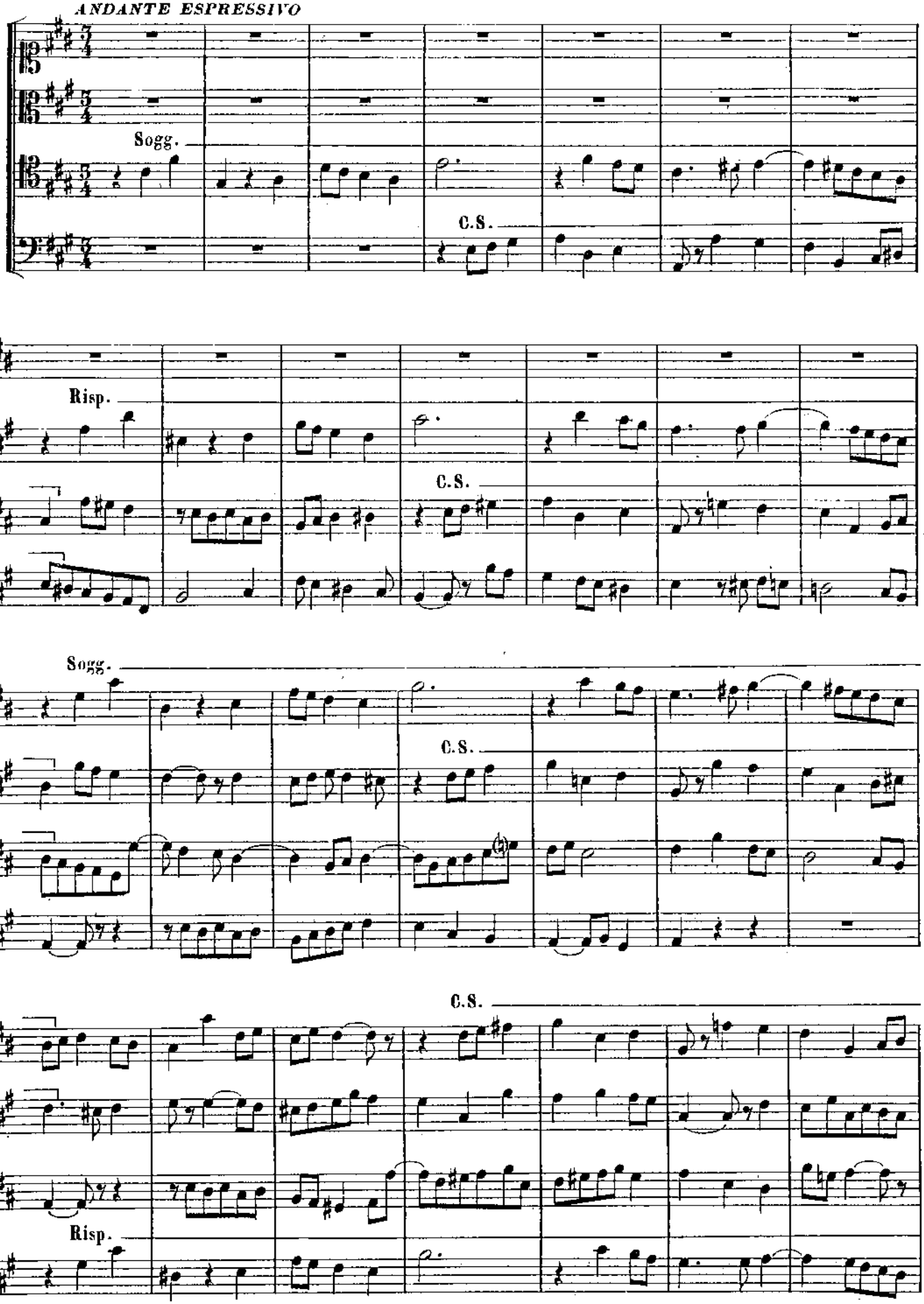
Sogg.

Risp.


2° STRETTO, (del C. S.)
Risp.
C.S.
C.S.
C.S.
C.S.
Sogg.
3° STRETTO, (al relativo principiante colla risposta)
Sogg.
Risp.
4° STRETTO, (vero)
Risp.
Sogg.
5° STRETTO. (Sogg. aggr. sul Sogg. stesso)
Sogg.
Sogg. aggr.
C.S.
C.S.
allarg.
Risp.

FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.

ANDANTE ESPRESSIVO



DIVERTIMENTO colla fine del S.

Fr.lo del

Framm. del Sogg.

Framm. del Sogg.

Framm. del Sogg.

Framm. del Sogg.

Framm. del Sogg.

RELATIVO MINORE

Sogg.

Sogg.

C.S.

Risp.

C.S.

DIVERTIMENTO con un Framm. del C.S.

Framm. del C.S.

Framm. del C.S.

SOTTO-DOMINANTE C.S.

Sogg.

1° STRETTO

poco rit. *a tempo*

Sogg.

Sogg.

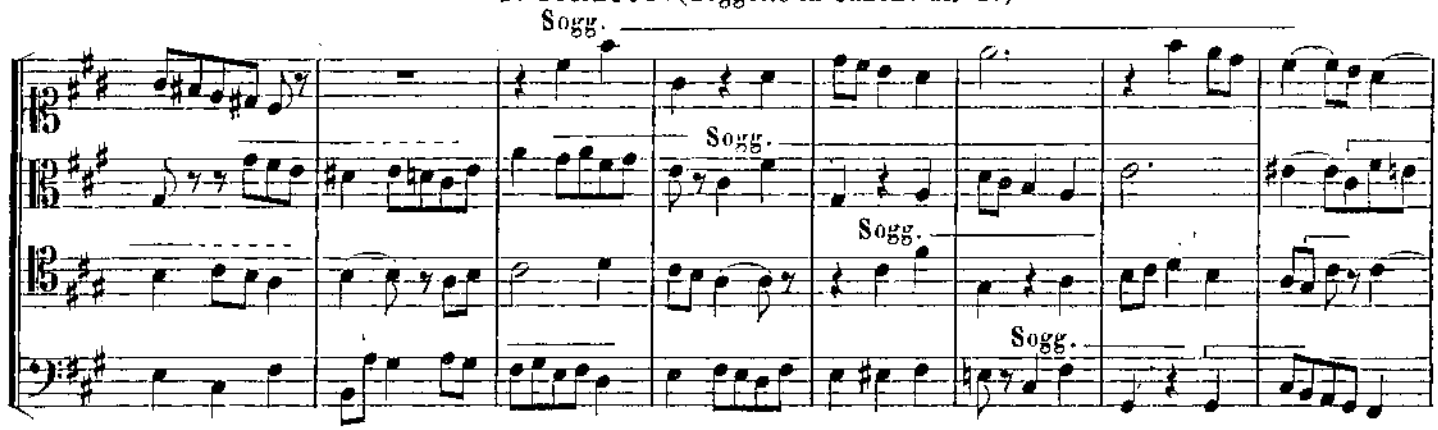
Risp.

Framm. del

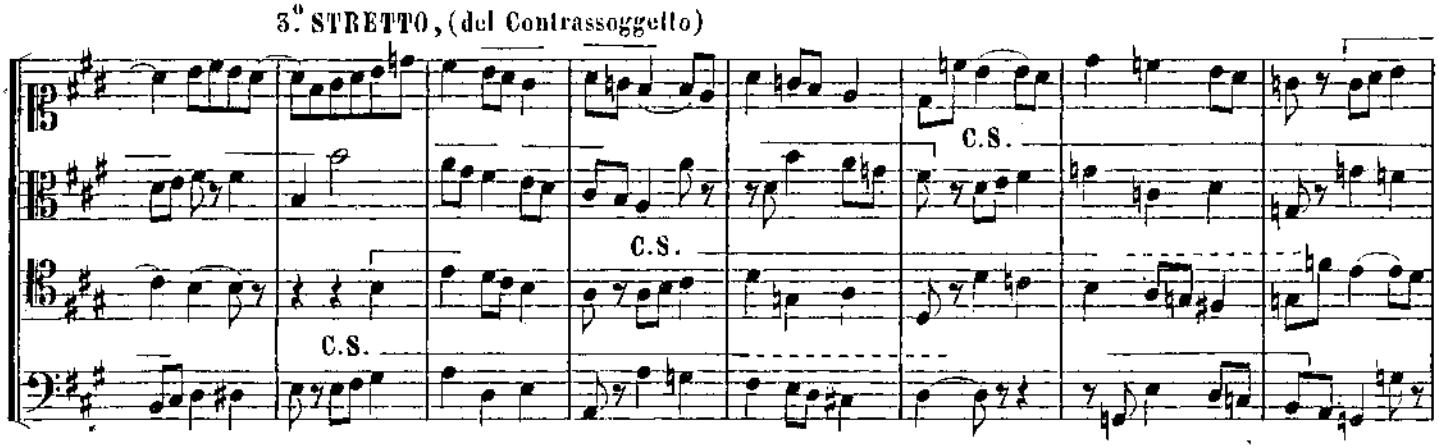
Risp.

Sogg.

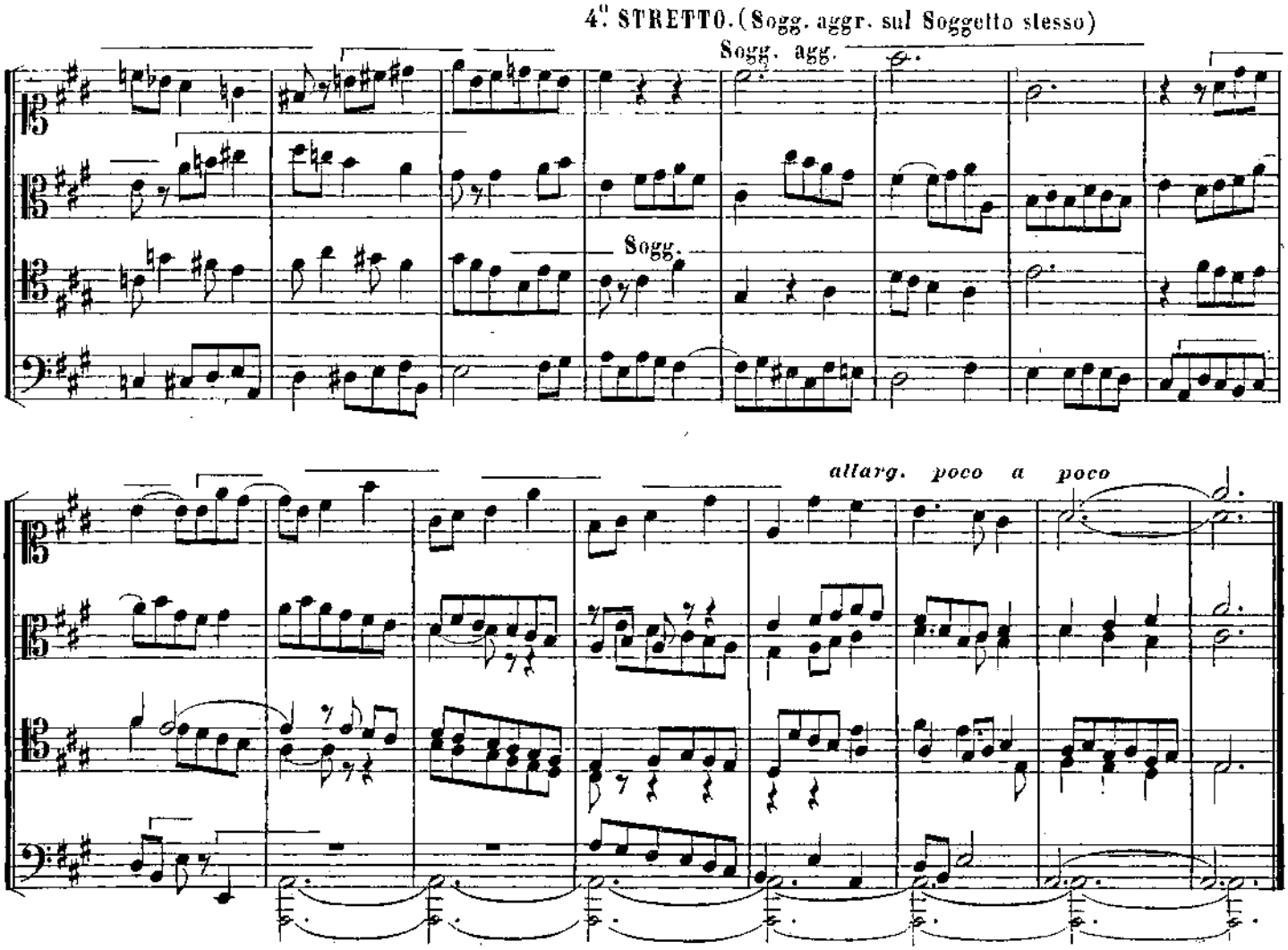
2° STRETTO. (Soggetto in Canone all' 8ª)



3° STRETTO, (del Contrassoggetto)

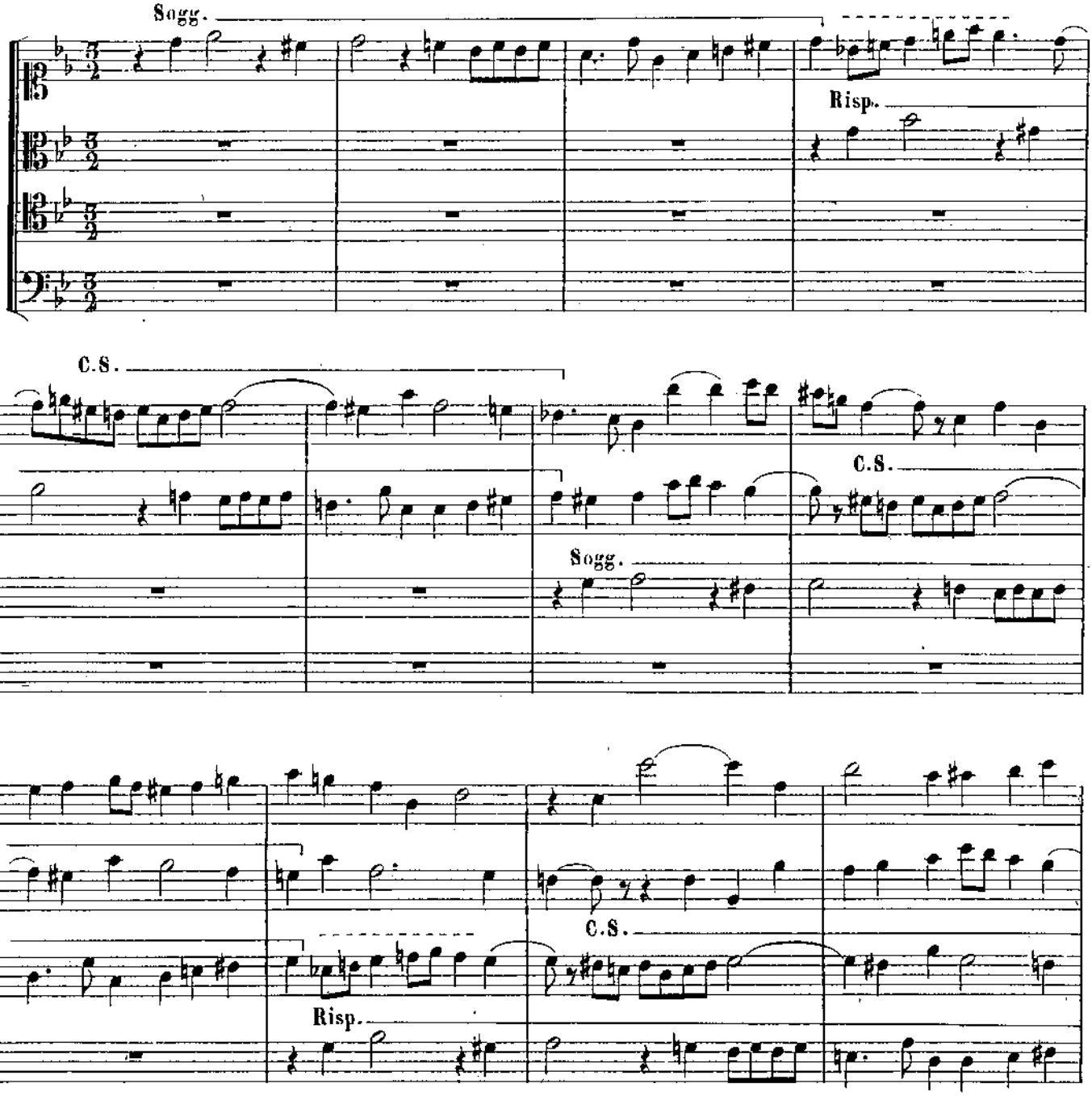


4° STRETTO. (Sogg. aggr. sul Soggetto stesso)

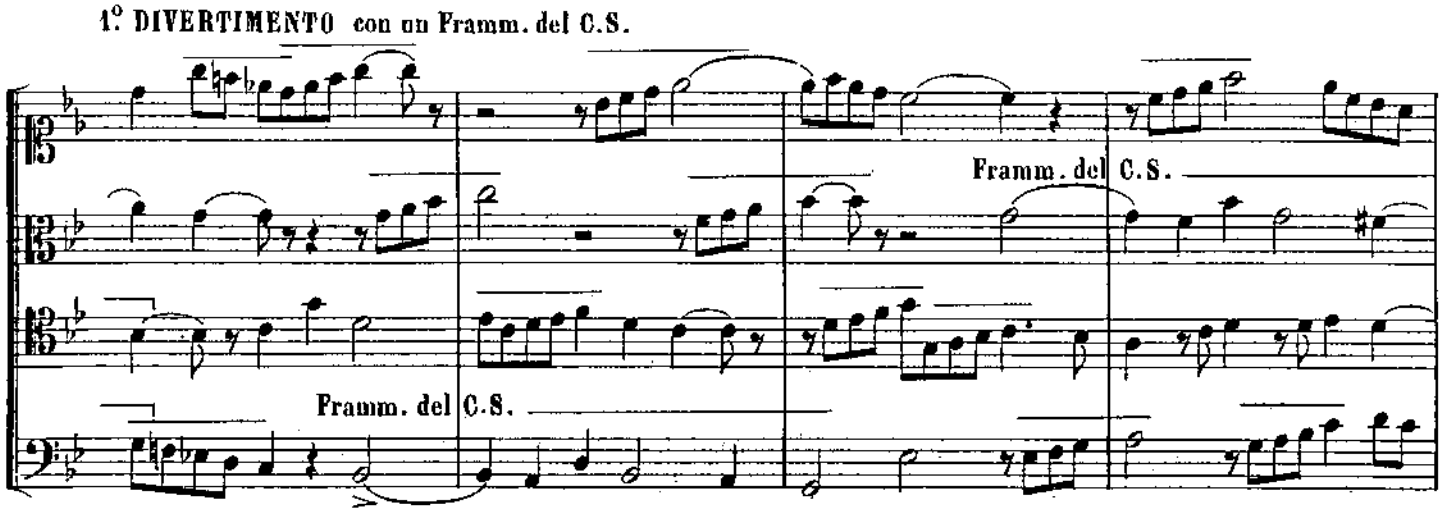


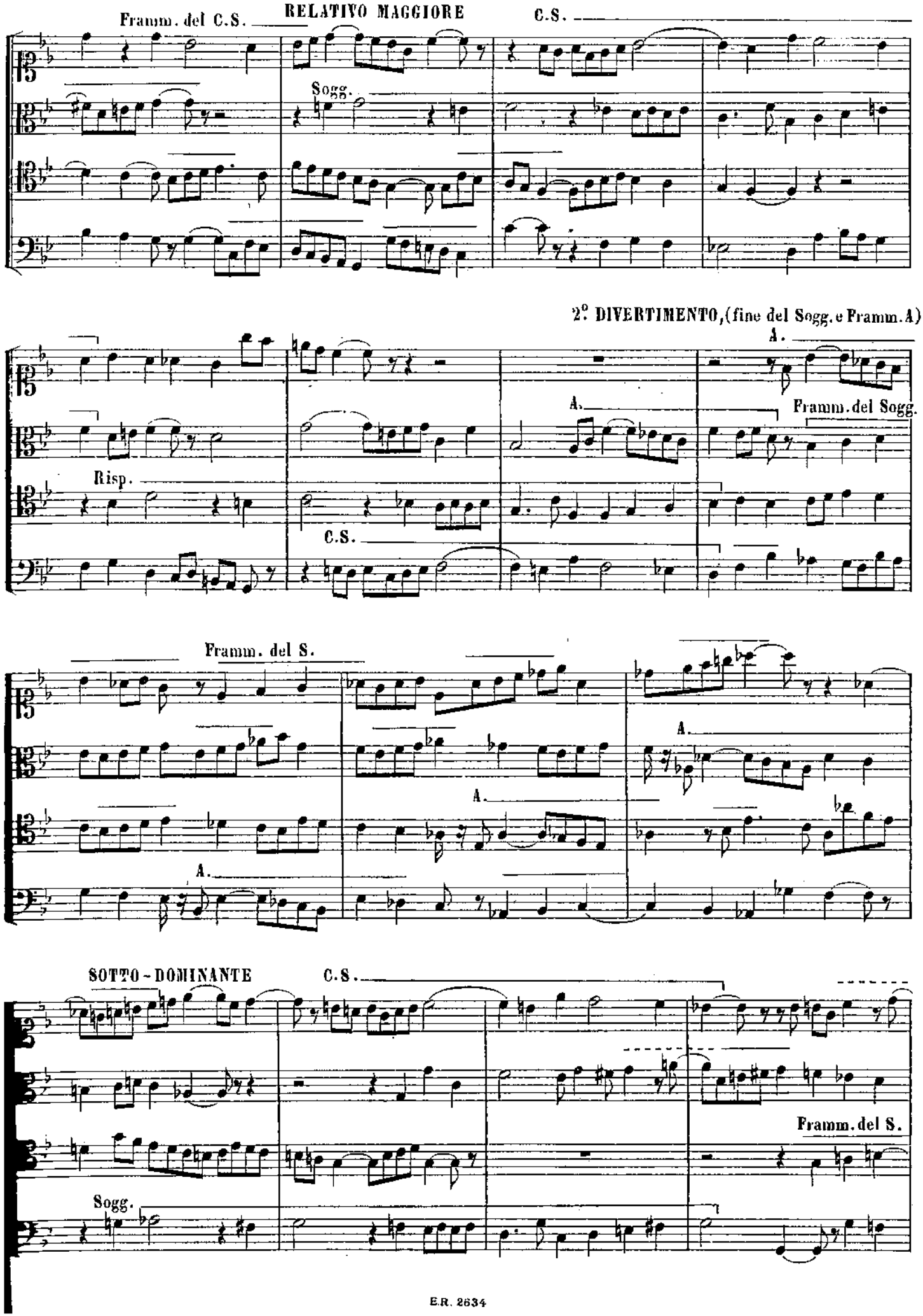
FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.

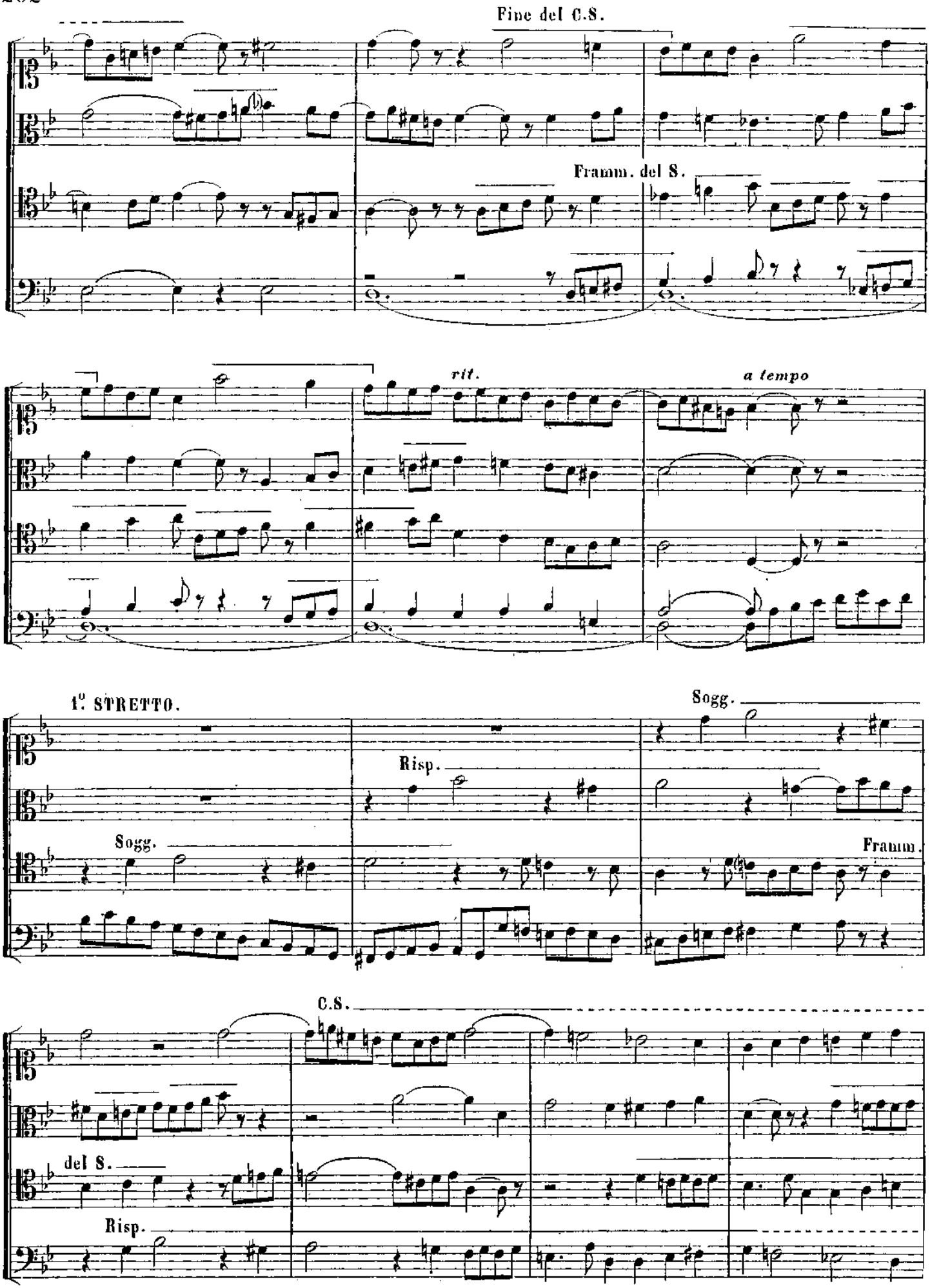
MOLTO MODERATO



1° DIVERTIMENTO con un Framm. del C.S.




Framm. del C.S.
RELATIVO MAGGIORE
C.S.
Sogg.
2° DIVERTIMENTO, (fine del Sogg. e Framm. A)
A.
A.
Framm. del Sogg.
Risp.
C.S.
Framm. del S.
A.
A.
A.
SOTTO-DOMINANTE
C.S.
Framm. del S.
Sogg.


Fine del C.S.
Framm. del S.
rit.
a tempo
1.° STRETTO.
Sogg.
Risp.
Sogg.
Framm.
C.S.
del S.
Risp.

2°. STRETTO, (vero)

Risp.

Sogg.

3°. STRETTO, (capo del C.S.)

4°. STRETTO. (Soggetto combinato col Soggetto stesso aggravato)

R. aggr.

C.S.

Sogg.

Sogg. aggr.

Sogg. agg.

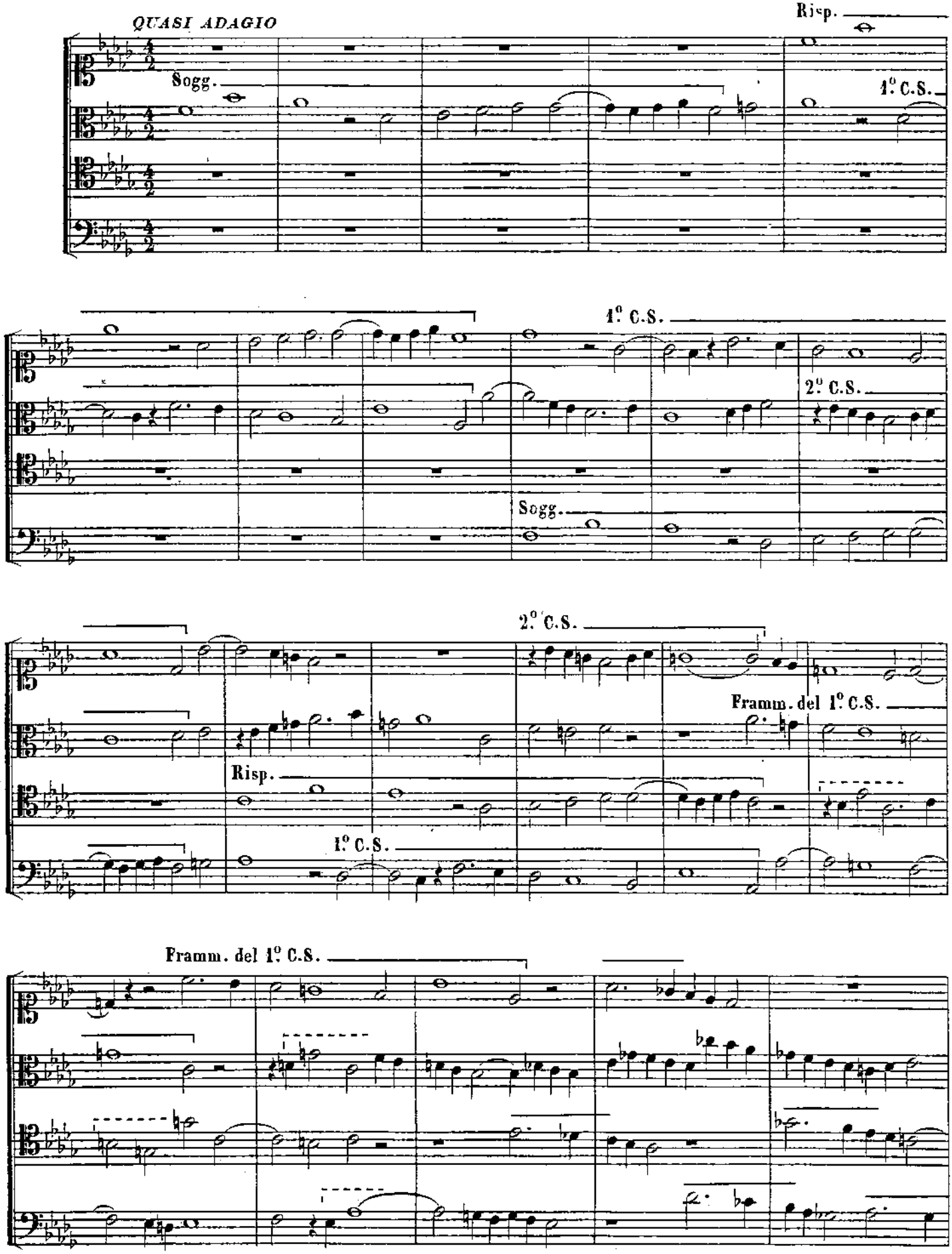
allarg.

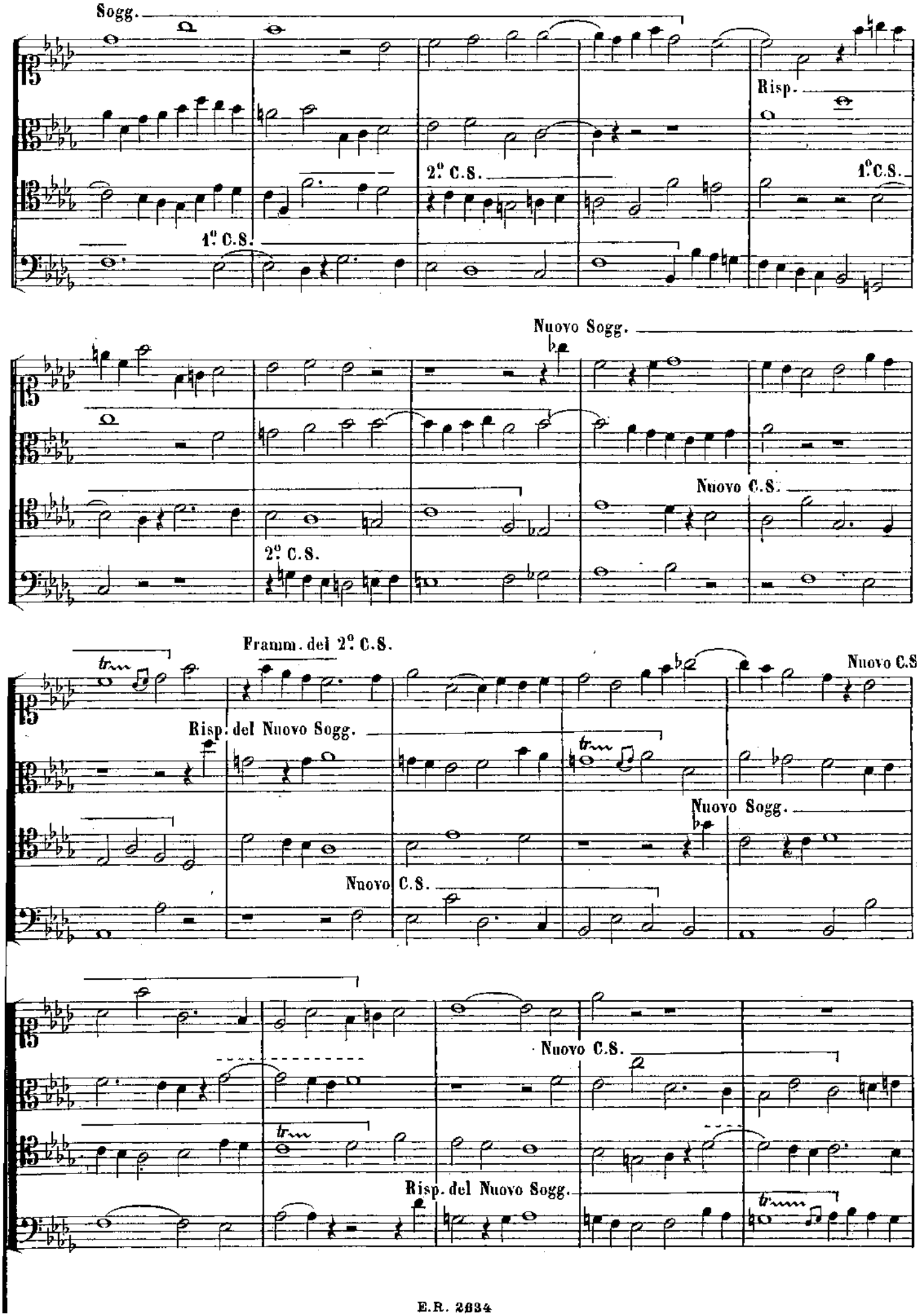
Sogg.

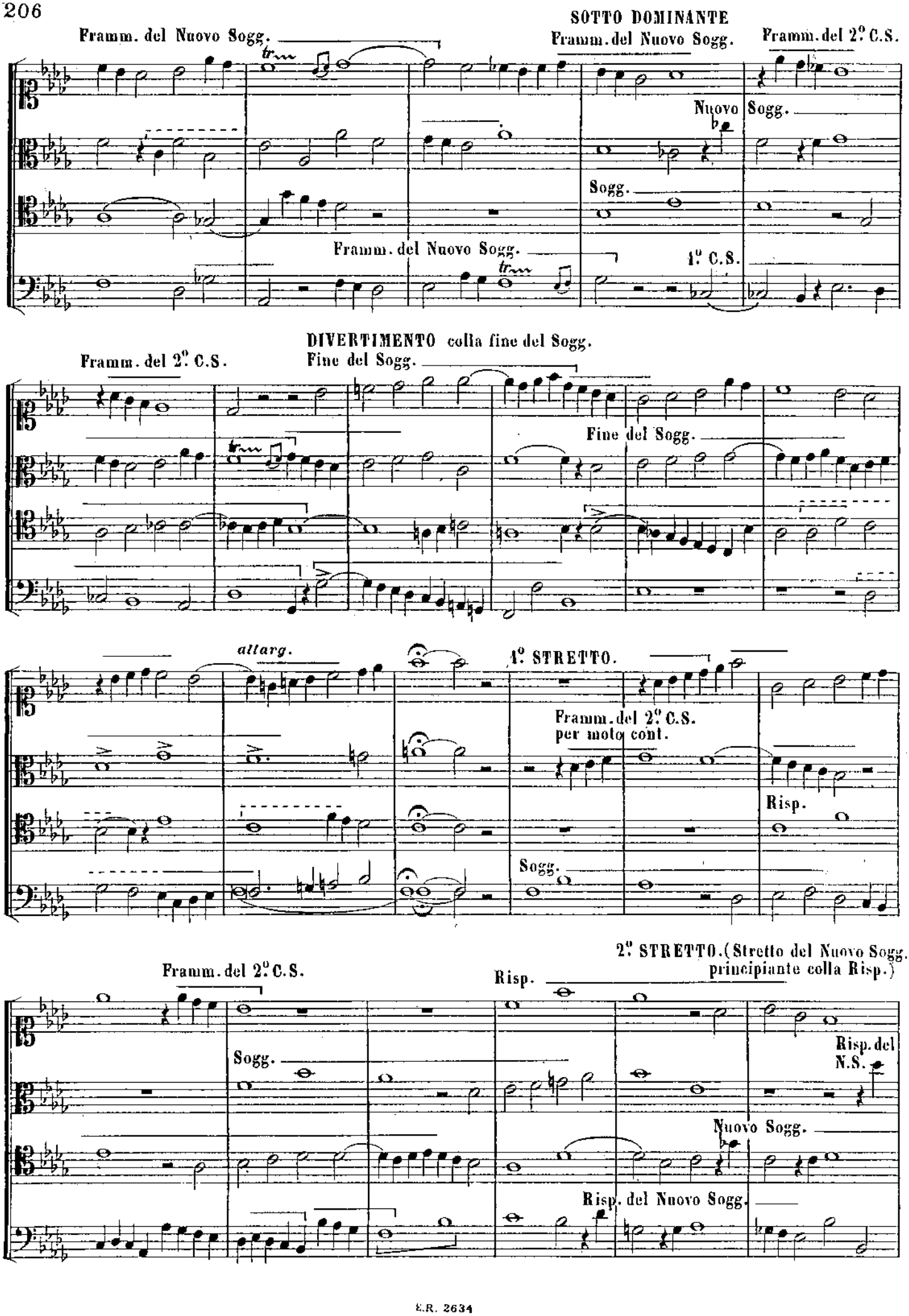
Sogg.

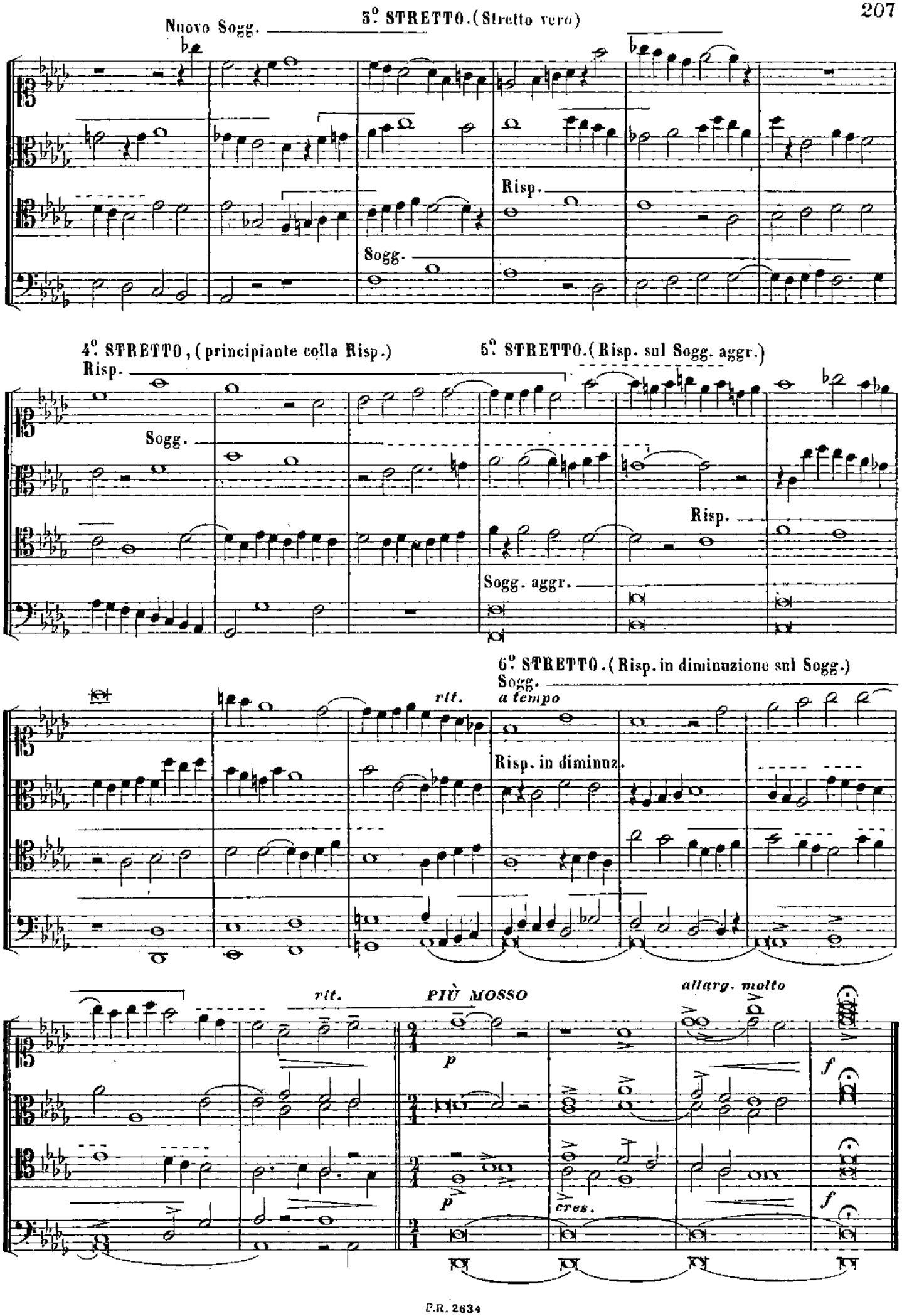
FUGA REALE A QUATTRO VOCI,

DUE CONTRASSOGGETTI E UN NUOVO SOGGETTO.



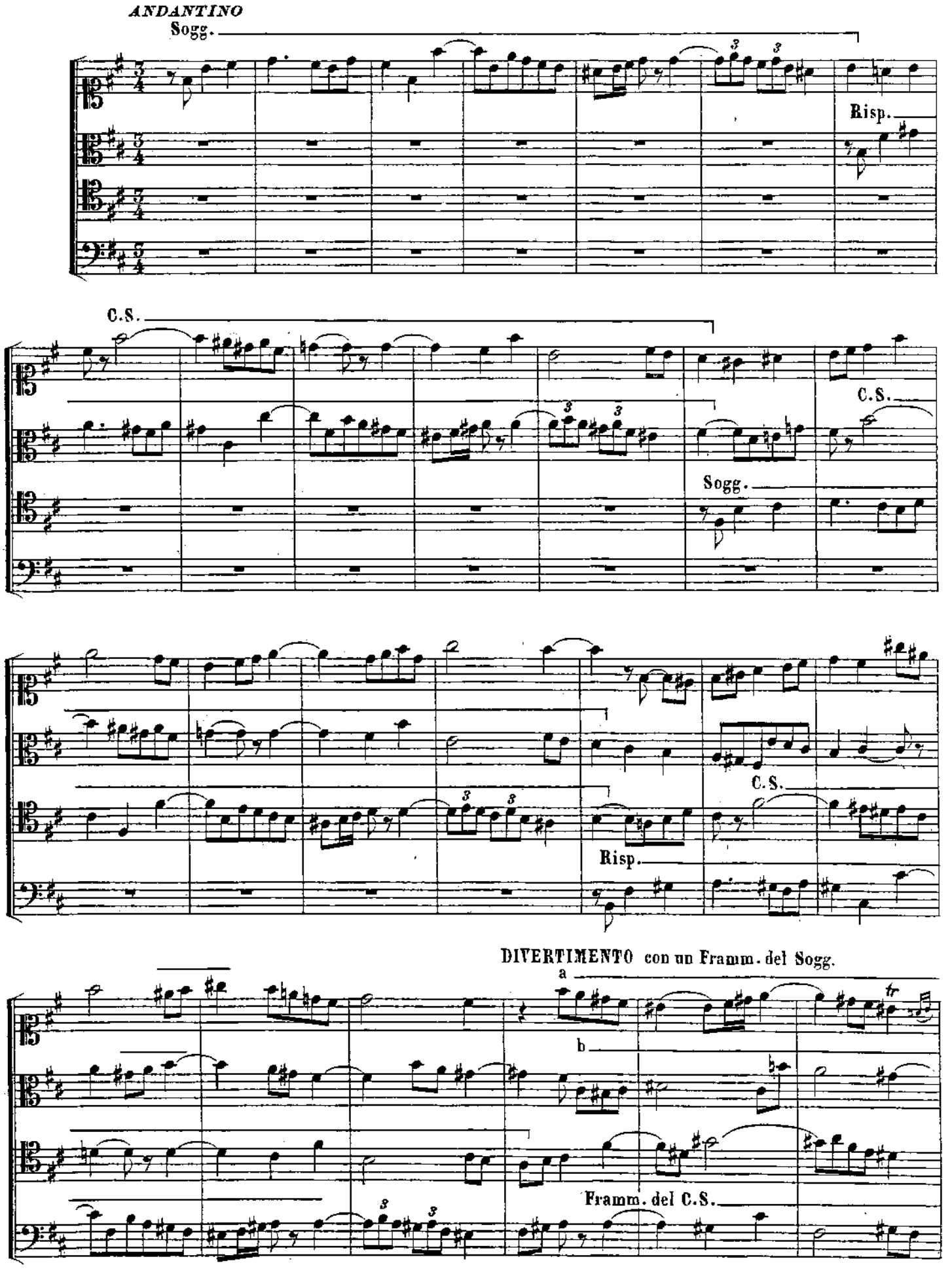

Sogg.
Risp.
2° C.S.
1° C.S.
1° C.S.
Nuovo Sogg.
Nuovo C.S.
2° C.S.
Framm. del 2° C.S.
Nuovo C.S.
Risp. del Nuovo Sogg.
Nuovo Sogg.
Nuovo C.S.
Nuovo C.S.
Risp. del Nuovo Sogg.

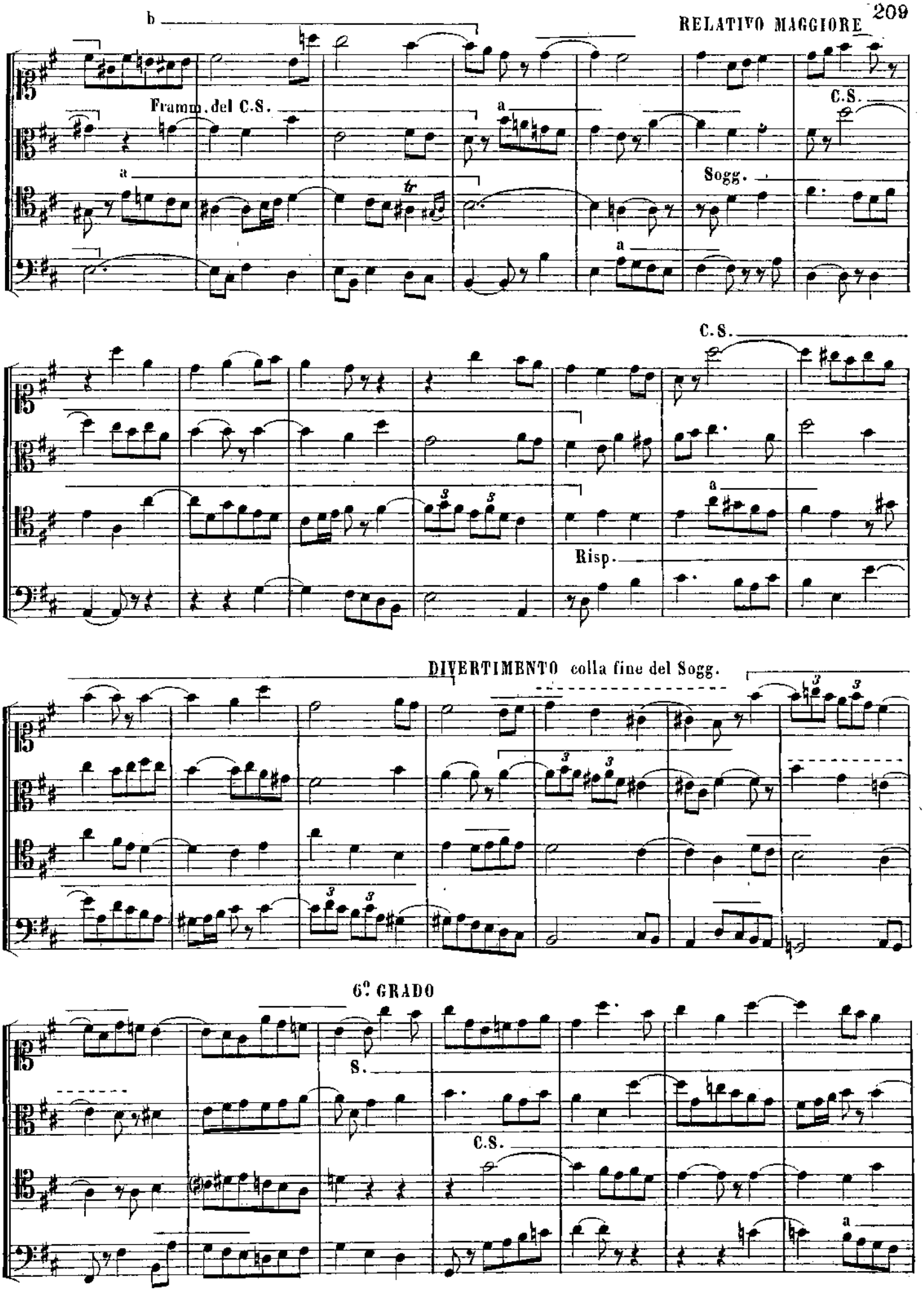

Framm. del Nuovo Sogg.
SOTTO DOMINANTE
Framm. del Nuovo Sogg.
Framm. del 2° C.S.
Nuovo Sogg.
Sogg.
Framm. del Nuovo Sogg.
1° C.S.
DIVERTIMENTO colla fine del Sogg.
Framm. del 2° C.S.
Fine del Sogg.
Fine del Sogg.
attarg.
1° STRETTO.
Framm. del 2° C.S.
per moto cont.
Risp.
Sogg.
2° STRETTO. (Stretto del Nuovo Sogg.
principiante colla Risp.)
Framm. del 2° C.S.
Risp.
Sogg.
Risp. del
N.S.
Nuovo Sogg.
Risp. del Nuovo Sogg.


Nuovo Sogg.
3°. STRETTO. (Stretto vero)
Risp.
Sogg.
4°. STRETTO, (principiante colla Risp.)
Risp.
Sogg.
5°. STRETTO. (Risp. sul Sogg. aggr.)
Risp.
Sogg. aggr.
6°. STRETTO. (Risp. in diminuzione sul Sogg.)
Sogg.
a tempo
rit.
Risp. in diminuz.
rit.
PIÙ MOSSO
allarg. molto
p
cres.
f

FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.

ANDANTINO




b
Framm. del C.S.
a
tr
C.S.
Sogg.
Risp.
DIVERTIMENTO colla fine del Sogg.
6° GRADO
S.
C.S.

1° STRETTO.

Sogg.

Risp.

C.S.

C.S.

Sogg.

Risp.

2° STRETTO, (del Contrassoggetto)

C.S.

C.S.

C.S.

5° STRETTO (vero)

Sogg.

C.S.

Risp.

4° STRETTO (entrate più ravvicinate)

Sogg. *allarg.*

Risp.

Sogg.

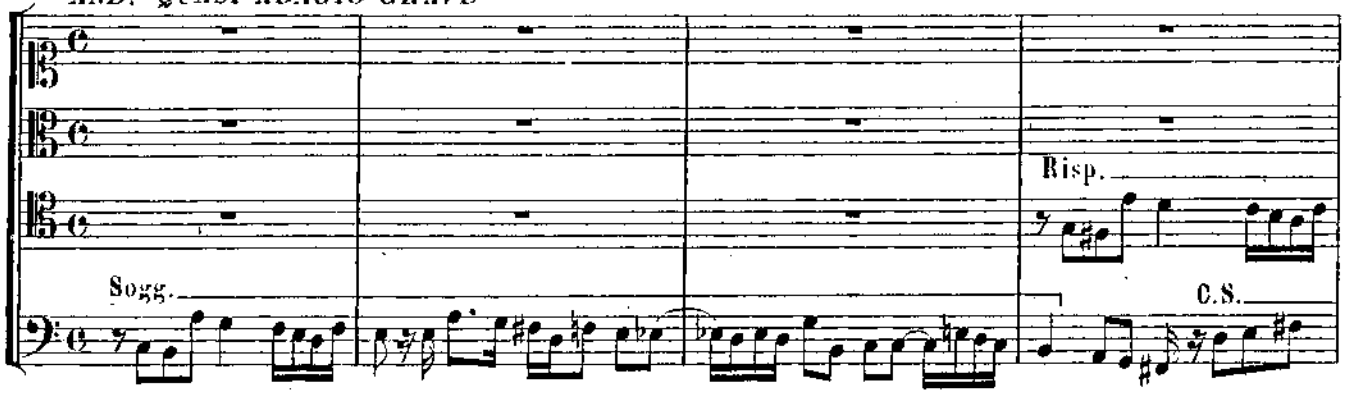
Risp.

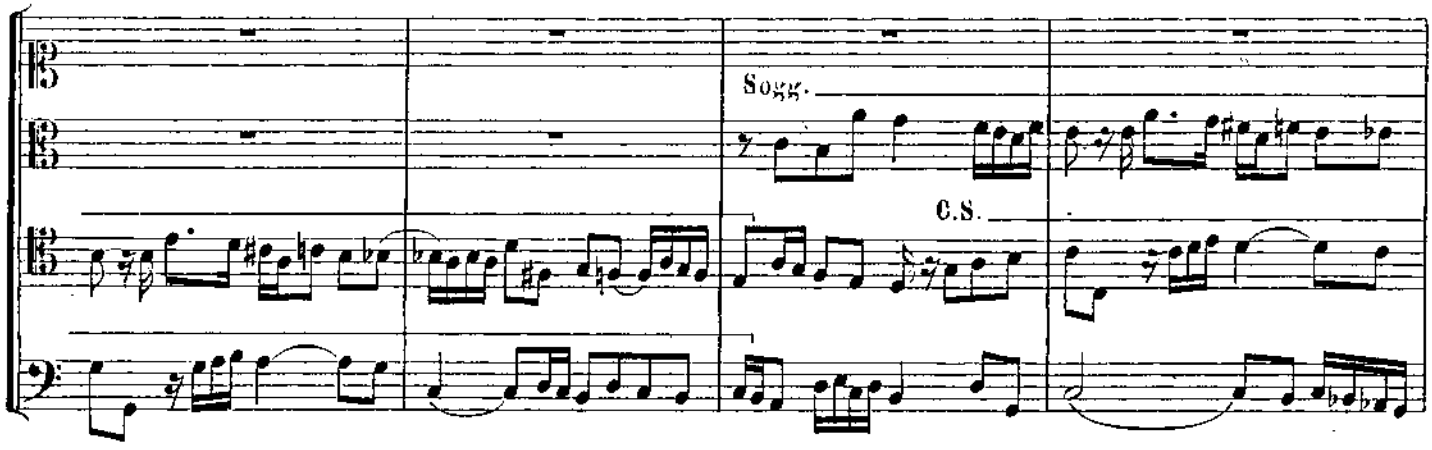
C.S.

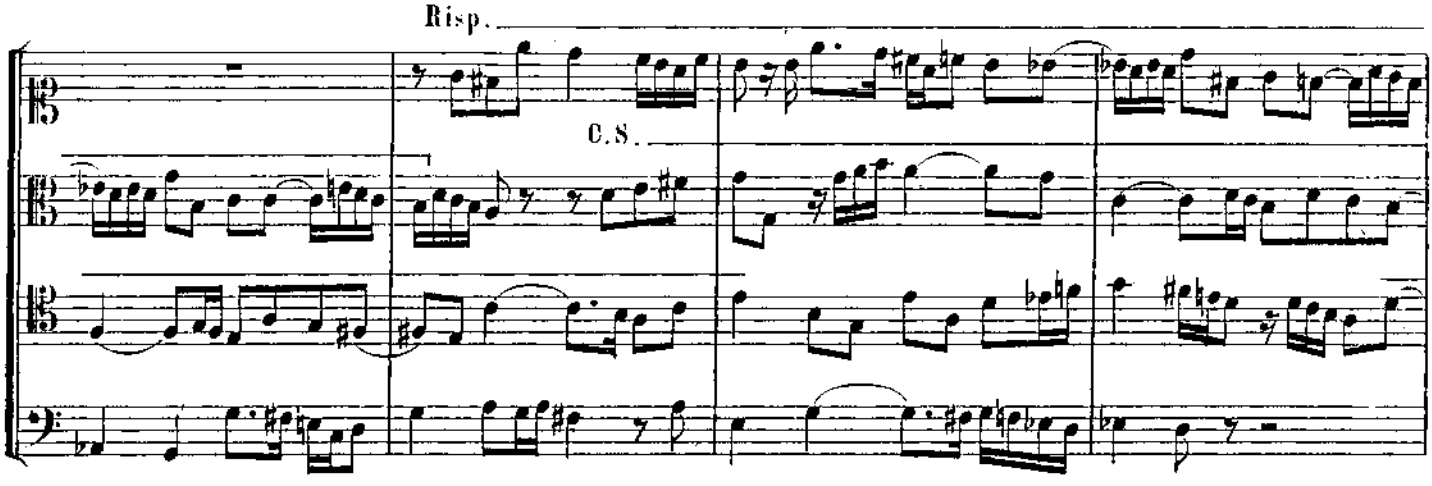
Sogg.

FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.

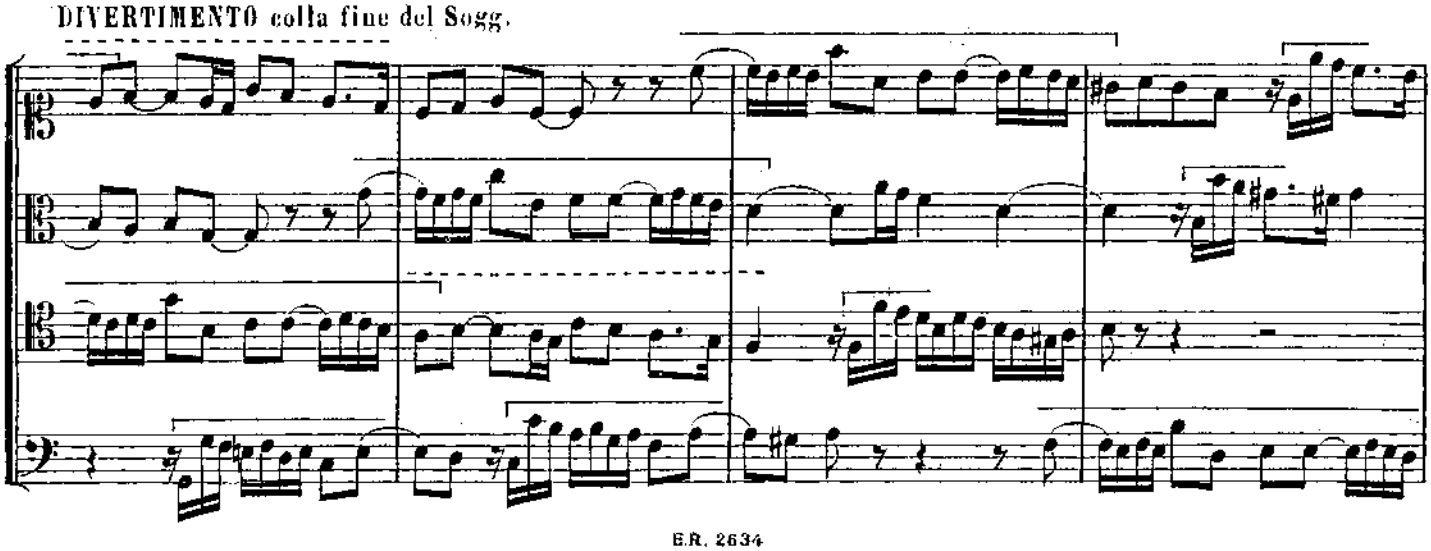
AND^te QUASI ADAGIO GRAVE







DIVERTIMENTO colla fine del Sogg.



RELATIVO MINORE

C.S.

Risp.

Sogg.

C.S.

DIVERTIMENTO tratto dal Sogg.

SOTTO DOMINANTE

C.S.

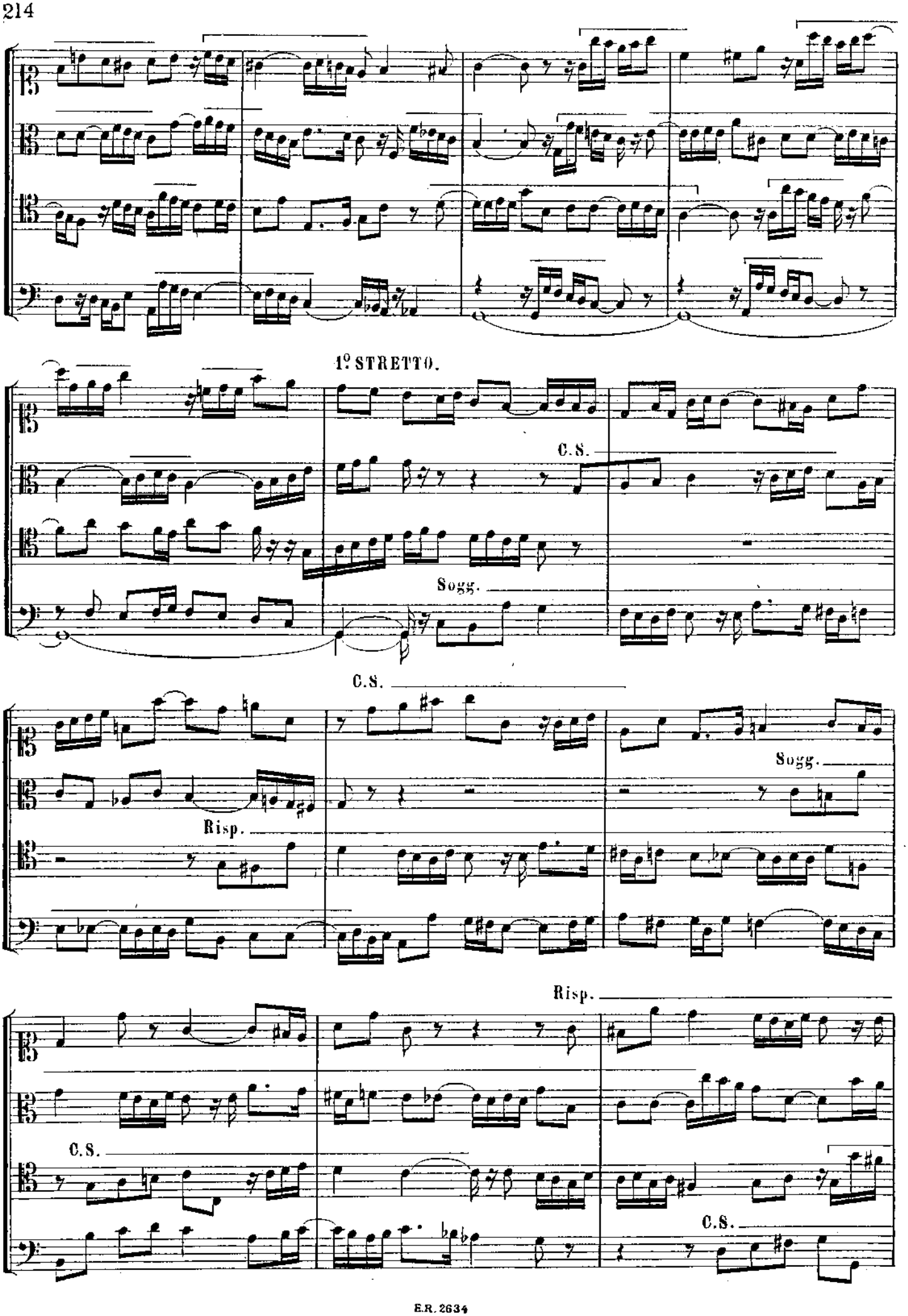
Sogg.

DIVERTIMENTO tratto dal C.S.

2°GRADO

C.S.

Sogg.


1º STRETTO.
C.S.
Sogg.
C.S.
Sogg.
Risp.
Risp.
C.S.
C.S.

2º STRETTO.

Sogg.

Risp.

3º STRETTO, (principiante colla Risposta)

Risp.

Sogg.

Risp.

Sogg.

Risp. per moto retrogrado

4º STRETTO, (rientrate più ravvicinate)

Risp.

allarg.

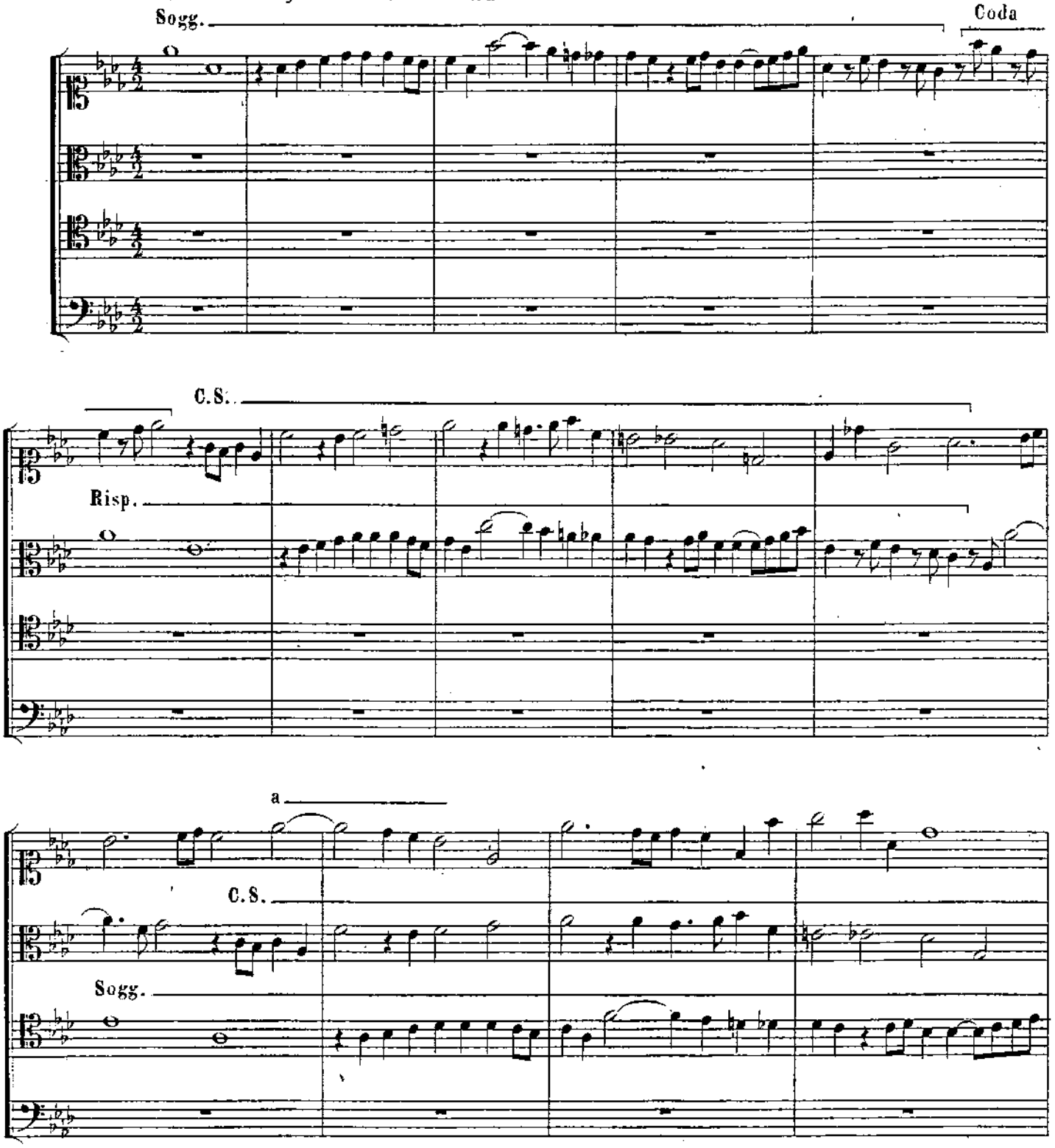
Sogg.

Risp.

Sogg.

FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.[1]

TEMPO GIUSTO, MA MOLTO MODERATO

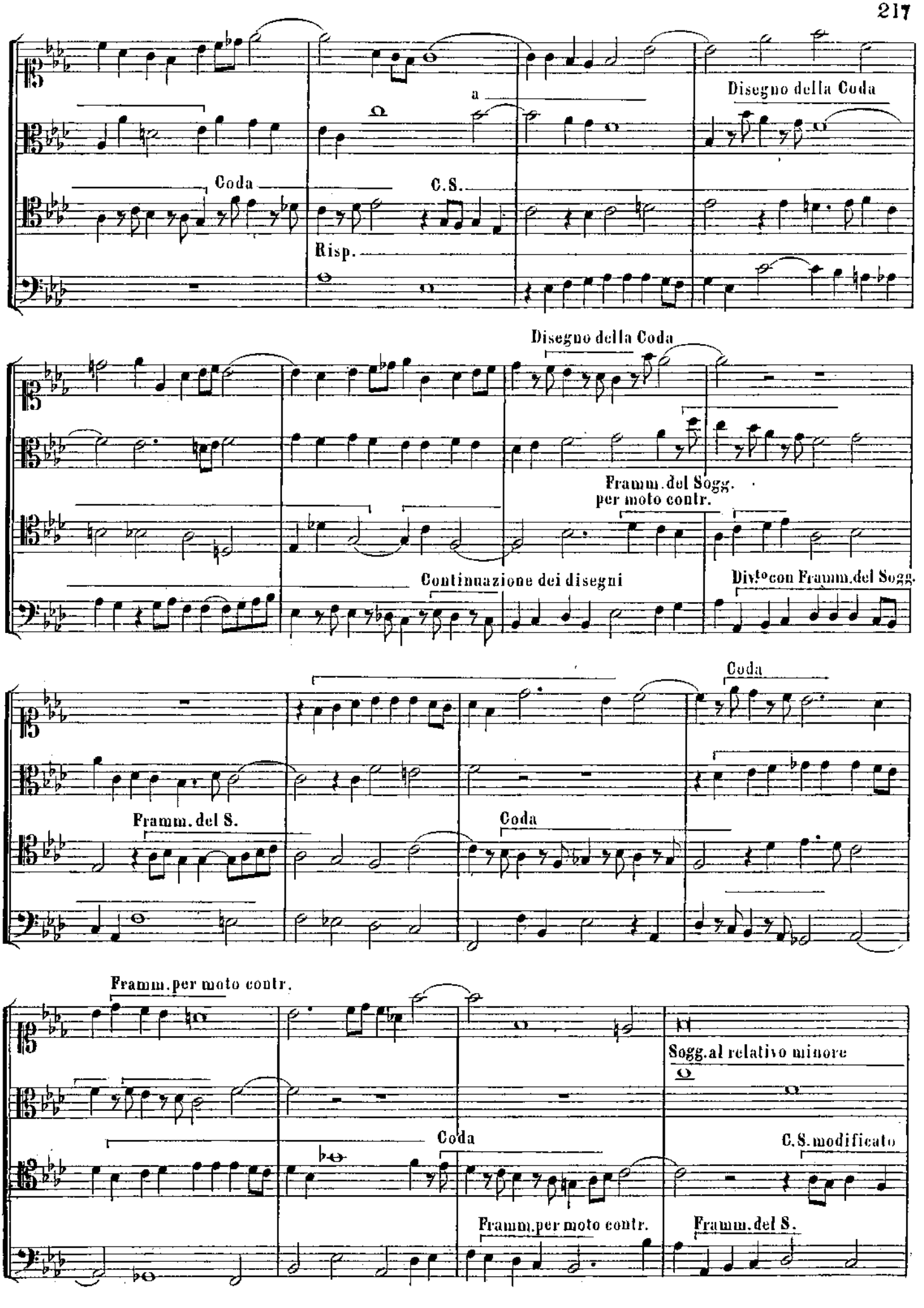


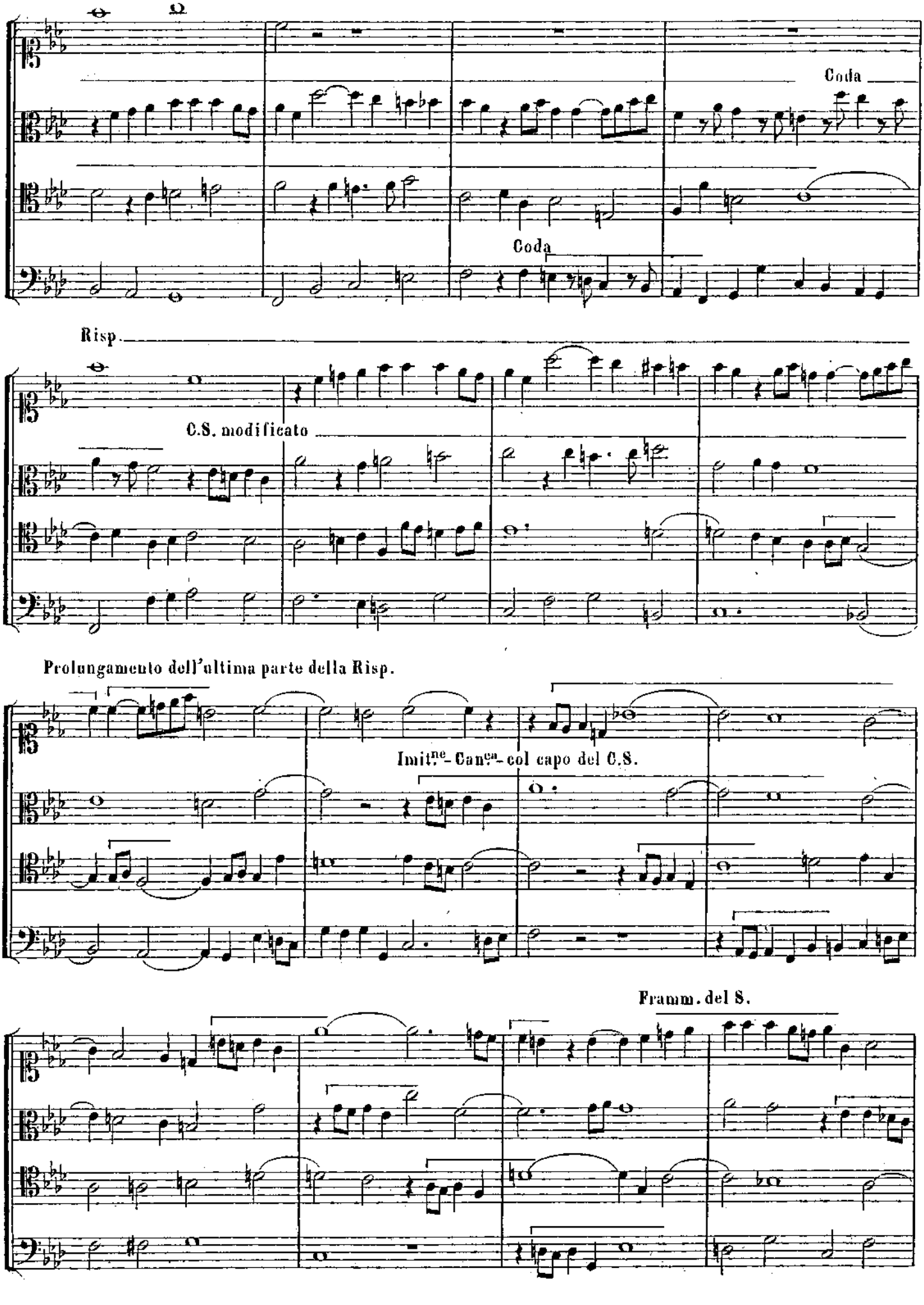
[1] Questa Fuga ha degli sviluppi che sembreranno forse eccessivi. L'autore ha così voluto, desiderando utilizzare *tutti* i frammenti del Soggetto e del Contrassoggetto, allo scopo di mostrare all'allievo il partito che si può trarre da questi frammenti diversi.

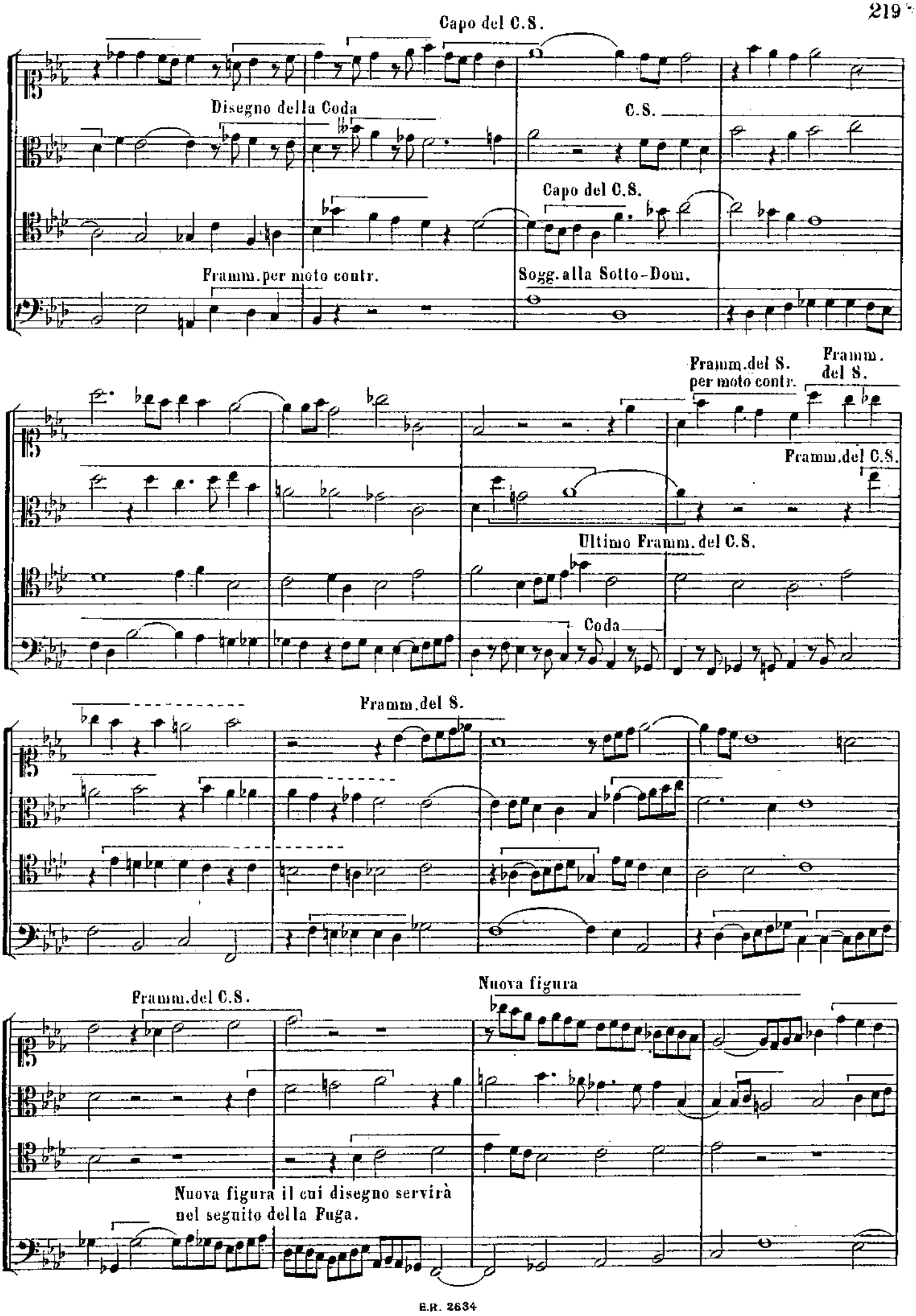
Sarebbe facile, se si volesse scrivere una Fuga meno sviluppata, di fare una scelta fra gli elementi dei quali si può disporre.

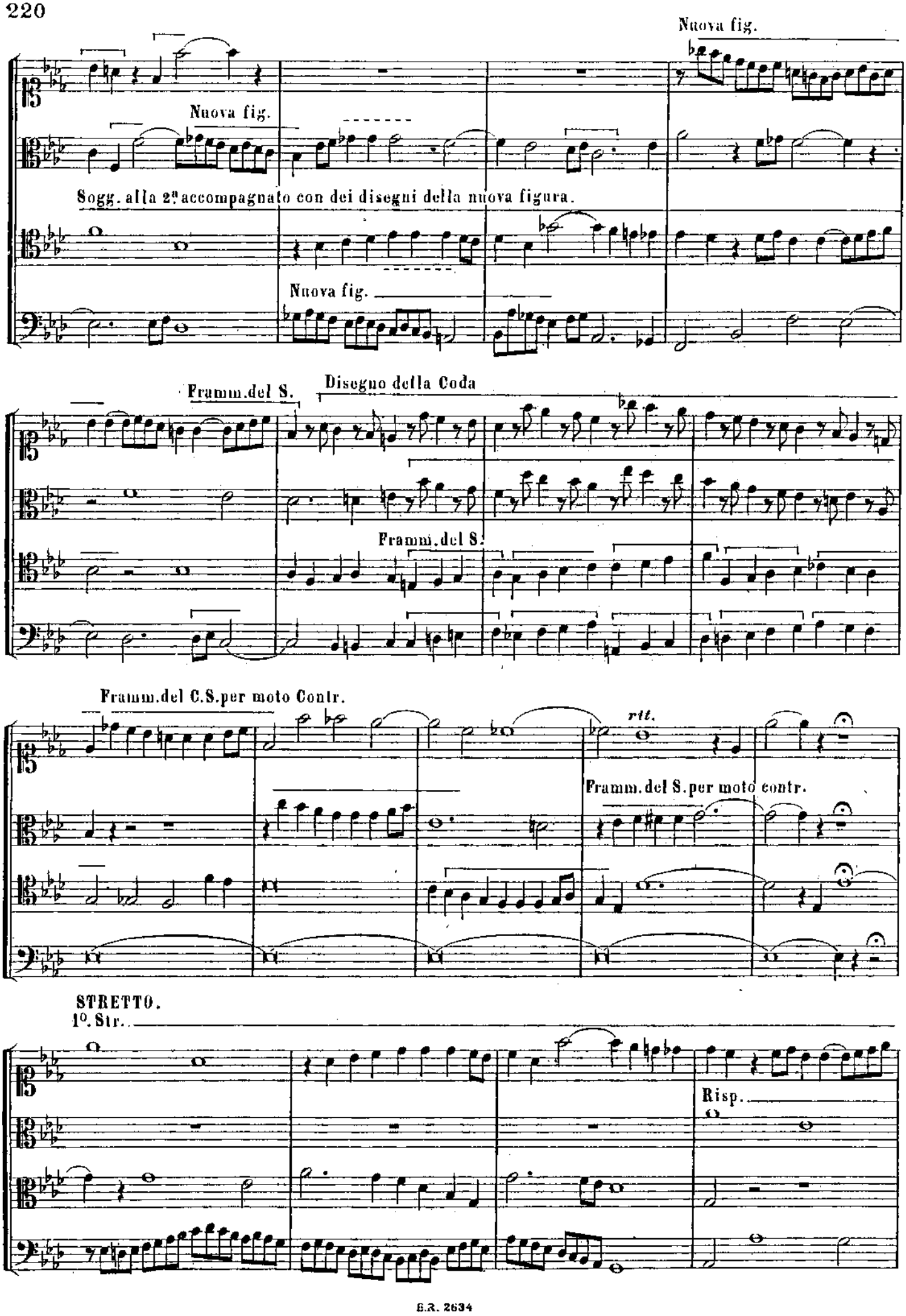
Si osserverà pure l'introduzione di una nuova figura destinata a dare varietà e vivacità alla composizione.

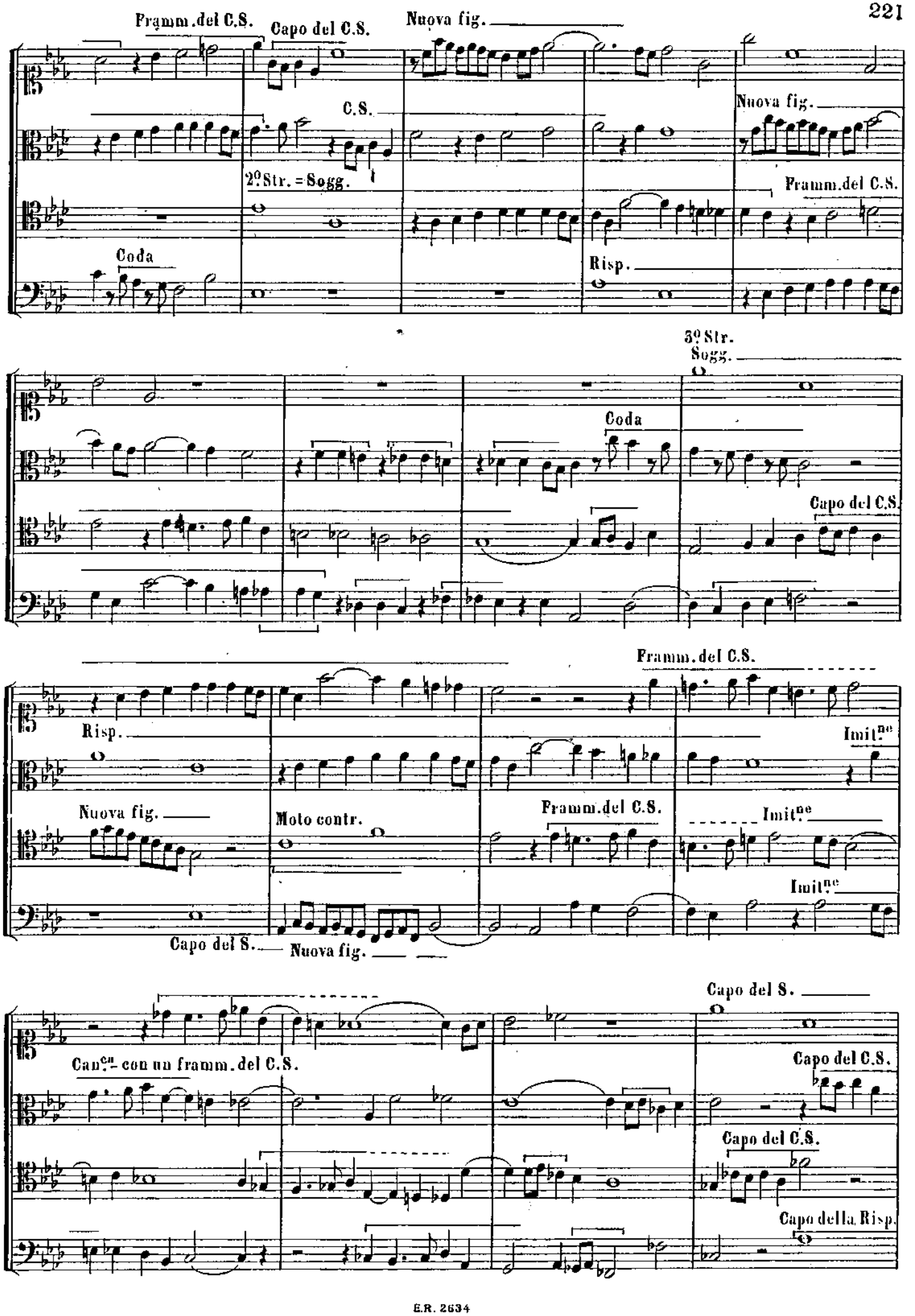
L'autore, pertanto, crede e spera, che così presentata e combinata, questa Fuga, malgrado le sue proporzioni, non farà provare all'uditore un'impressione di eccessiva lunghezza.

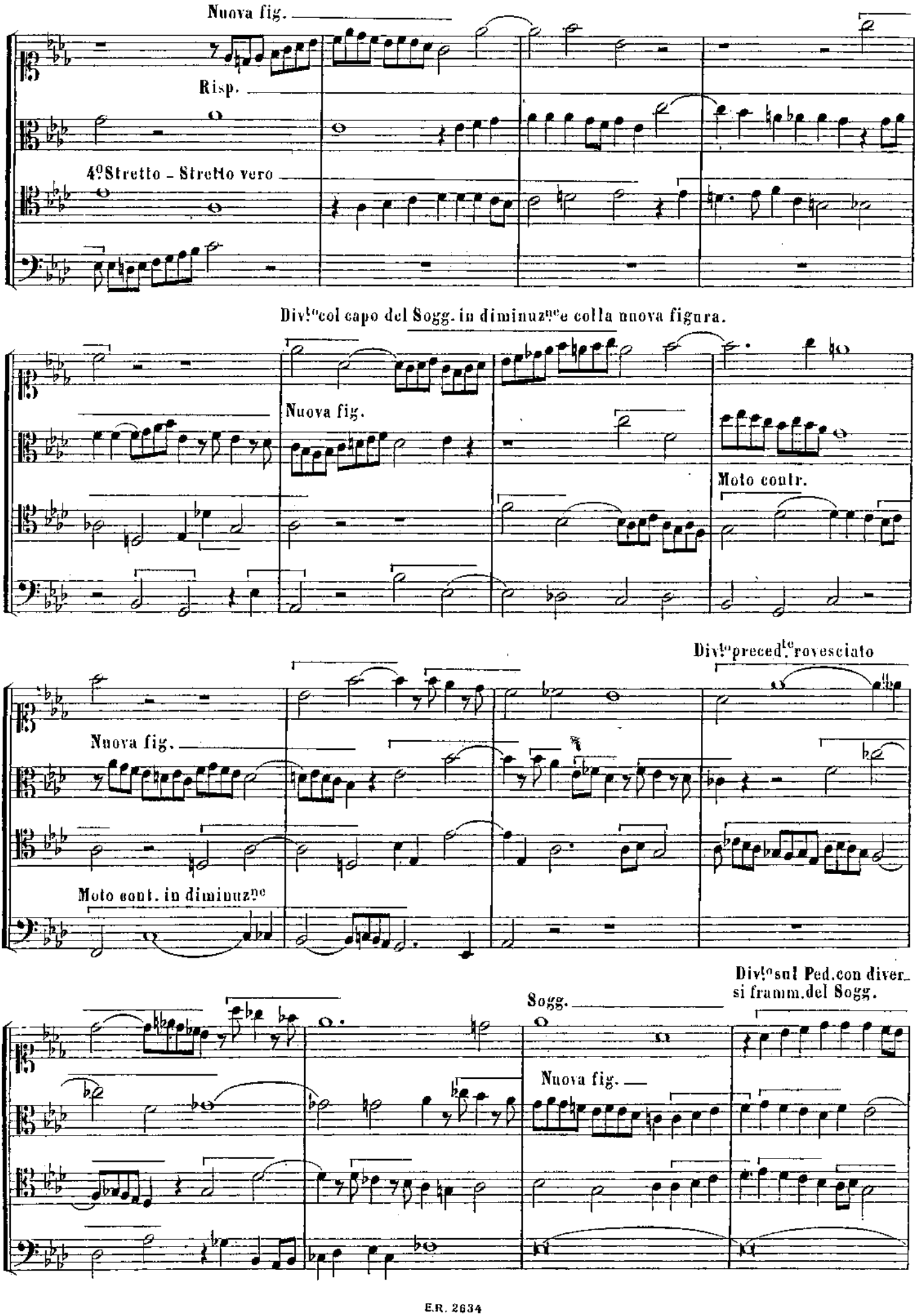

Disegno della Coda
a
Coda
C.S.
Risp.
Disegno della Coda
Framm. del Sogg.
per moto contr.
Continuazione dei disegni
Div.to con Framm. del Sogg.
Coda
Framm. del S.
Coda
Framm. per moto contr.
Sogg. al relativo minore
Coda
C.S. modificato
Framm. per moto contr.
Framm. del S.

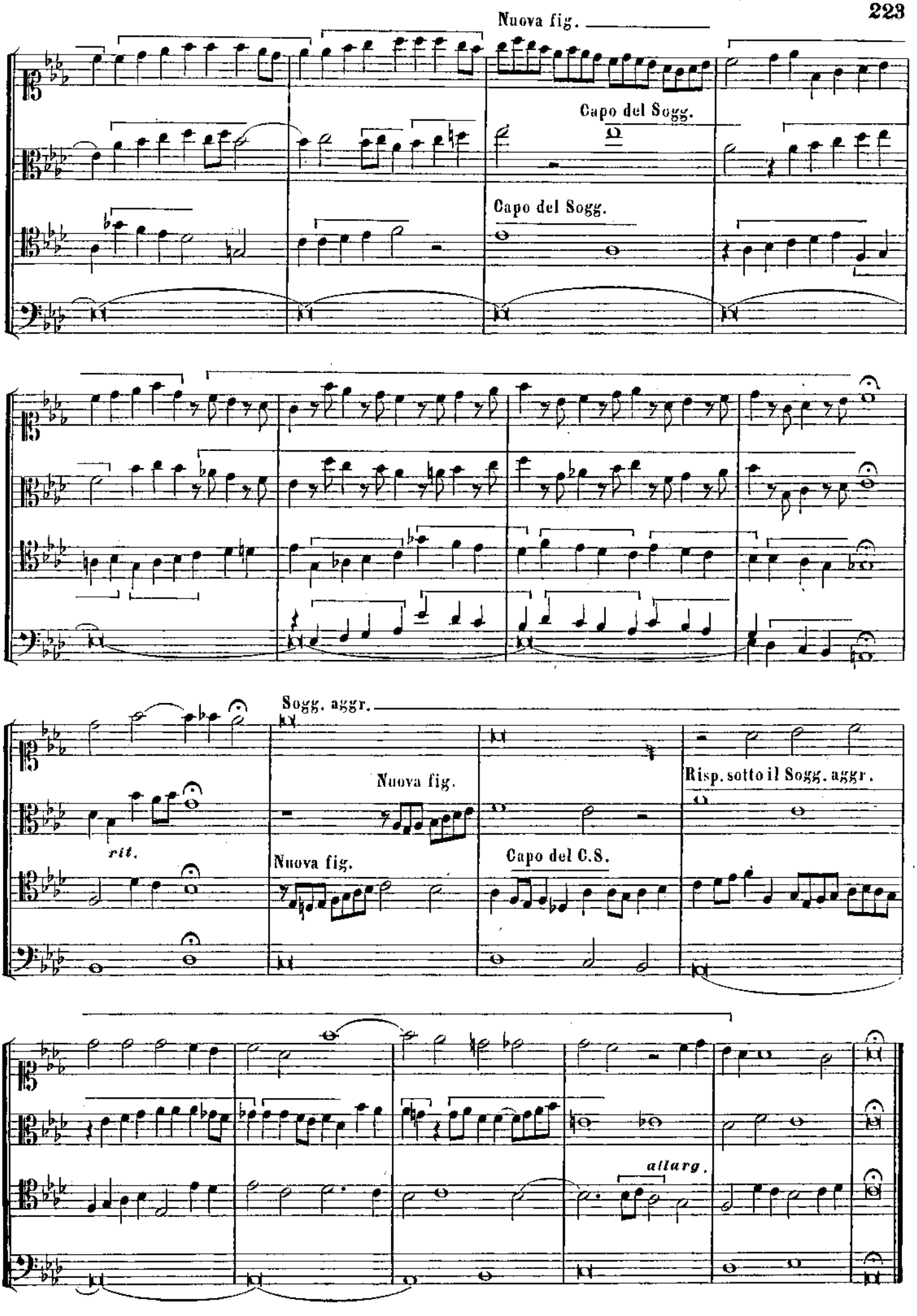

Coda
Coda
Risp.
C.S. modificato
Prolungamento dell'ultima parte della Risp.
Imit.ne - Can.a - col capo del C.S.
Framm. del S.


Capo del C.S.
Disegno della Coda
C.S.
Capo del C.S.
Framm. per moto contr.
Sogg. alla Sotto-Dom.
Framm. del S. per moto contr.
Framm. del S.
Framm. del C.S.
Ultimo Framm. del C.S.
Coda
Framm. del S.
Framm. del C.S.
Nuova figura
Nuova figura il cui disegno servirà nel seguito della Fuga.

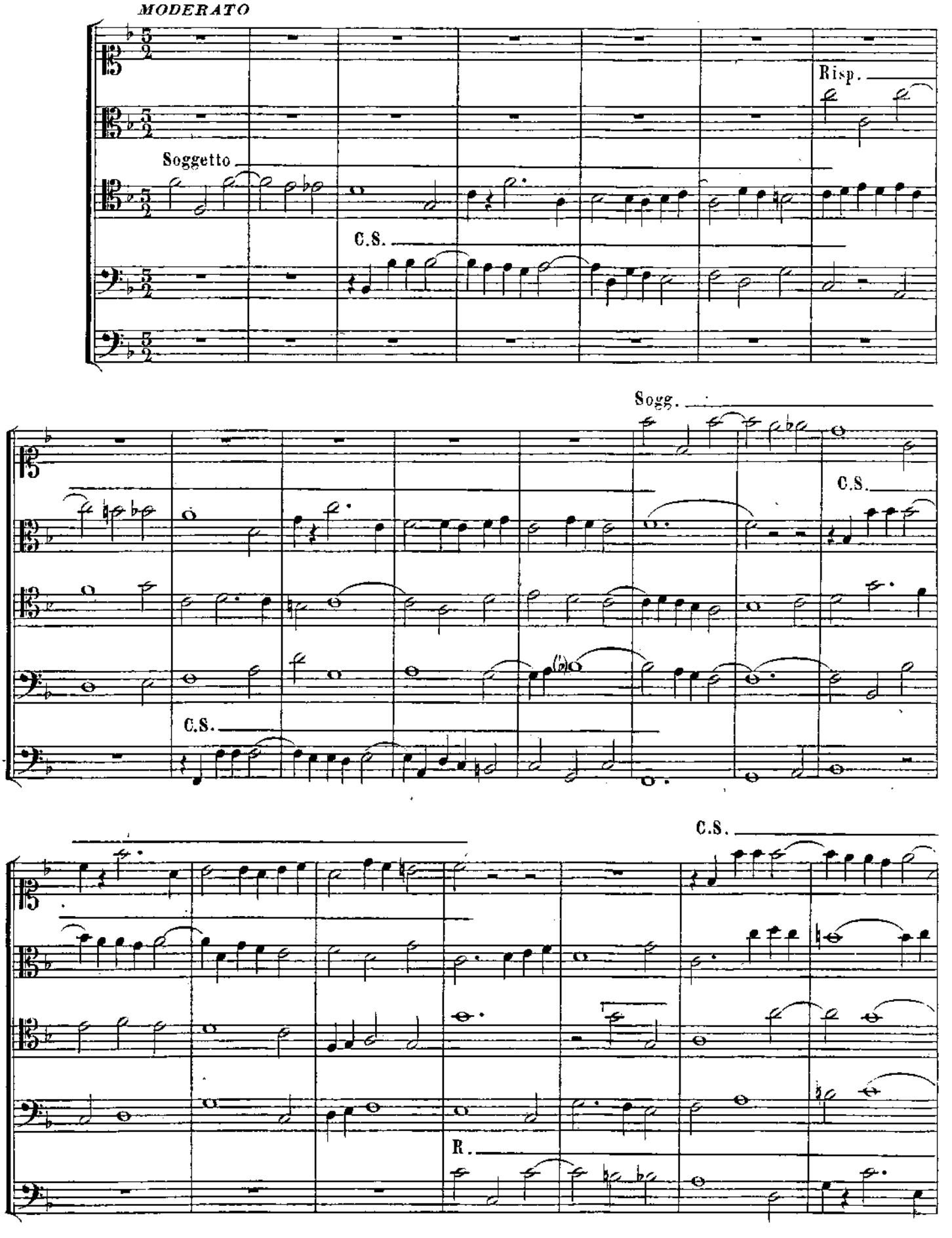

Nuova fig.
Nuova fig.
Sogg. alla 2ª accompagnato con dei disegni della nuova figura.
Nuova fig.
Framm.del S.
Disegno della Coda
Framm.del S.
Framm.del C.S.per moto Contr.
rit.
Framm.del S.per moto contr.
STRETTO.
1º. Str.
Risp.

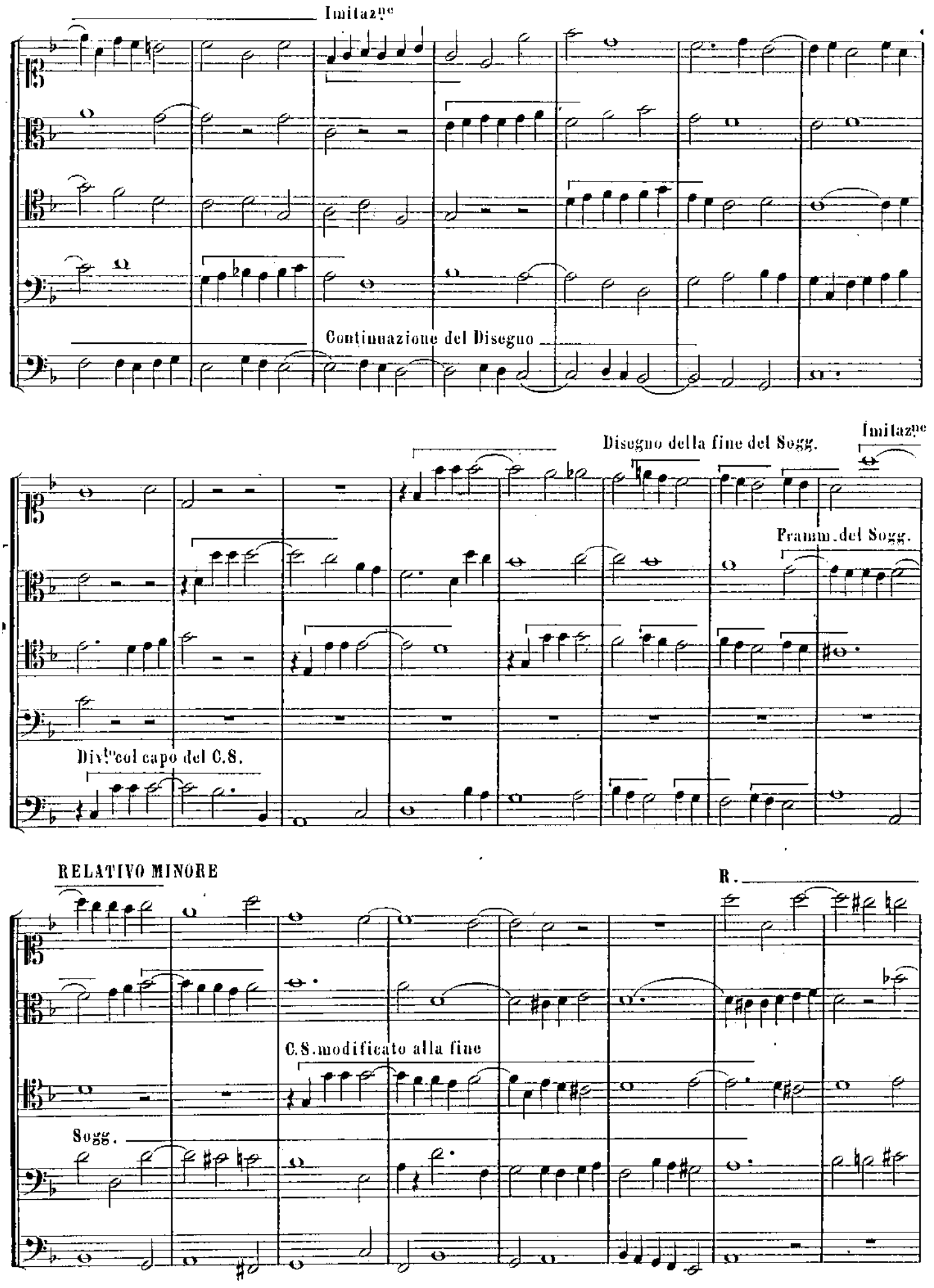

Framm.del C.S.
Capo del C.S.
Nuova fig.
C.S.
2º Str. = Sogg.
Nuova fig.
Framm.del C.S.
Coda
Risp.
3º Str.
Sogg.
Coda
Capo del C.S.
Risp.
Framm.del C.S.
Imit.ne
Nuova fig.
Moto contr.
Framm.del C.S.
Imit.ne
Imit.ne
Capo del S.
Nuova fig.
Capo del S.
Canone con un framm. del C.S.
Capo del C.S.
Capo del C.S.
Capo della Risp.

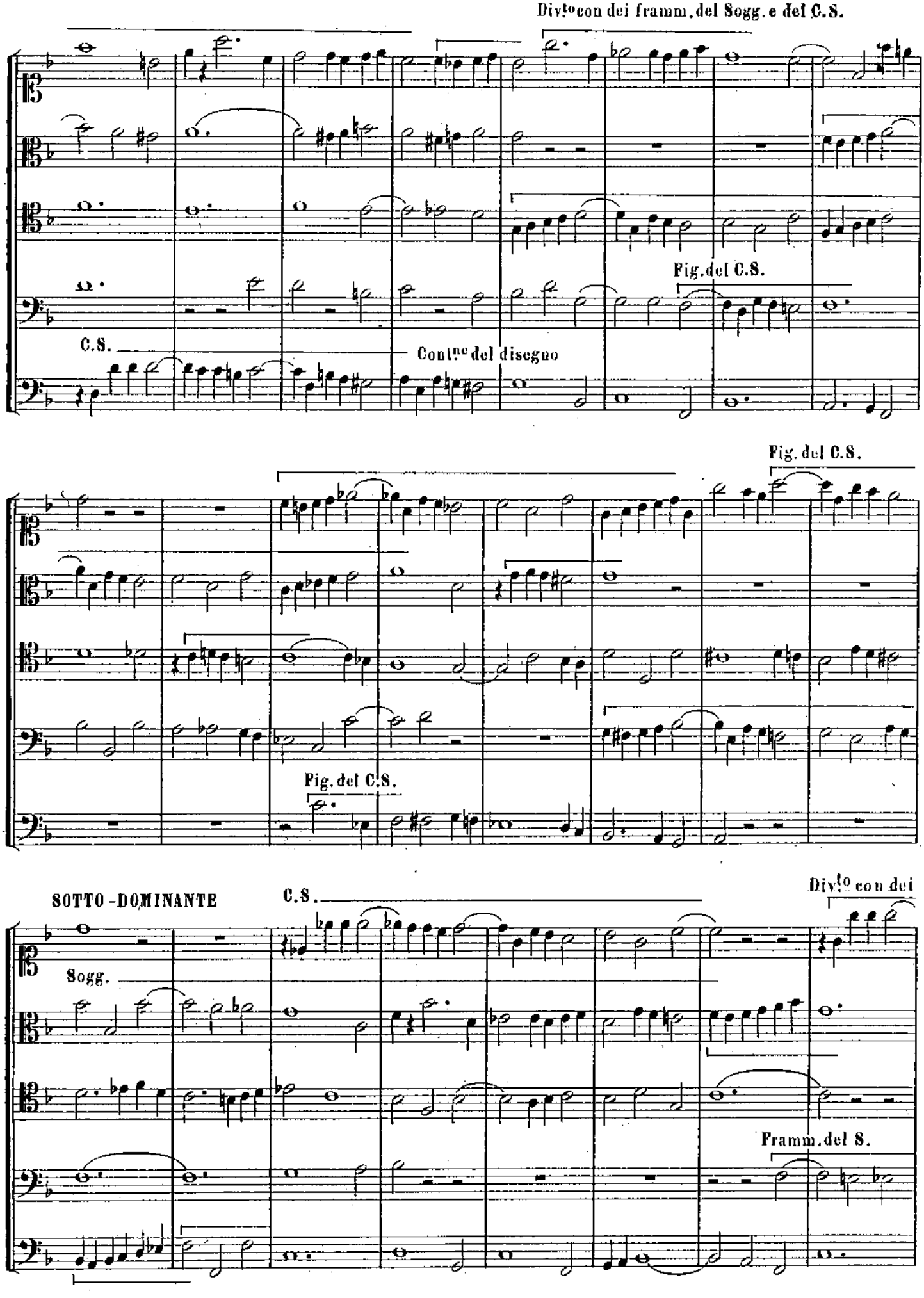

Nuova fig.
Risp.
4° Stretto - Stretto vero
Div.to col capo del Sogg. in diminuz.ne e colla nuova figura.
Nuova fig.
Moto contr.
Div.to preced.te rovesciato
Nuova fig.
Moto cont. in diminuz.ne
Div.to sul Ped. con diver-
si framm. del Sogg.
Sogg.
Nuova fig.


Nuova fig.
Capo del Sogg.
Capo del Sogg.
Sogg. aggr.
Nuova fig.
Risp. sotto il Sogg. aggr.
rit.
Nuova fig.
Capo del C.S.
allarg.

FUGA TONALE A CINQUE VOCI.




Imitazne
Continuazione del Disegno
Disegno della fine del Sogg.
Imitazne
Pramm. del Sogg.
Div.to col capo del C.S.
RELATIVO MINORE
R.
C.S. modificato alla fine
Sogg.


Div.to con dei framm. del Sogg. e del C.S.
Fig. del C.S.
C.S.
Cont.ne del disegno
Fig. del C.S.
Fig. del C.S.
SOTTO-DOMINANTE
C.S.
Div.to con dei
Sogg.
Framm. del S.

framm. del C. S. e del Sogg.

Prolungamento dei disegni

2º GRADO

C.S.

Impe canonica

Sogg.

poco allarg.

a tempo

1º STRETTO.

Sogg.

C.S.

2° STRETTO.

Sogg.

R.

Imne can. alla 5ª.

Risp.

Capo del C.S.

Can. all' 8ª.

Fig. del C.S.

Imne

inf.re

Imne can.

Imne

Capo della R.

Capo del S.

Canone all' 8ª.

STRETTO VERO

Sogg.

Canone alla Domin.

Canone alla 9ª sup.re

Framm. del Sogg.

Fig. del C.S.

Imp.o

Capo del Sogg.

Framm. del S. combinato con altro framm.

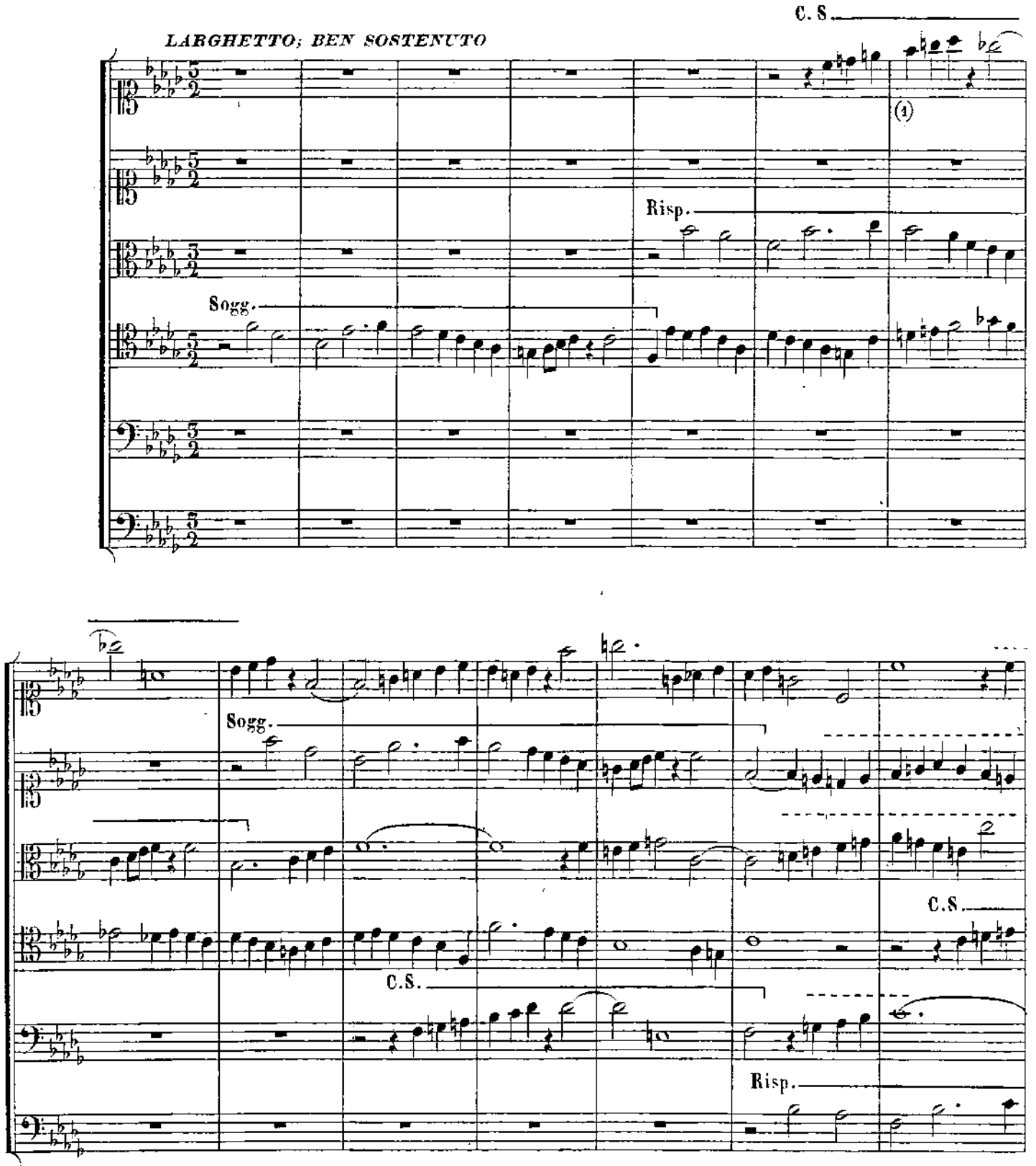
Fig. del Sogg.

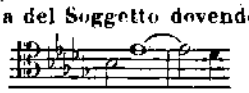
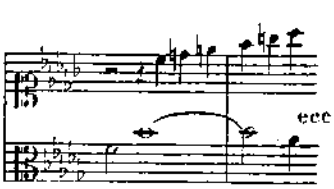
allarg.

Fig. del S.

Fig. del C. S.

FUGA TONALE A SEI VOCI.



(1) Il Contrassoggetto sembra qui non essere costruito secondo le regole del Contrappunto doppio; nulla di tutto questo, la 2ª battuta del Soggetto dovendo essere interpretata così:  ecc. ciò che dà per la risposta combinata col Contrassoggetto la versione seguente perfettamente regolare: 

Divert. colla fine del sogg.

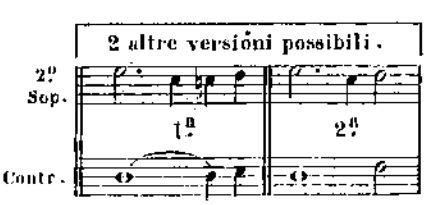
(4)

RELATIVO MAGGIORE

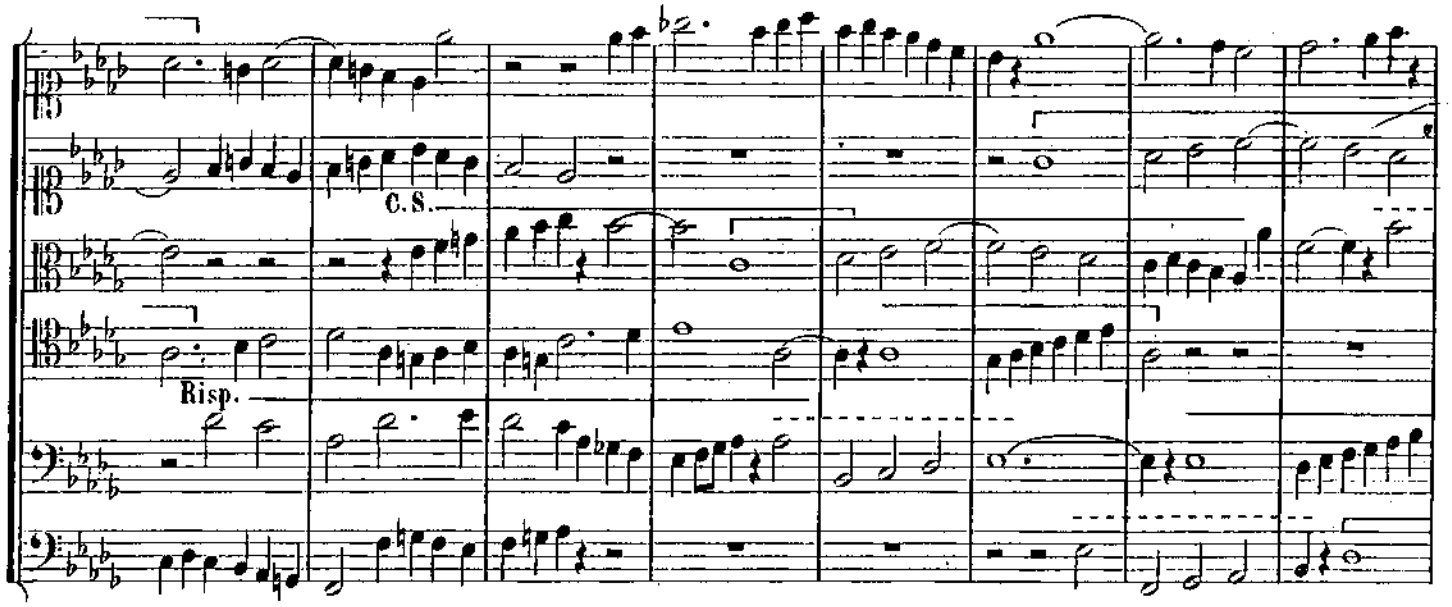
Sogg.

C.S.

(1) Questo *Re* del Contralto non puossi analizzare regolarmente; nondimeno lo mantengo, l'effetto musicale essendone ottimo, anzi preferibile, pel moto congiunto, alle due versioni seguenti, la cui correttezza non lascierebbe nulla a desiderare. Del resto, giunto a questo punto dei suoi studi, vi sono certe licenze che l'allievo intelligente e ben dotato può permettersi:

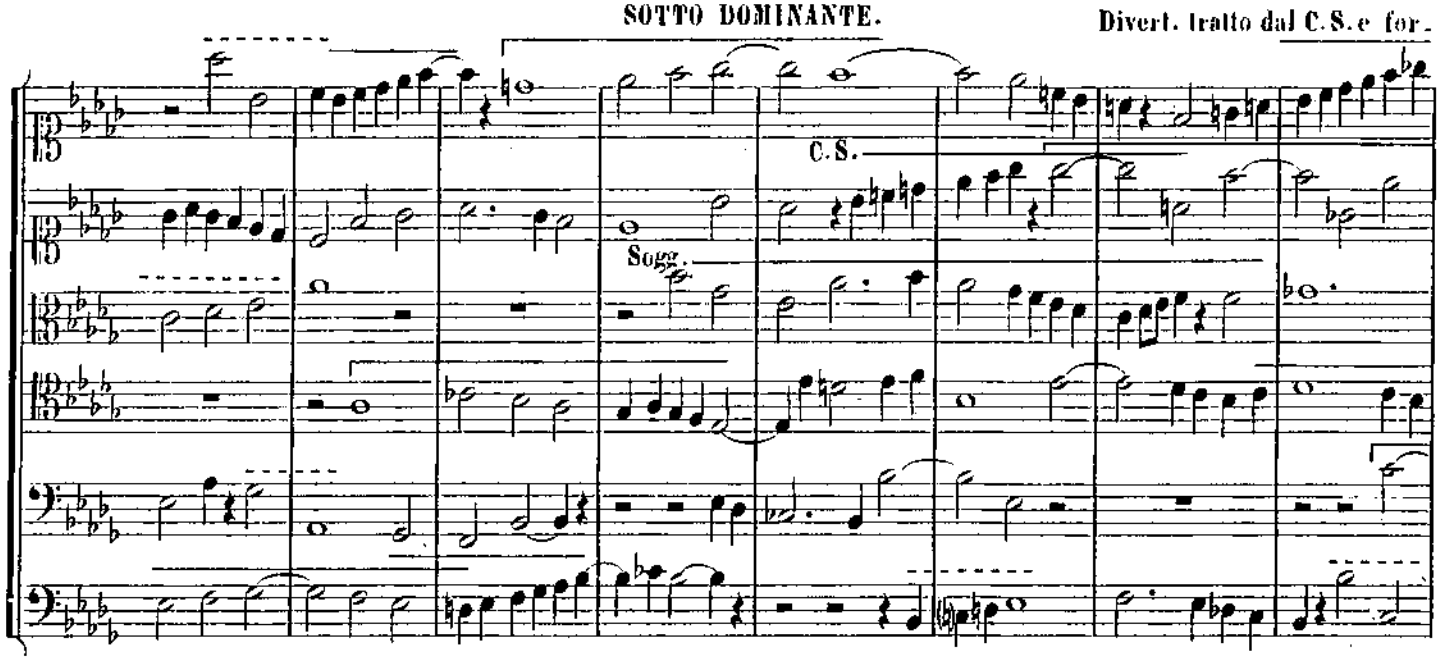


Divert. colla fine del C.S.

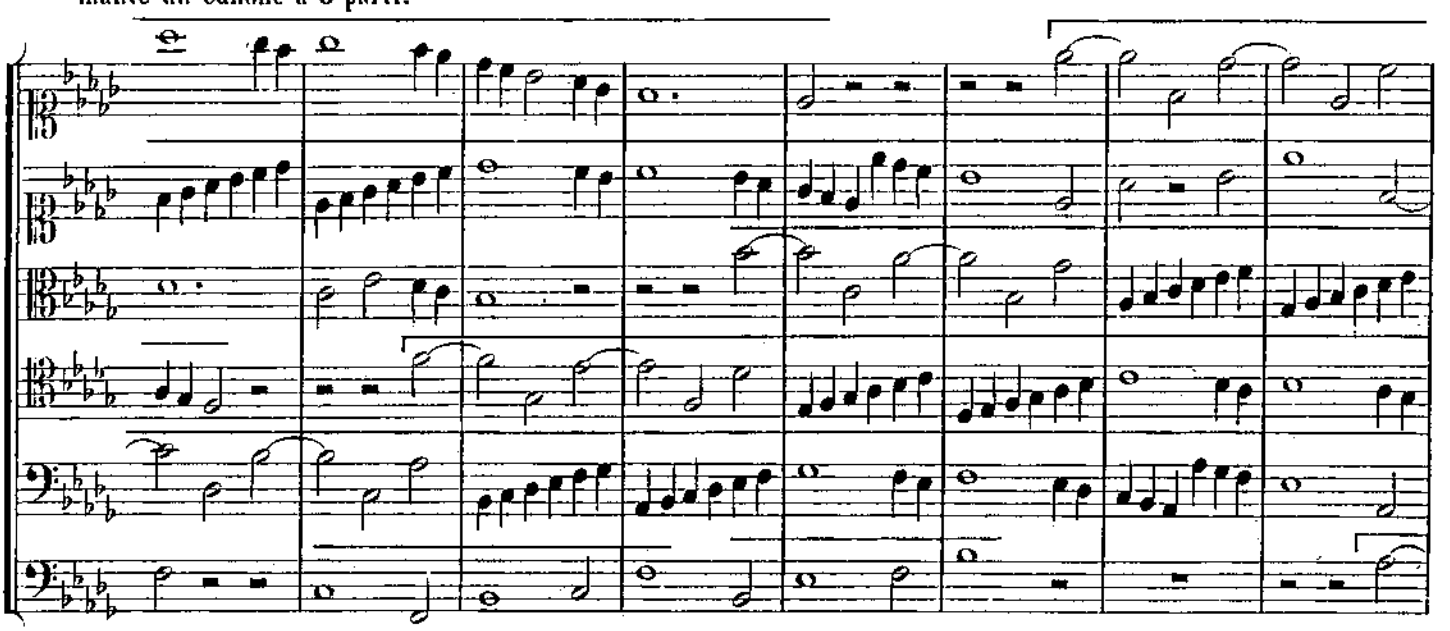


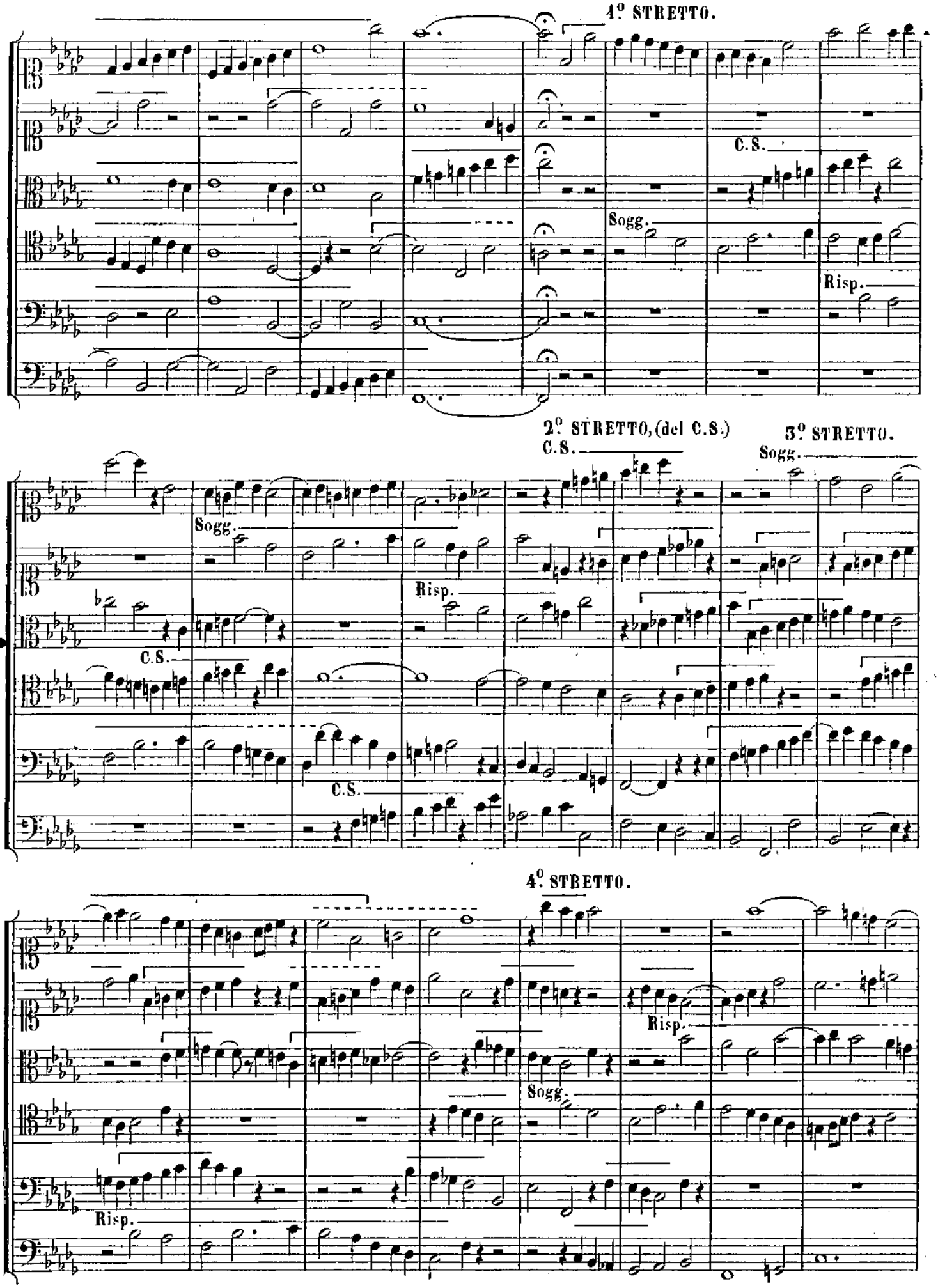
SOTTO DOMINANTE.

Divert. tratto dal C.S. e for-



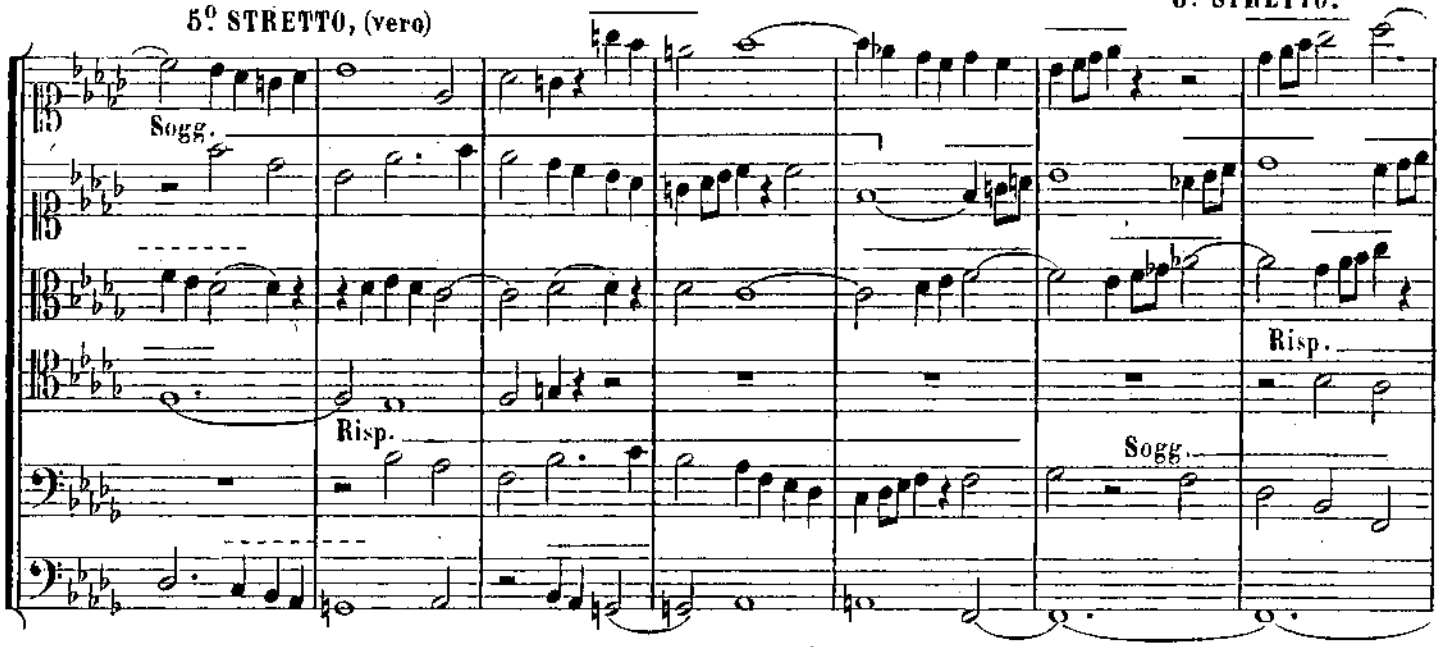
mante un Canone a 6 parti.



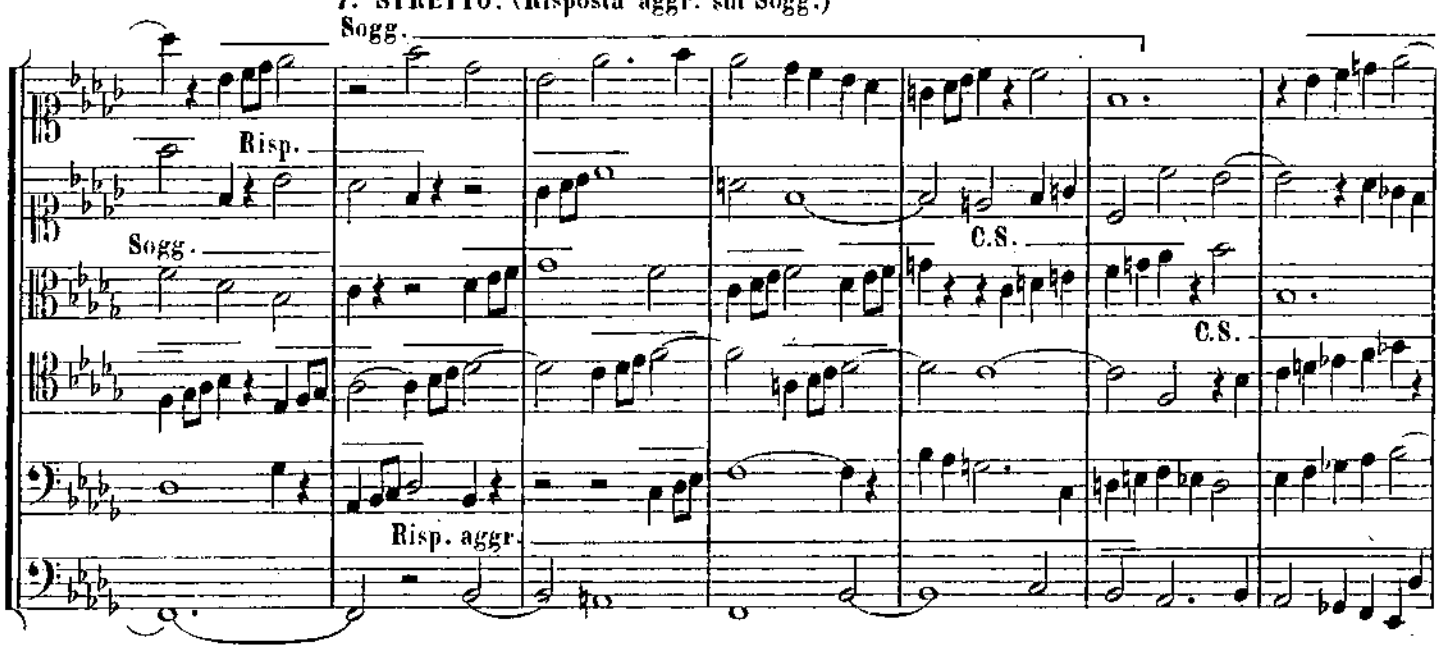

4.° STRETTO.
C.S.
Sogg.
Risp.
2.° STRETTO, (del C.S.)
C.S.
3.° STRETTO.
Sogg.
Sogg.
C.S.
Risp.
C.S.
4.° STRETTO.
Risp.
Sogg.
Risp.

5.° STRETTO, (vero)

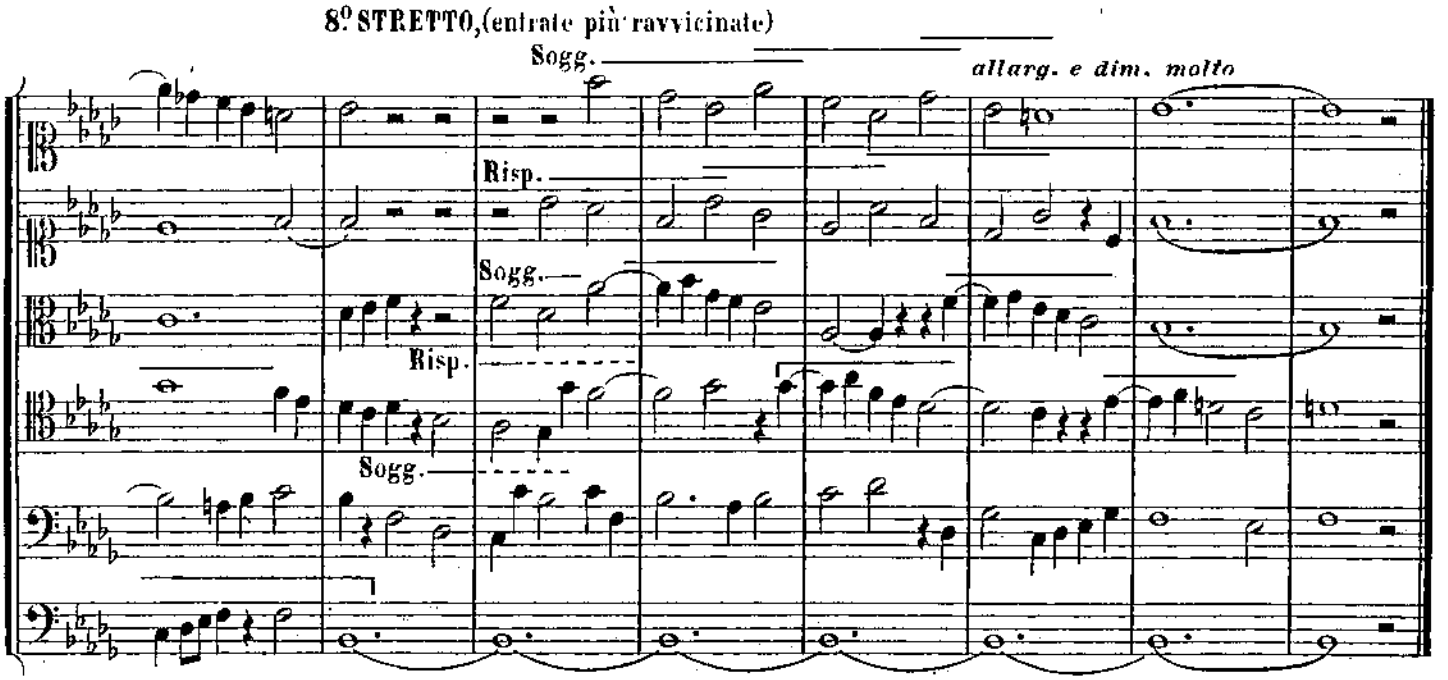
6.° STRETTO.



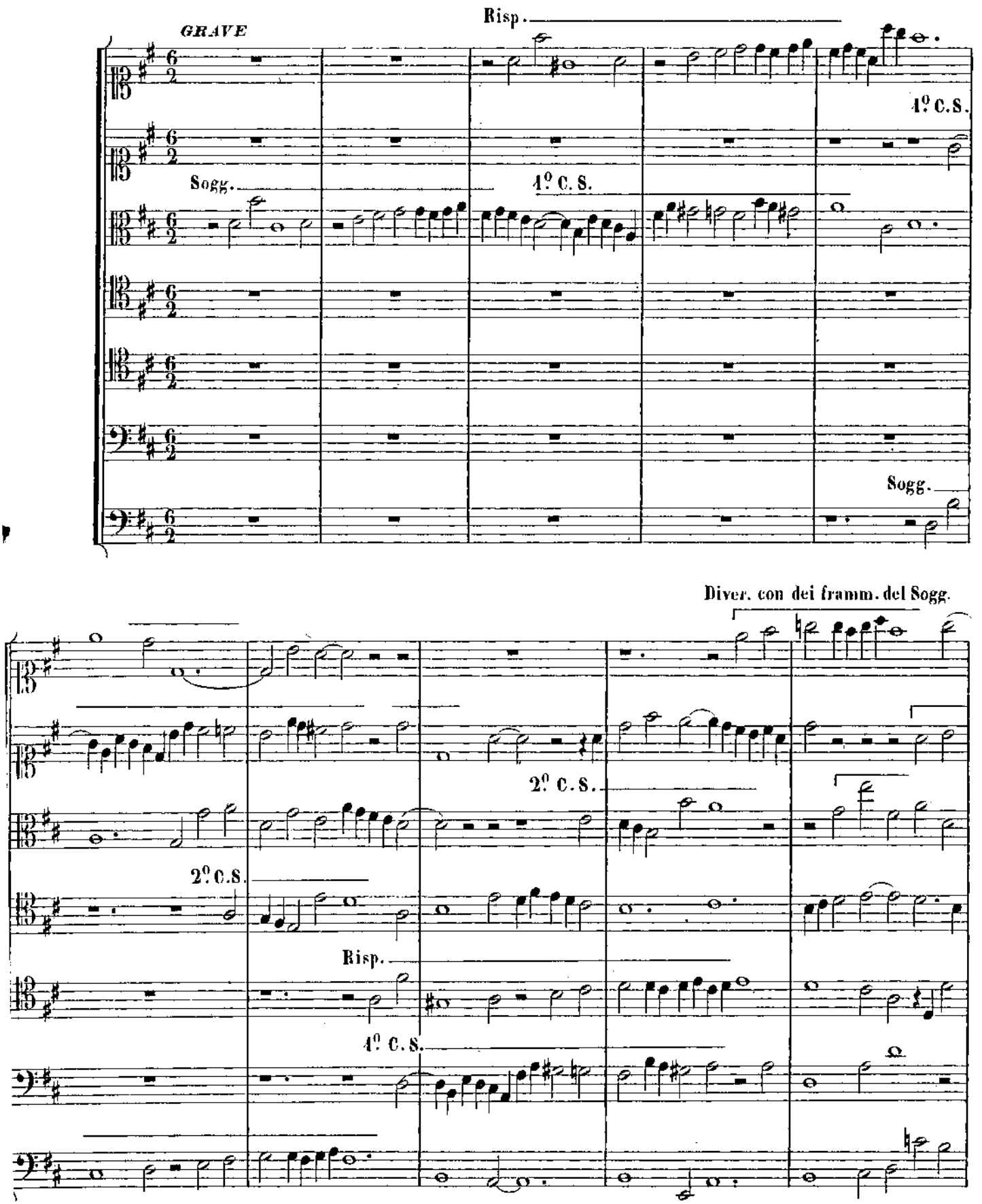
7.° STRETTO. (Risposta aggr. sul Sogg.)

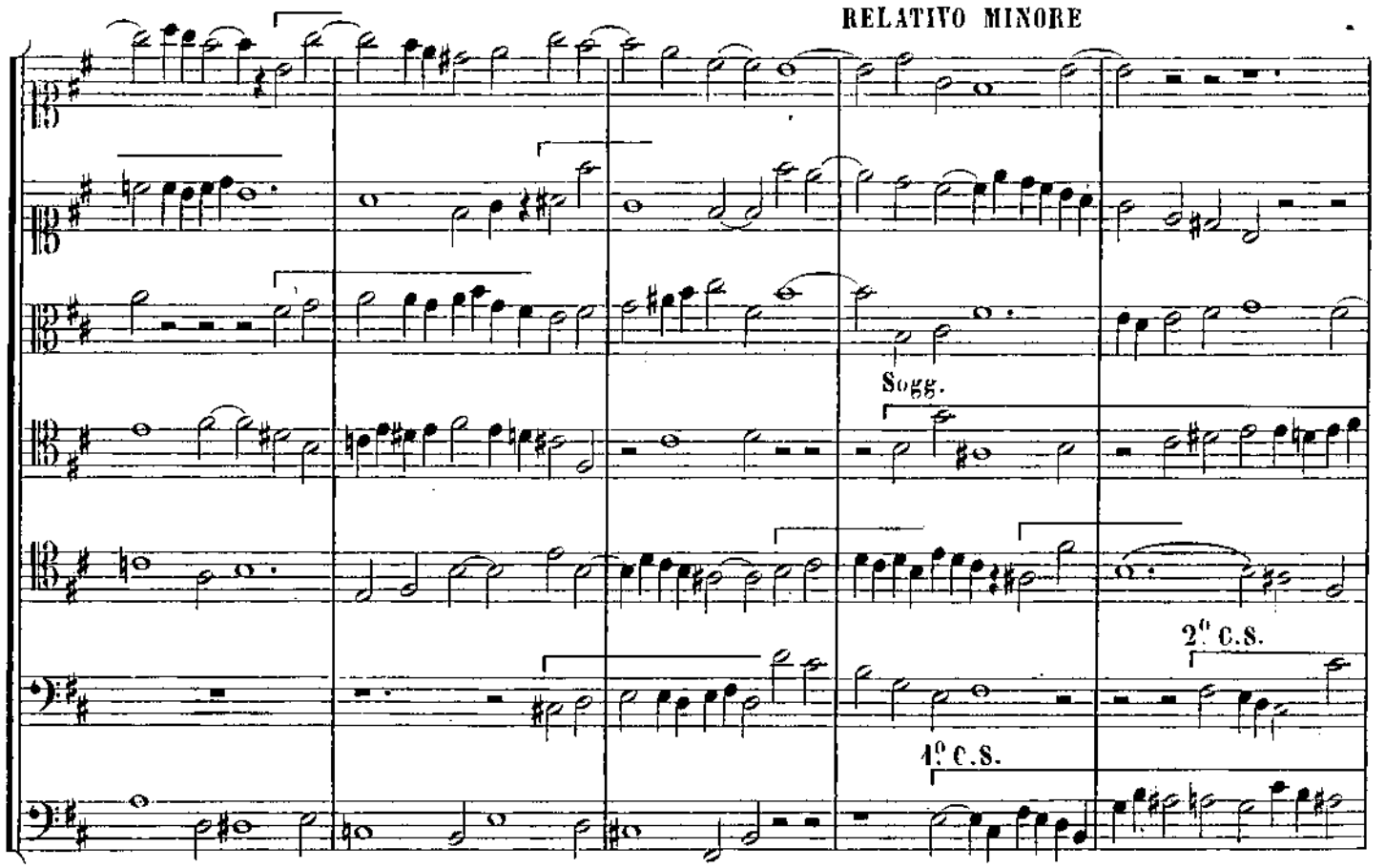


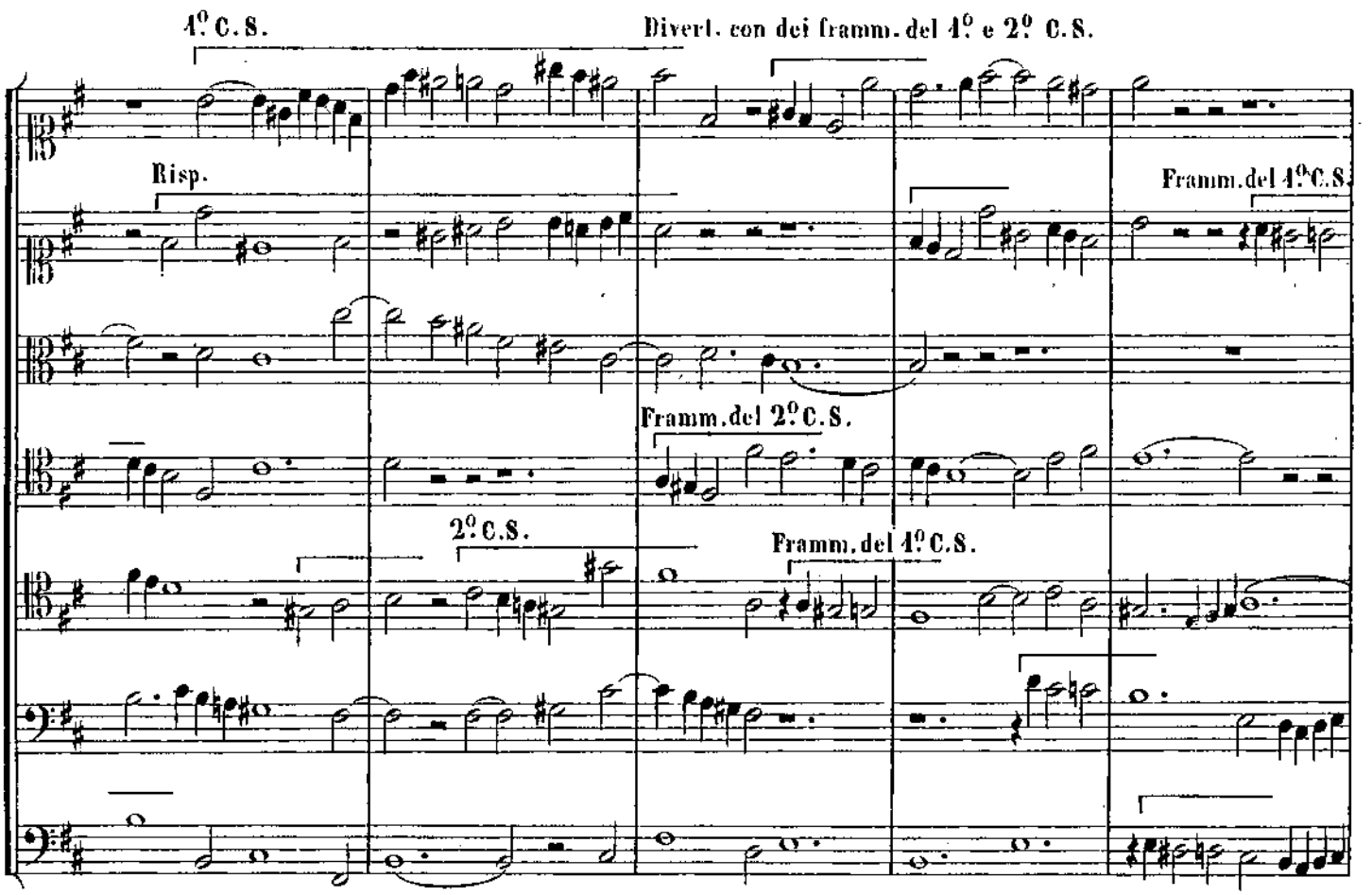
8.° STRETTO,(entrate più ravvicinate)

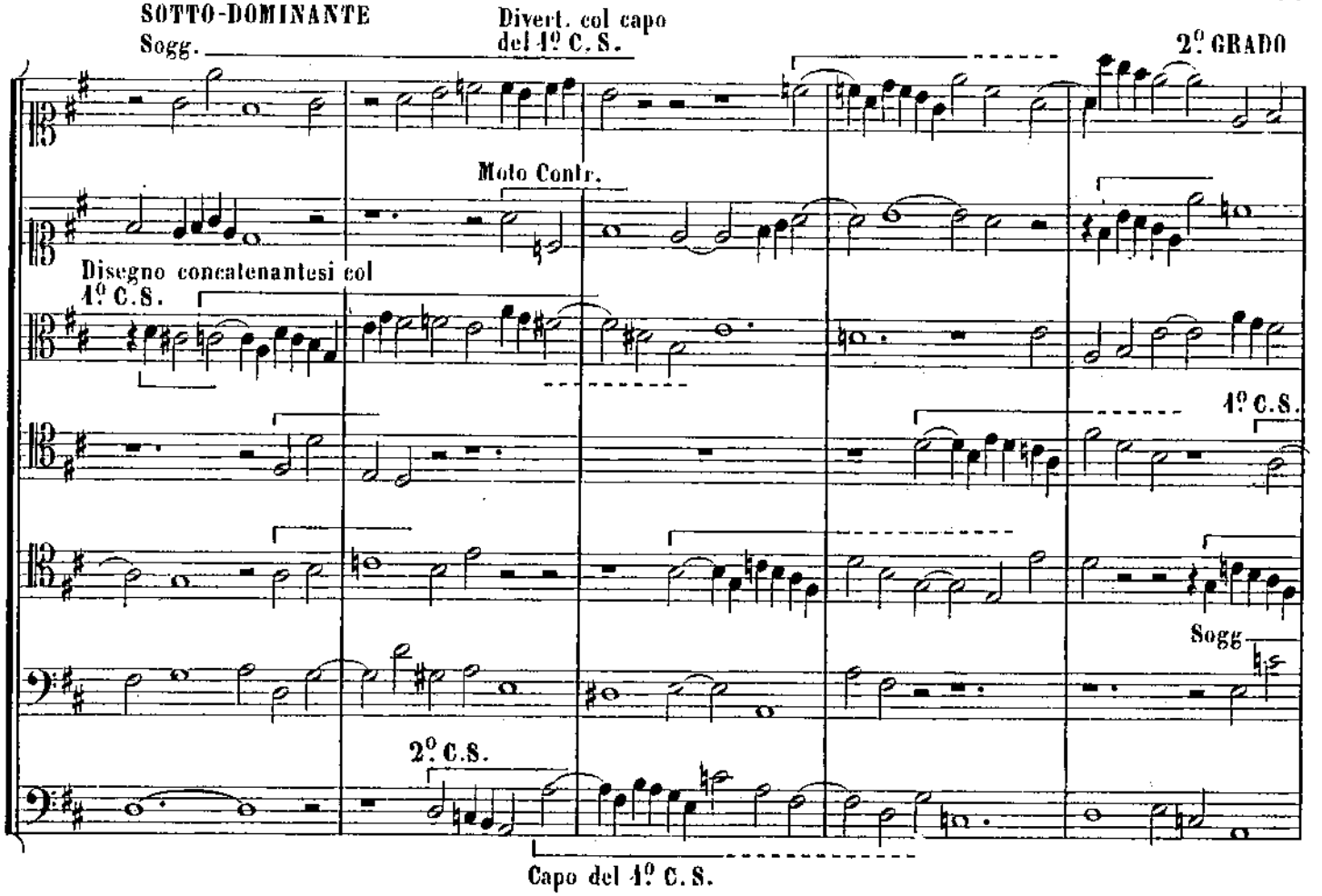


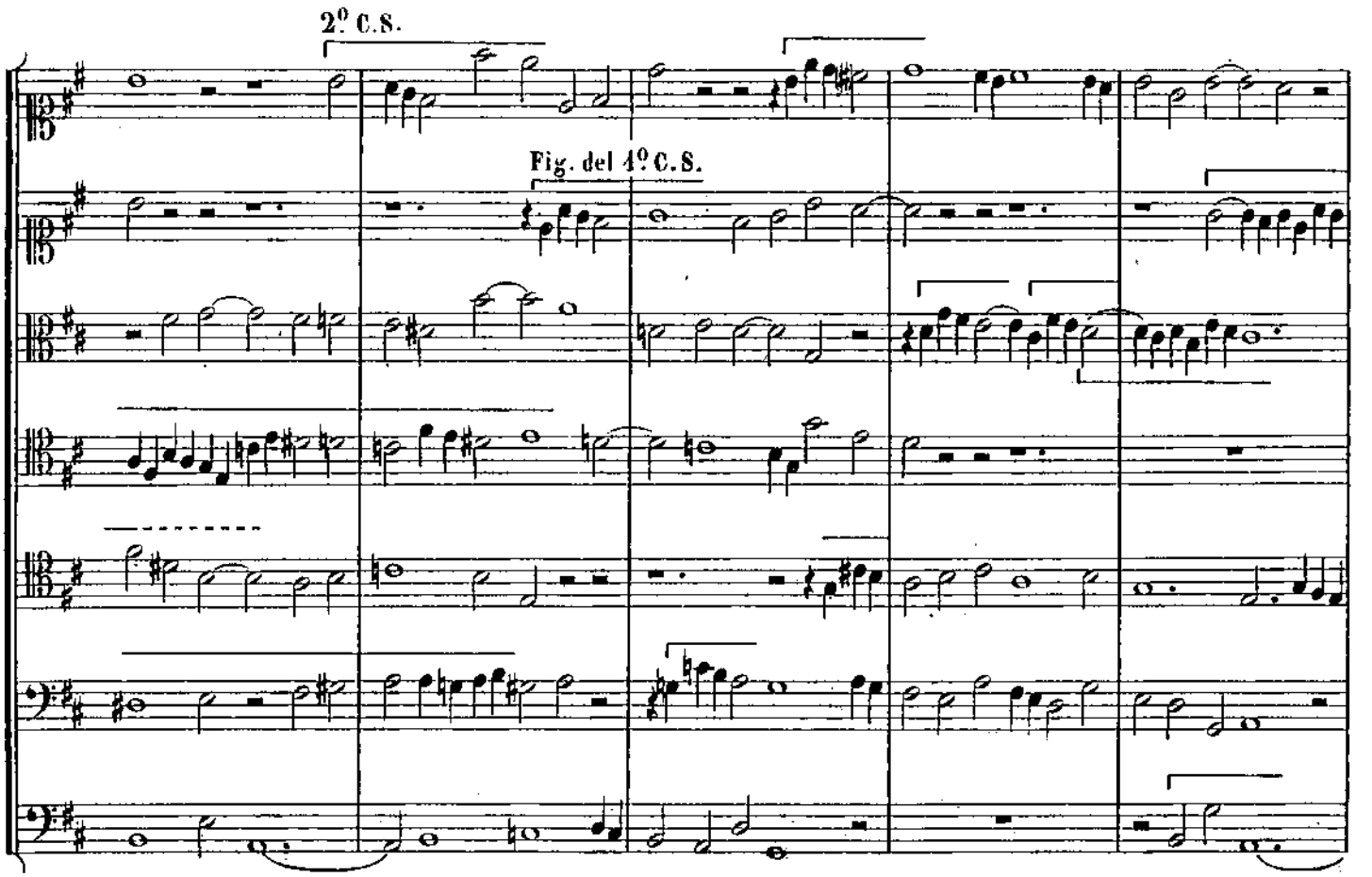
FUGA REALE A SETTE VOCI E DUE CONTRASSOGGETTI.

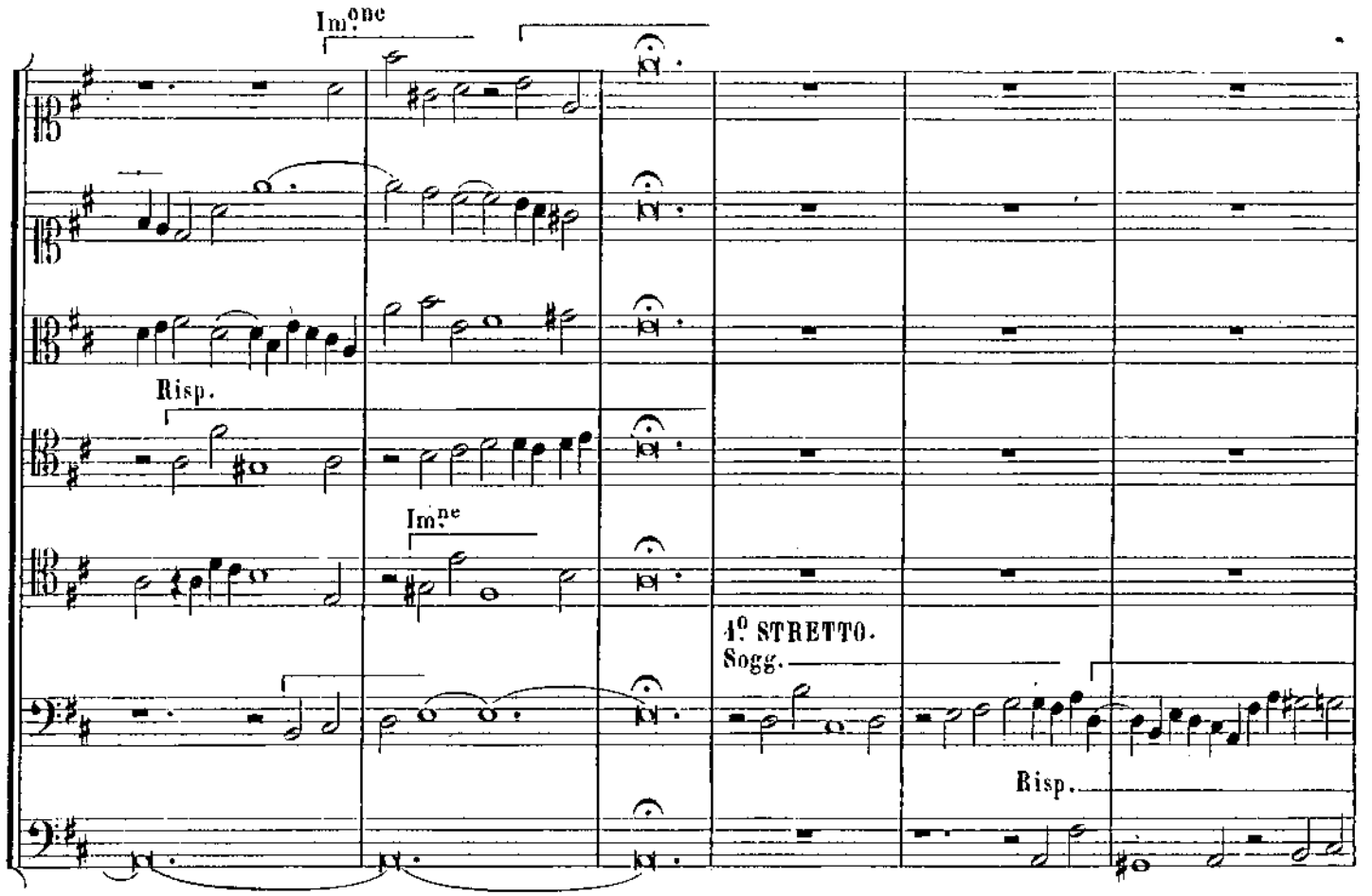


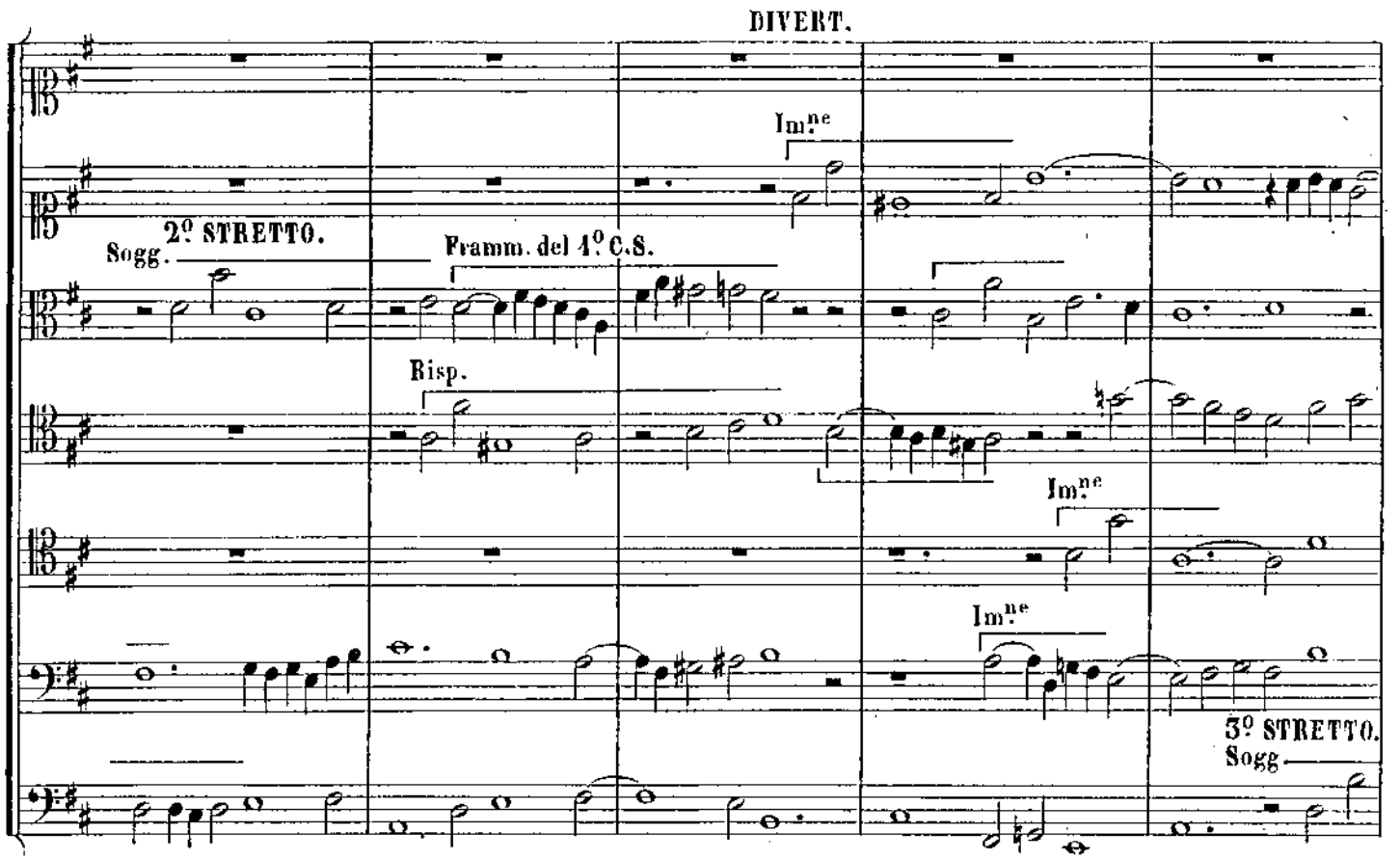

RELATIVO MINORE
Sogg.
2° C.S.
4° C.S.

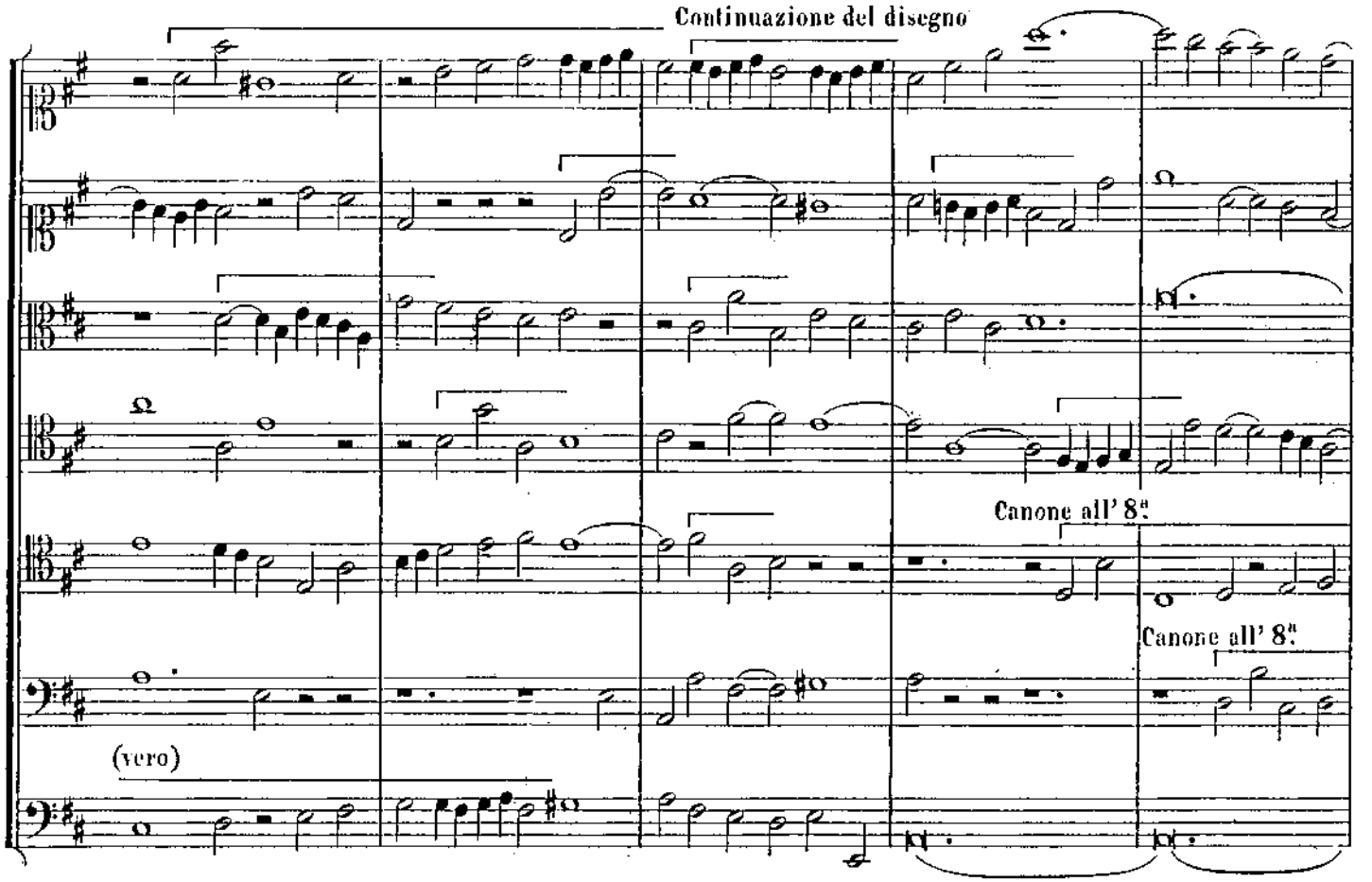

4° C.S.
Divert. con dei framm. del 4° e 2° C.S.
Risp.
Framm. del 4° C.S.
Framm. del 2° C.S.
2° C.S.
Framm. del 4° C.S.

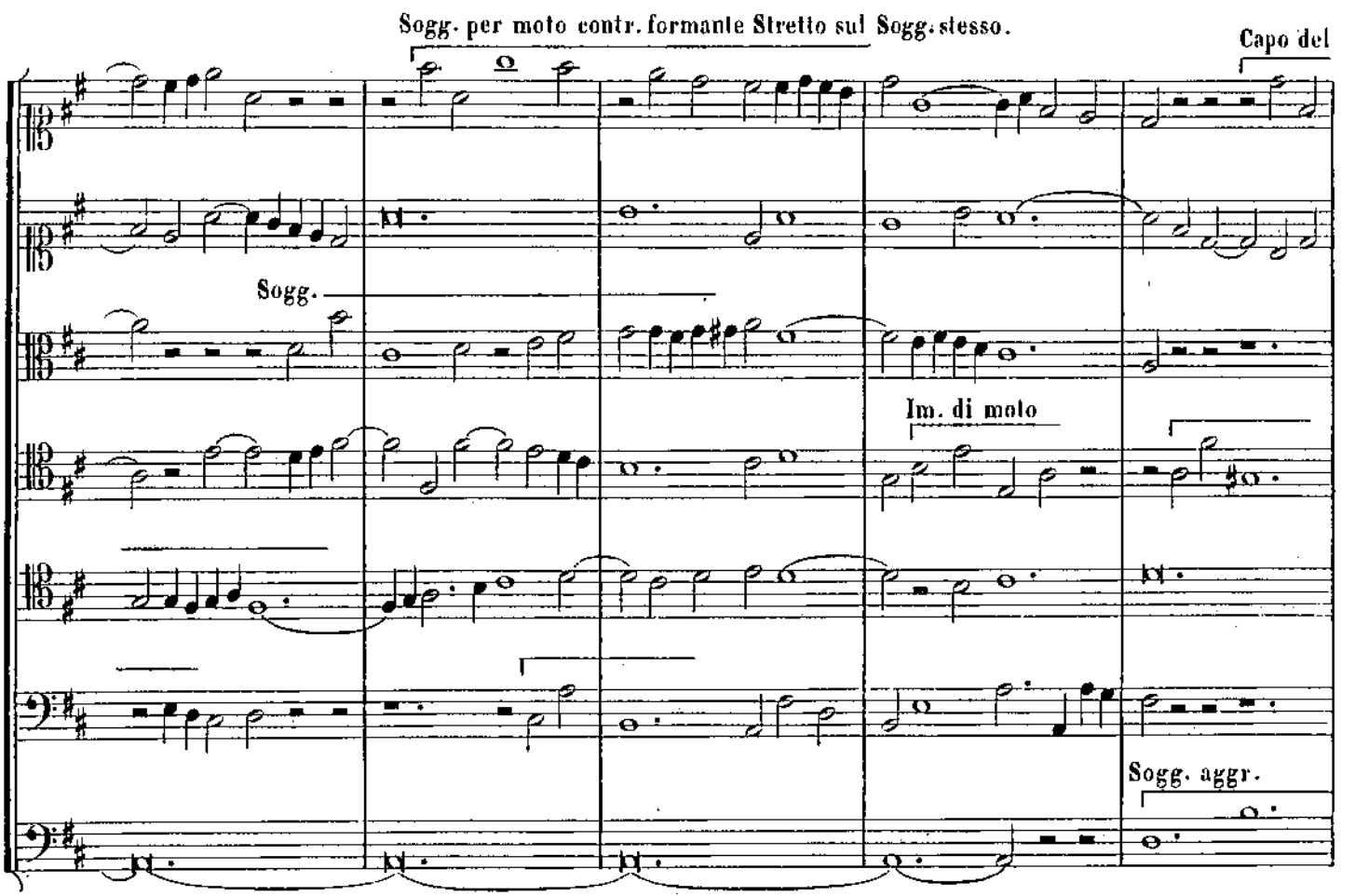

SOTTO-DOMINANTE
Sogg.
Divert. col capo del 4º C. S.
2º GRADO
Moto Contr.
Disegno concatenantesi col 4º C. S.
4º C. S.
Sogg
2º C. S.
Capo del 4º C. S.

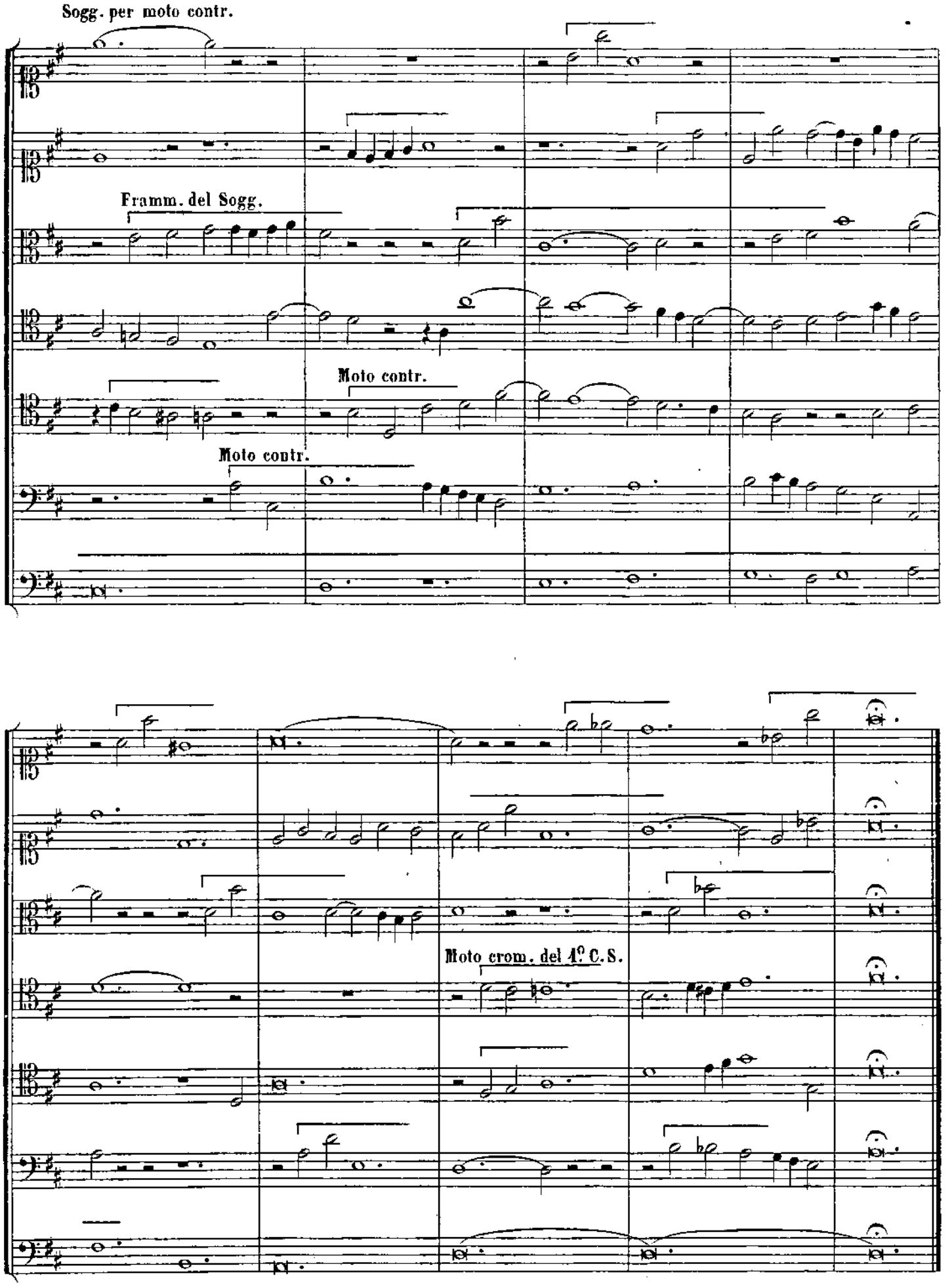

2º C. S.
Fig. del 4º C. S.


Im.one
Risp.
Im.ne
4º STRETTO.
Sogg.
Risp.

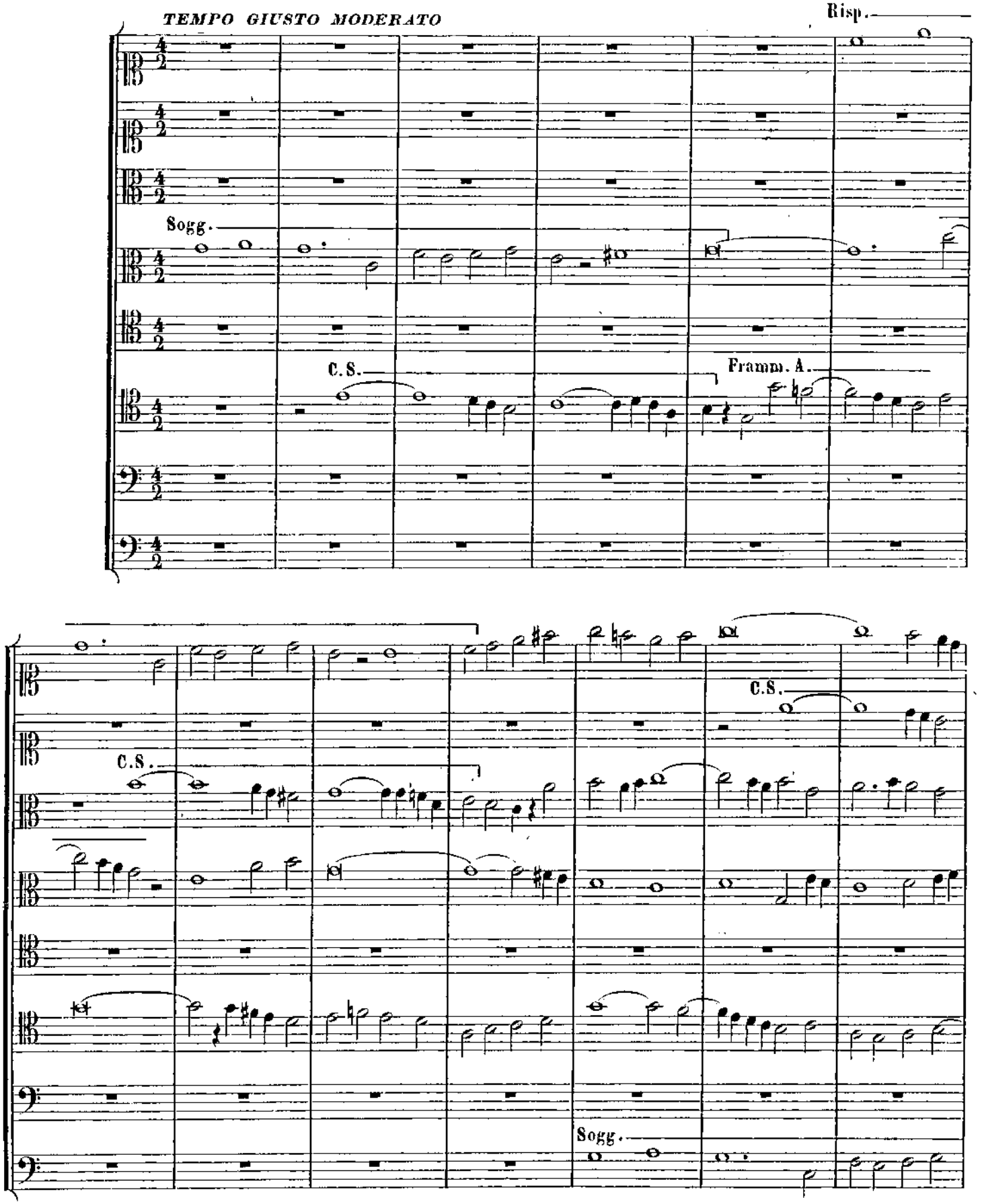

DIVERT.
Im.ne
2º STRETTO.
Sogg.
Framm. del 4º C.S.
Risp.
Im.ne
Im.ne
3º STRETTO.
Sogg


Continuazione del disegno
Canone all' 8ª.
Canone all' 8ª.
(vero)


Sogg. per moto contr. formante Stretto sul Sogg. stesso.
Capo del
Sogg.
Im. di moto
Sogg. aggr.


Sogg. per moto contr.
Framm. del Sogg.
Moto contr.
Moto contr.
Moto crom. del 1° C.S.

FUGA TONALE AD OTTO VOCI.



Framm. A. Divert. Canone a 6 parti principiante sulla fi.

Risp.

C.S.

ne dell' Esposizione prolungantesi sul Soggetto al Relativo minore.

RELATIVO MINORE

C.S.

Sogg.

C.S.

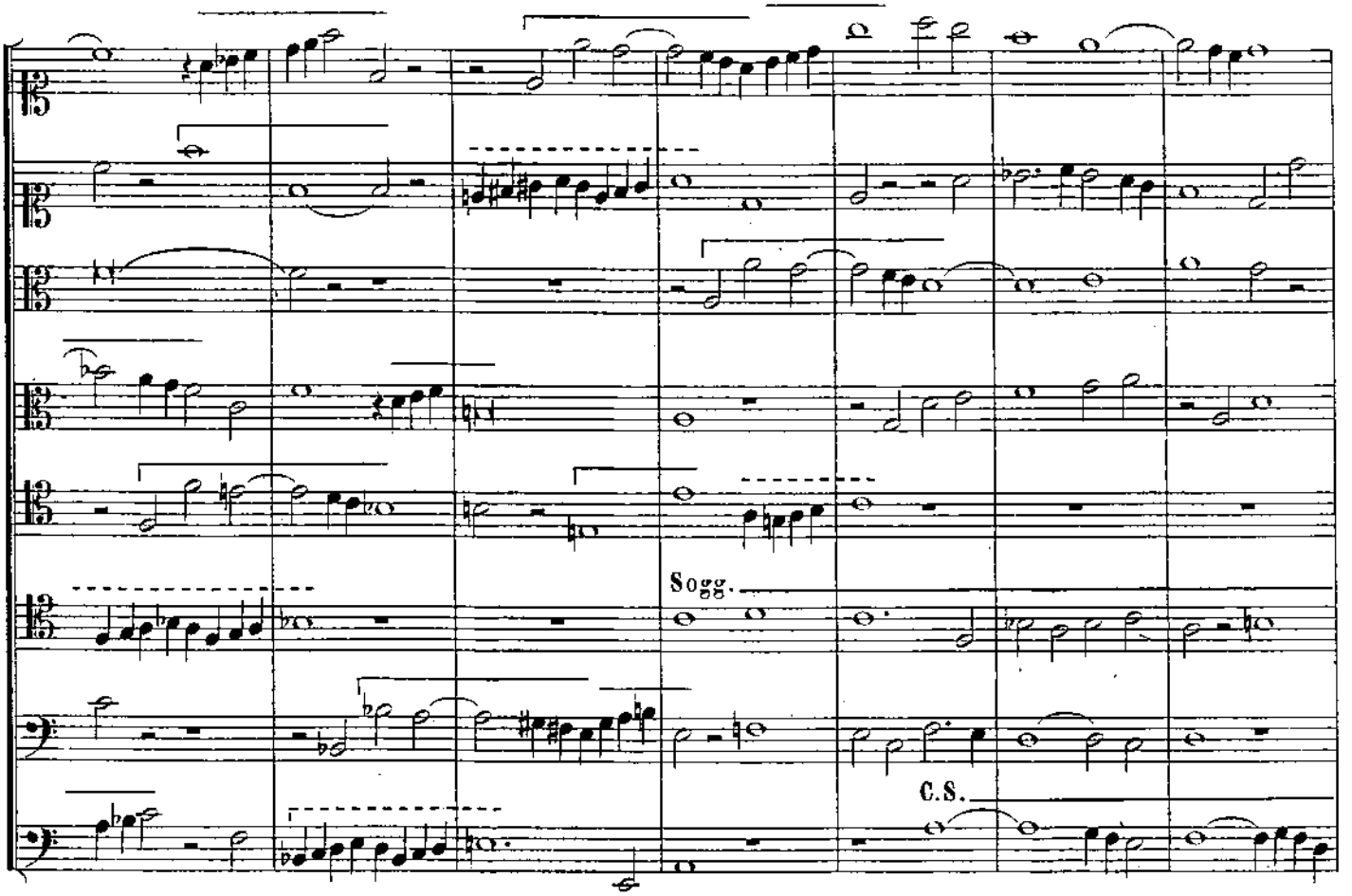
Framm. A.

Risp.

Divert. (col framm. A).

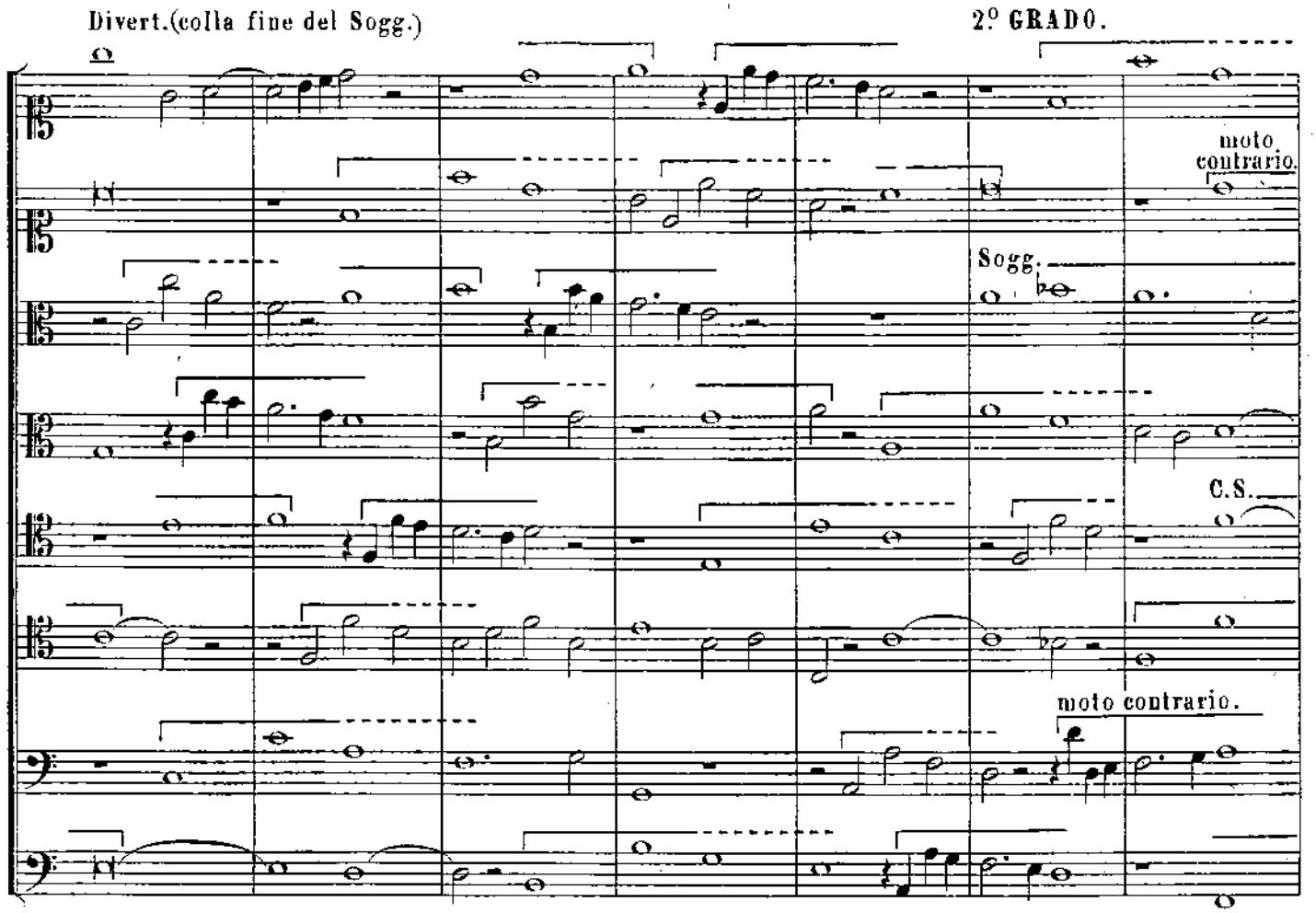
Framm. A. aggr.

SOTTO-DOMINANTE.

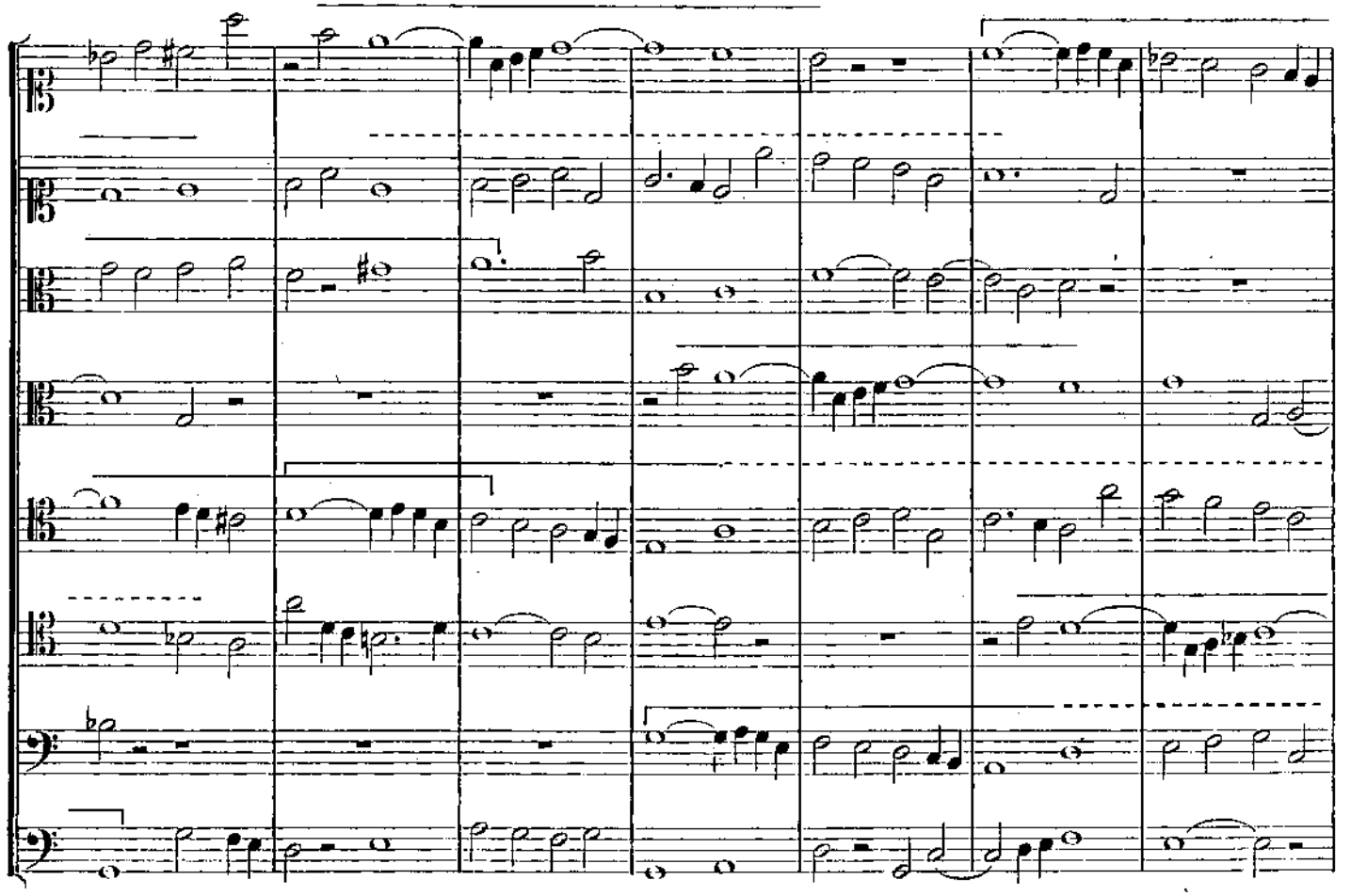


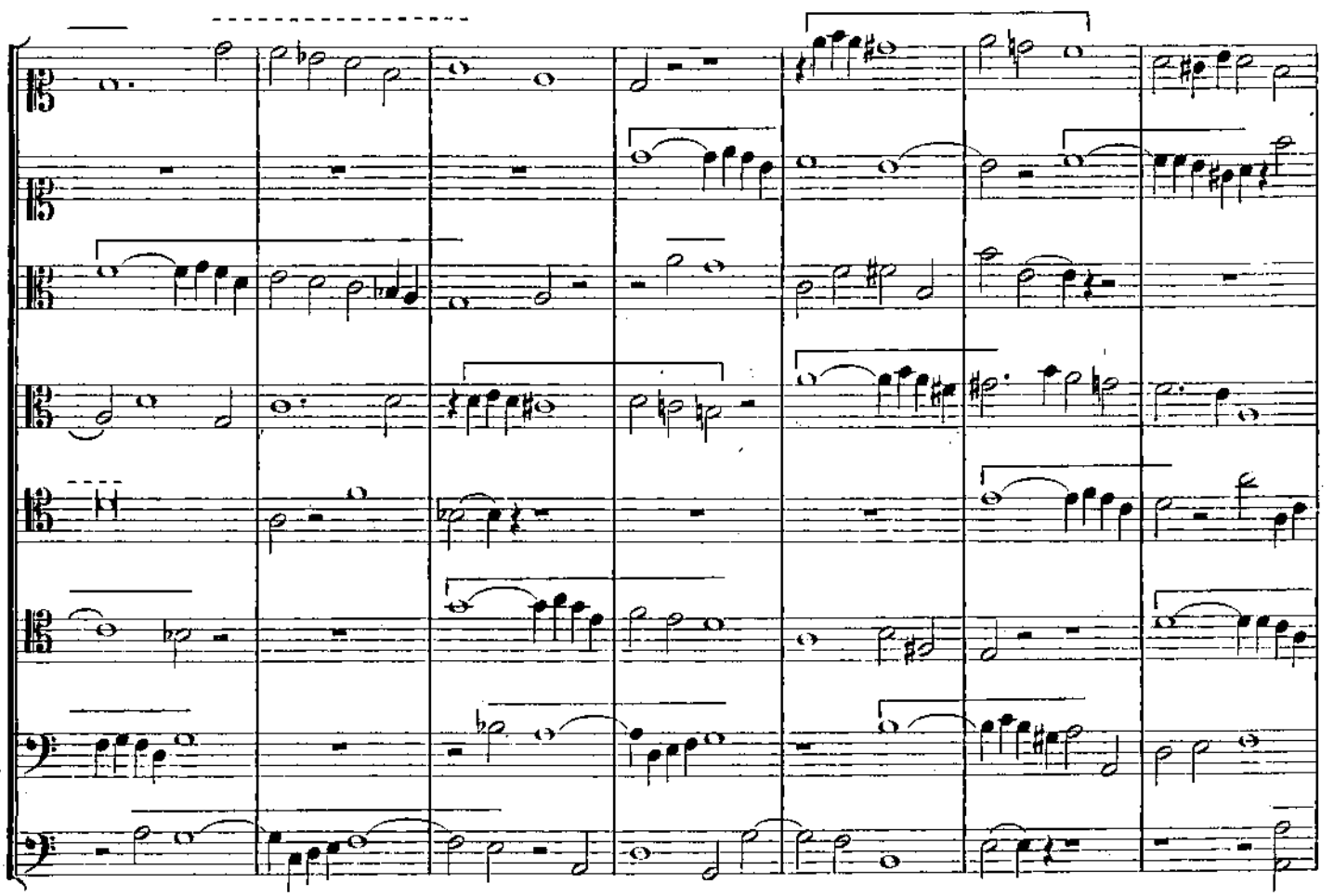
Divert.(colla fine del Sogg.)

2º GRADO.



Divert. colla fine del C.S.





1º STRETTO. C.S.

Risp.

Sogg.

2º STRETTO.
(Entrata del Soggetto più rav-vicinata del Sogg. sulla Risp.)

3º STRETTO.
(Entrata più ravvicinata della Risp. sul Sogg.)

4º STRETTO.
(Stretto del C.S.)

Risp.

Sogg.

C.S.

C.S.

5º STRETTO.
(principiante colla Risp.)

Risp.

6º STRETTO.
(Stretto vero. – Canone della Risp. sul Sogg.)

Risp.

Sogg.

Risp.

7º STRETTO.
(Sogg. aggr. sulla Risp.)

C.S.

Sogg. aggr.

Sogg. aggr.

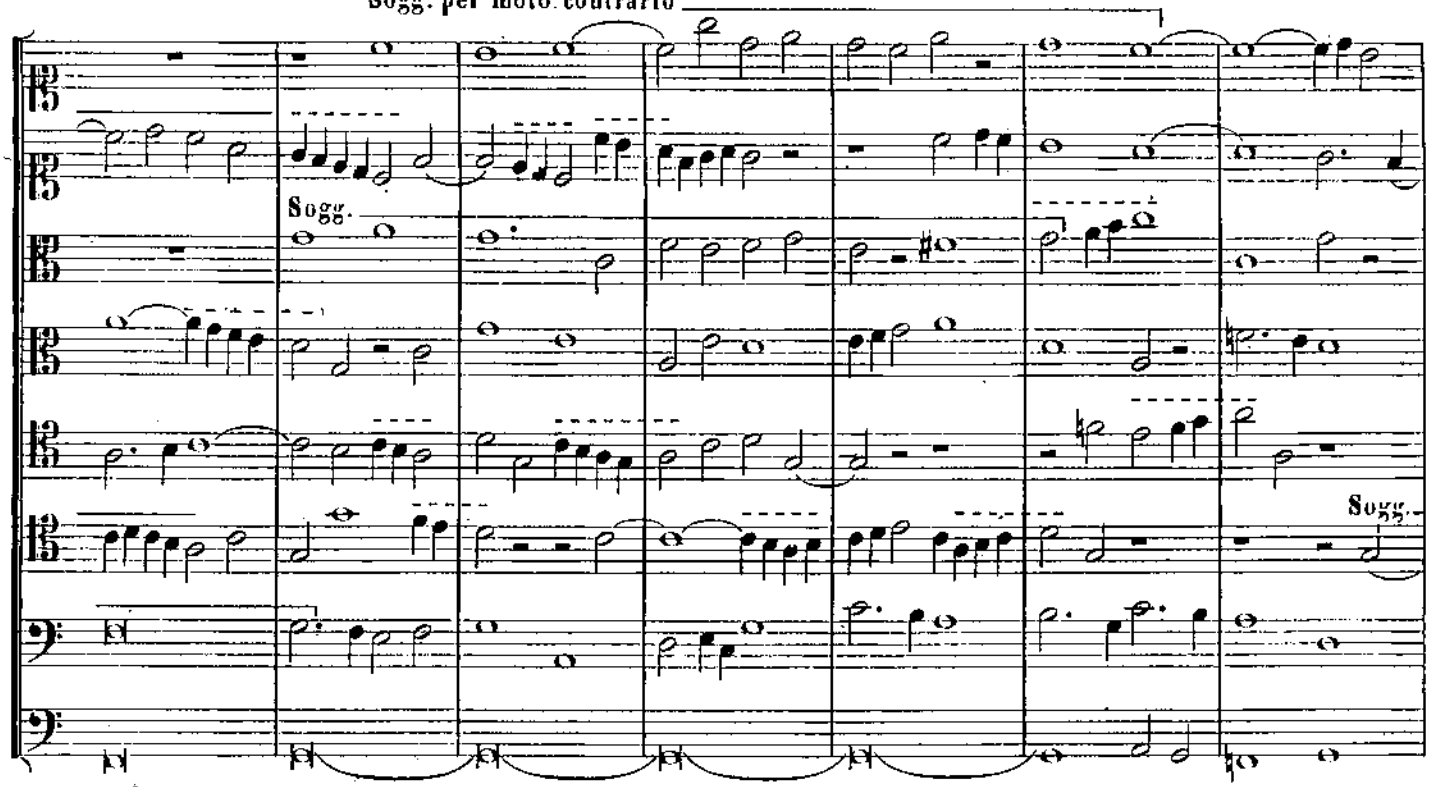
8º STRETTO.
(Risp. sulla fine del Sogg. aggr.)

C.S.

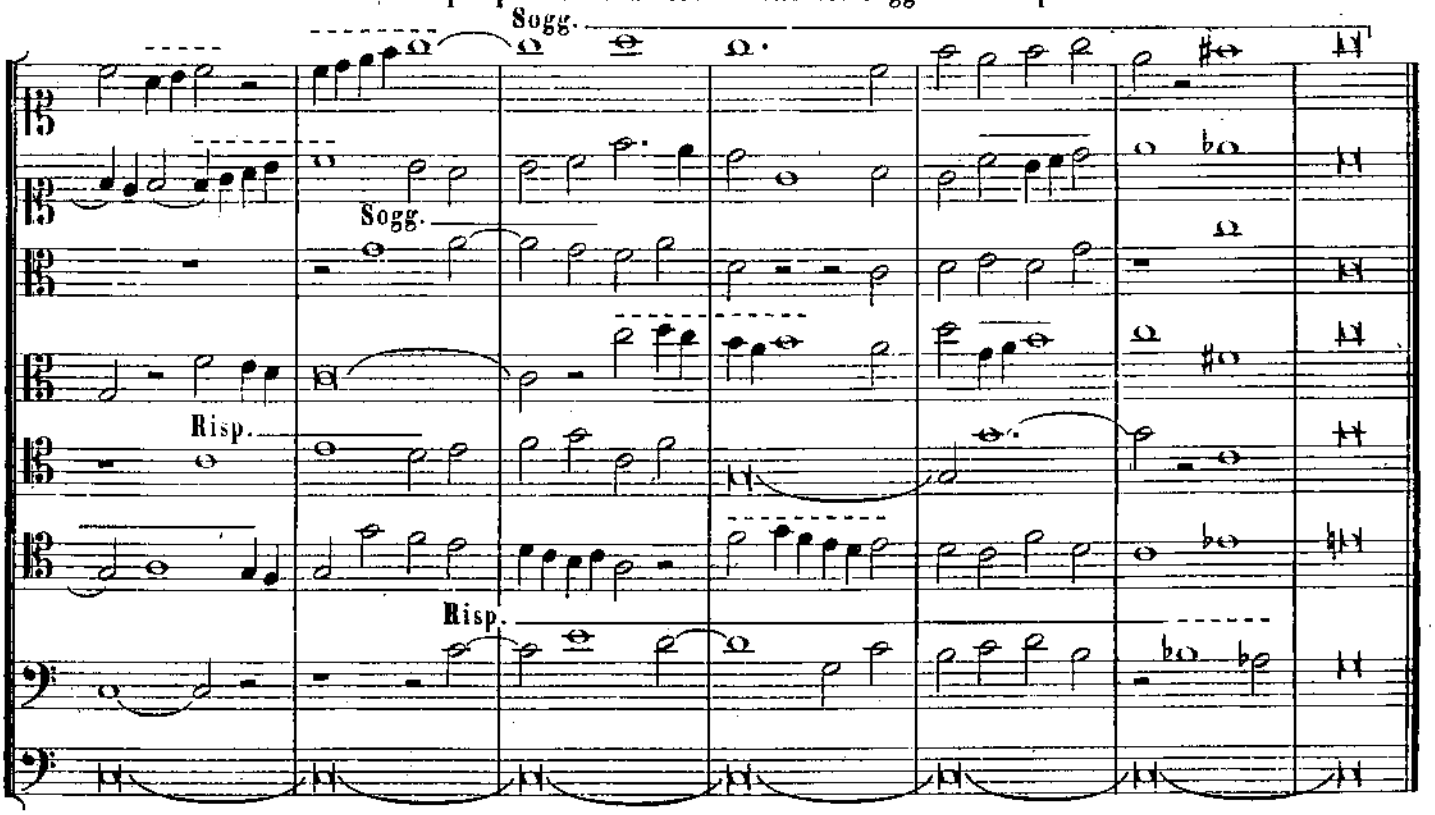
Framm. del C.S.

Risp.

9º STRETTO.
(Sogg. per moto contrario sul Sogg. stesso).
Sogg. per moto contrario



10º STRETTO.
Entrata che si ravvicina sempre più e termina col Canone del Sogg. sulla Risp. ad una nota di distanza.



L'autore non vuole terminare questo volume senza mettere sotto gli occhi degli allievi alcune Fughe che riportarono i 1.i premi nei concorsi del Conservatorio: anzitutto quella che valse a lui questo premio nel 1857; in seguito quella del Sig. Massenet nel 1863; indi, come contrasto a quell'epoca già anteriore, tre altre, scelte in queste ultime dieci annate; ed infine una Fuga, composta come lavoro di scuola, dal Sig. J. Mouquet nel 1893.

Questi diversi lavori saranno, mi sembra, dei documenti interessanti per l'allievo, che potrà così avere dei termini di confronto, e rendersi conto del livello attuale degli studi.

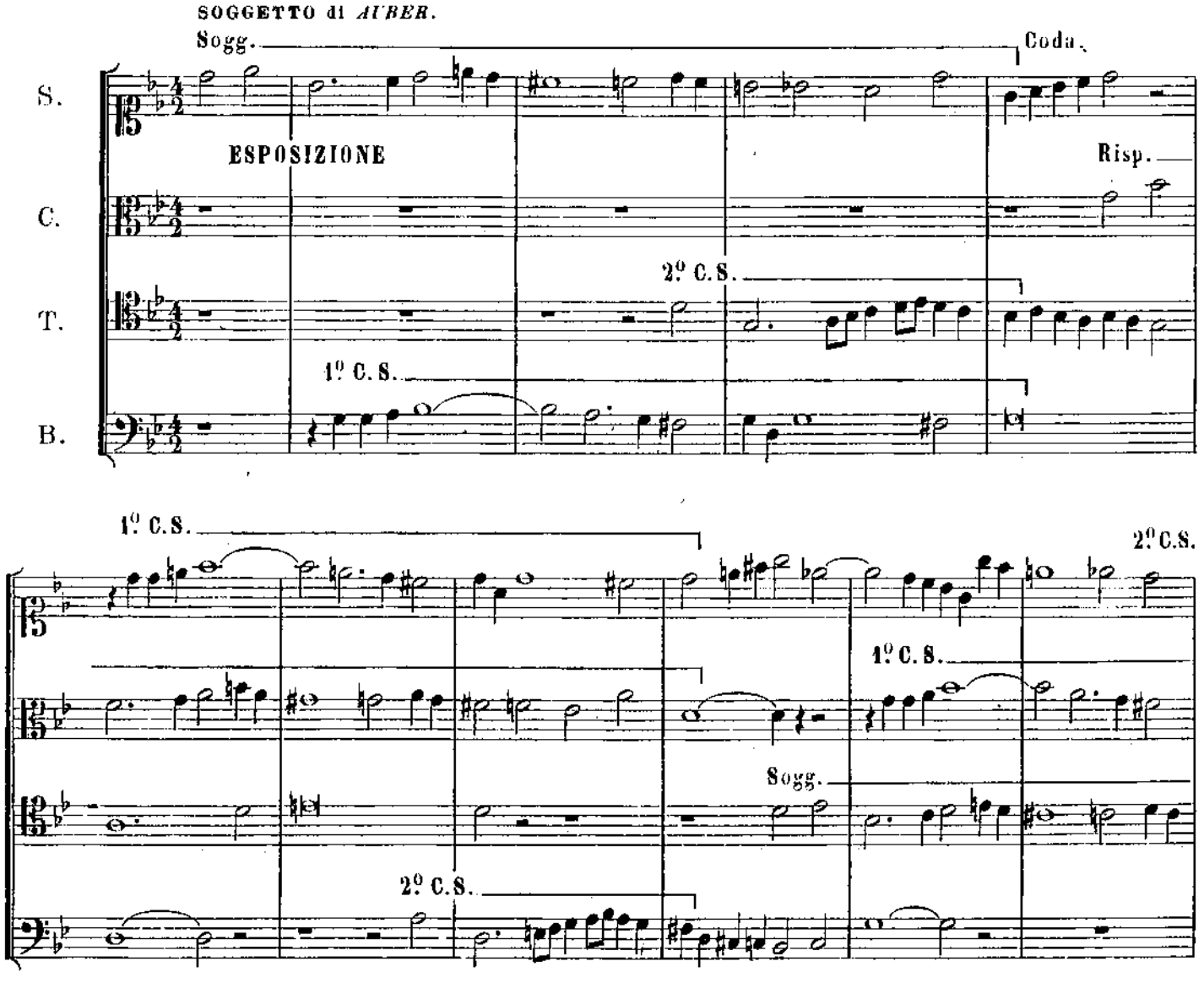
FUGA TONALE A QUATTRO VOCI E DUE CONTRASSOGGETTI.

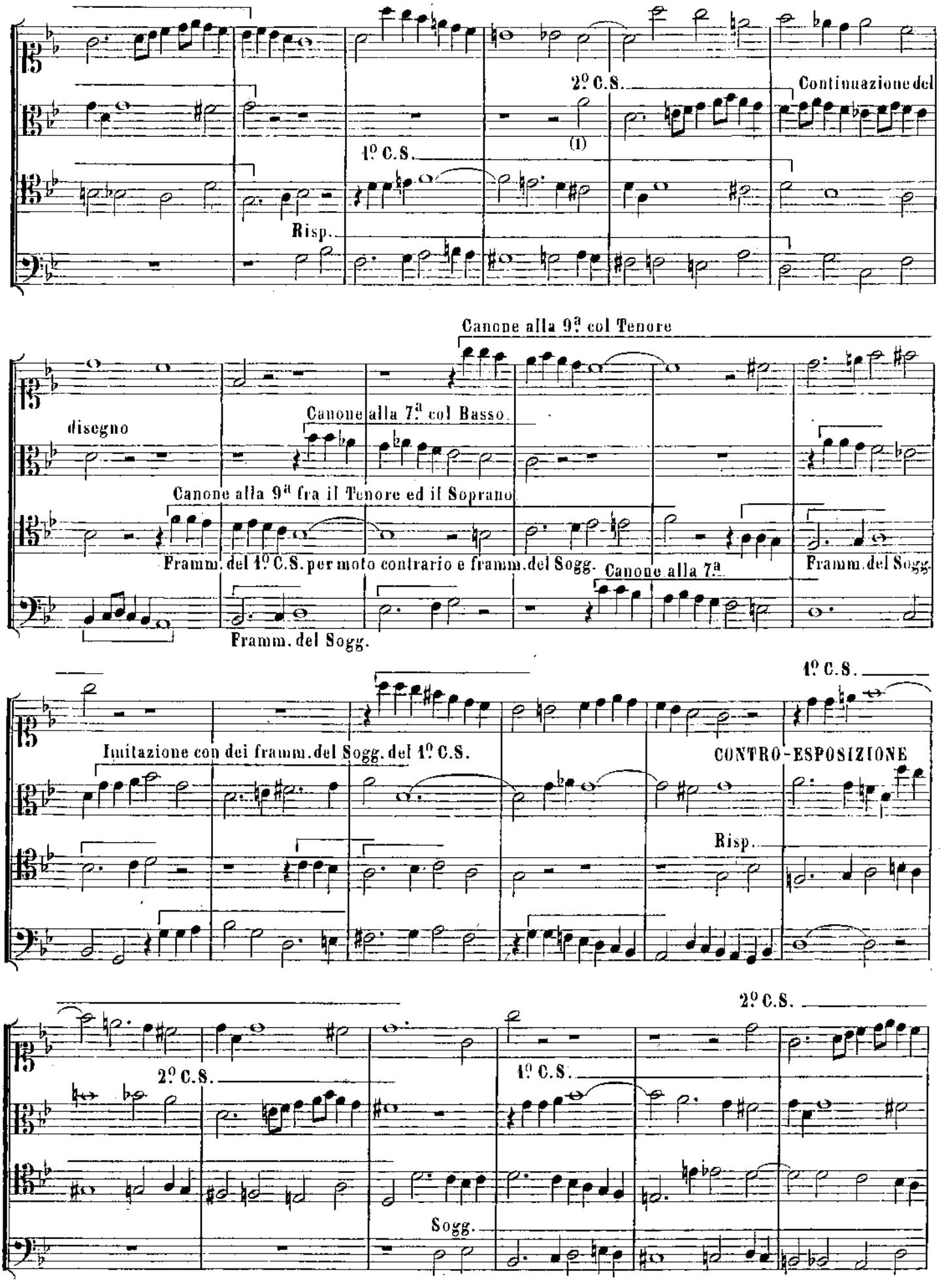
PRIMO PREMIO ALL'UNANIMITÀ NEL 1857.

TEODORO DUBOIS, allievo di AMBROGIO THOMAS.

NOTA. Questa Fuga non figura nella raccolta delle Fughe che ottennero il primo premio del Conservatorio, posseduta dalla Biblioteca, il manoscritto originale non essendosi potuto ritrovare, come è accaduto abbastanza frequentemente a quell'epoca. — Ho potuto facilmente ricostituirla coll'aiuto di note sparse in forma di minuta, prese colla matita il giorno del concorso.

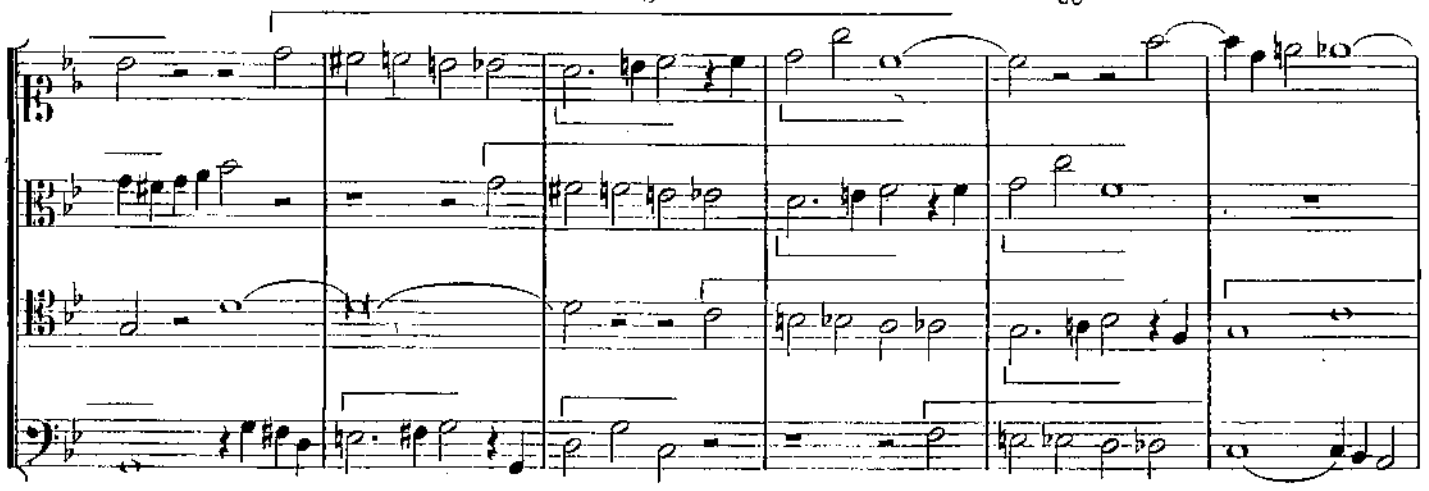
Tali note erano sufficientemente complete per permettermi di fare questa ricostituzione *nel suo stato integrale.* Ho dovuto, però, interpretare alcuni brani (ben pochi) che erano cancellati o mancavano di chiarezza nelle minute. — Pertanto è possibile che qui vi sia qualche differenza (*ma affatto insignificante*) di note tra questa Fuga ed il manoscritto presentato al concorso del 1857.

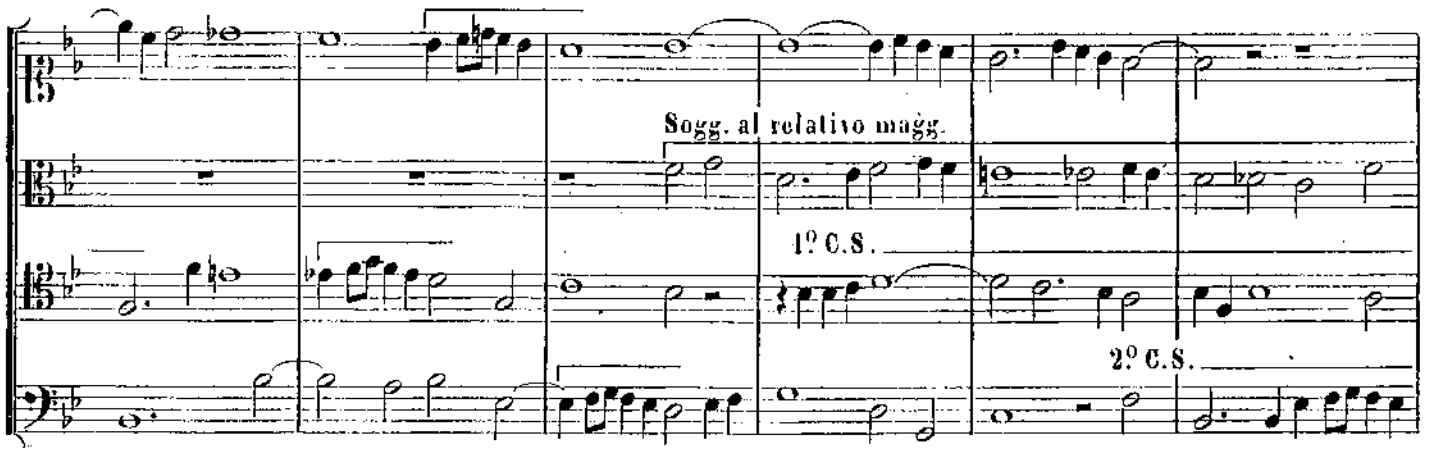


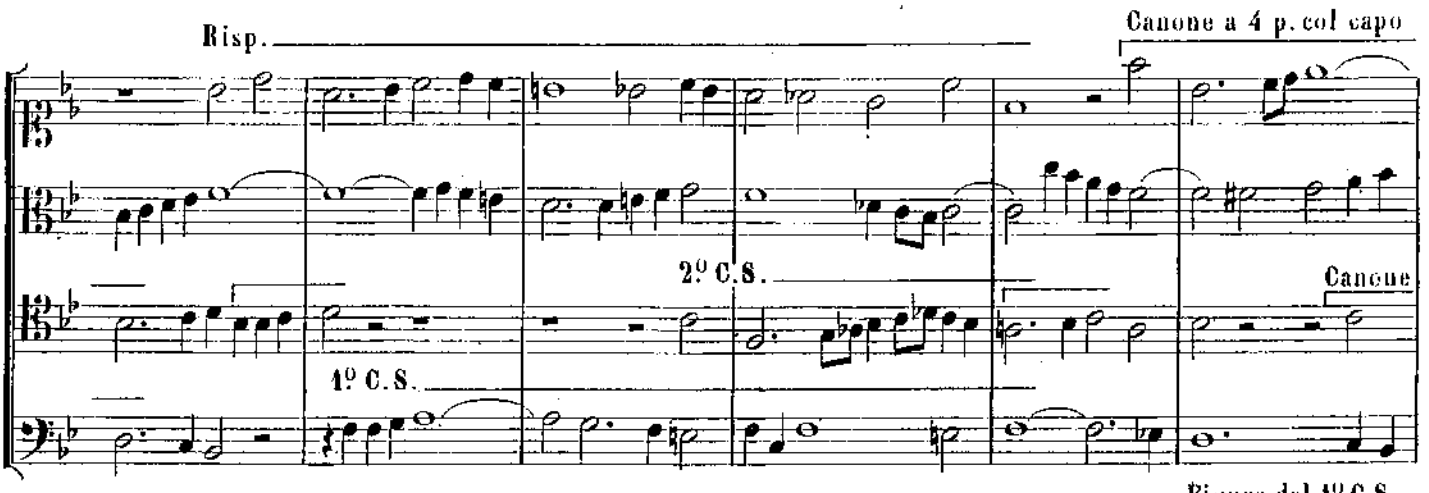


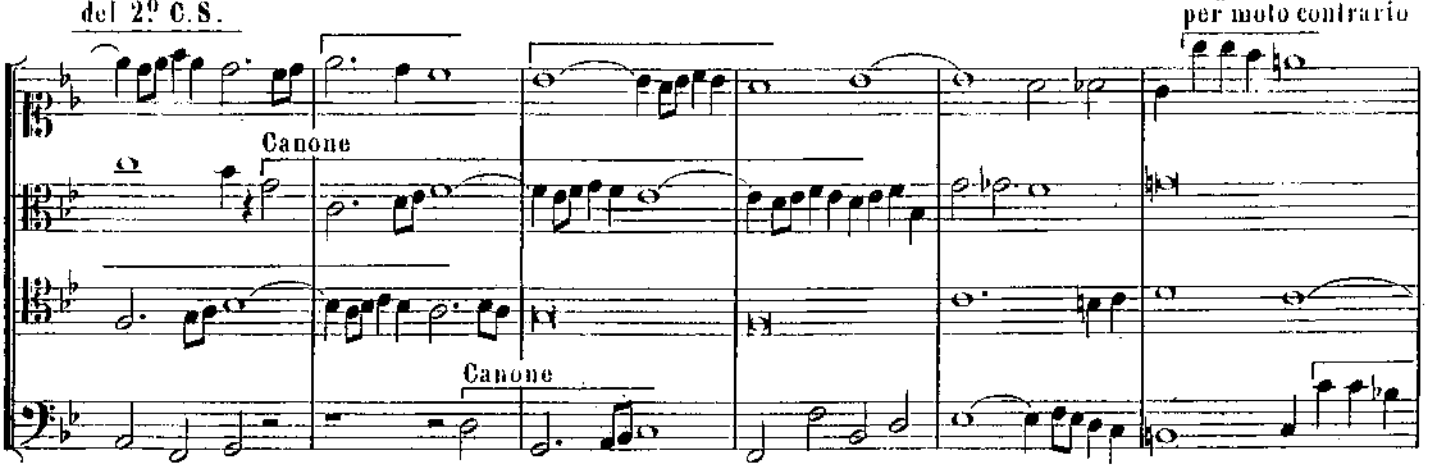
(1) Se attacco il 2º Contrassoggetto su un unisono, è per avere l'accordo completo nel primo tempo della misura seguente.

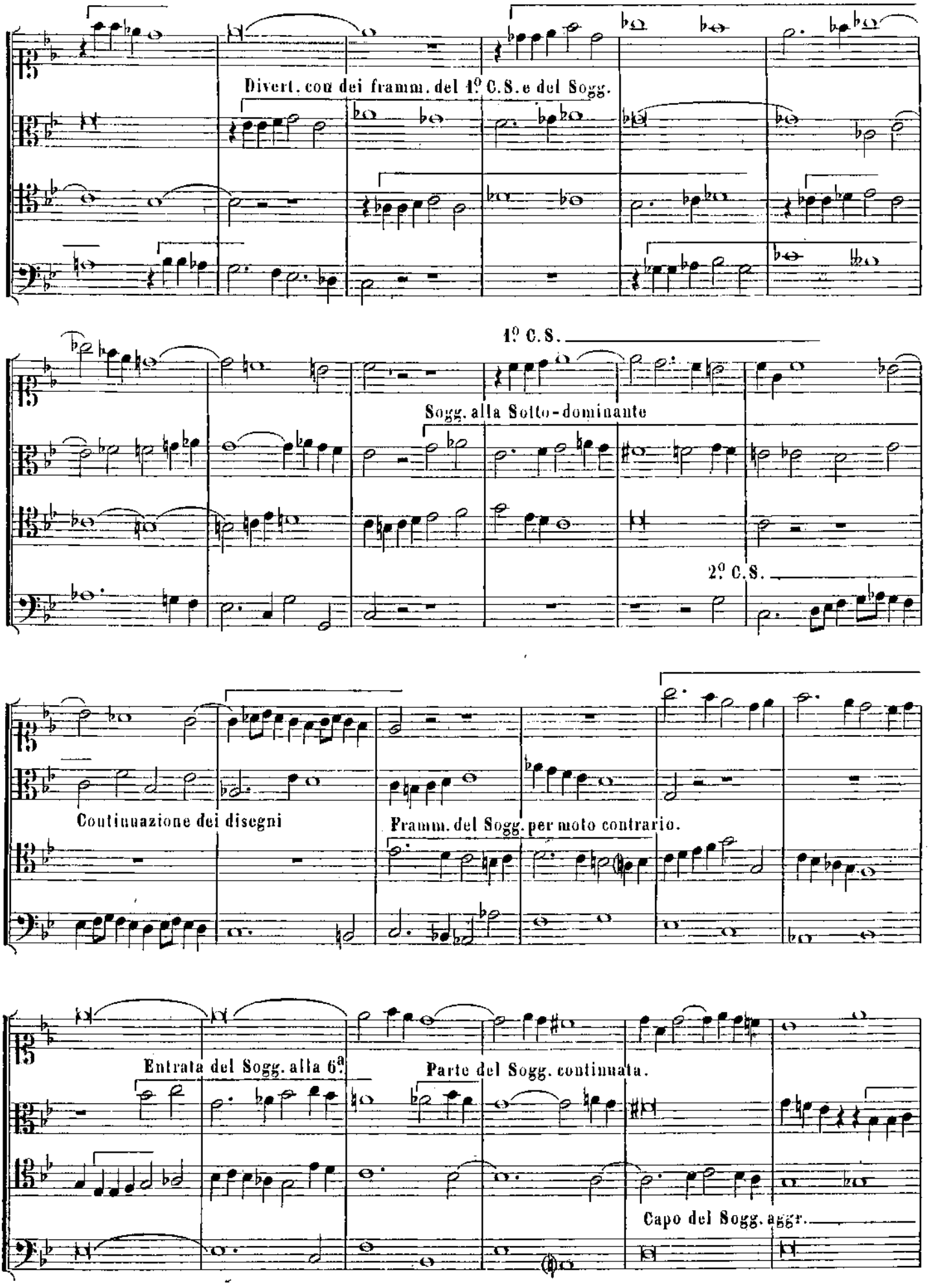
Divert. in imitazione col disegno crom. e diversi framm. del Sogg.

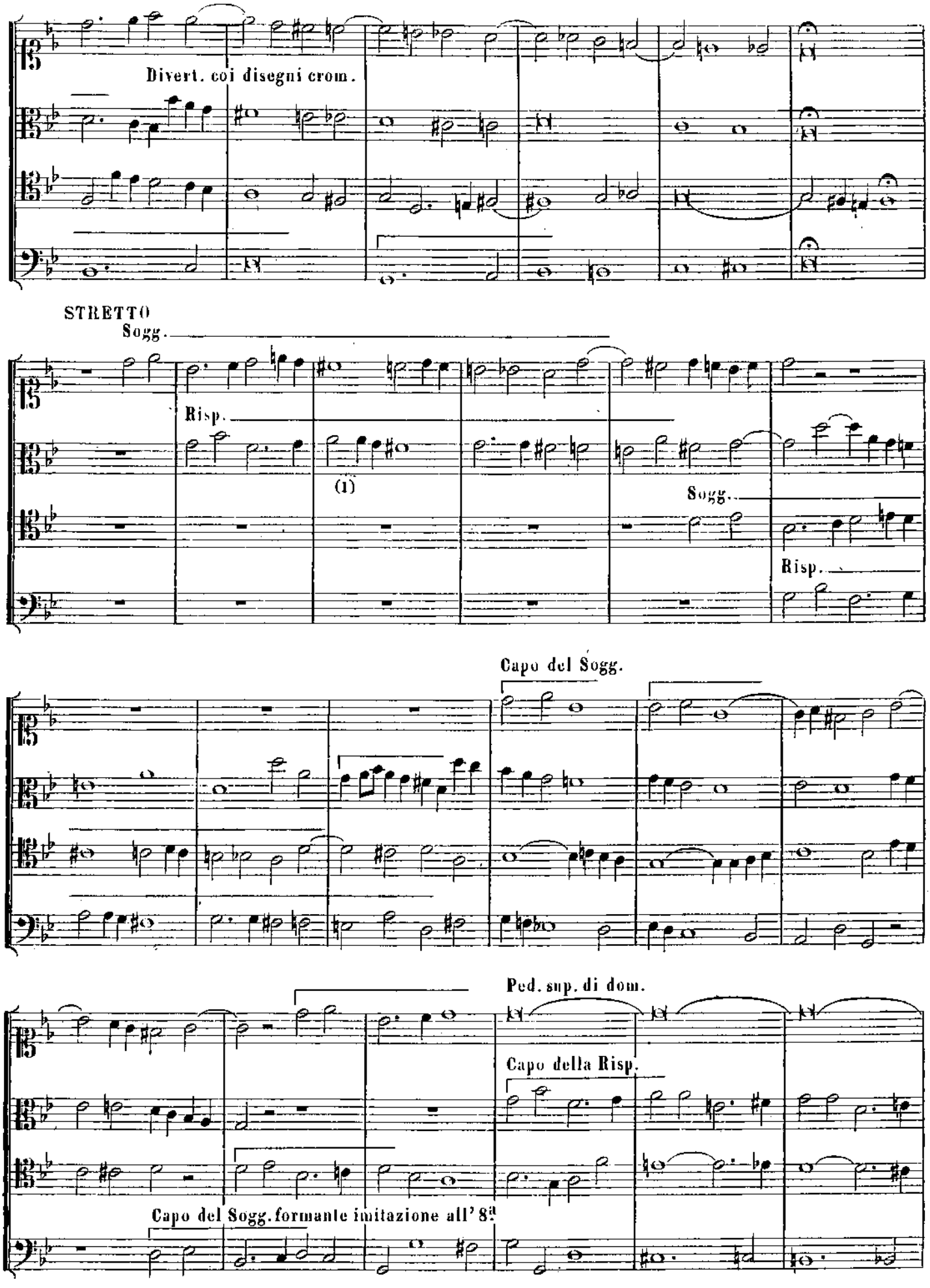




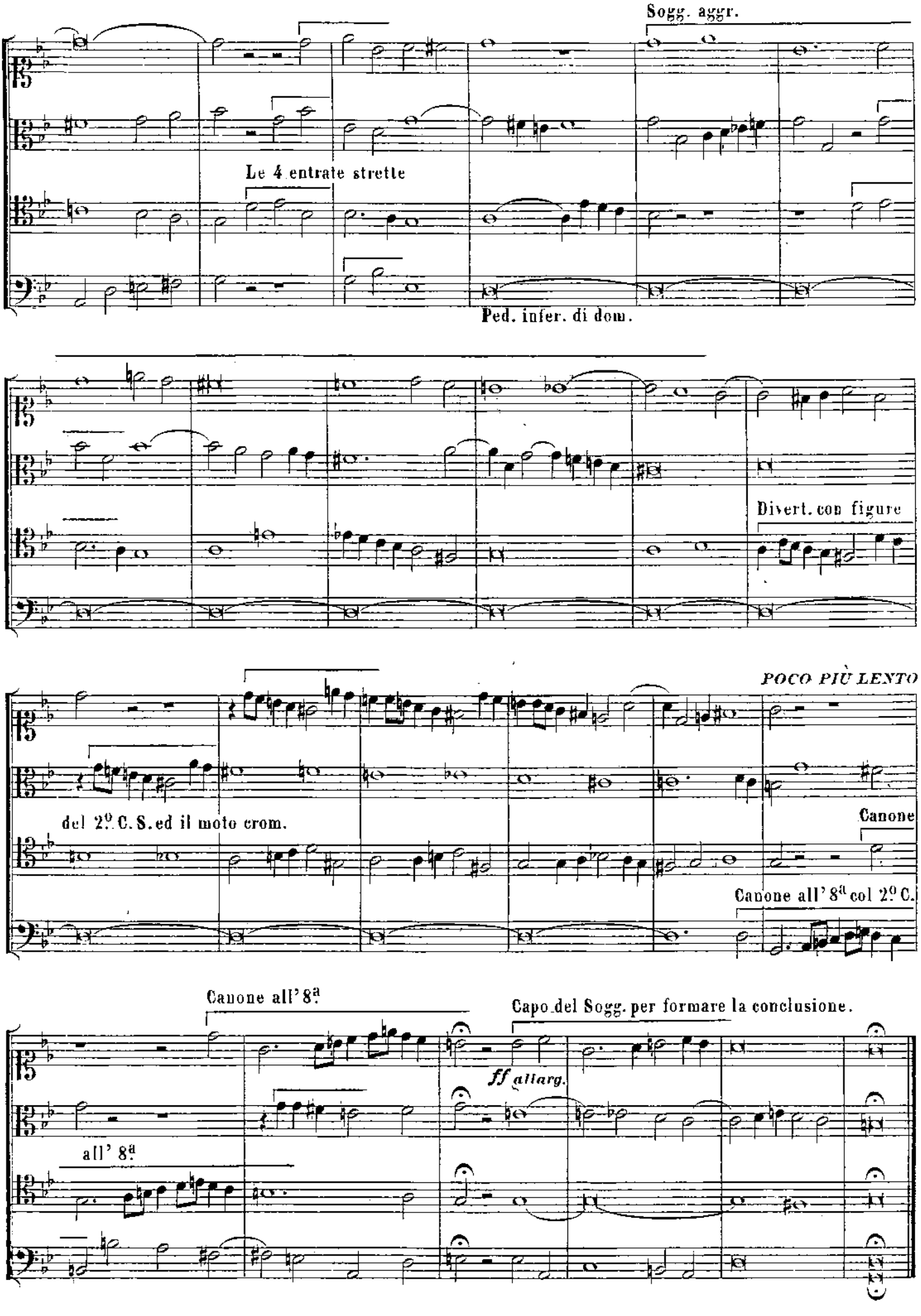





Divert. con dei framm. del 1º C.S. e del Sogg.
1º C.S.
Sogg. alla Sotto-dominante
2º C.S.
Continuazione dei disegni
Framm. del Sogg. per moto contrario.
Entrata del Sogg. alla 6ª.
Parte del Sogg. continuata.
Capo del Sogg. aggr.



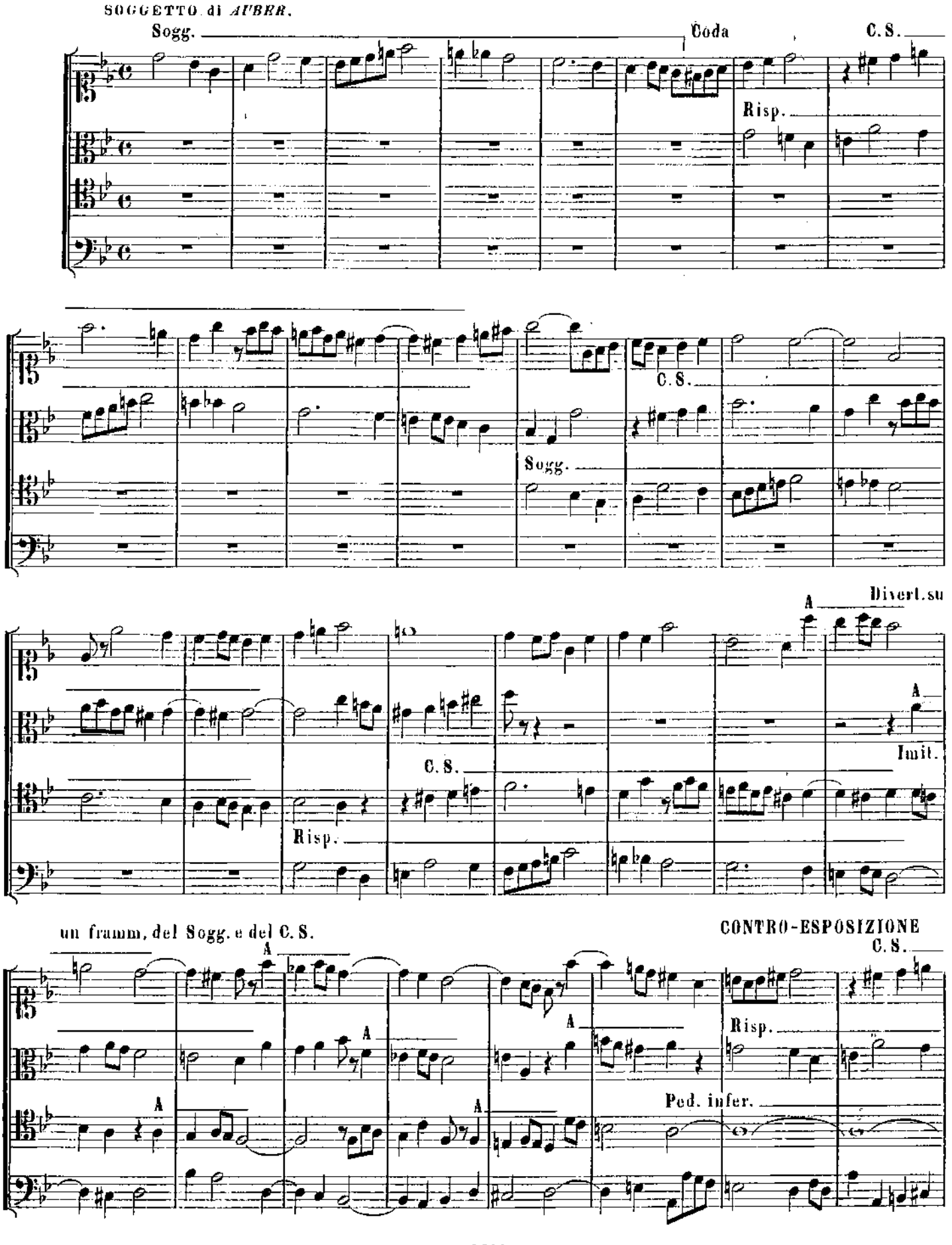
(1) Risposta modificata per lo Stretto.

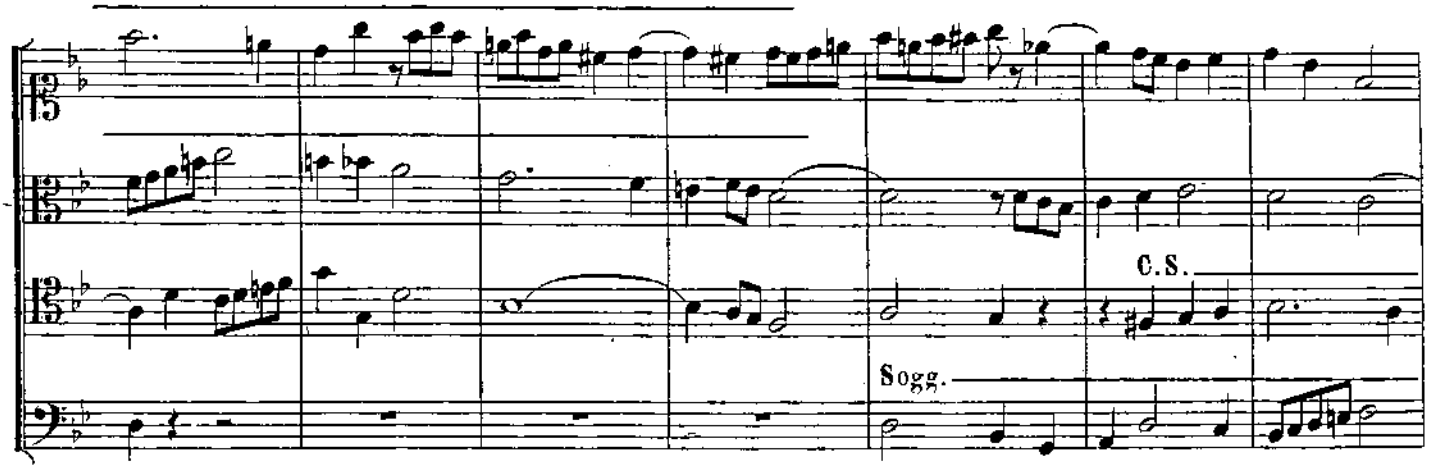

Sogg. aggr.
Le 4 entrate strette
Ped. infer. di dom.
Divert. con figure
POCO PIÙ LENTO
del 2.º C. S. ed il moto crom.
Canone
Canone all' 8.ª col 2.º C.
Canone all' 8.ª
Capo del Sogg. per formare la conclusione.
ff allarg.
all' 8.ª

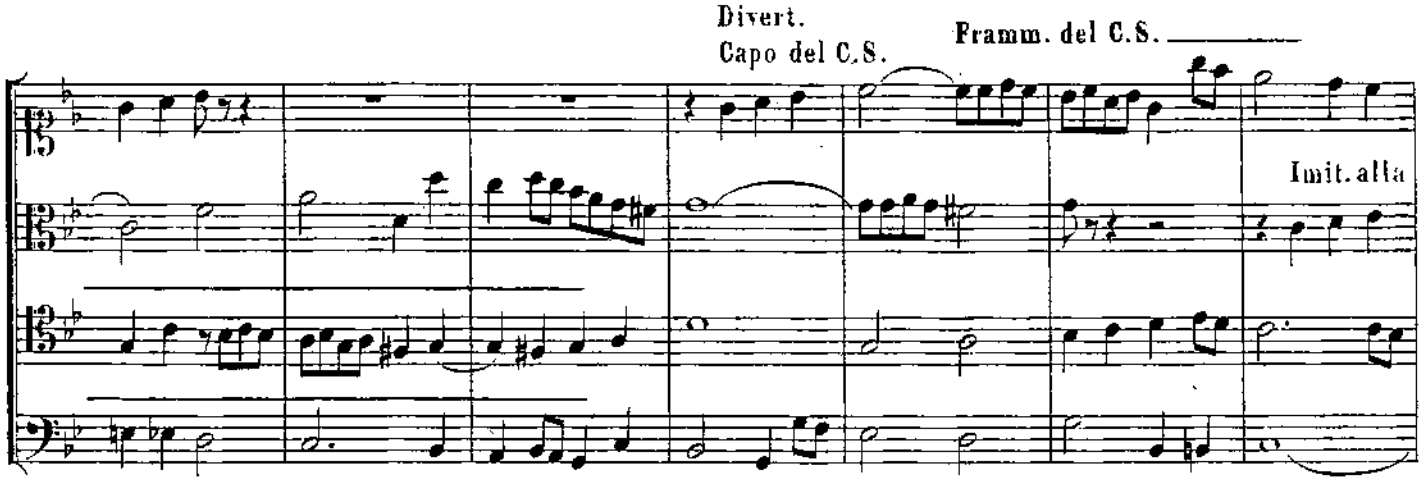
FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.

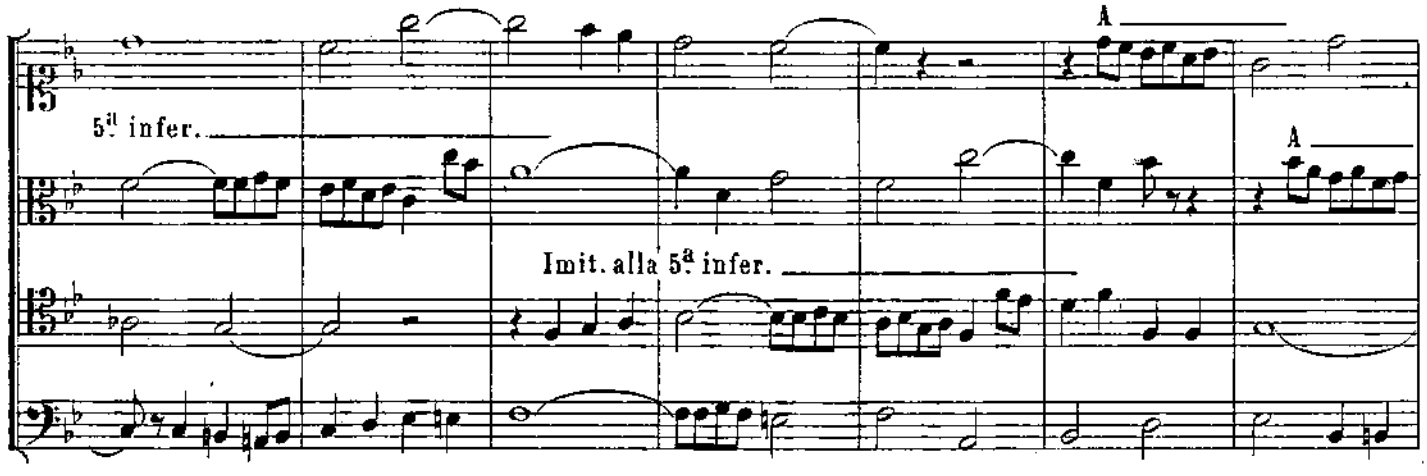
Concorso dell'anno 1863. – 1° Premio.

Sig. MASSENET,
allievo di AMBROGIO THOMAS.

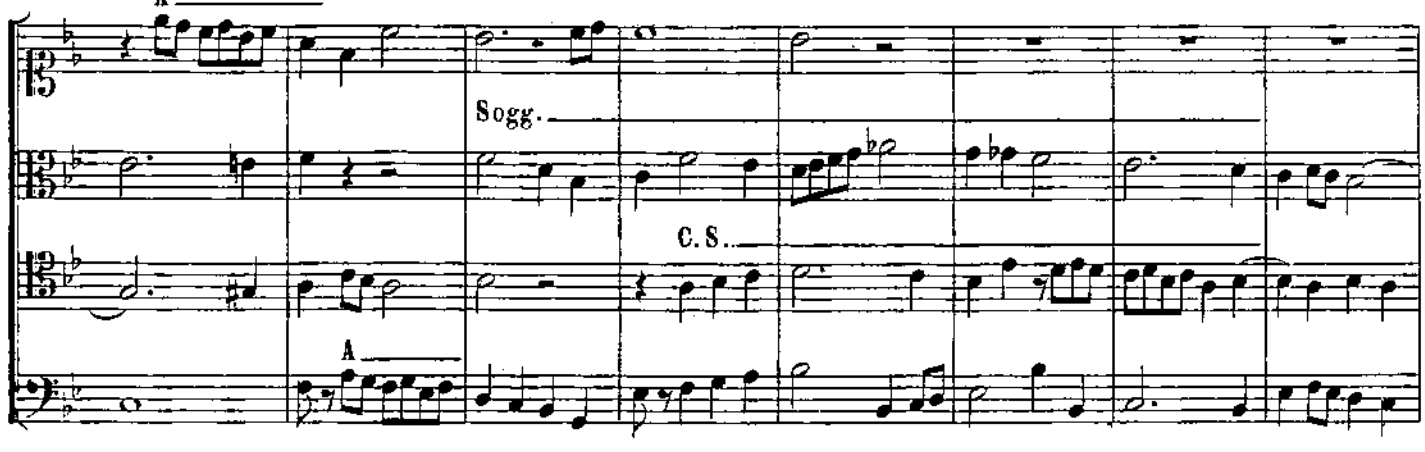


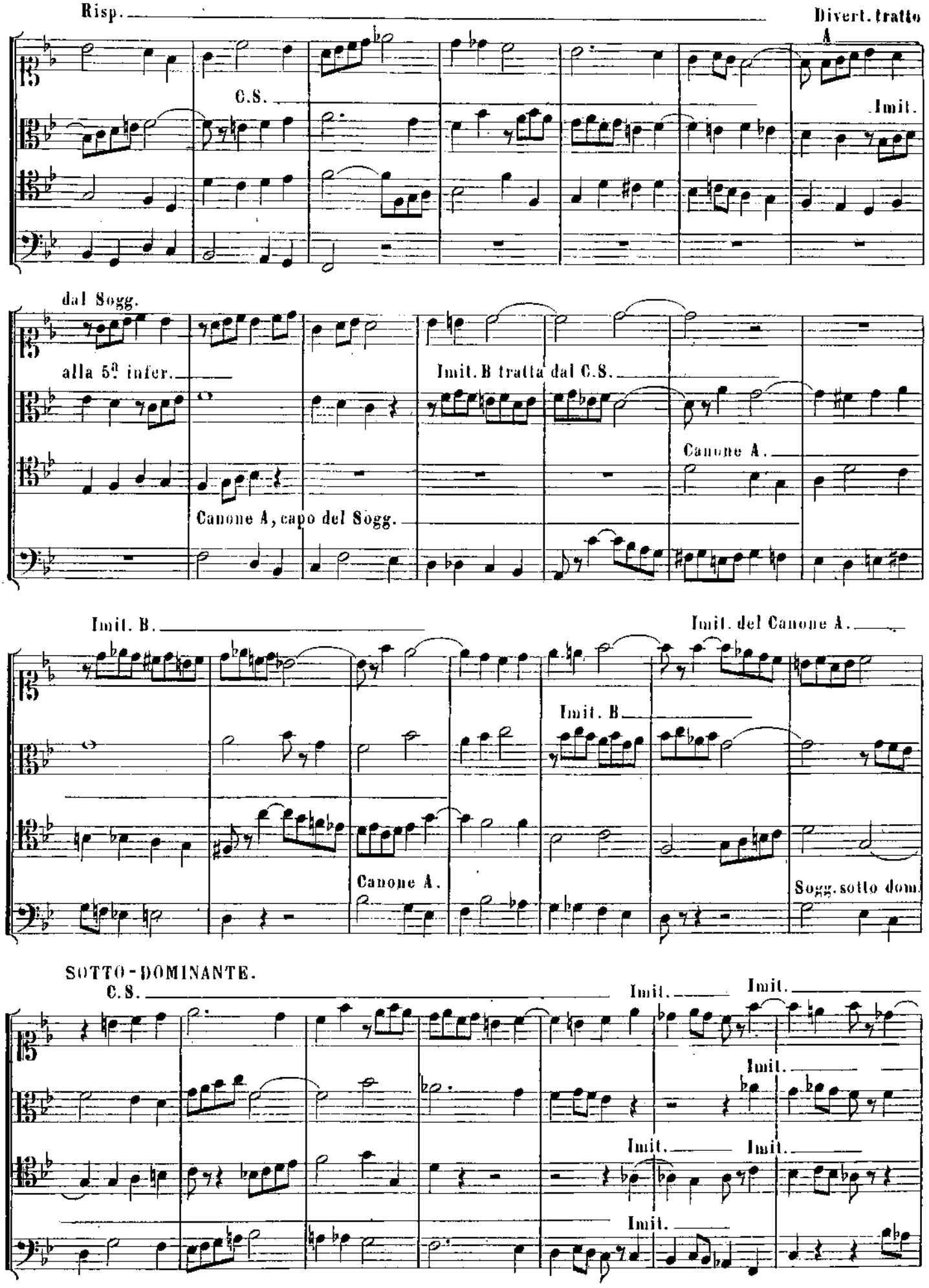


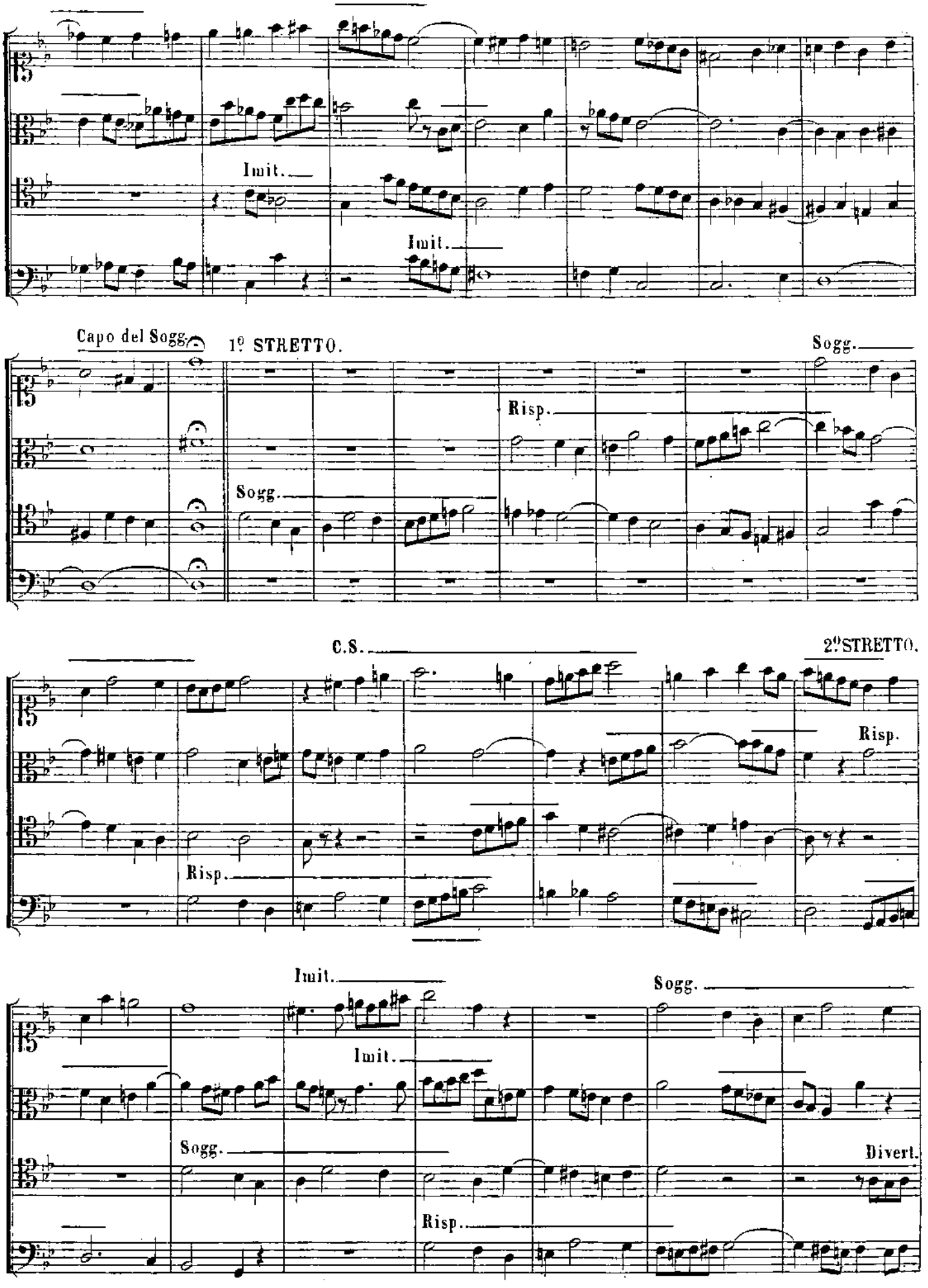




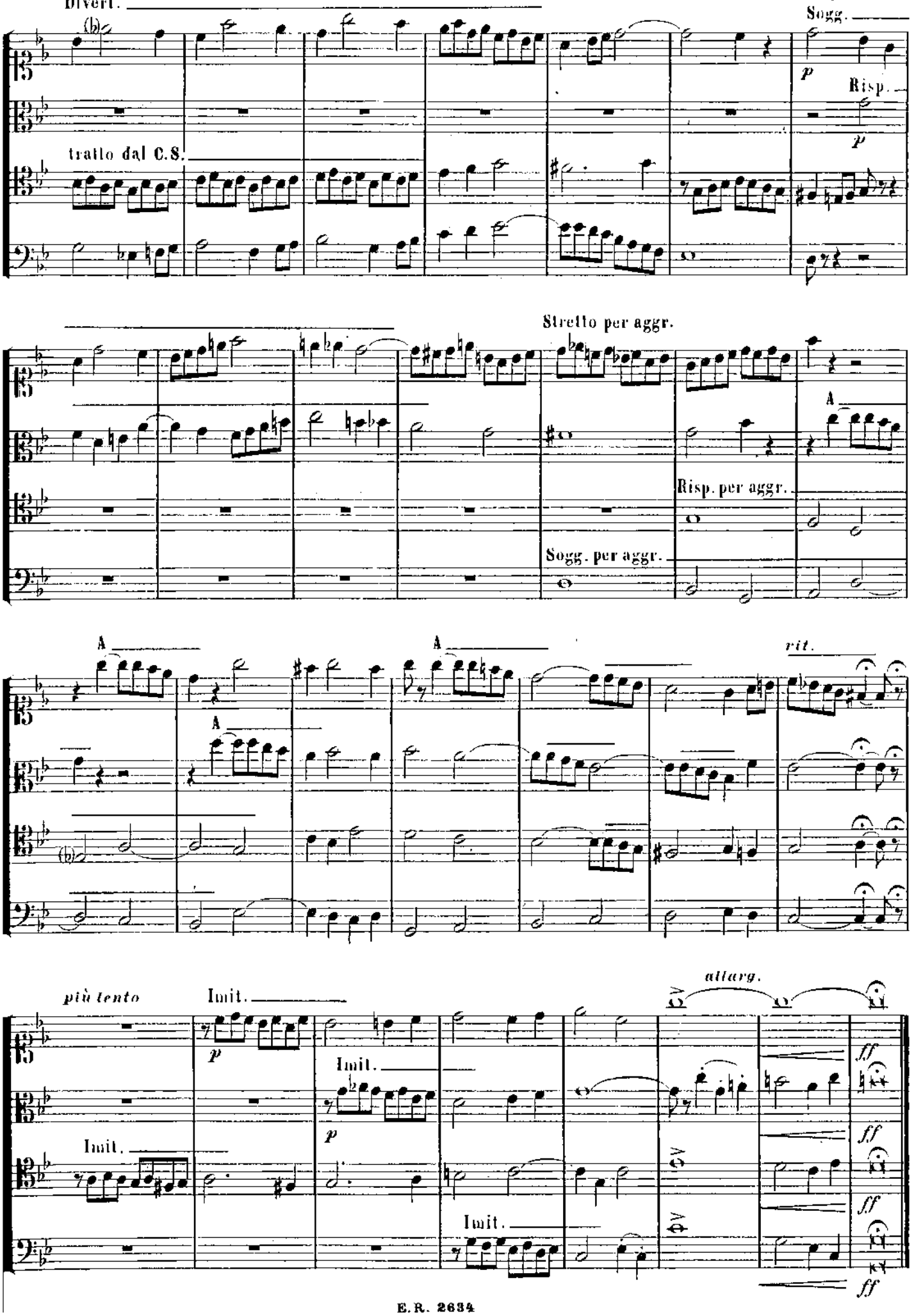
RELATIVO MAGGIORE




Risp.
Divert. tratto
A
C.S.
Imit.
dal Sogg.
alla 5ª infer.
Imit. B tratta dal C.S.
Canone A.
Canone A, capo del Sogg.
Imit. B.
Imit. del Canone A.
Imit. B
Canone A.
Sogg. sotto dom.
SOTTO-DOMINANTE.
C.S.
Imit.
Imit.
Imit.
Imit.
Imit.
Imit.


Imit.
Imit.
Capo del Sogg.
1º STRETTO.
Sogg.
Risp.
Sogg.
C.S.
2º STRETTO.
Risp.
Risp.
Imit.
Imit.
Sogg.
Sogg.
Divert.
Risp.

5° STRETTO.


Divert.
Sogg.
p
Risp.
p
tratto dal C.S.
Stretto per aggr.
A
Risp. per aggr.
Sogg. per aggr.
A
A
A
rit.
più tento
Imit.
p
Imit.
p
Imit.
Imit.
allarg.
ff
ff
ff
ff

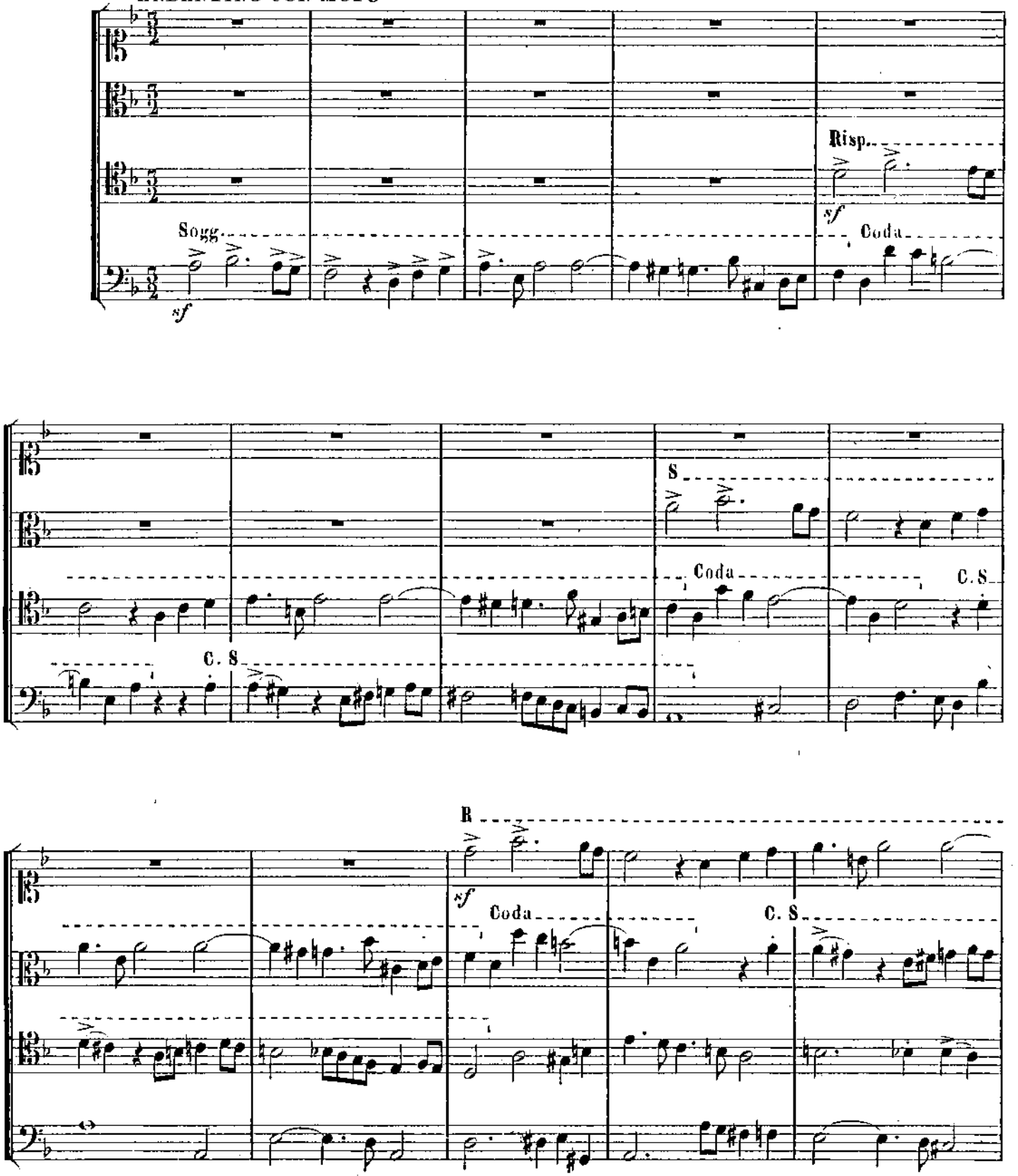
FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.

1º Premio nel 1891.

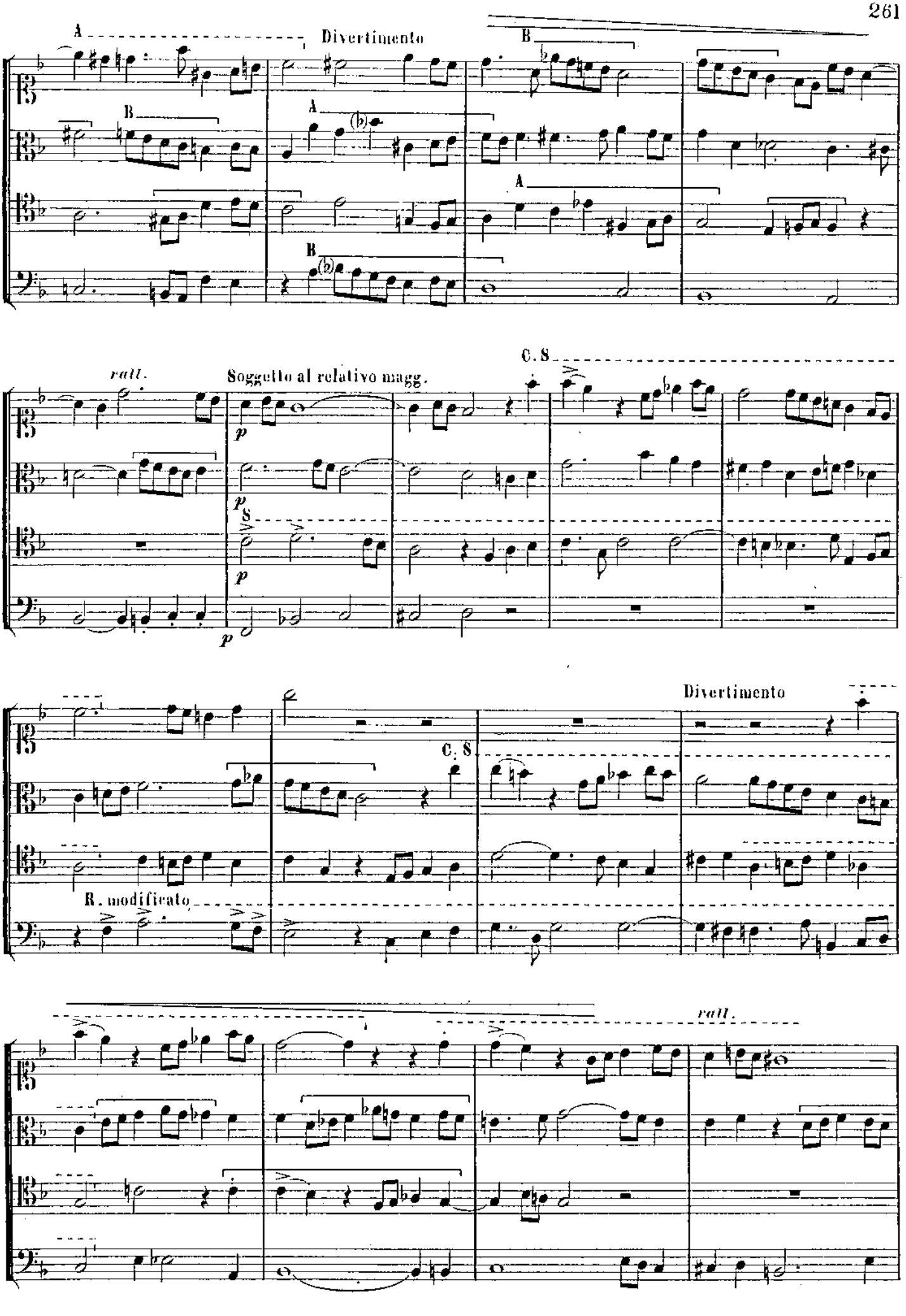
MADDALENA JŒGER,[1]
allieva del Sig. ERN. GUIRAUD.

SOGGETTO di *AMBROGIO THOMAS*

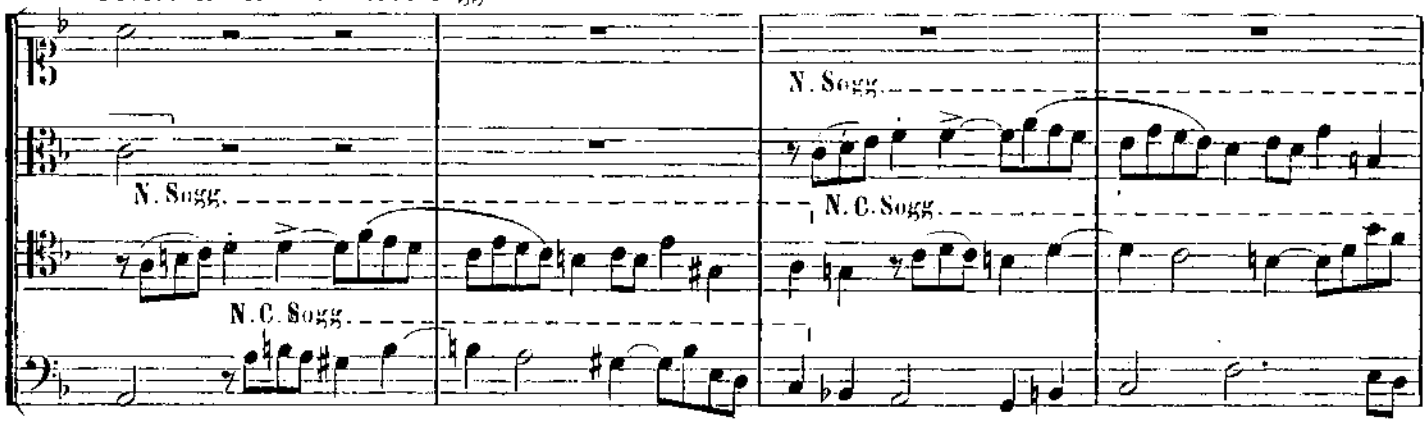
ANDANTINO CON MOTO

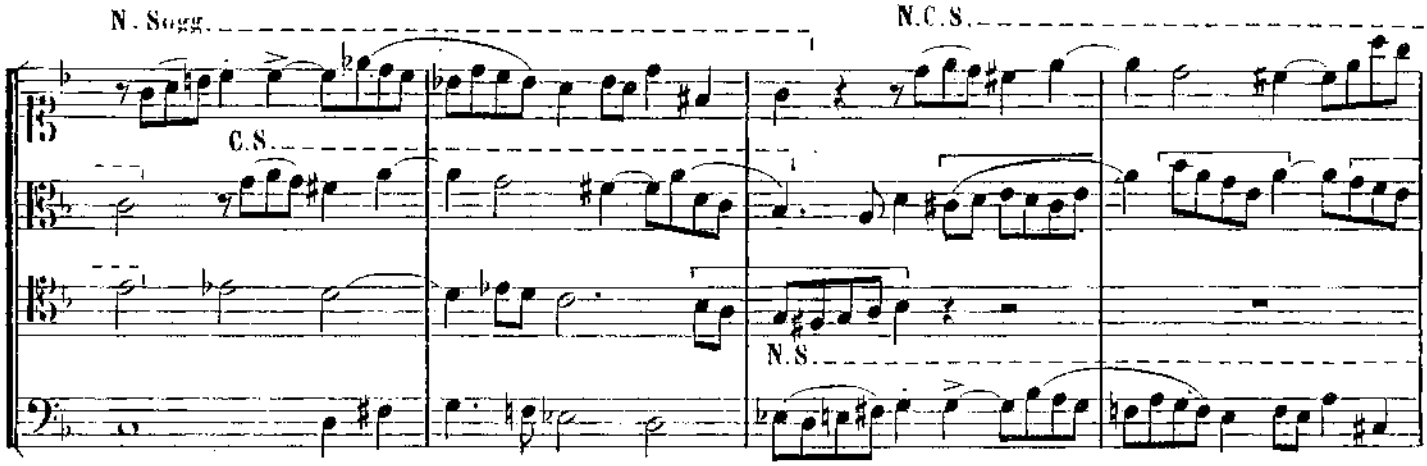


1 Attualmente Sig.ra Henri Jossic, eminente pianista e professoressa ben conosciuta.

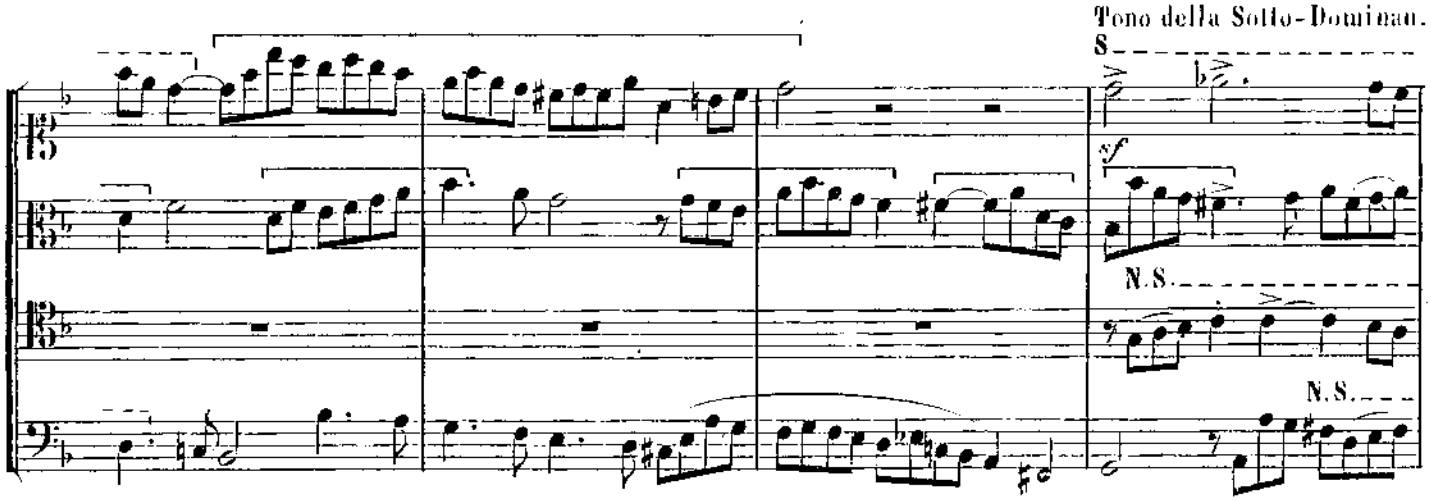

A
Divertimento
B
A
B
A
B
rall.
Soggetto al relativo magg.
p
C. S
S
Divertimento
C. S
R. modificato
rall.

Divert. in forma di nuovo Sogg.

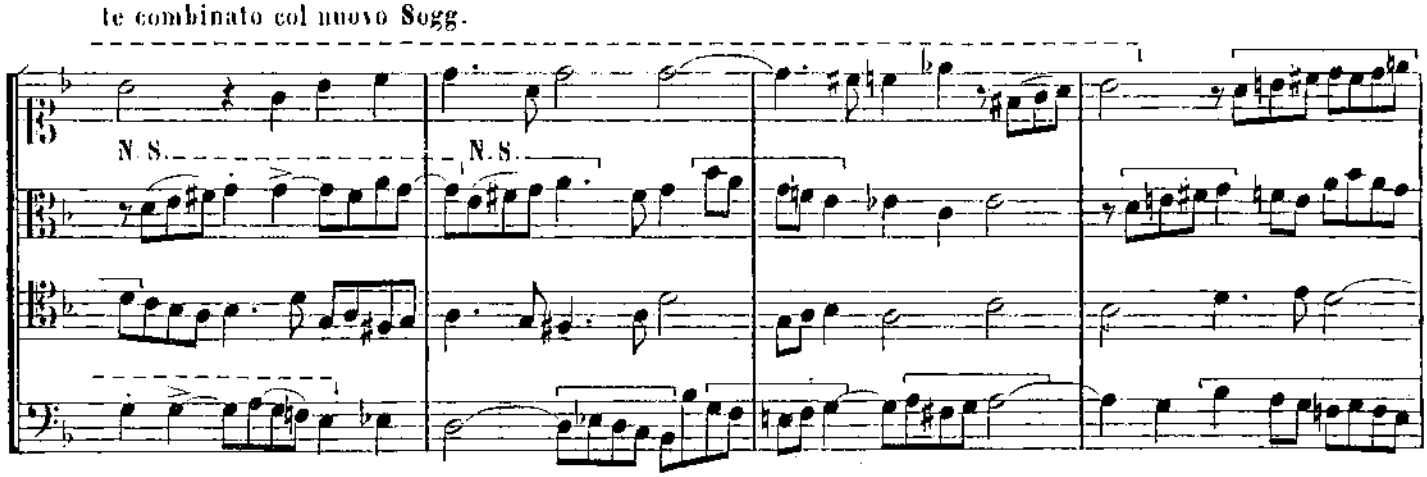




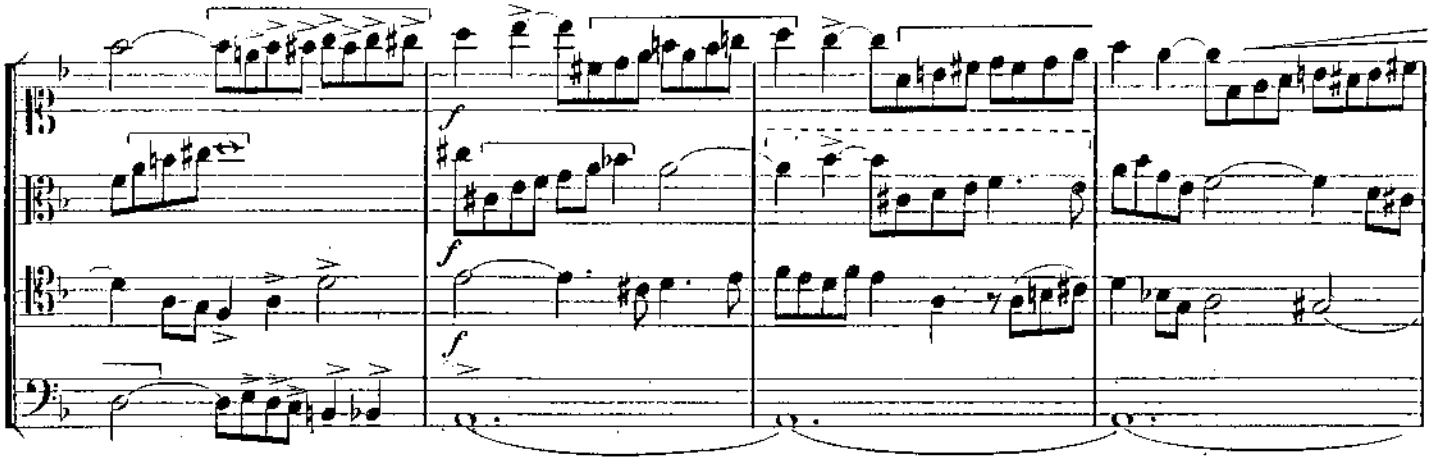
Tono della Sotto-Dominan.

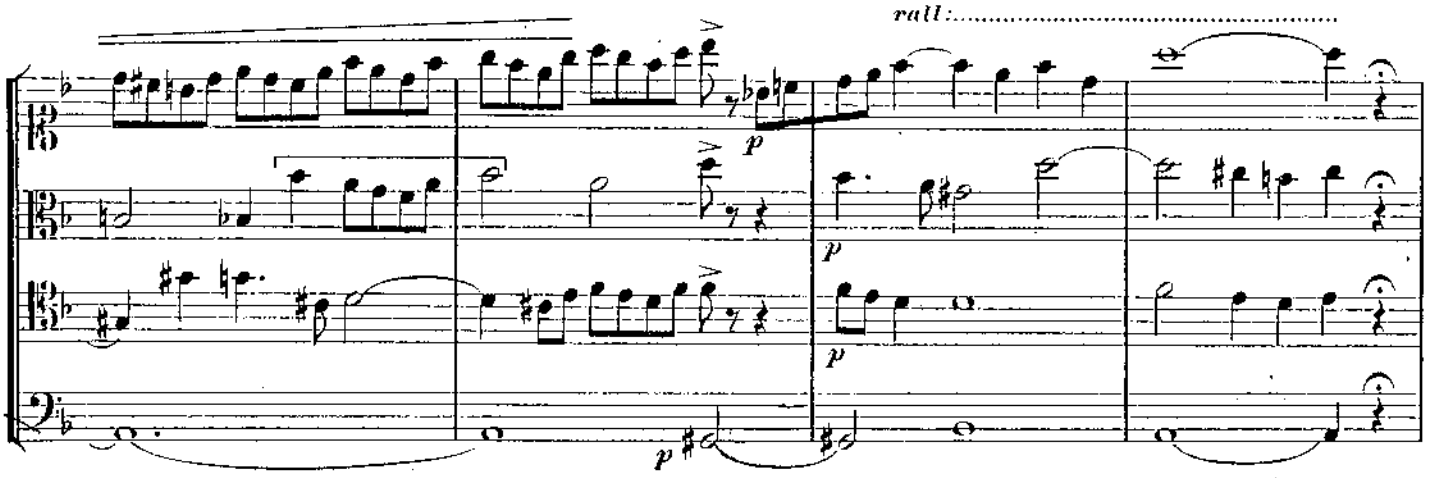


te combinato col nuovo Sogg.



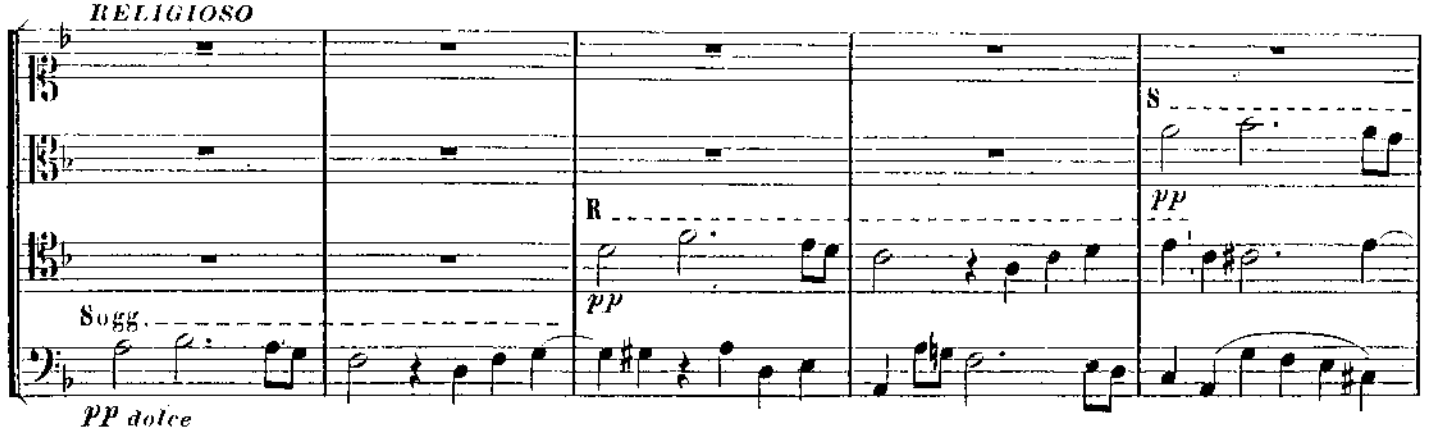
Framm.del nuovo Sogg. rovesciato



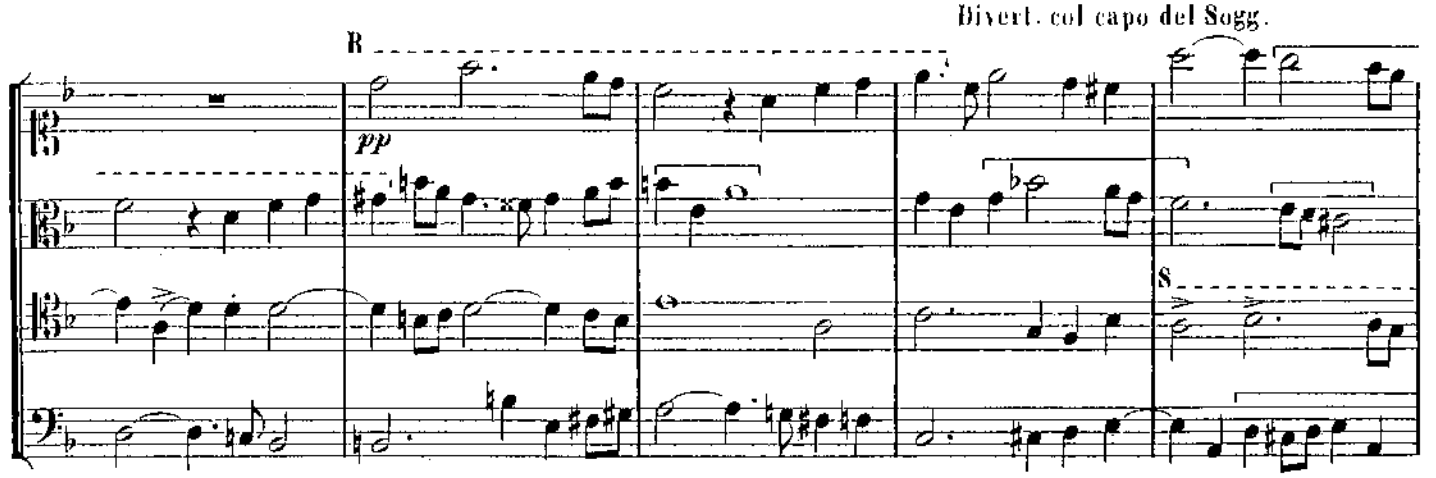


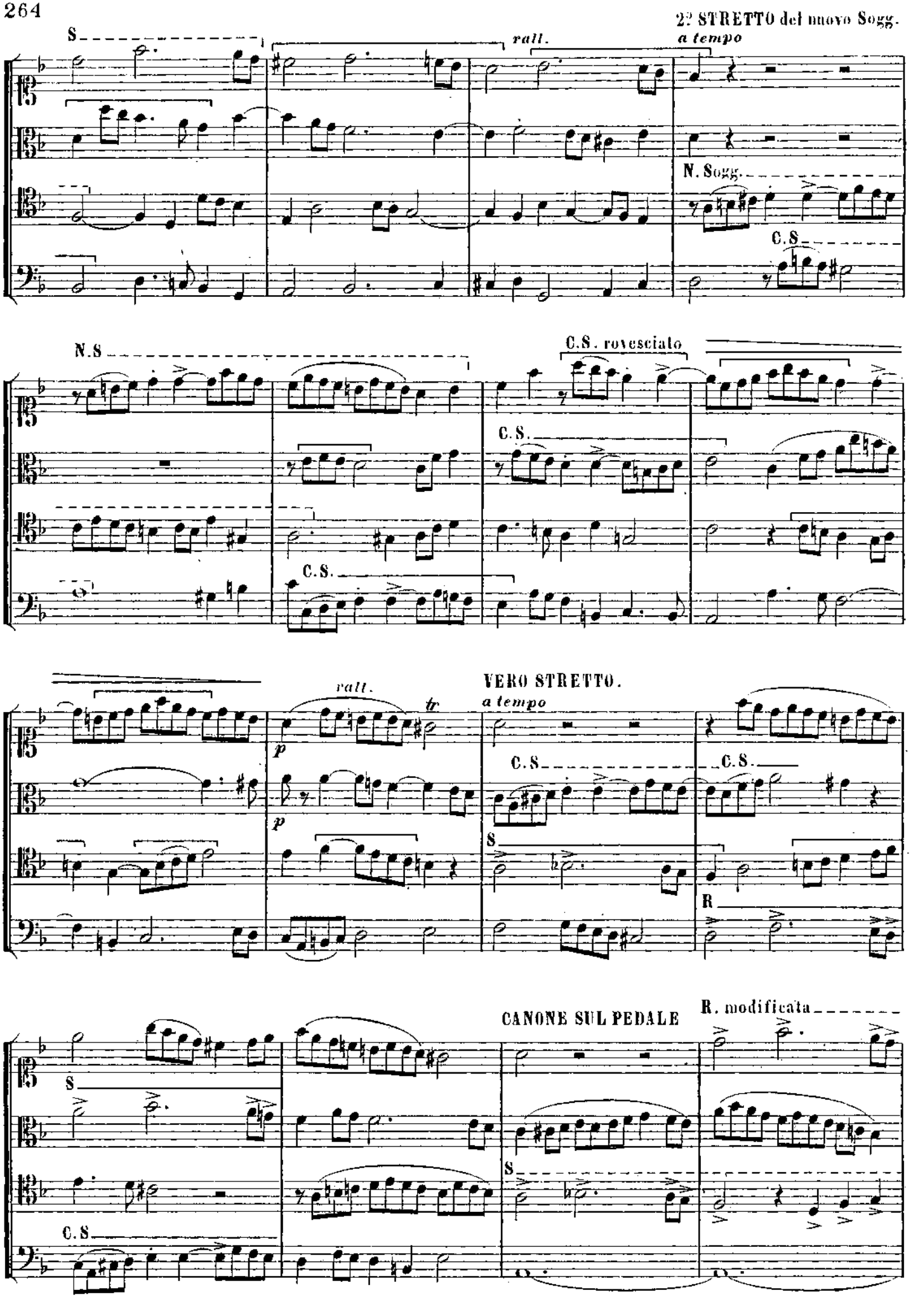
1º STRETTO.

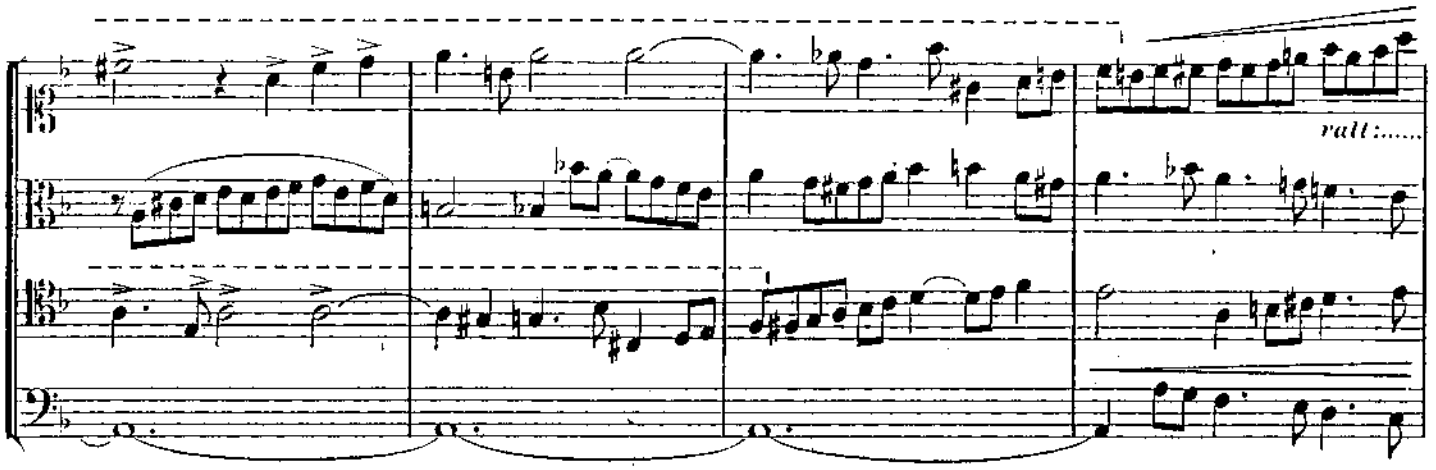
RELIGIOSO



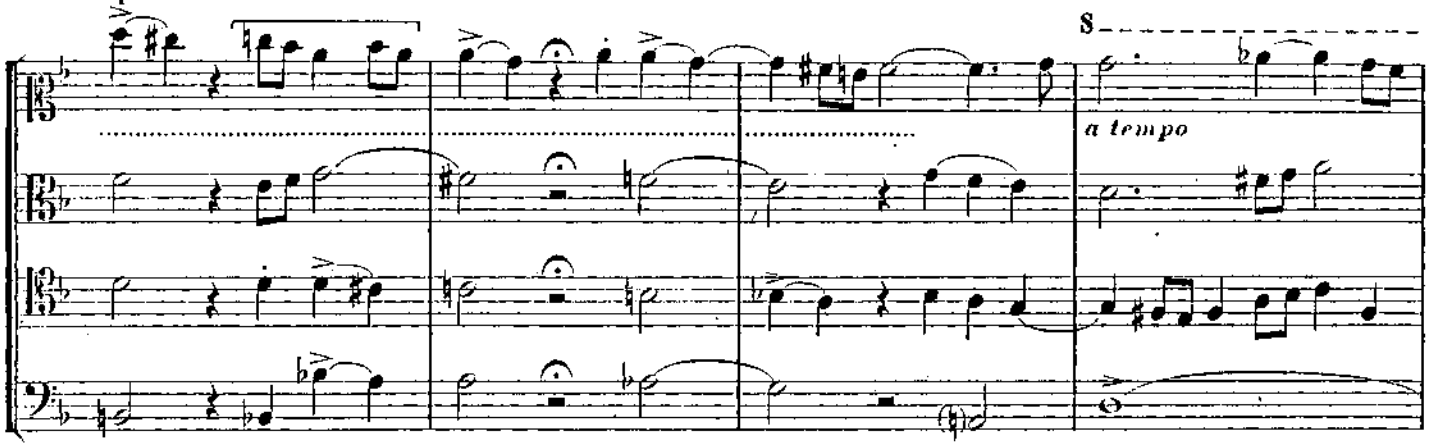
Divert. col capo del Sogg.

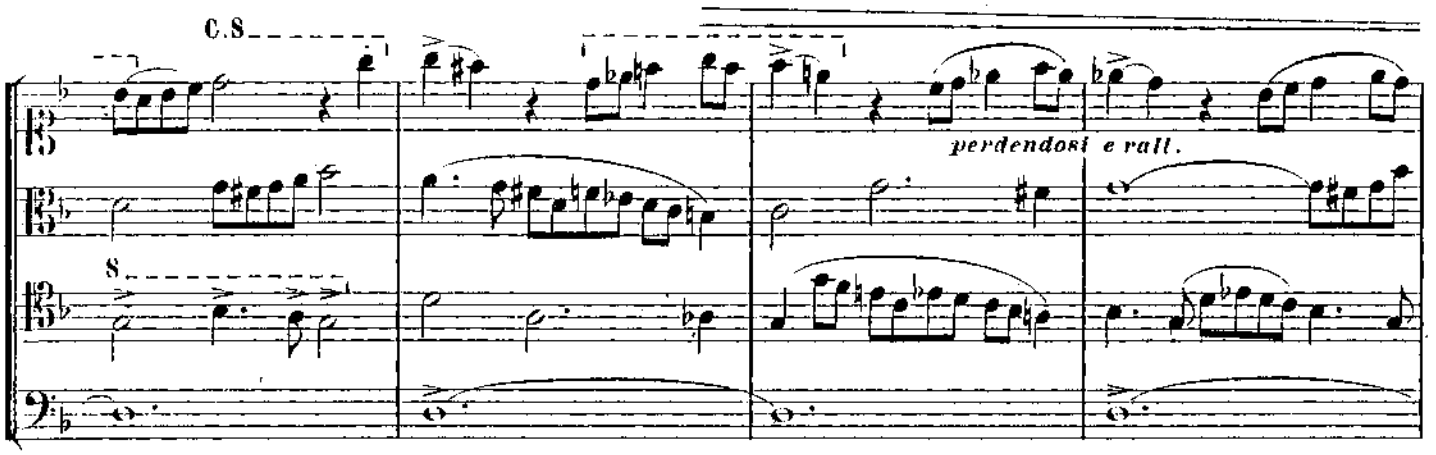


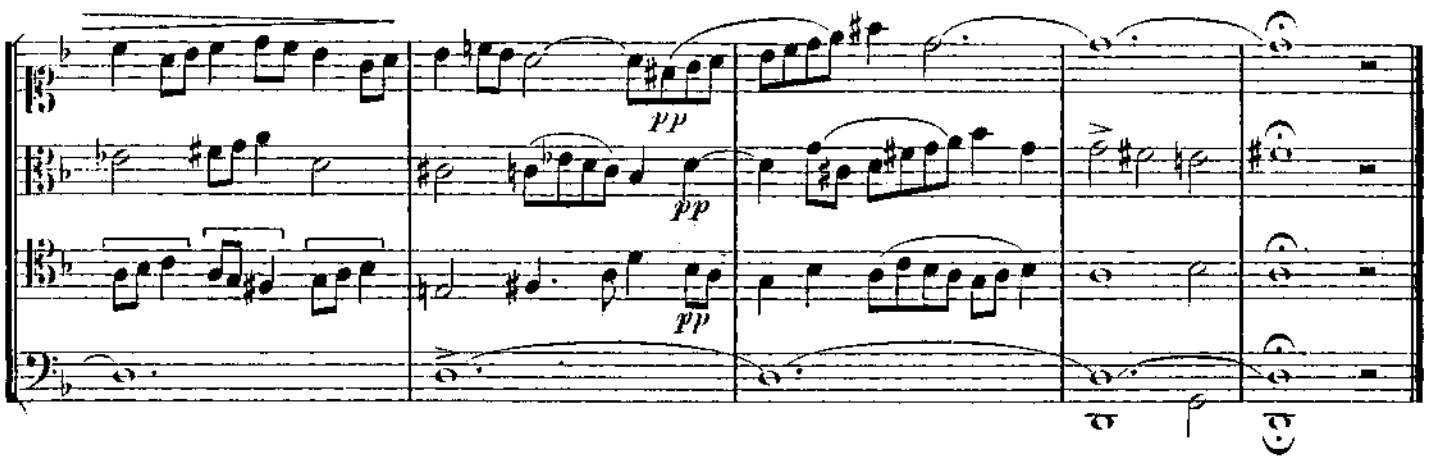

2° STRETTO del nuovo Sogg.
S
rall.
a tempo
N. Sogg.
C.S
N.S
C.S. rovesciato
C.S.
C.S.
VERO STRETTO.
rall.
tr
a tempo
C.S
C.S.
S
R
CANONE SUL PEDALE
R. modificata
S
C.S
S



Capo del C.S.







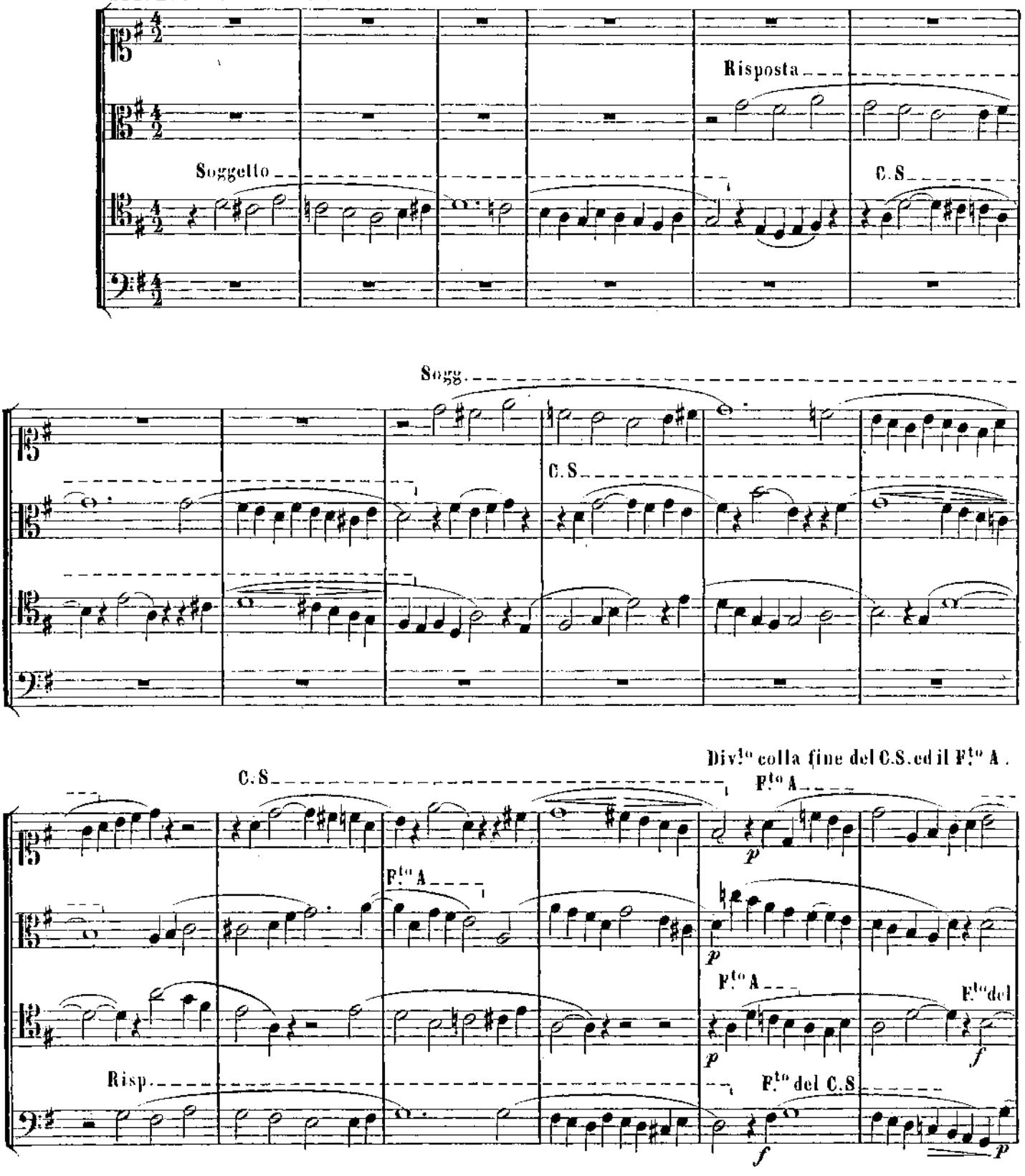
FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.

1º Premio nel 1896.

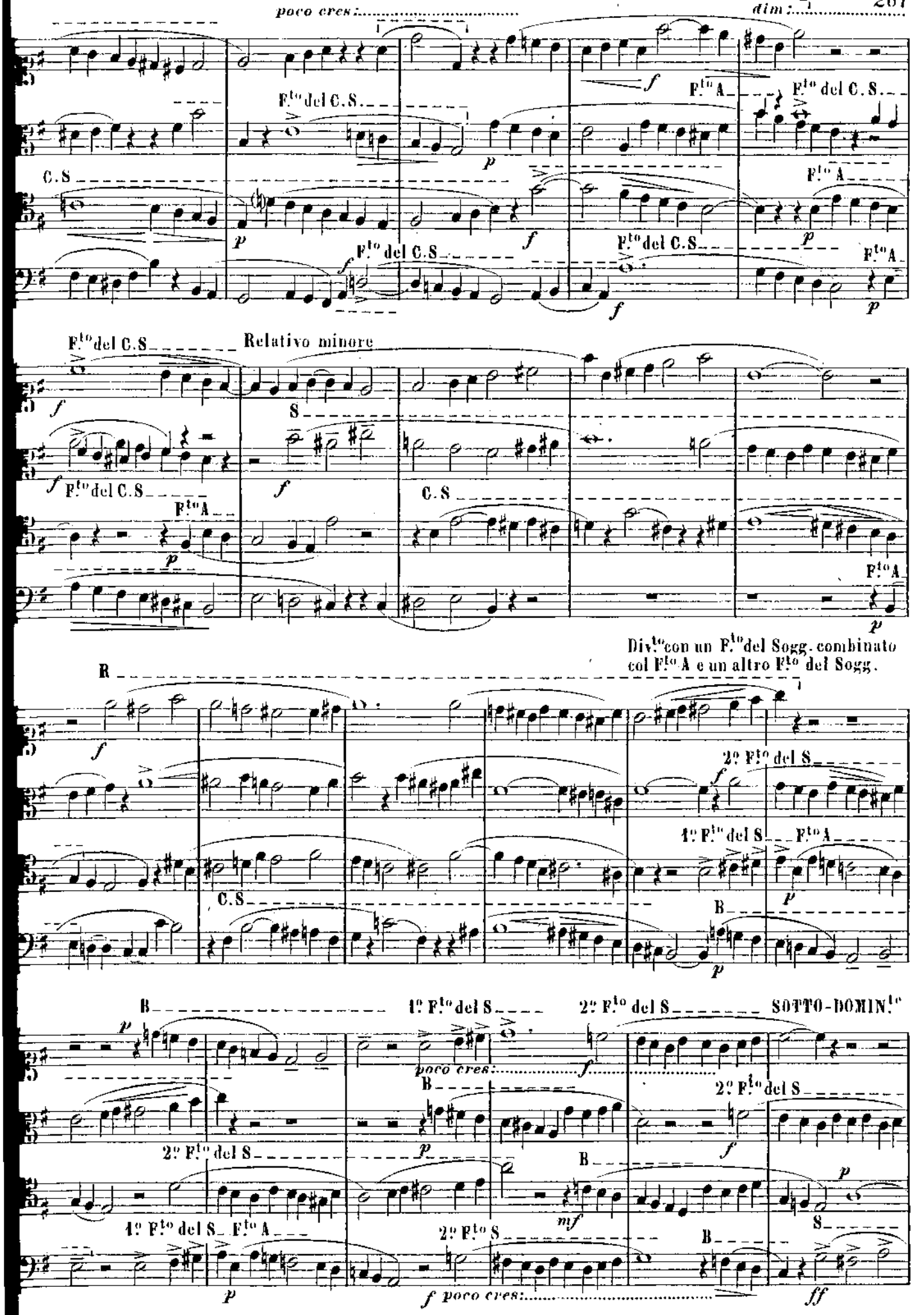
GIORGIO CAUSSADE, (1)
allievo di TEODORO DUBOIS.

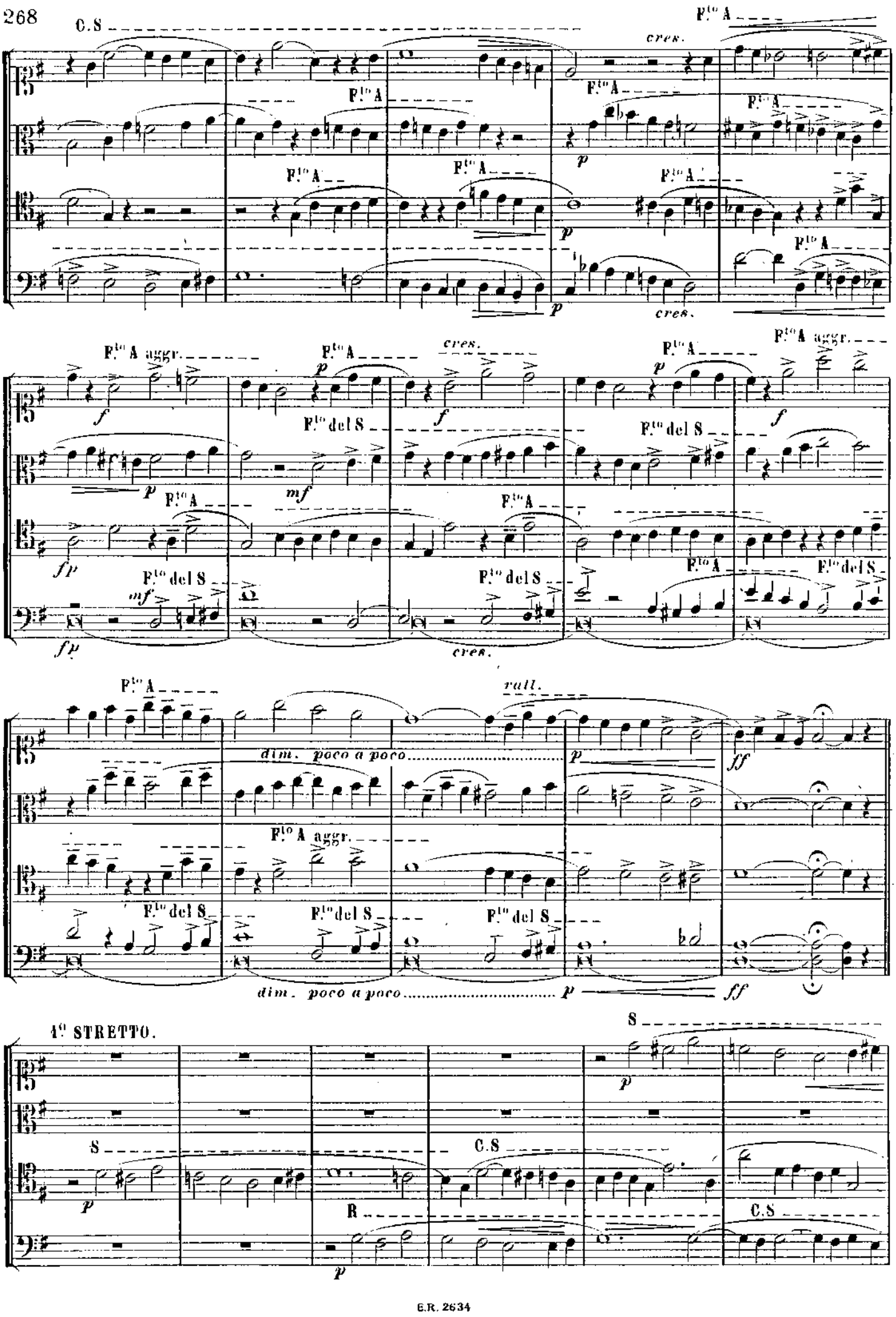
MOLTO MOD!o

SOGGETTO di *CAMILLO SAINT-SAËNS*

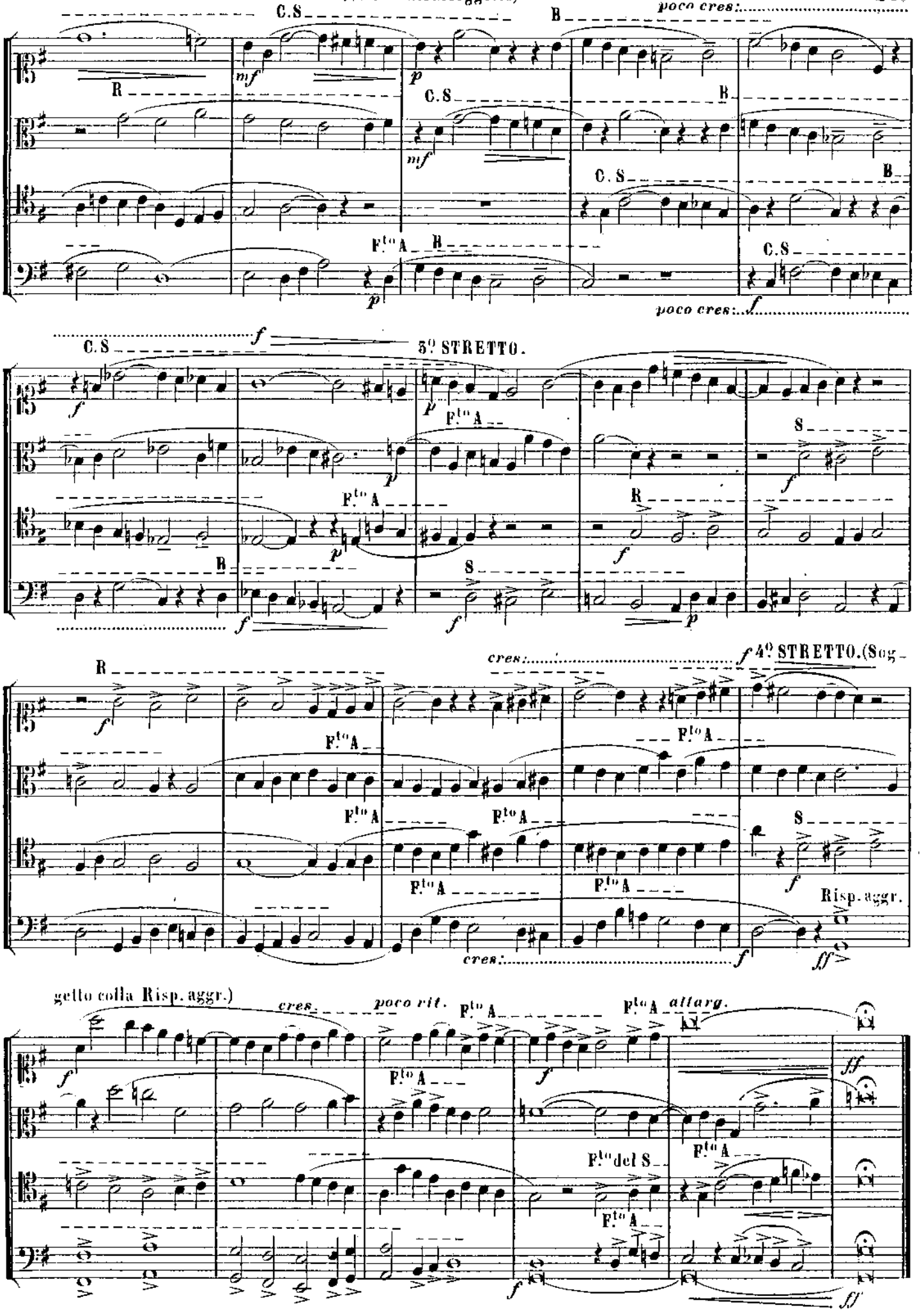


(1) Ho già detto nell'Introduzione l'aiuto prezioso prestatomi dal Sig. Giorgio Caussade nel compimento di questo lungo e minuzioso lavoro. Si scorge ch'egli viene preparato da forti e solidi studi.


poco cres:
dim:
F.to del C.S.
F.to A
C.S
Relativo minore
S
Div.to con un F.to del Sogg. combinato col F.to A e un altro F.to del Sogg.
R
2° F.to del S
1° F.to del S
B
SOTTO-DOMIN.te
E.R. 2634


C.S
Fl^to A
cres.
p
Fl^to A aggr.
f
Fl^to del S
mf
fp
dim. poco a poco
rall.
ff
4° STRETTO.
S
C.S
R

2° STRETTO,(del Contrassoggetto)

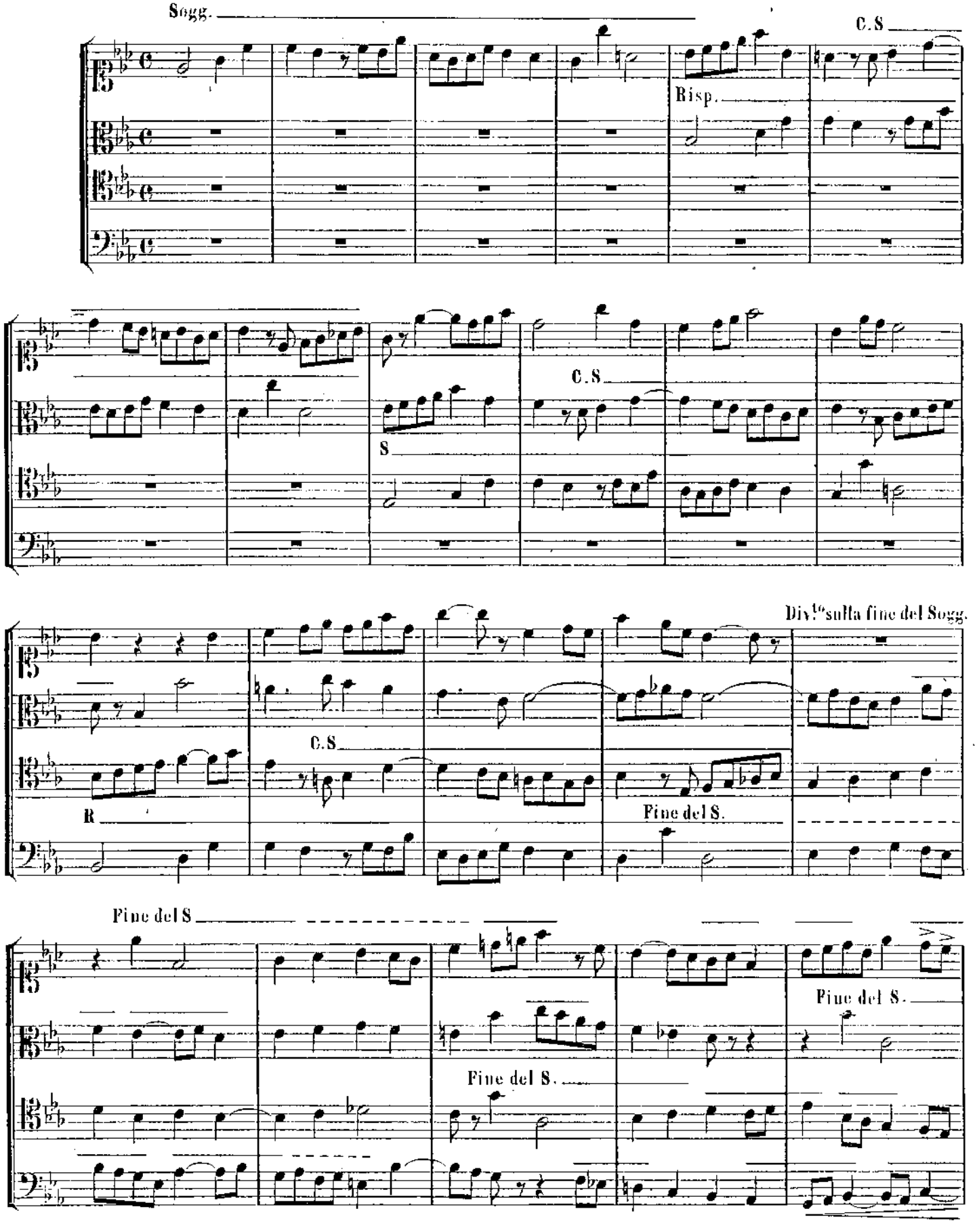


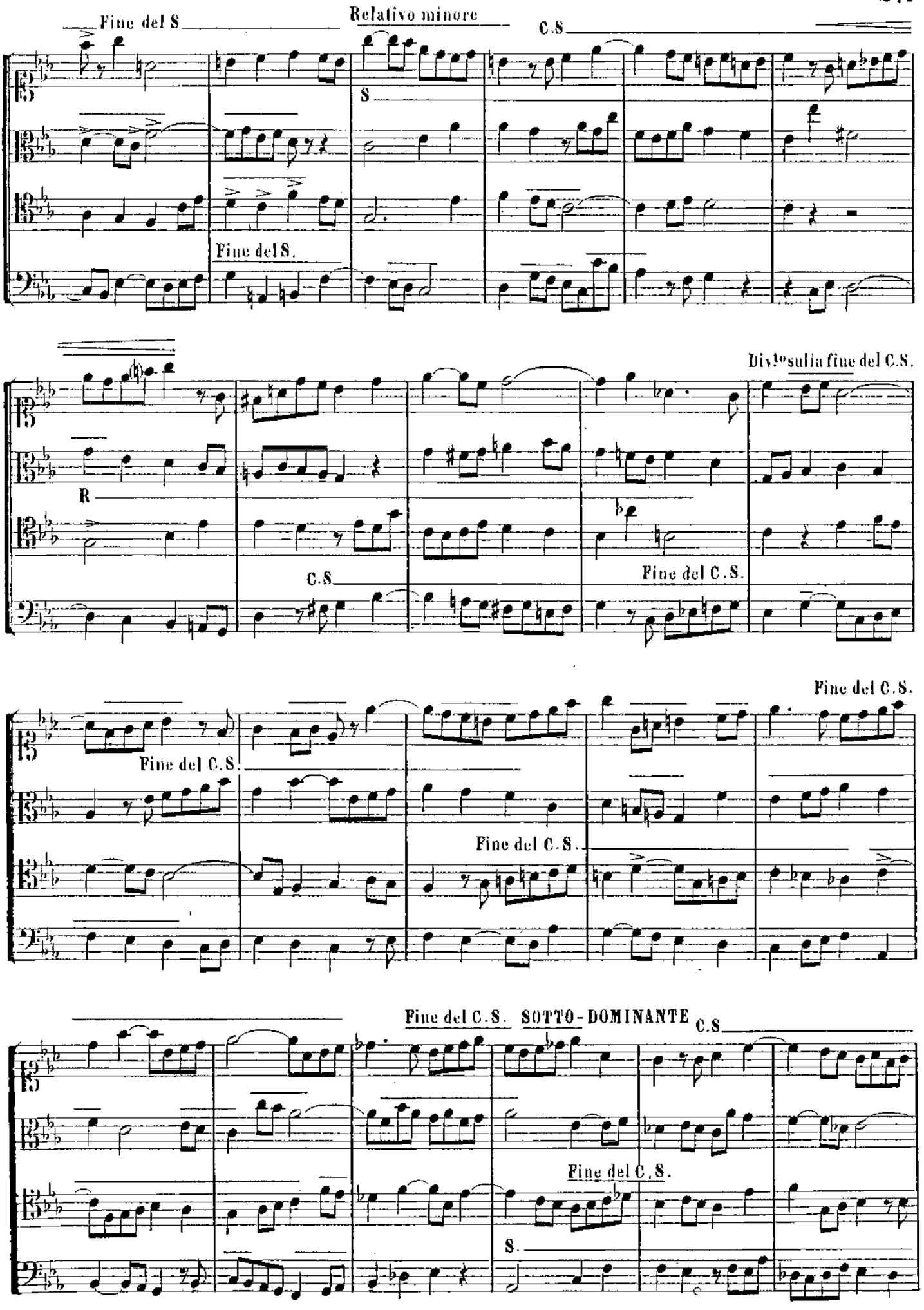
FUGA TONALE A QUATTRO VOCI.

1º Premio nel 1900.

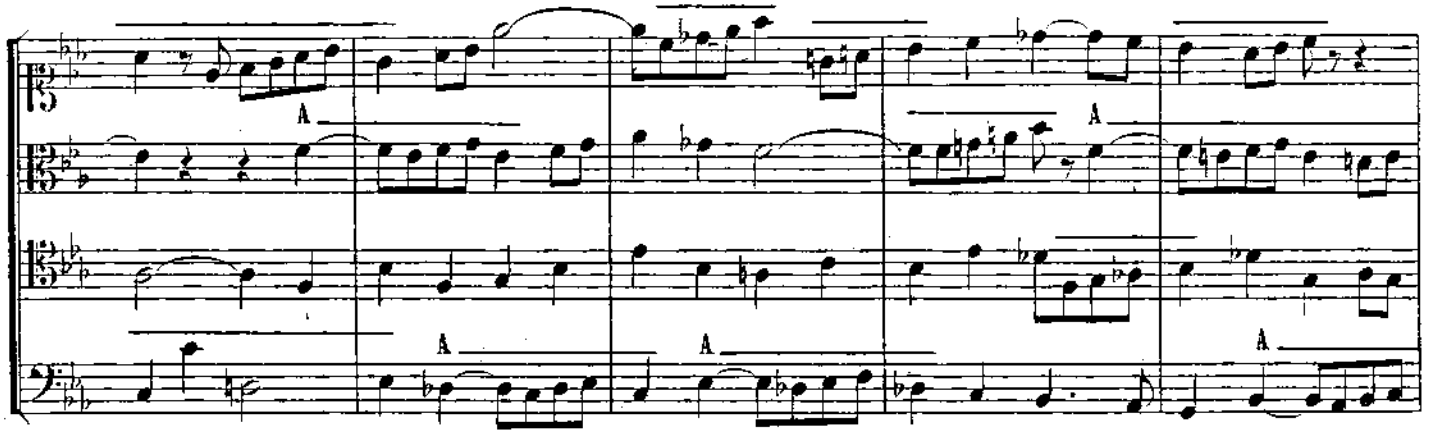
PECH, allievo del Sig.r C. LENEPVEU.

SOGGETTO di *TEOD. DUBOIS*



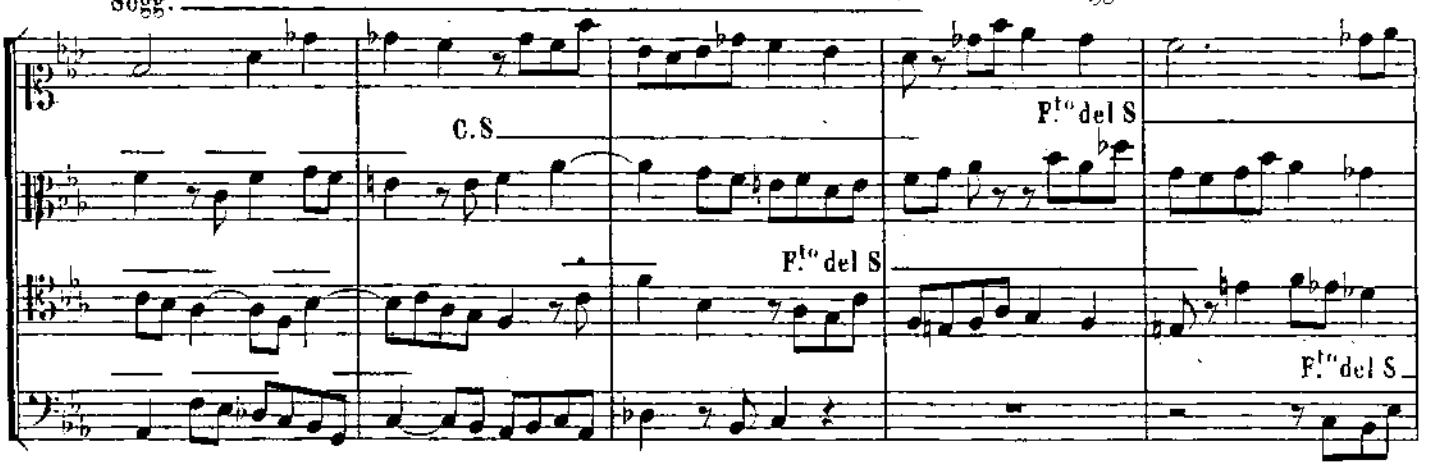

Fine del S.
Relativo minore
C.S.
S.
Fine del S.
Div.to sulla fine del C.S.
R.
C.S.
Fine del C.S.
Fine del C.S.
Fine del C.S.
Fine del C.S.
Fine del C.S.
SOTTO-DOMINANTE
C.S.
Fine del C.S.
S.

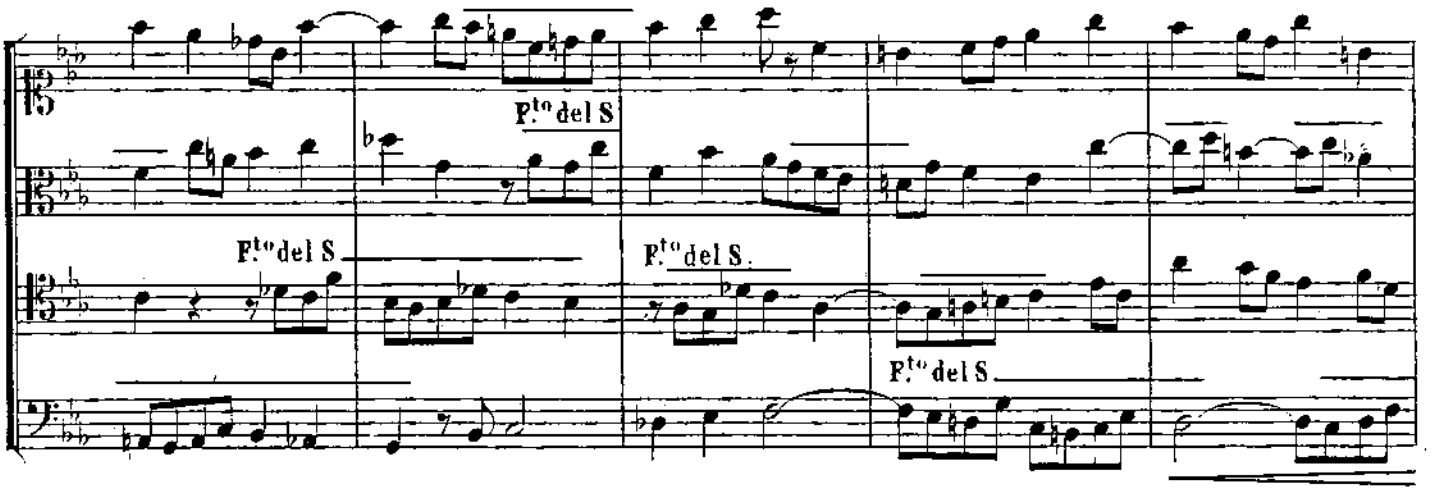
Div.to col Framm. A

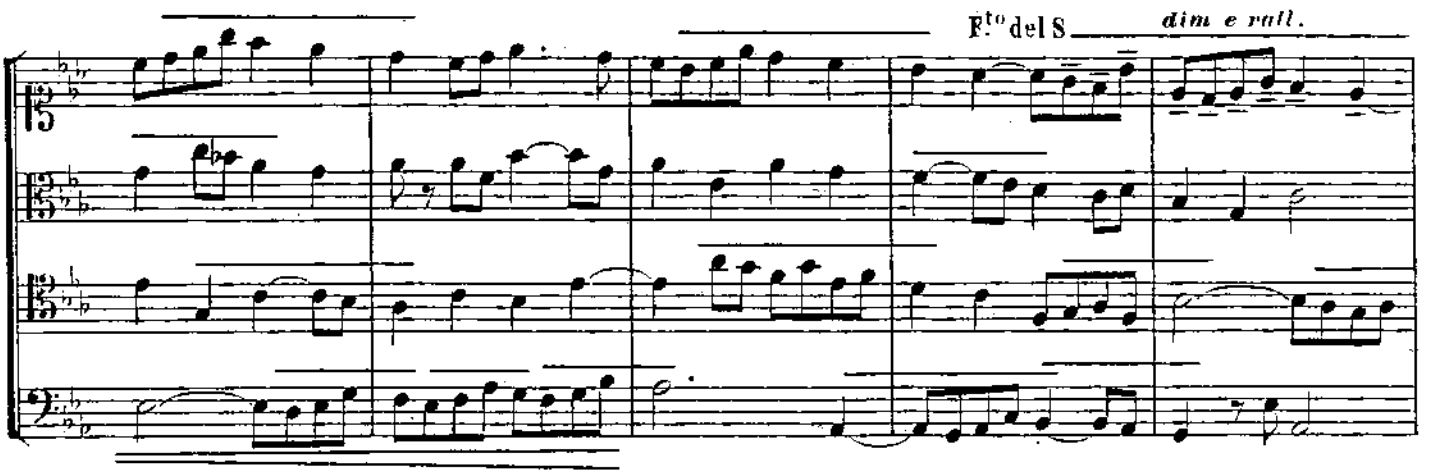


2º GRADO
Sogg.

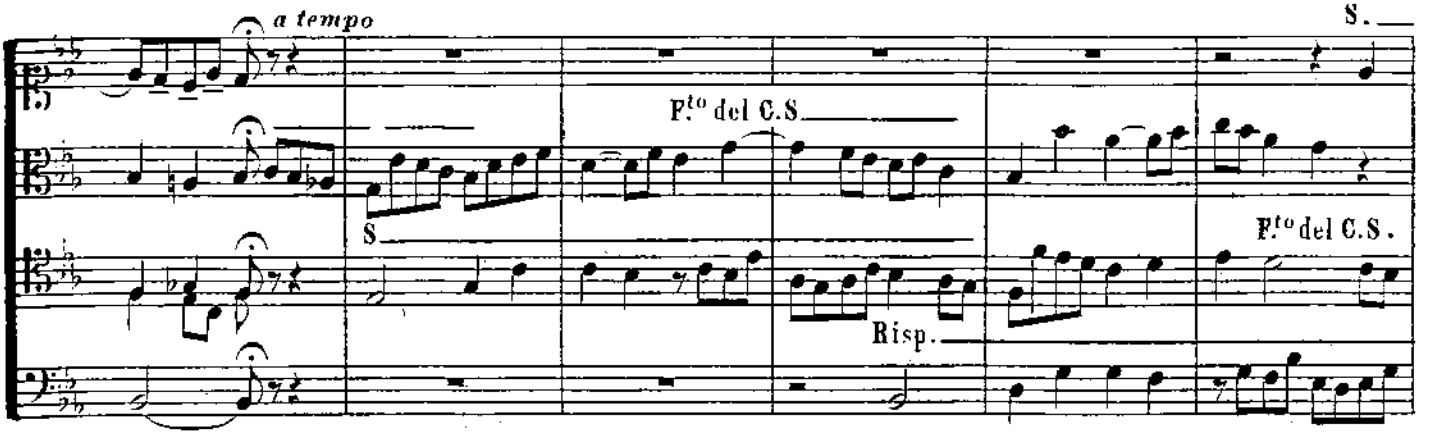
Div.to con un Framm. del Sogg.



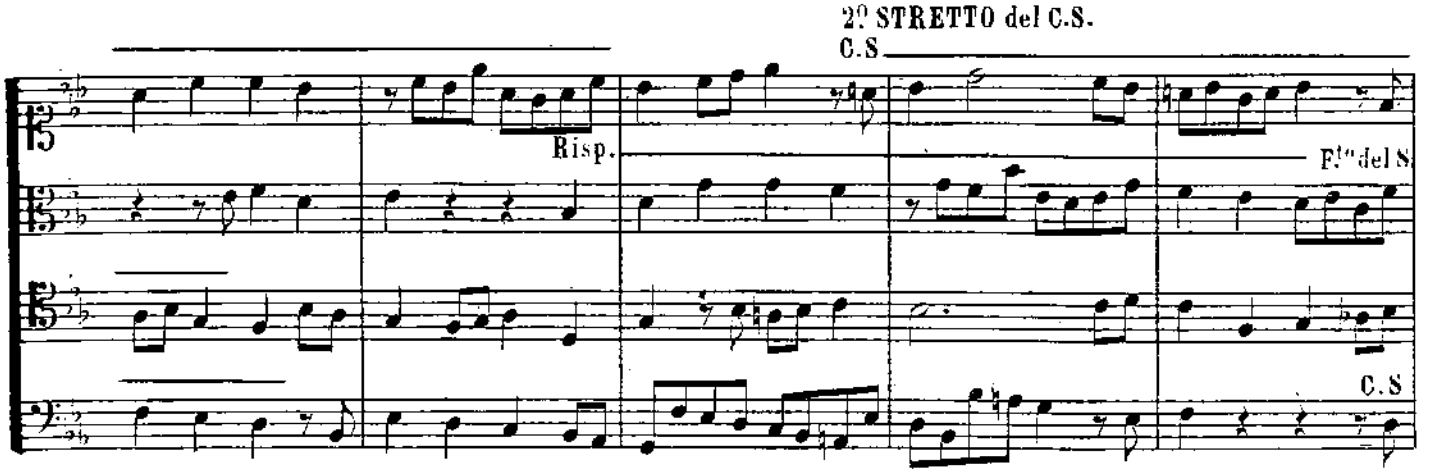


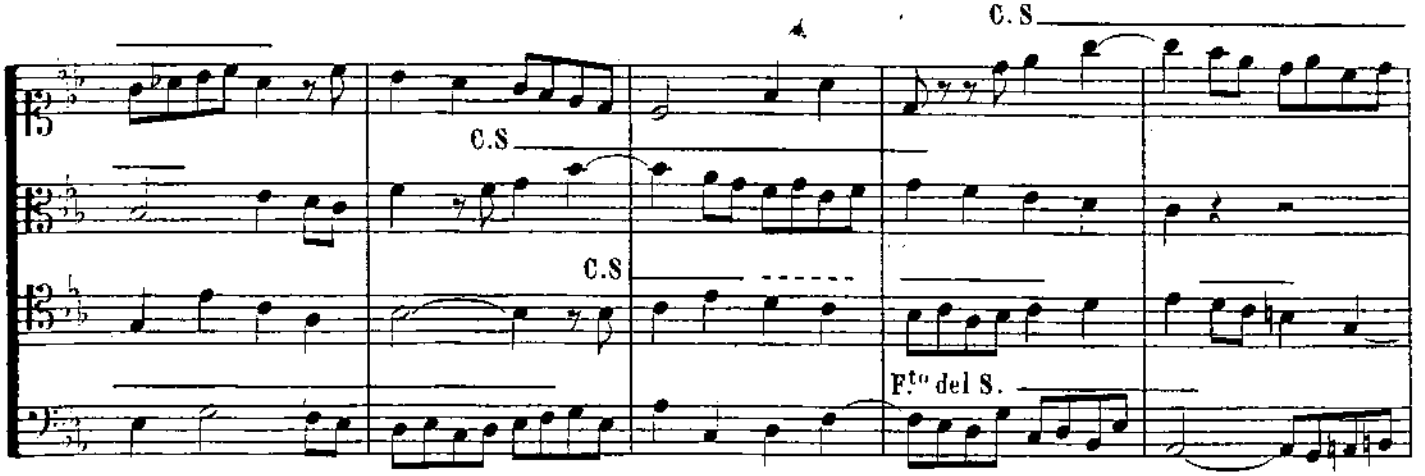


1º STRETTO.



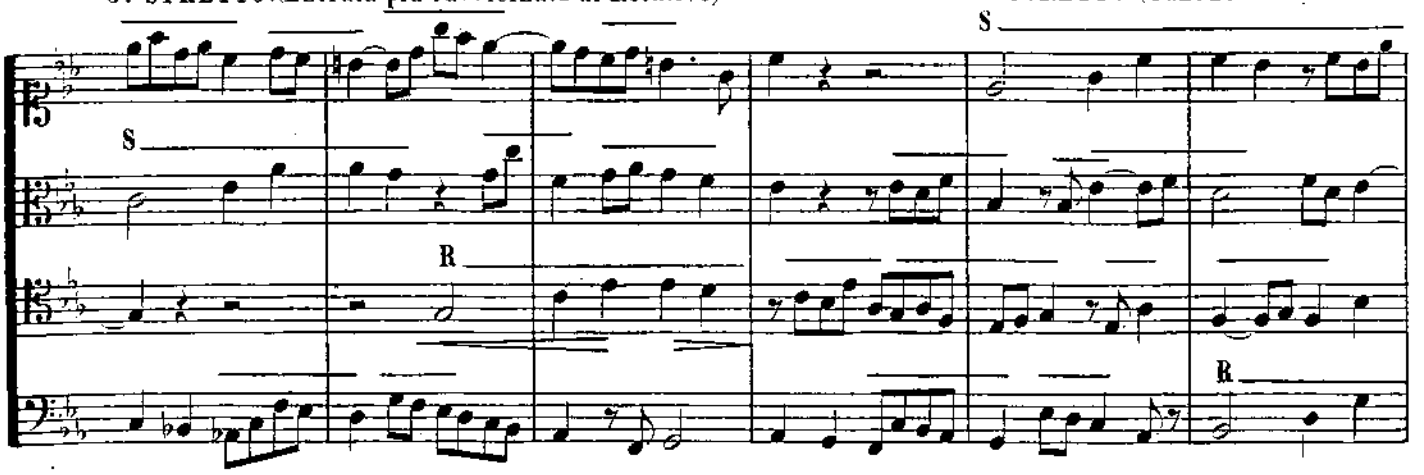
2º STRETTO del C.S.





5º STRETTO. (Entrata più ravvicinata al Relativo)

4º STRETTO. (Canone vero)



5º STRETTO. (Sogg. per moto contrario combinato con dei Framm. del Sogg.)
Sogg. per moto contrario

Fine del C. S — F.to del S — F.to del S

F.to del C. S — F.to del S — F.to del S

6º STRETTO. (Canone più ravvicinato)

R

S *f*

f

Fine del C. S

7º STRETTO. (Risposta e Risposta aggravata)

R

Risposta aggravata

ff

F.to del S — *rall.* — *Largo*

F.to del S.

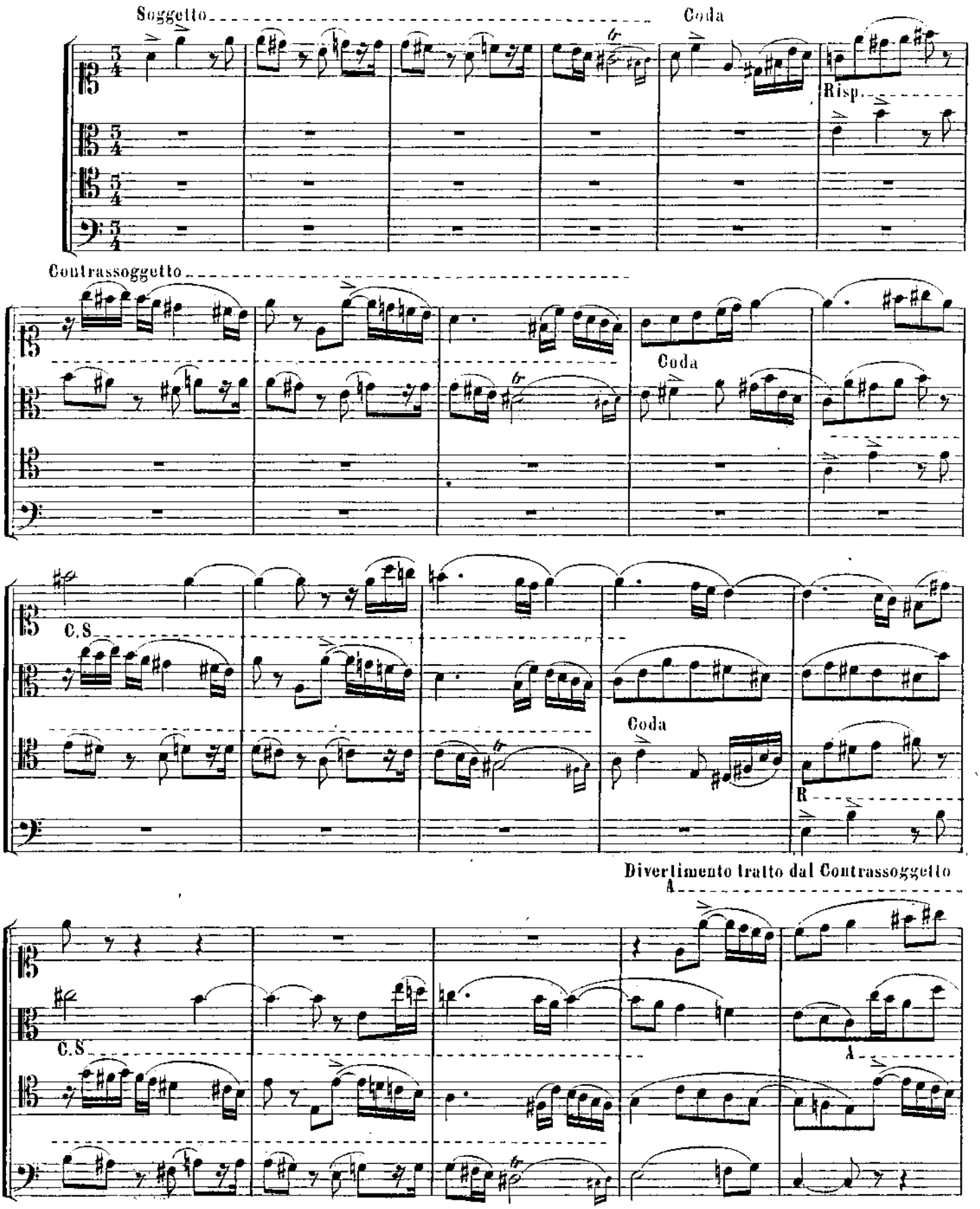
S

FUGA TONALE TRATTATA IN FUGA REALE.[1]

Lavoro di scuola, Aprile 1893.

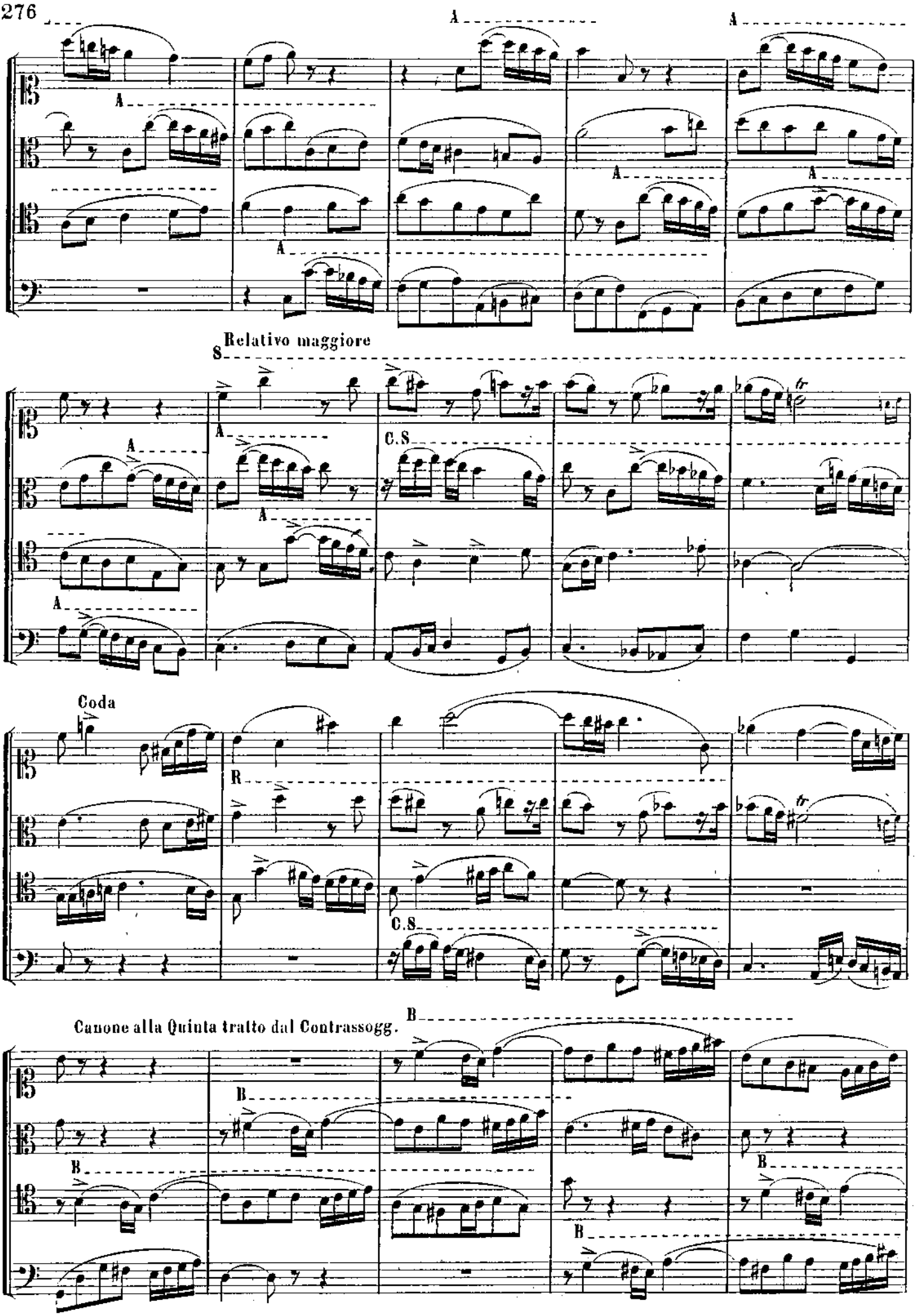
J. MOUQUET,[2]
allievo di TEODORO DUBOIS.

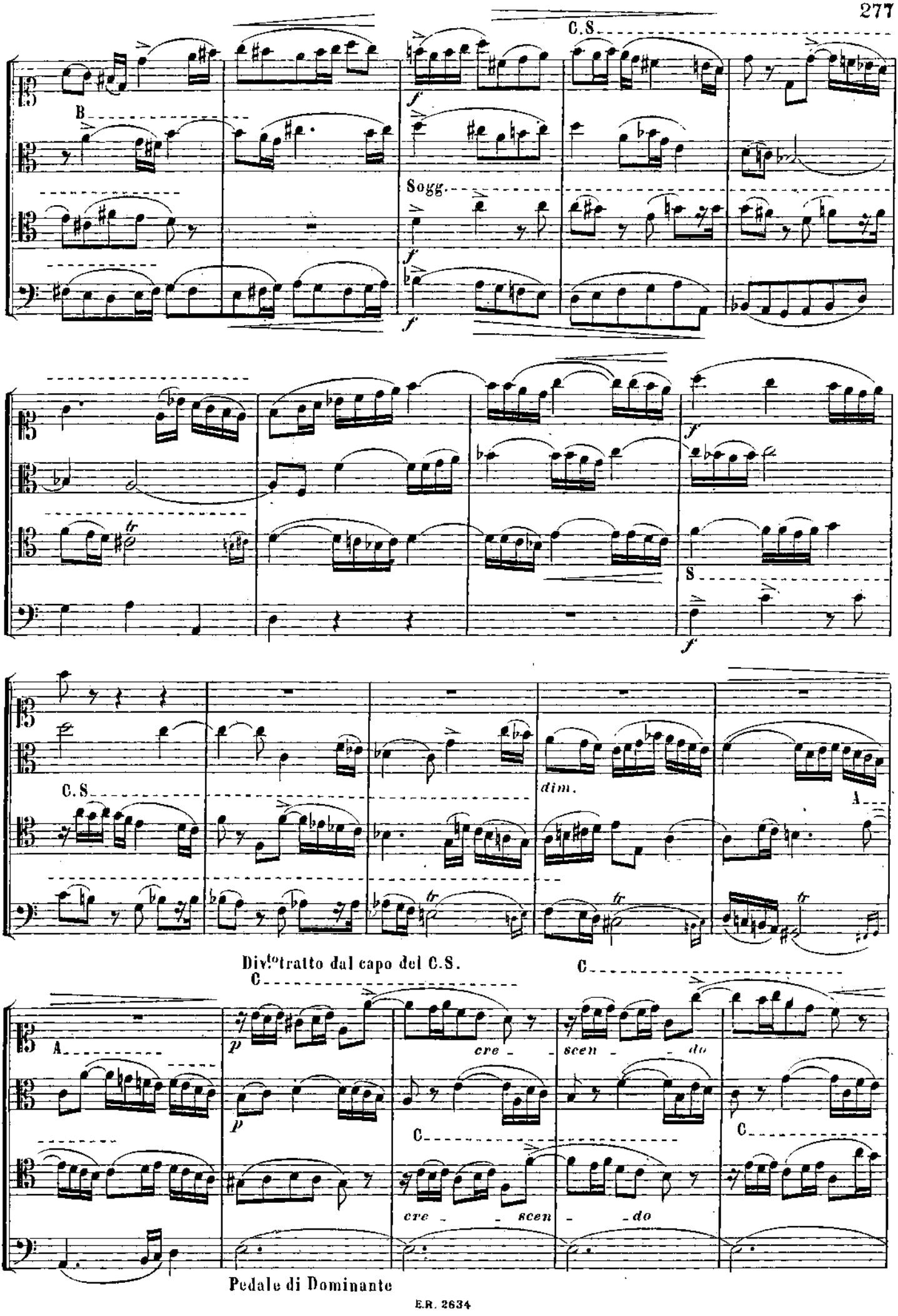
ANDANTE

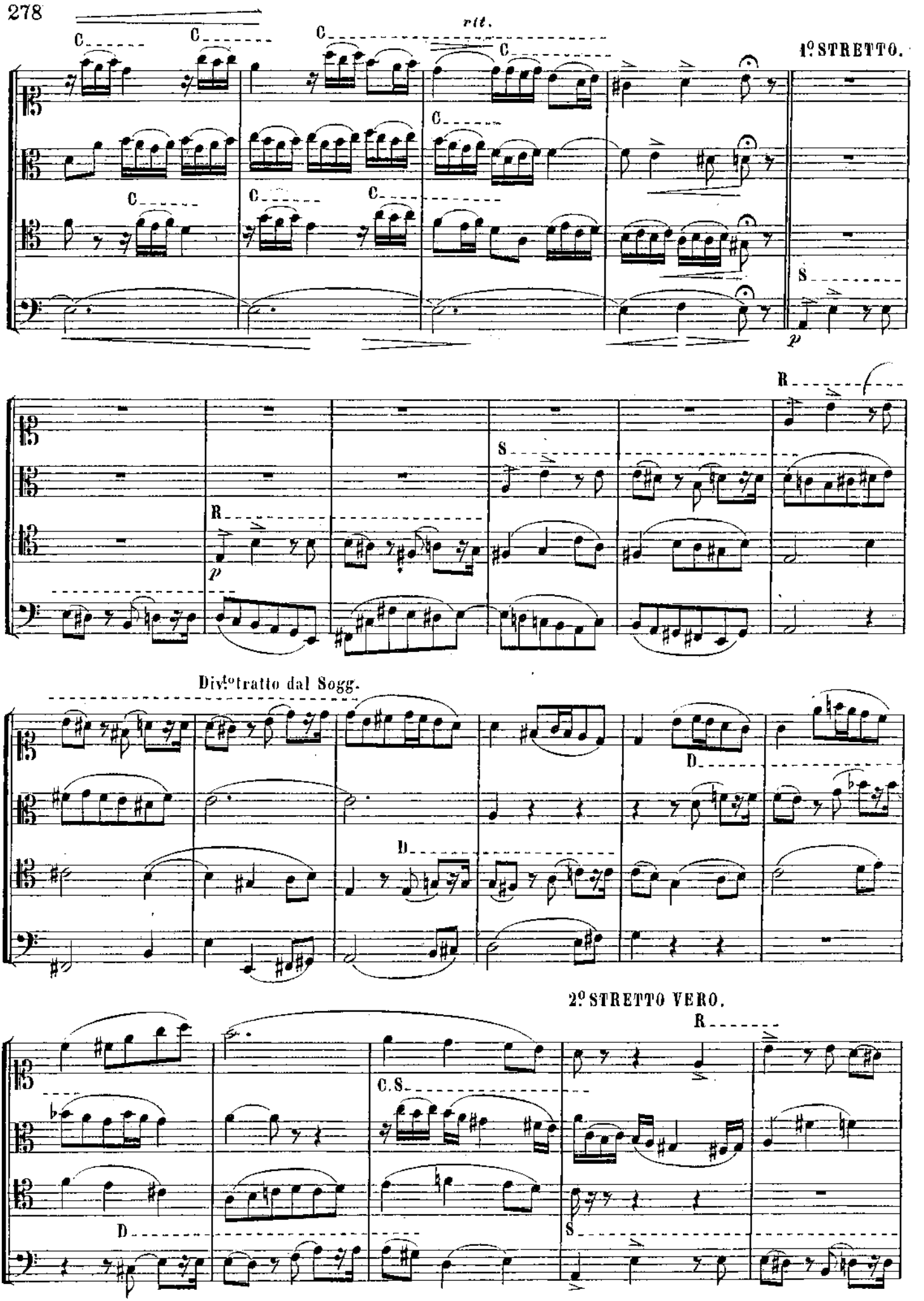


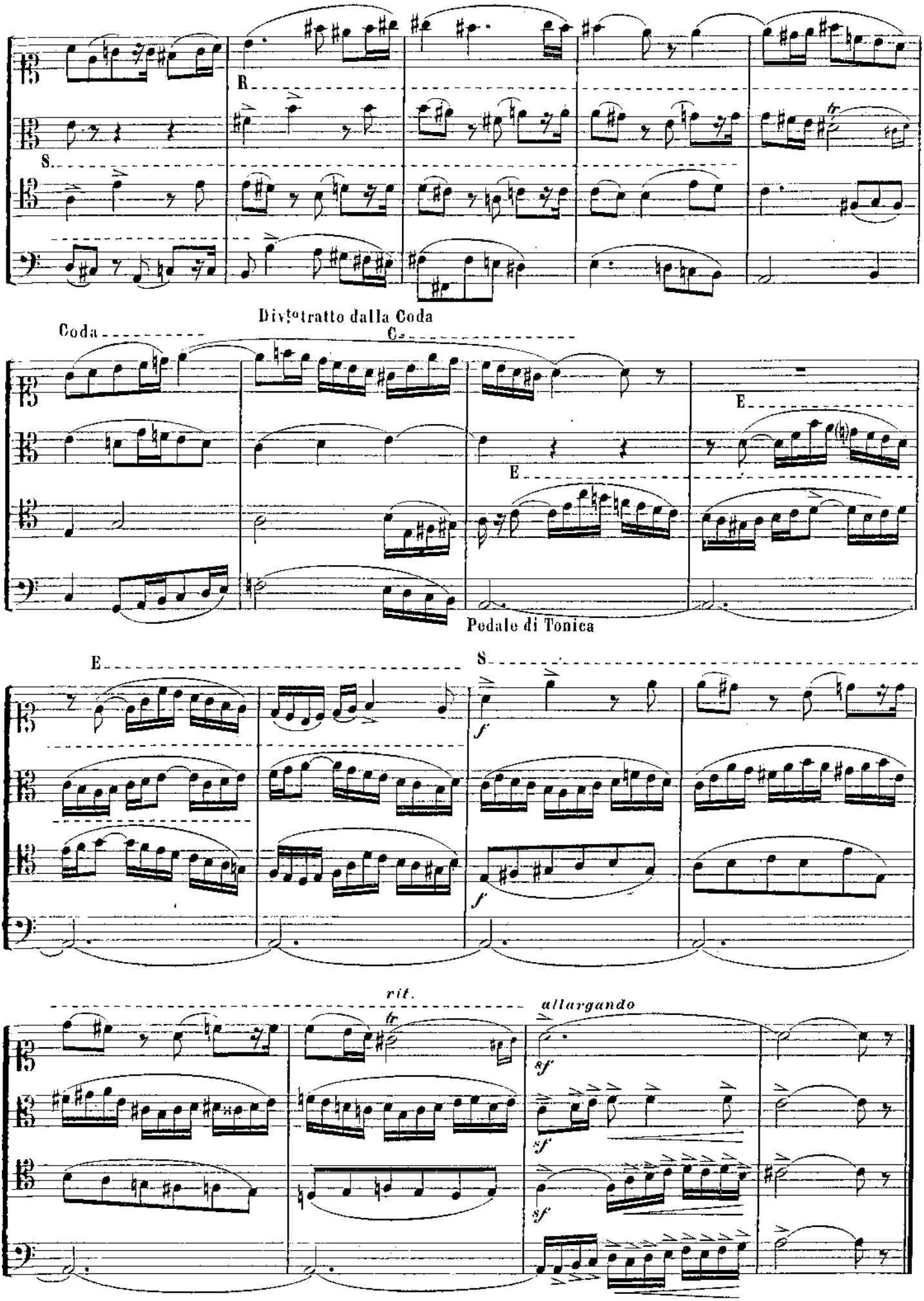
(1) Si è già trattato anteriormente della risposta che conviene dare a questo Soggetto. Veggasi pag.ª 122.

(2) Il Sig.r J. Mouquet ha poi ottenuto il Gran Premio di Roma nel 1896.


A
A
A
A
A
A
A
Relativo maggiore
S
A
A
A
A
C.S
Coda
R
C.S
Canone alla Quinta tratto dal Contrassogg.
B
B
B
B
B
B


C.S.
B
Sogg.
f
S
dim.
A
tr
Div.to tratto dal capo del C.S.
C
p
cre - scen - do
Pedale di Dominante


rit.
1º STRETTO.
Divto tratto dal Sogg.
2º STRETTO VERO.

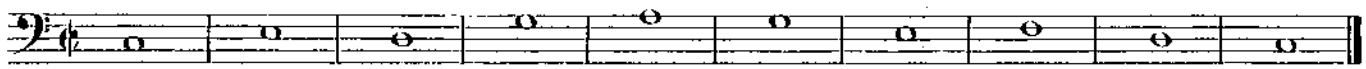

R
S.
Div.to tratto dalla Coda
Coda
C.
E
E
Pedale di Tonica
E
S
f
f
rit.
tr
allargando
sf
sf
sf

Per evitare agli allievi di ricorrere a differenti raccolte allo scopo di trovarvi i testi di esercizi necessari ai loro studi, dò qui una scelta di *Temi o Canti dati* per il Contrappunto e dei *Soggetti di Fuga*. — Essi avranno così sottomano tutti i materiali dei quali potrebbero abbisognare. — Fra i Soggetti che hanno servito ai *Concorsi del Conservatorio* ed ai *Concorsi di saggio per il Gran Premio di Roma*, ho scelto quelli che ho creduto più salienti e più caratteristici, per non offrire all'allievo che degli elementi di lavoro dei quali possa trarre un profitto sicuro.

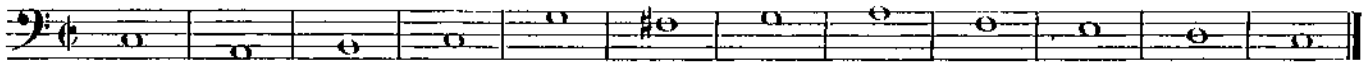
TEMI O CANTI DATI PER SERVIRE AGLI ESERCIZI DI CONTRAPPUNTO.

In *DO*

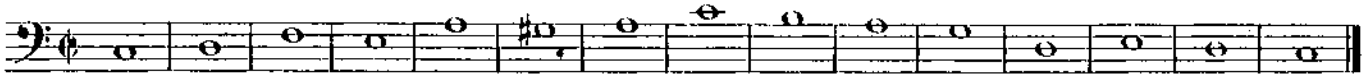
1.



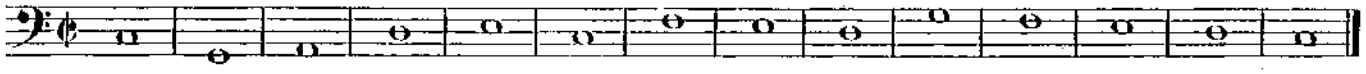
2.



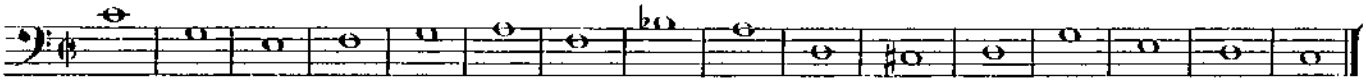
3.



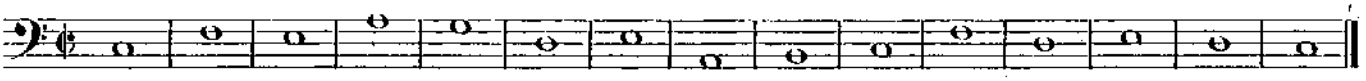
4.



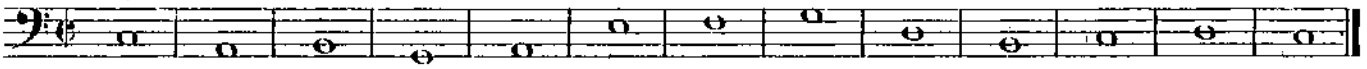
5.



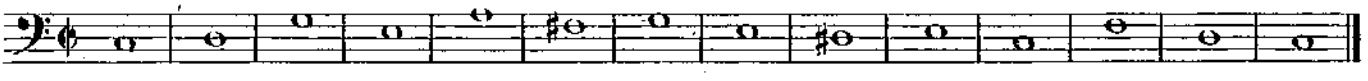
6.



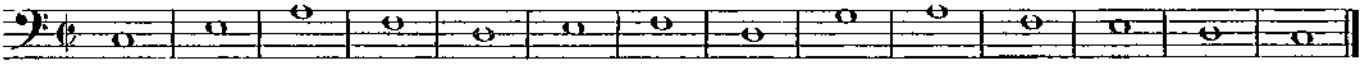
7.



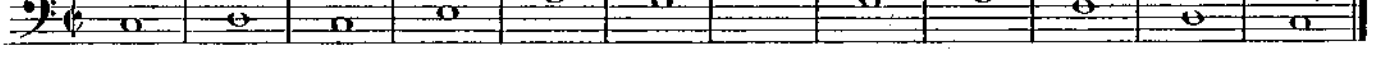
8.



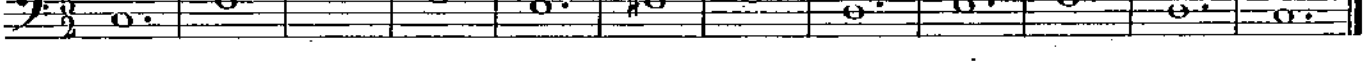
9.



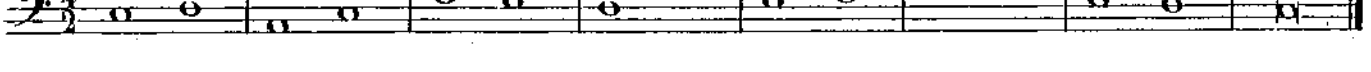
10.



11.

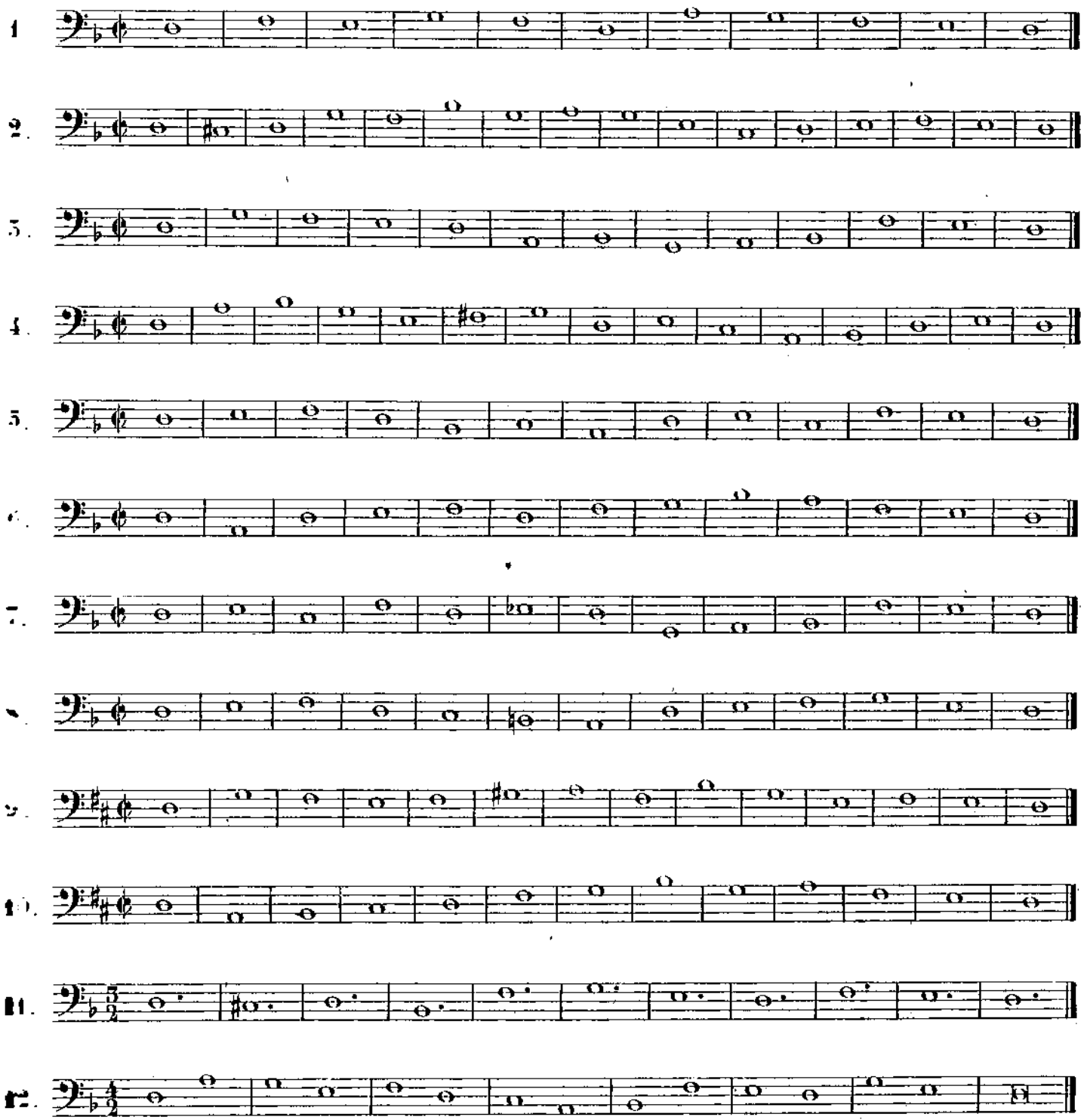


12.

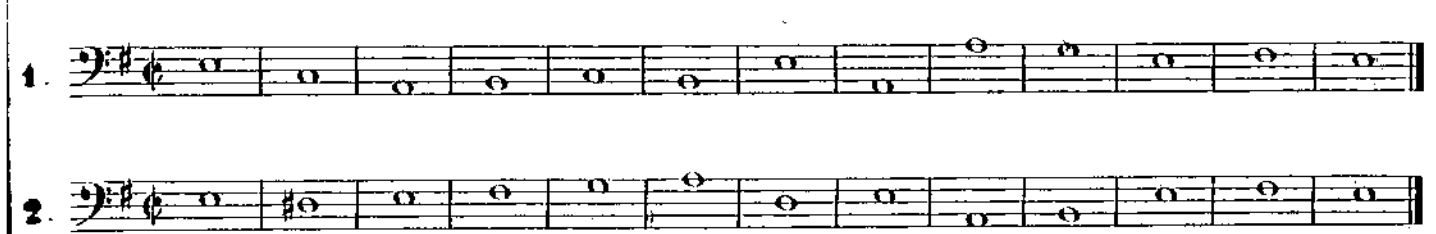


(1) L'allievo troverà ancora, se lo desidera, dei temi di Contrappunto nei Trattati di Cherubini e di Bazin.

In *RE*

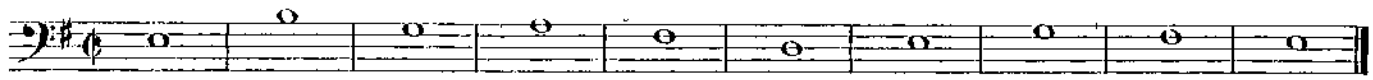


In *MI*

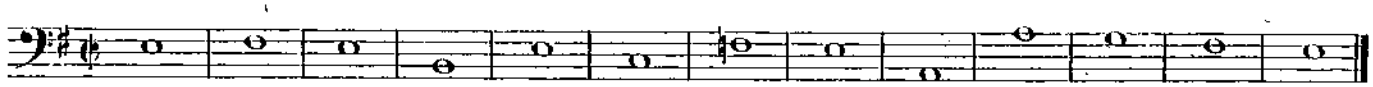


3.

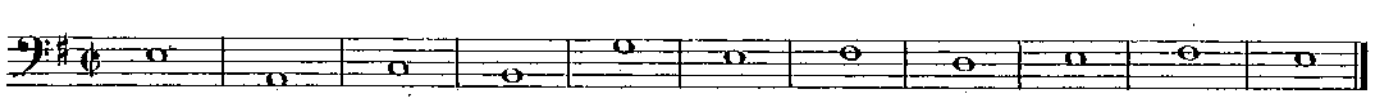
4.



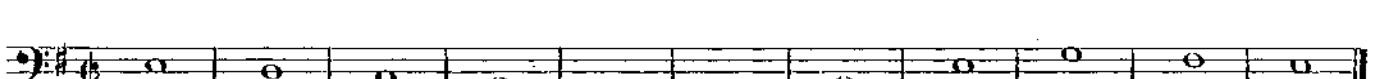
5.



6.



7.



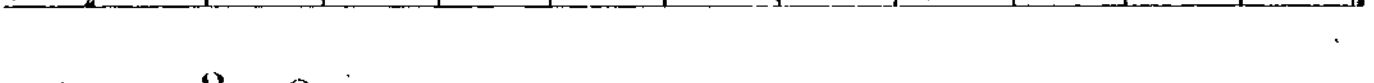
8.

9.

10.

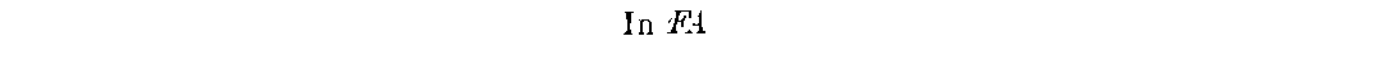
11.

12.

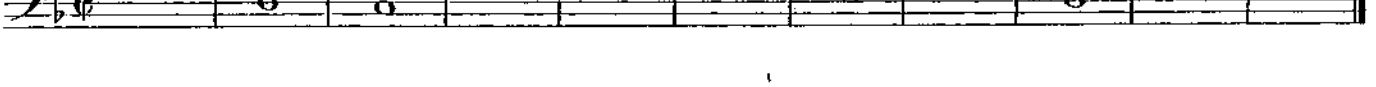


In *FA*

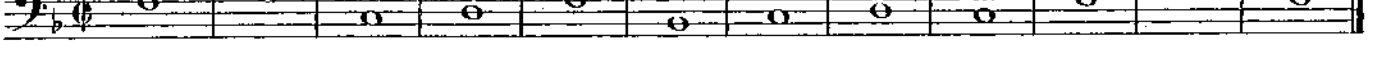
1.



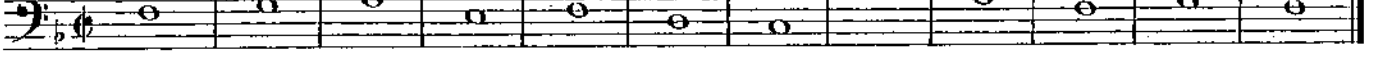
2.

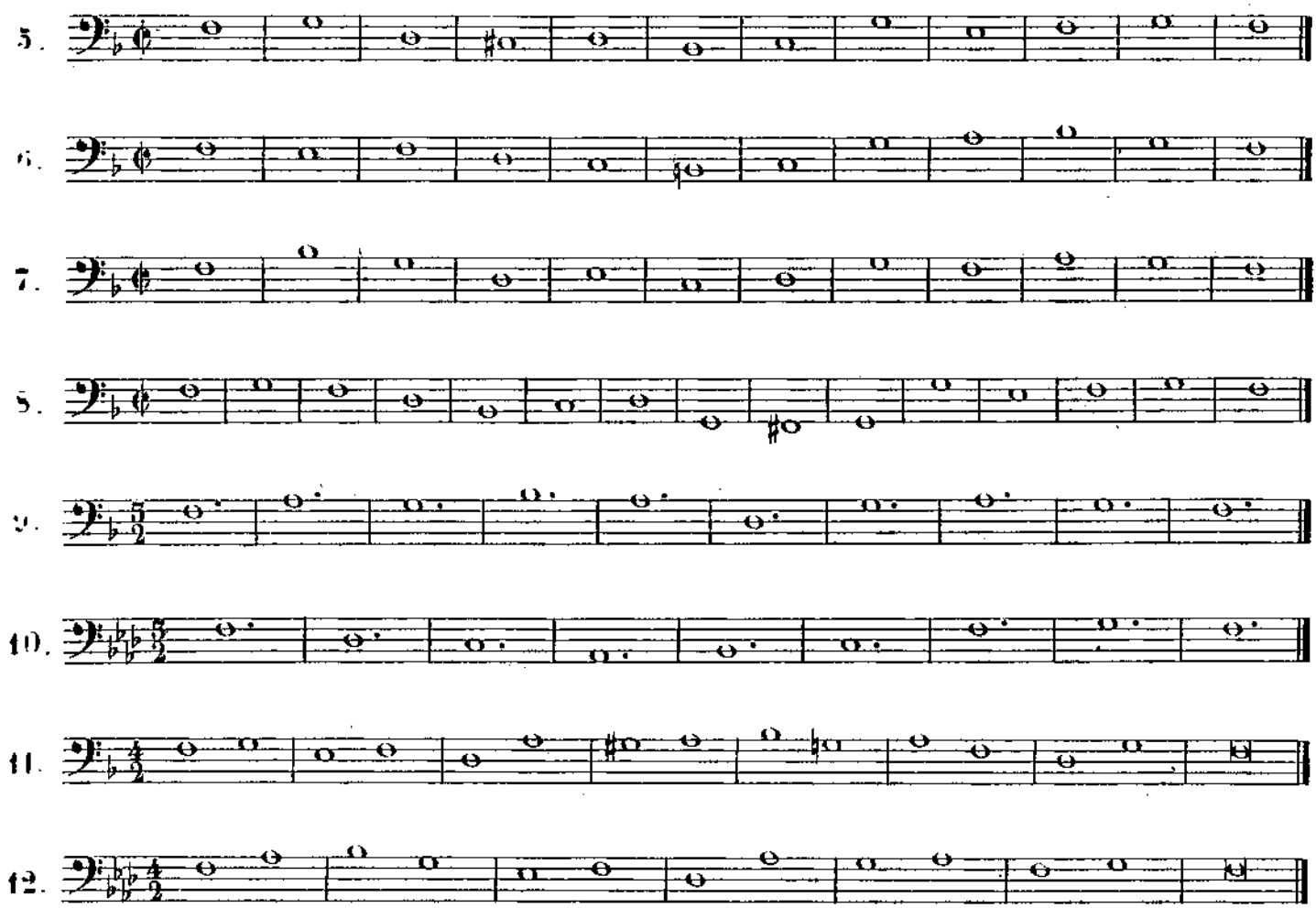


3.

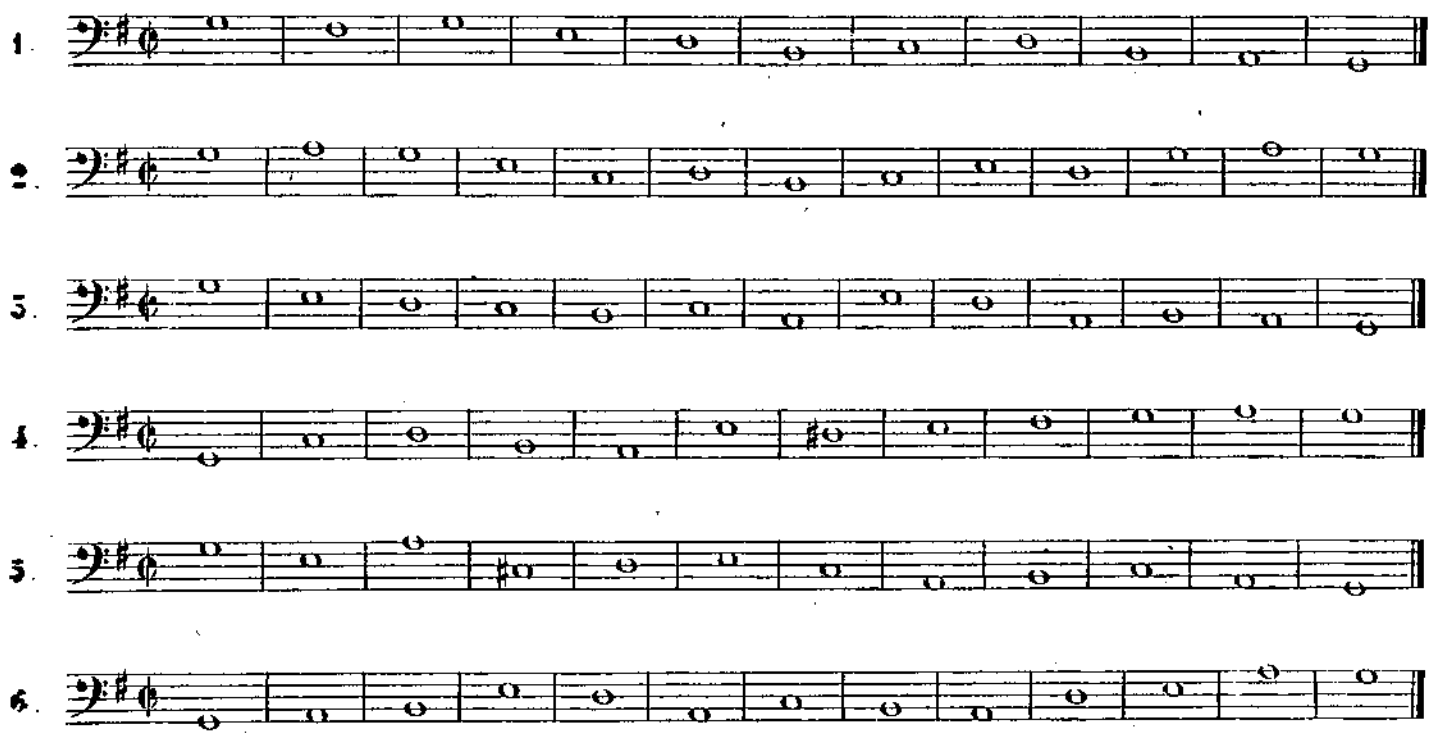


4.





In *SOL*



7.

8.

9.

10.

11.

12.

In *LA*

1.

2.

3.

4.

5.

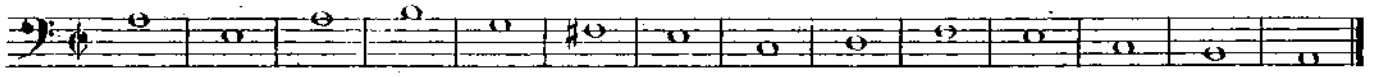
6.

7.

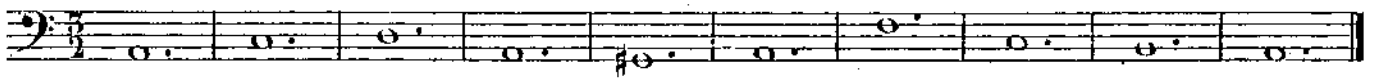
8.

9.

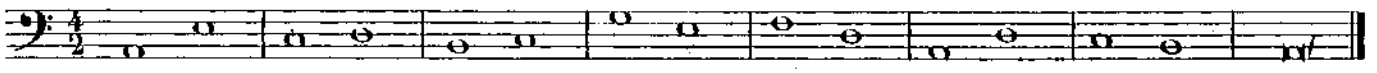
10.



11.

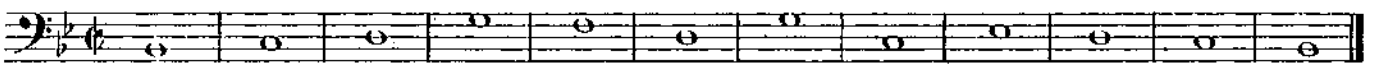


12.

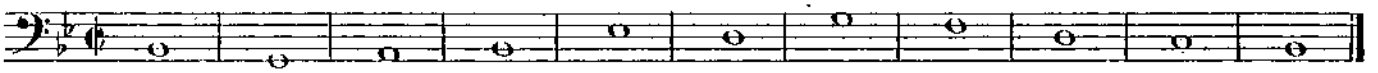


In *SI*

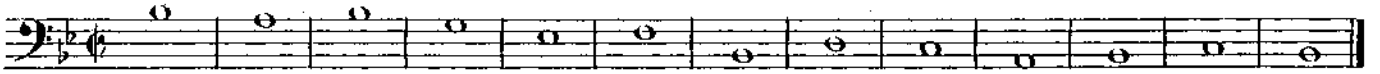
1.



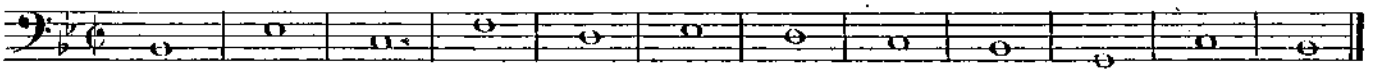
2.



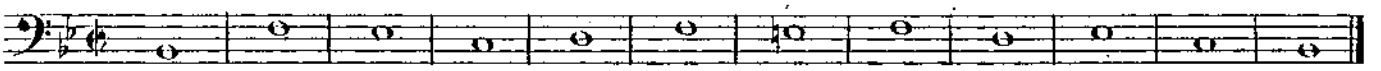
3.



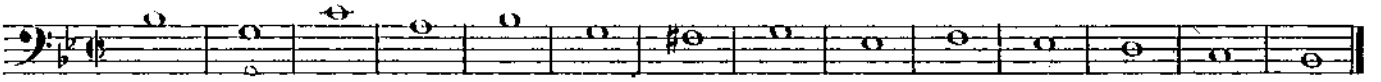
4.



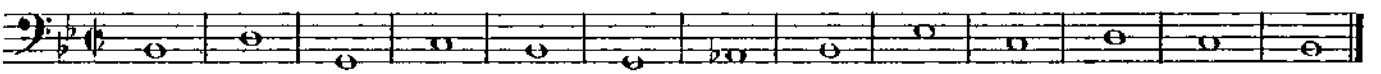
5.



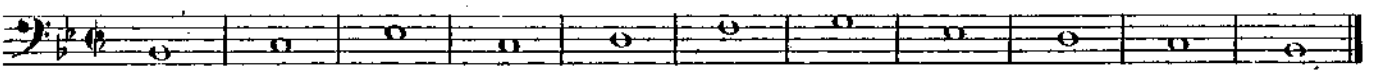
6.



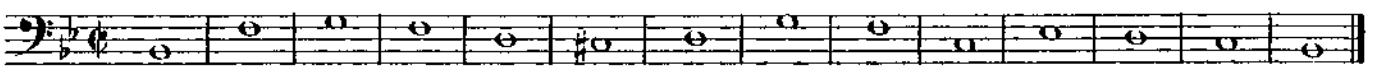
7.



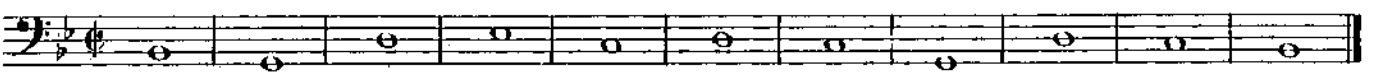
8.



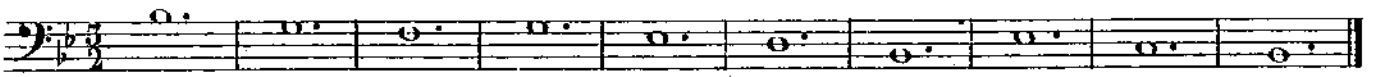
9.



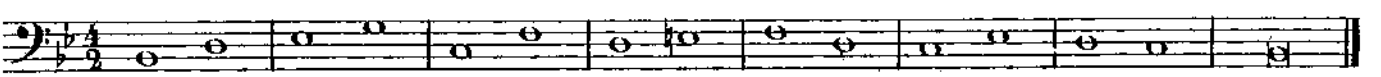
10.



11.

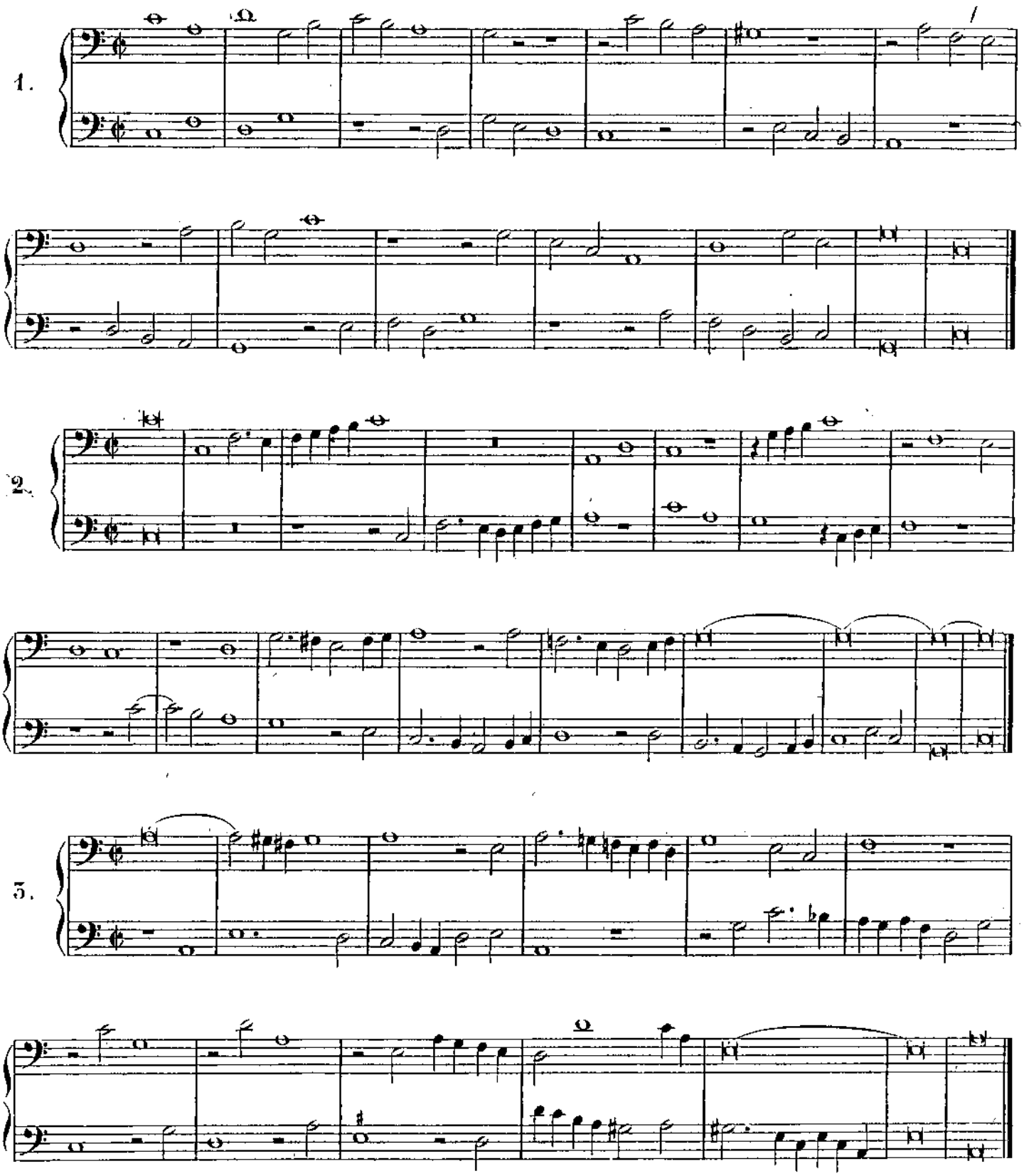


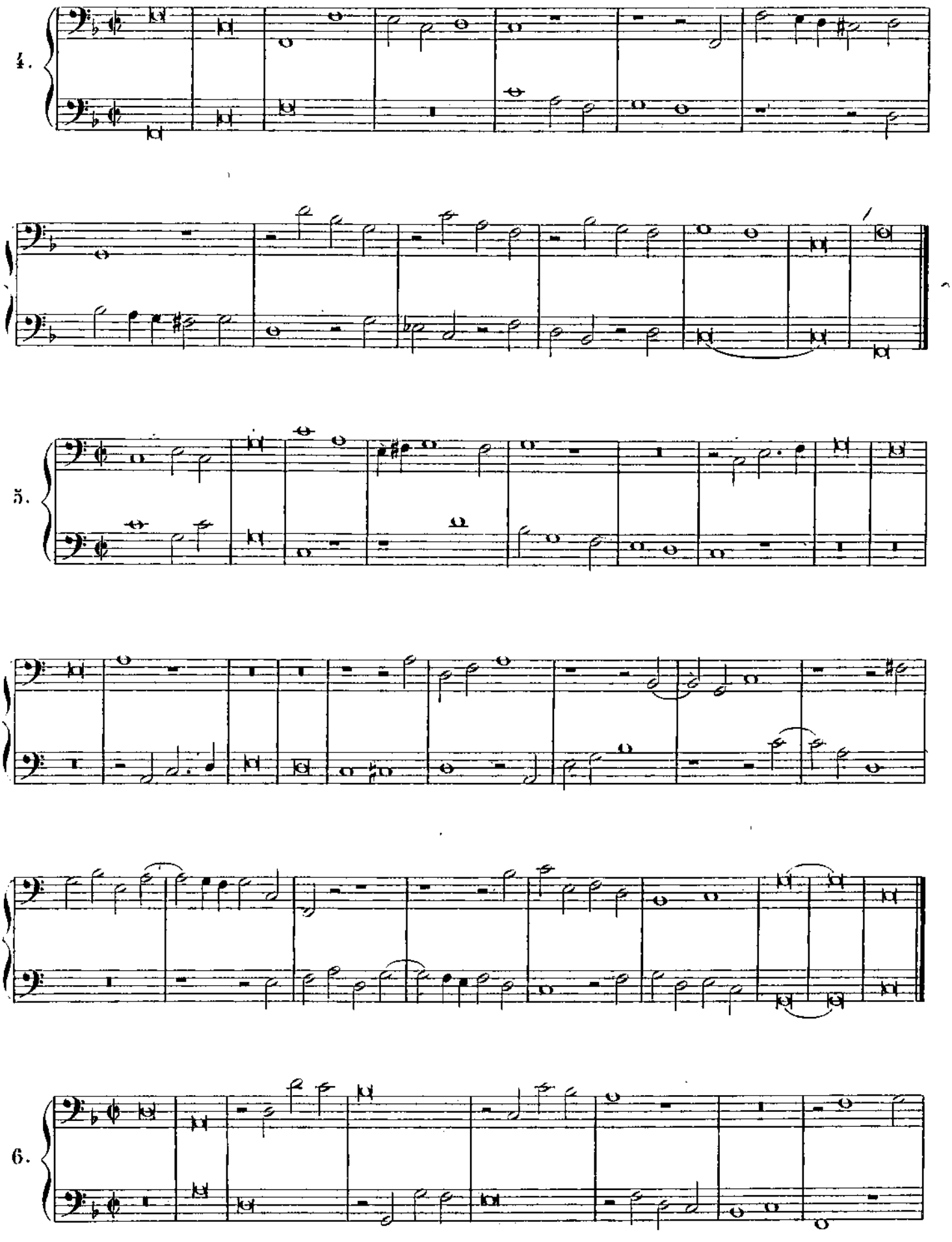
12.

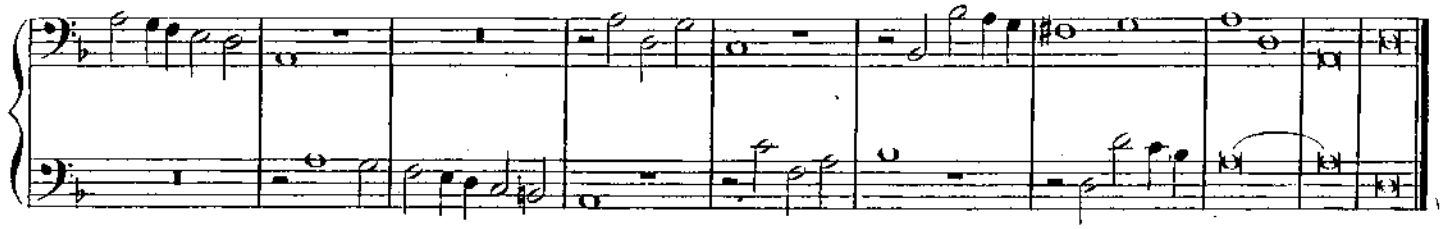


Per quanto riguarda i *Contrappunti ad otto parti in due cori*, non posso far meglio che di dare i testi seguenti di Cherubini; essi sono assai ben combinati e perfettamente nello stile che conviene a questo genere di lavoro.

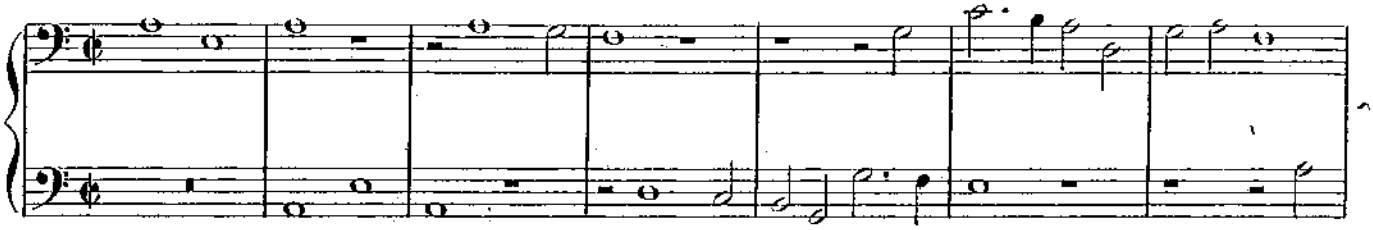
BASSI PER IL CONTRAPPUNTO AD OTTO PARTI ED A DUE CORI.

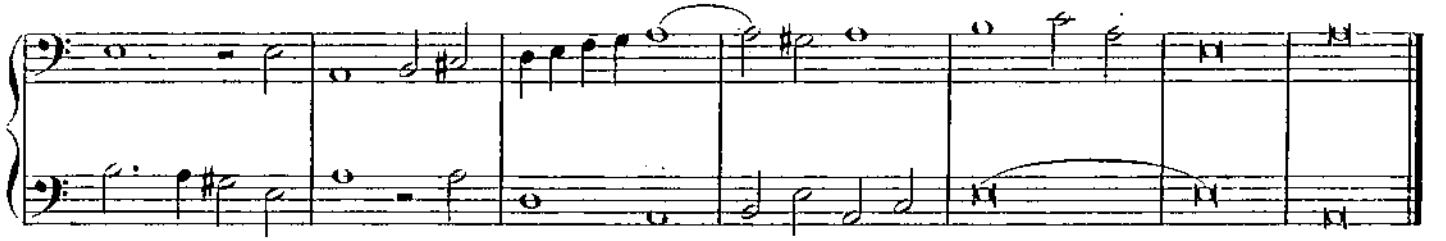



4.
5.
6.

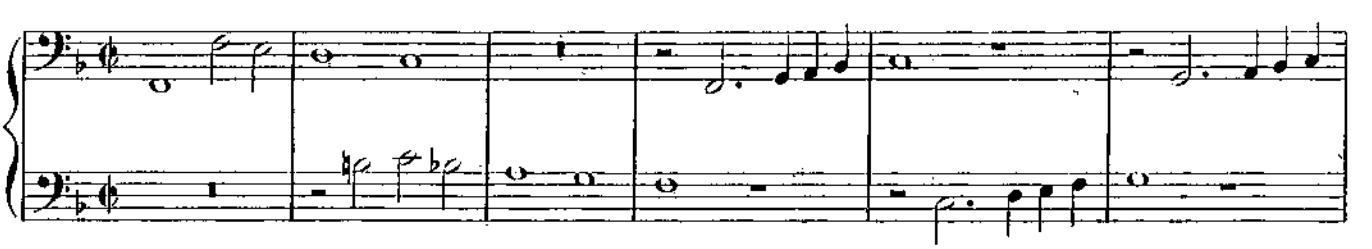


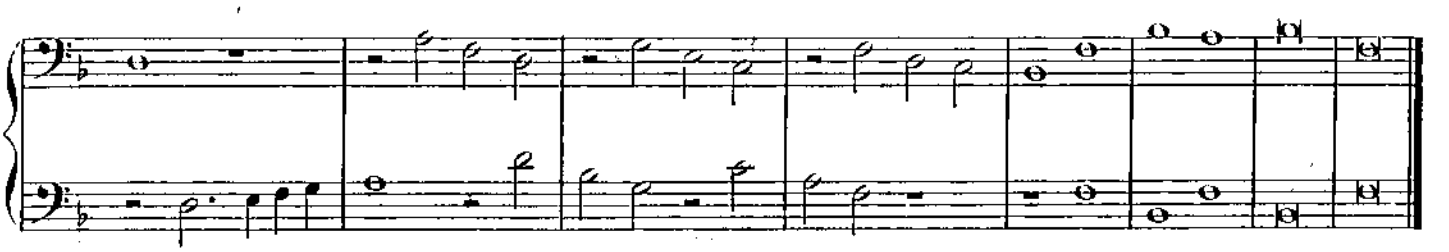
7.



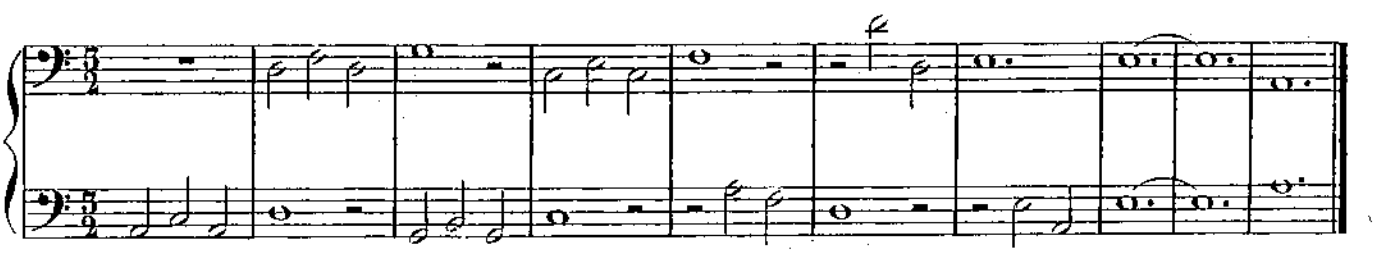


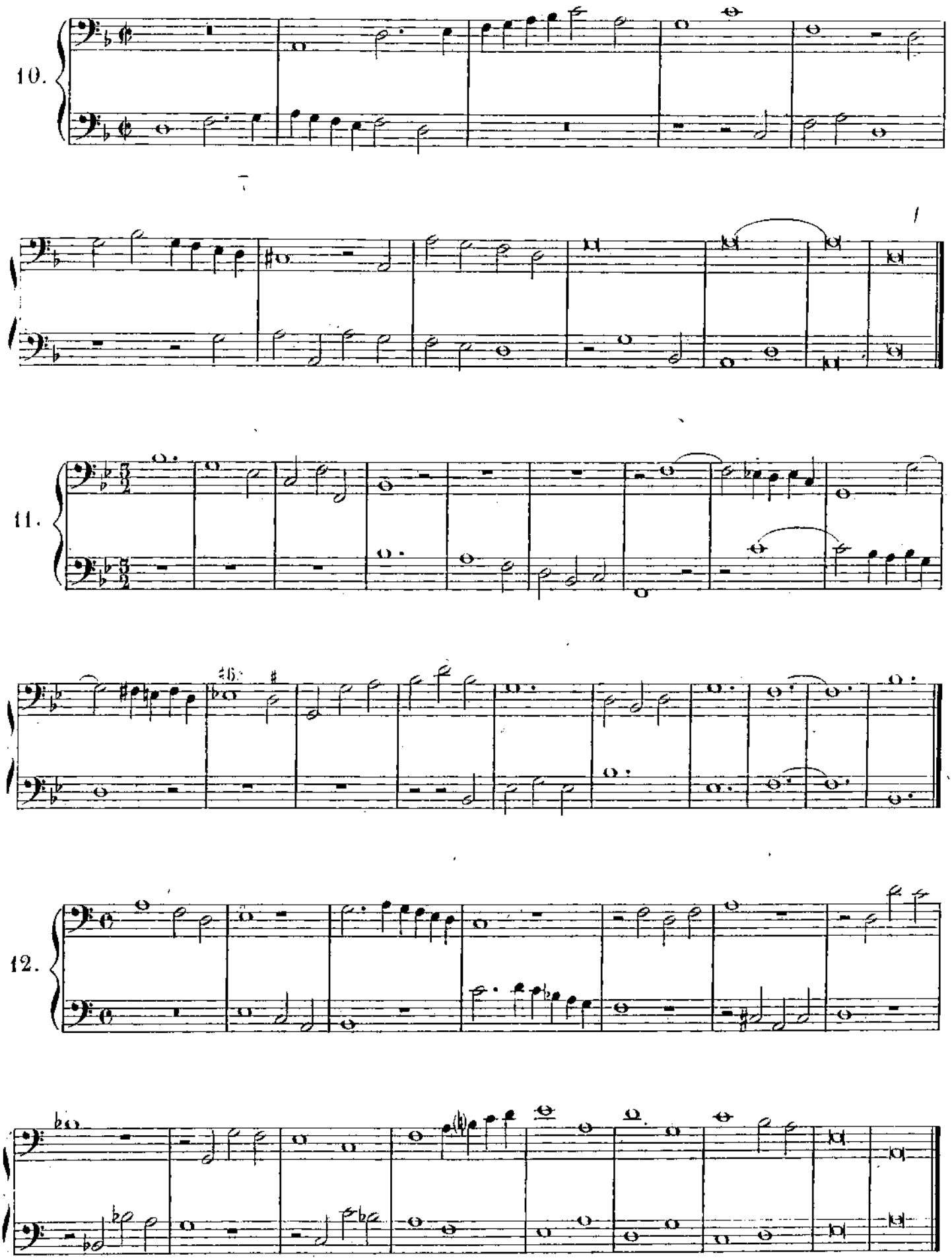
8.





9.

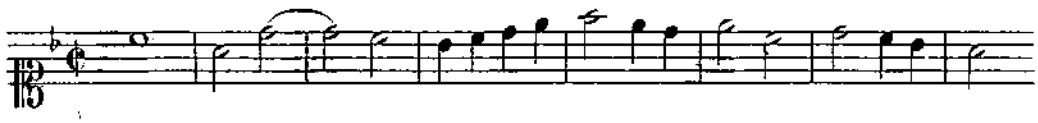



10.
11.
12.

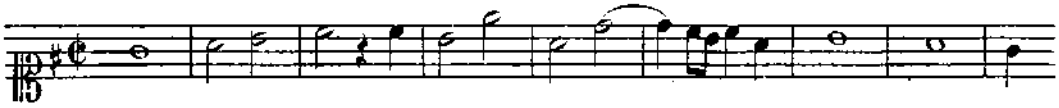
SOGGETTI DI FUGA.

Soggetti dati ai Concorsi del Conservatorio.

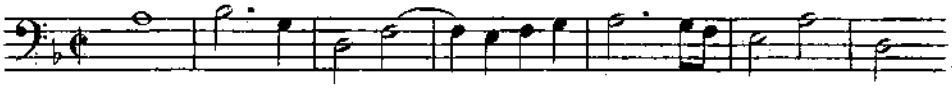
1. CHERUBINI. 1818.



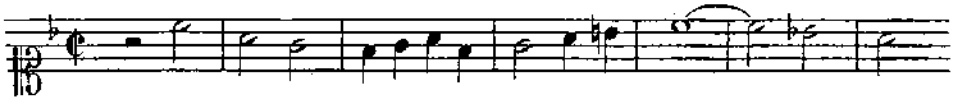
2. MARCELLO. 1825.



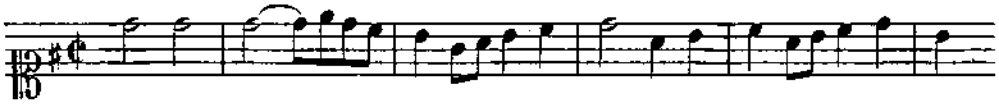
3. CHERUBINI. 1827.



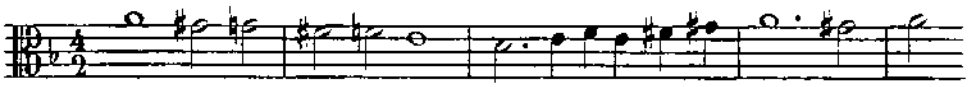
4. CHERUBINI. 1828.



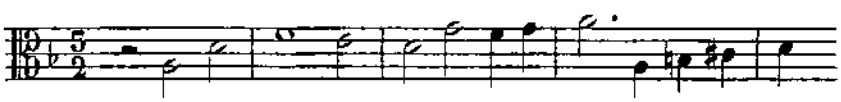
5. CHERUBINI. 1832.



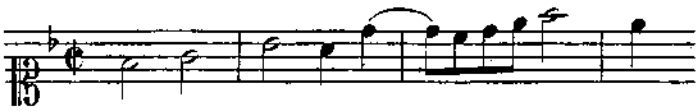
6. CHERUBINI. 1840.



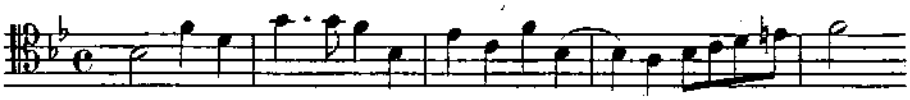
7. AUBER. 1844.



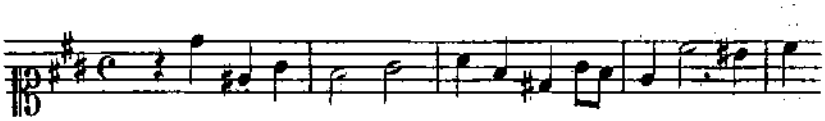
8. AUBER. 1848.



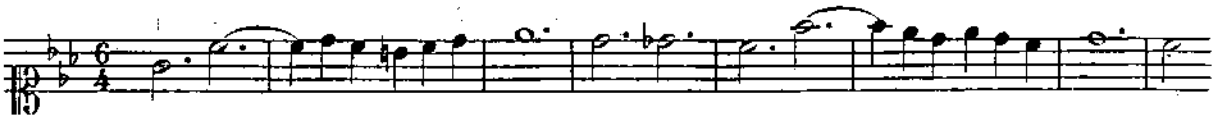
9. AUBER. 1850.



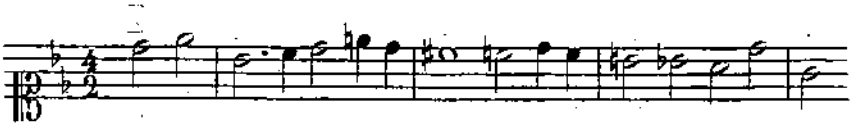
10. AUBER. 1851.



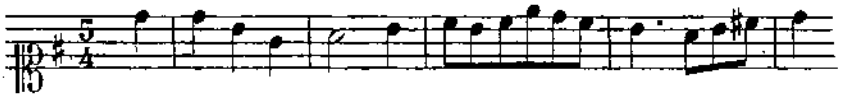
11. AUBER. 1852.



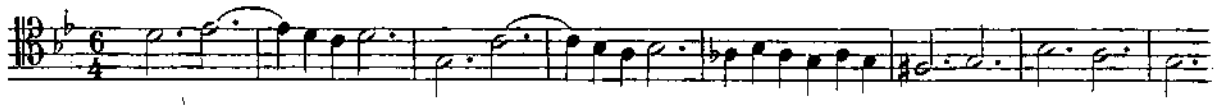
12. AUBER. 1857.



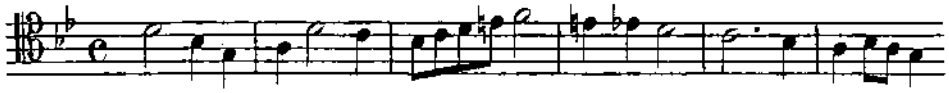
13. AUBER. 1858.



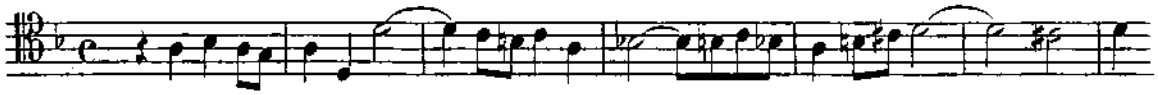
14. AUBER. 1861.



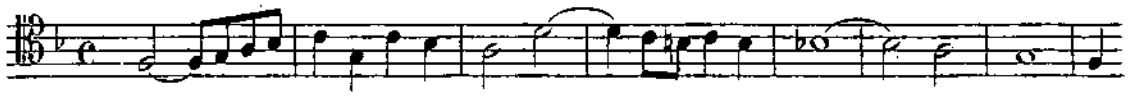
15. AUBER. 1863.



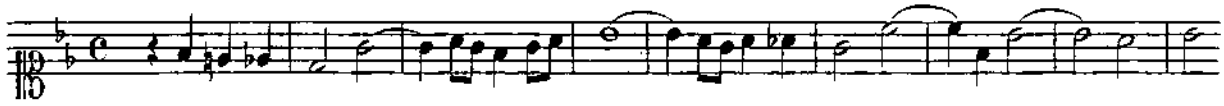
16. AUBER. 1866.



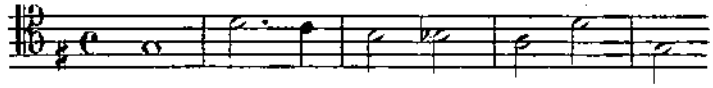
17. AUBER. 1867.



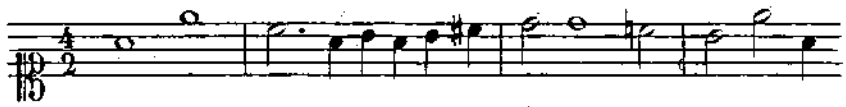
18. AUBER. 1868.



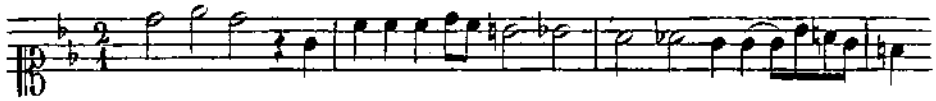
19. AUBER. 1869.



20. AUBER. 1870.

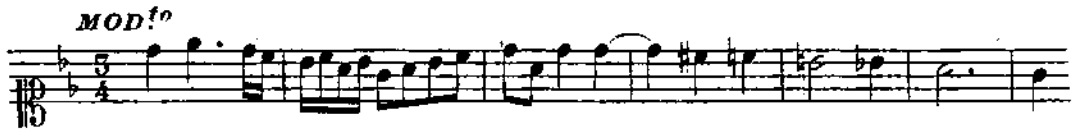


21. ▲ THOMAS. 1872.

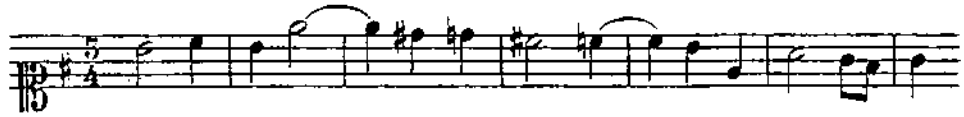


22. ▲ THOMAS. 1874.

MOD.to

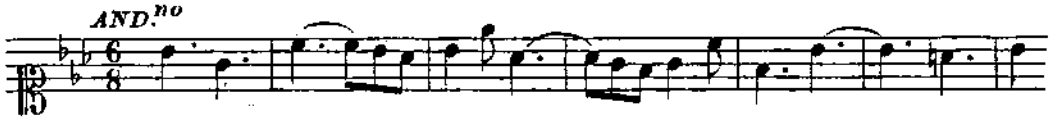


23. ▲ THOMAS. 1875.

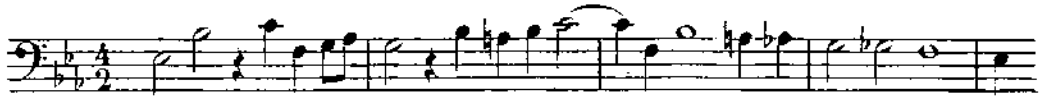


24. ▲ THOMAS. 1876.

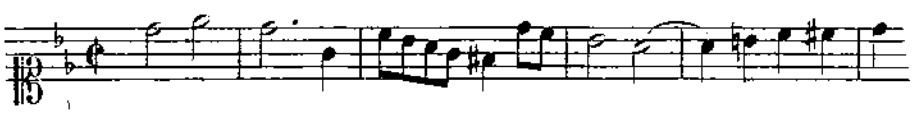
AND.no



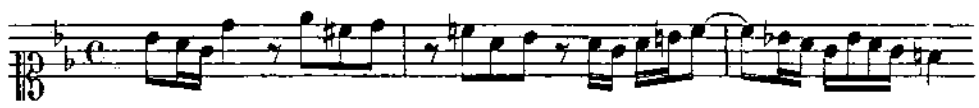
25. A. THOMAS. 1877.



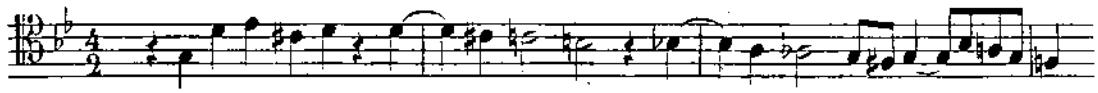
26. A. THOMAS. 1878.



27. A. THOMAS. 1879.

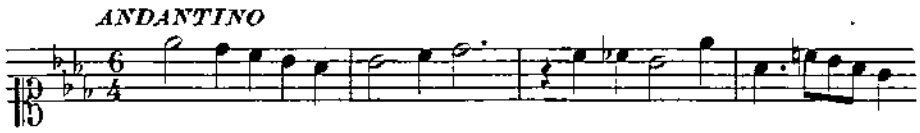


28. A. THOMAS. 1880.



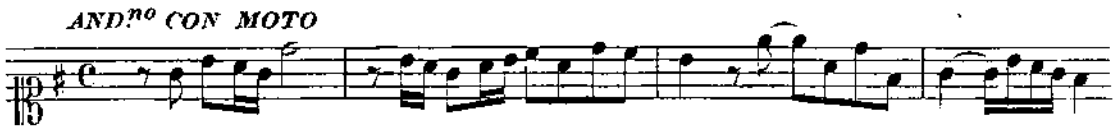
29. A. THOMAS. 1881.

ANDANTINO



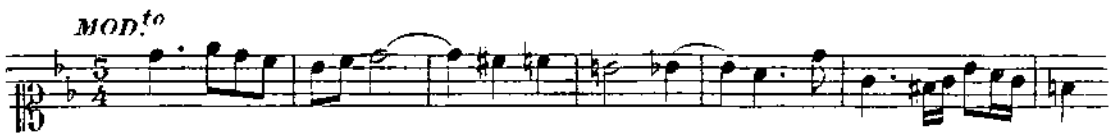
30. A. THOMAS. 1882.

AND.no CON MOTO



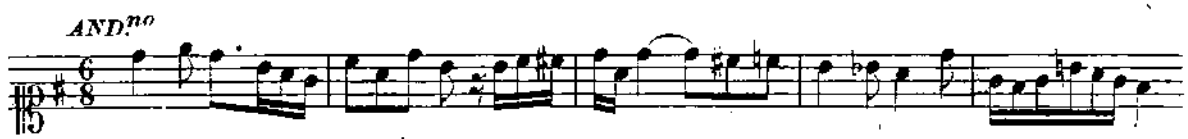
31. A. THOMAS. 1883.

MOD.to



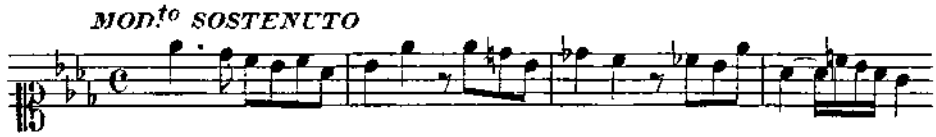
32. A. THOMAS. 1884.

AND.no

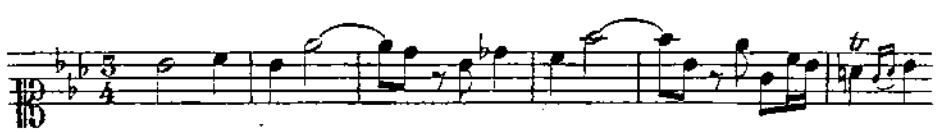


33. A. THOMAS. 1885.

MOD.to SOSTENUTO

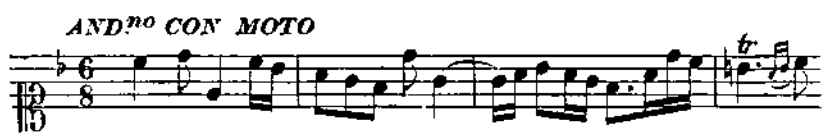


34. A. THOMAS. 1886.

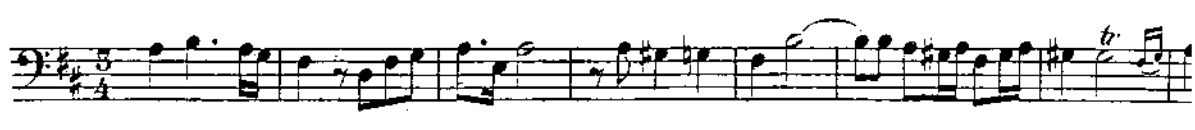


35. A. THOMAS. 1887.

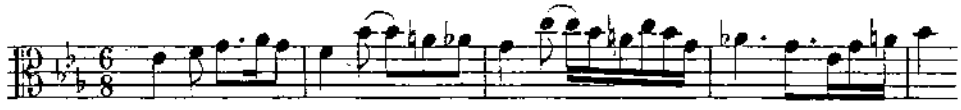
AND.no CON MOTO



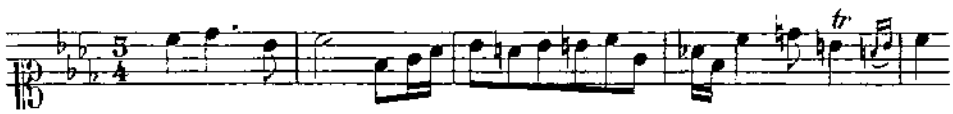
36. A. THOMAS. 1888.



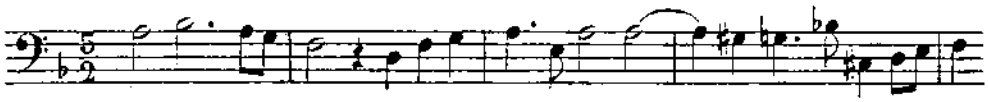
37.
A. THOMAS.
1889.



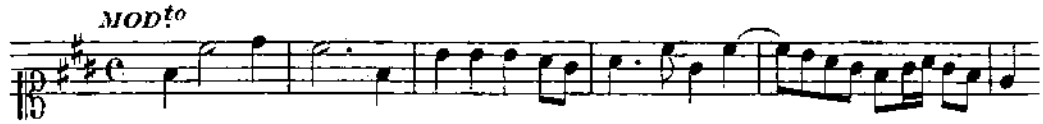
38.
A. THOMAS.
1890.



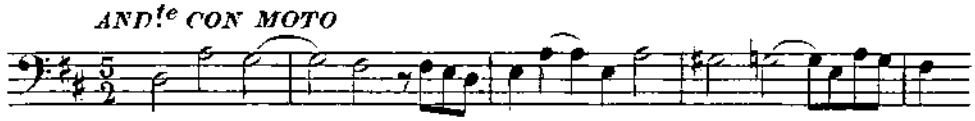
39.
A. THOMAS.
1891.



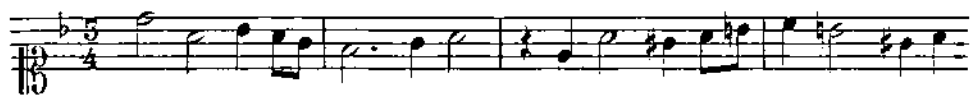
40.
A. THOMAS.
1892.



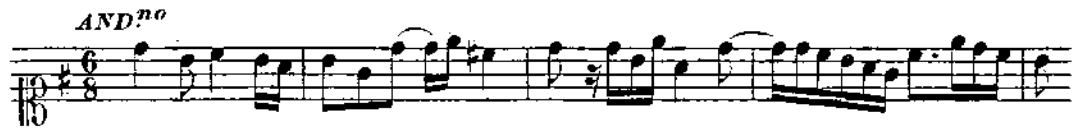
41.
A. THOMAS.
1893.



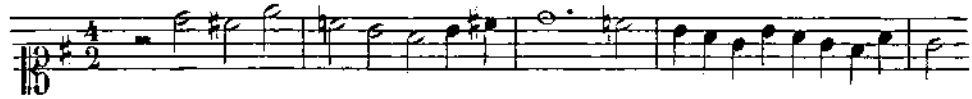
42.
A. THOMAS.
1894.



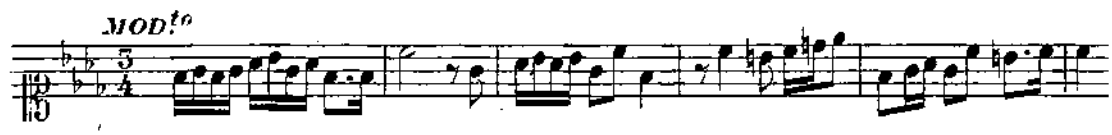
43.
A. THOMAS.
1895.



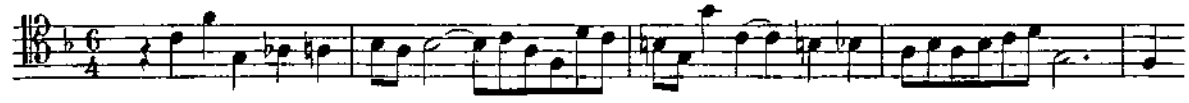
44.
SAINT-SAËNS.
1896.



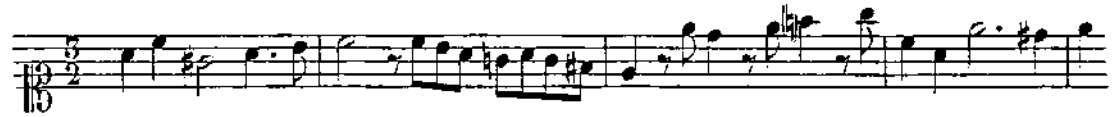
45.
TH. DUBOIS.
1897.



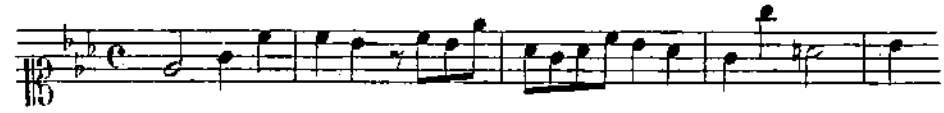
46.
TH. DUBOIS.
1898.



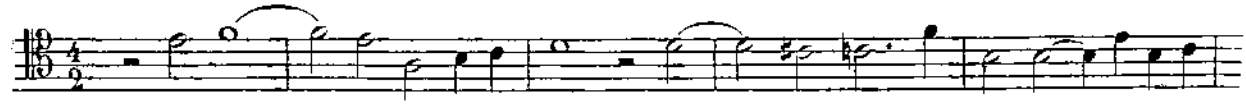
47.
TH. DUBOIS.
1899.



48.
TH. DUBOIS.
1900.



49.
TH. DUBOIS.
1901.

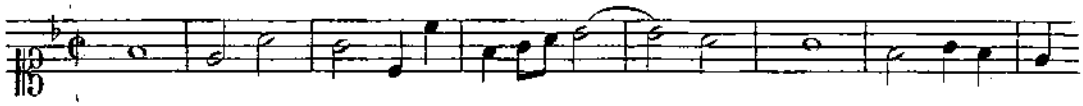


Queste pagine serviranno a continuare la Serie dei Soggetti che saranno dati nei Corsi ulteriori del Conservatorio.

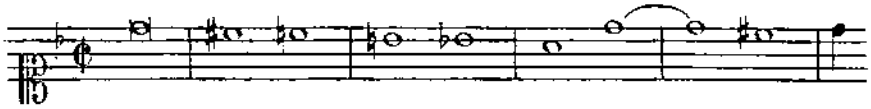
SOGGETTI DATI AI CONCORSI DI SAGGIO

per il Gran Premio di Roma.

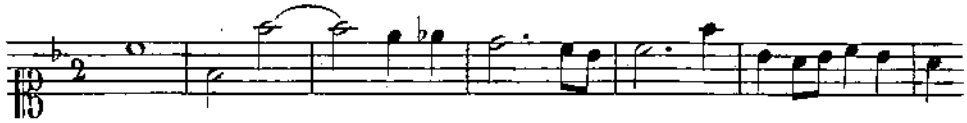
1.
1804.



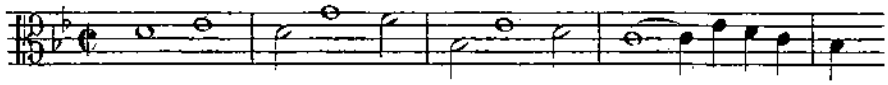
2.
1805.



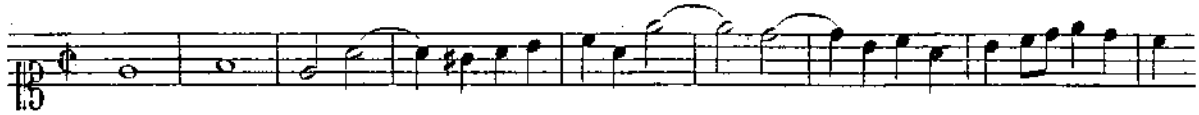
3.
1808.



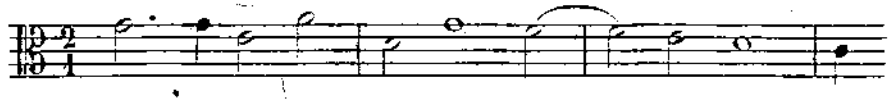
4.
1809.



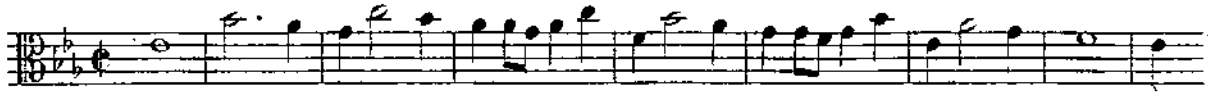
5.
1811.



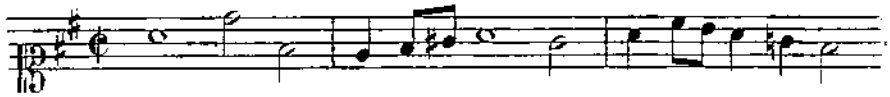
6.
1812.



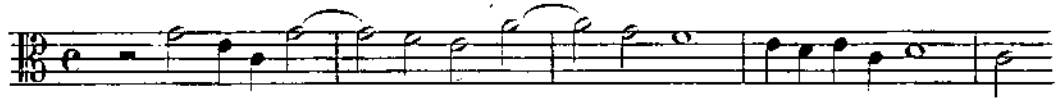
7.
1815.



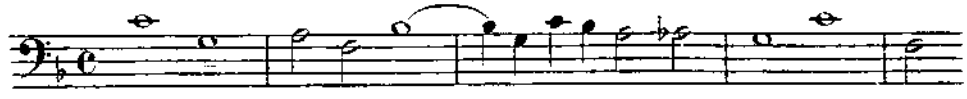
8.
18..



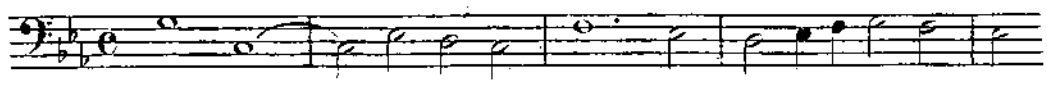
9.
1829.



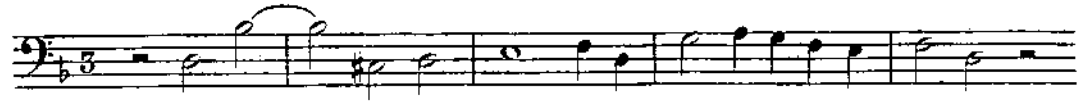
10.
1834.



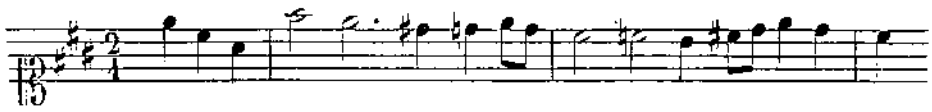
11.
G. ONSLOW.
1843.



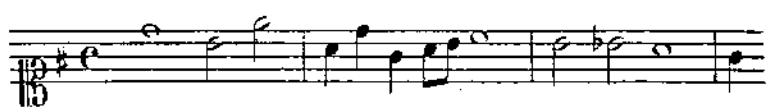
12.
G. ONSLOW.
1848.



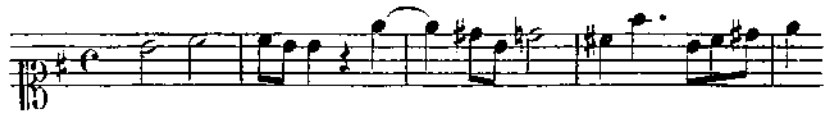
13. AUBER. 1854.



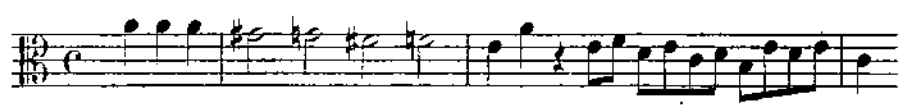
14. H. REBER. 1856.



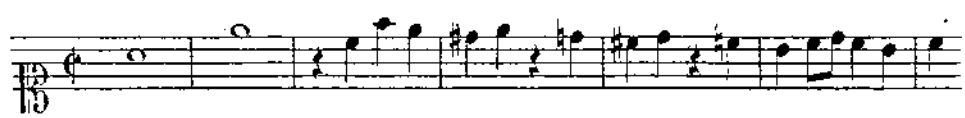
15. A. THOMAS. 1857.



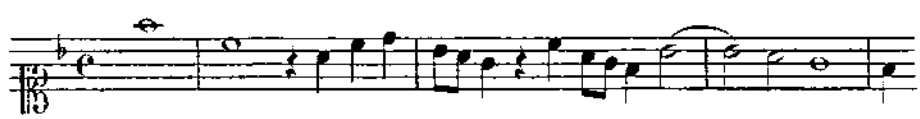
16. H. REBER. 1858.



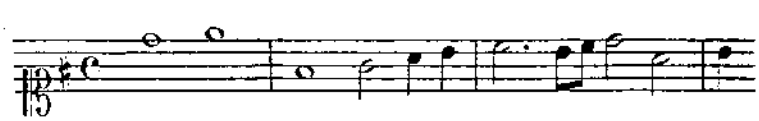
17. H. REBER. 1859.



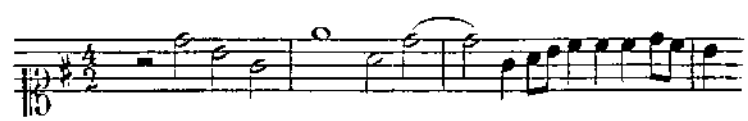
18. H. REBER. 1860.



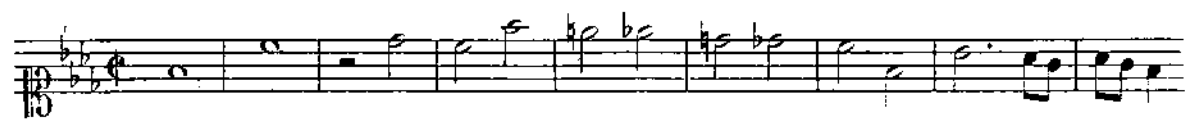
19. CARAFA. 1861.



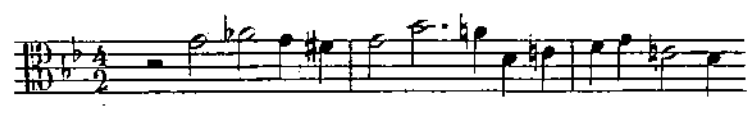
20. A. THOMAS. 1862.



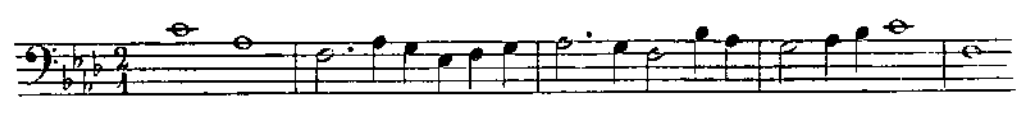
21. H. REBER. 1863.



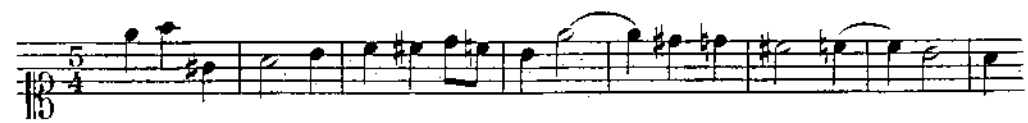
22. GEVAERT. 1870.



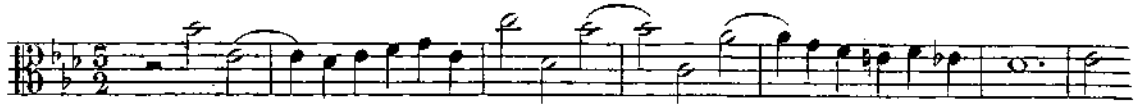
23. VICTOR MASSÉ. 1874.



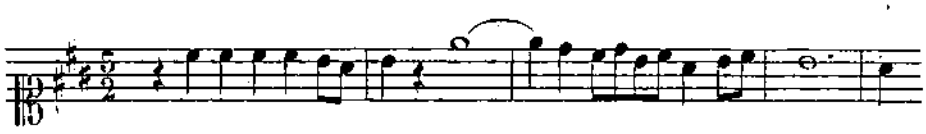
24. H. REBER. 1876.



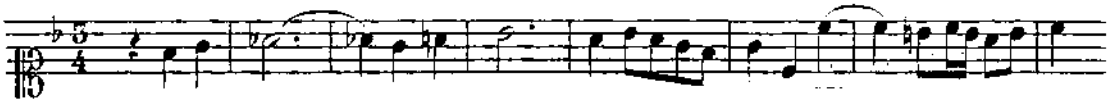
25. MASSENET. 1879.



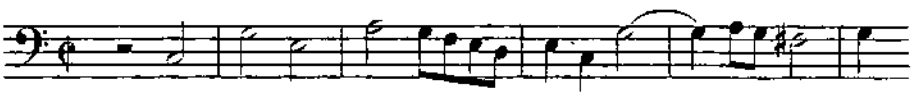
26. H. REBER. 1880.



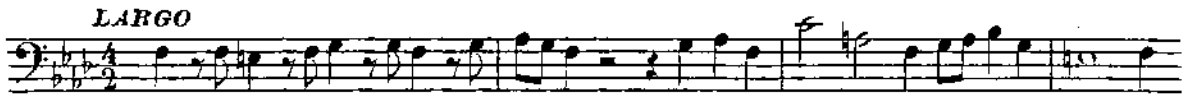
27. SAINT-SAËNS. 1881.



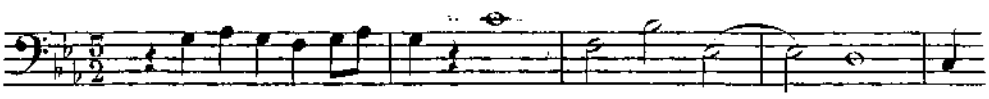
28. GOUNOD. 1882.



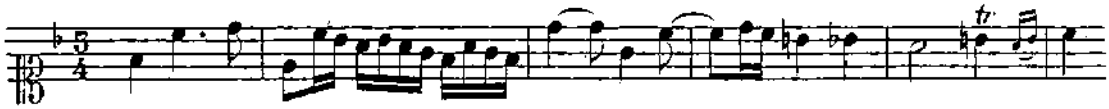
29. MASSENET. 1883.



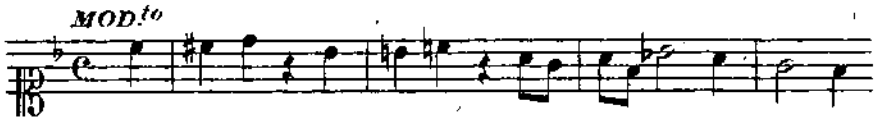
30. MASSENET. 1884.



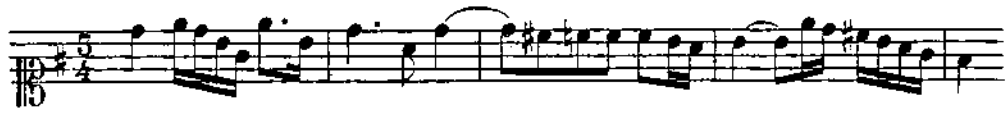
31. A. THOMAS. 1885.



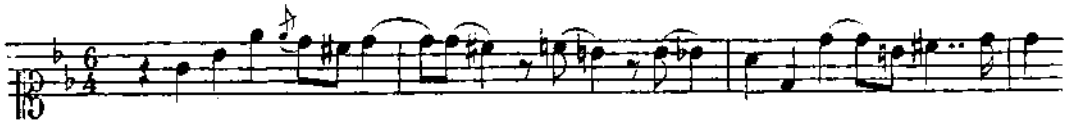
32. GOUNOD. 1886.



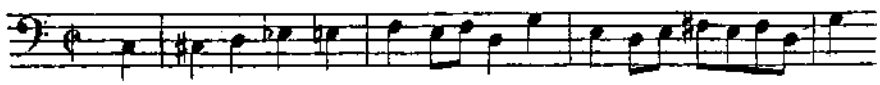
33. A. THOMAS. 1887.



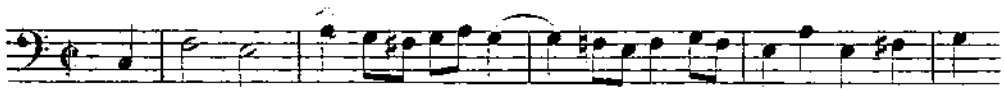
34. L. DELIBES. 1888.



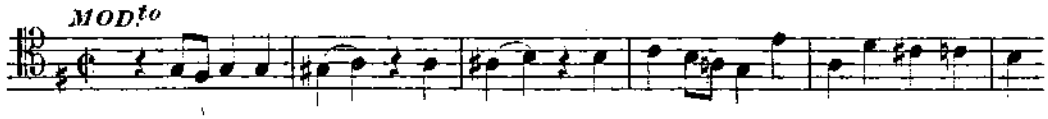
35. GOUNOD. 1889.



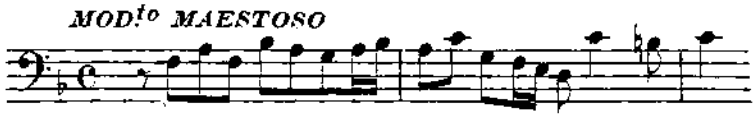
36.
GOUNOD.
1890.



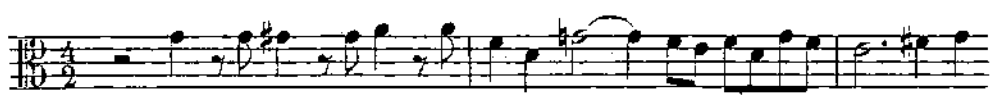
37.
GOUNOD.
1891.



38.
GOUNOD.
1892.

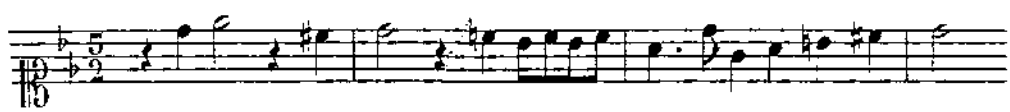


39.
MASSENET.
1894.

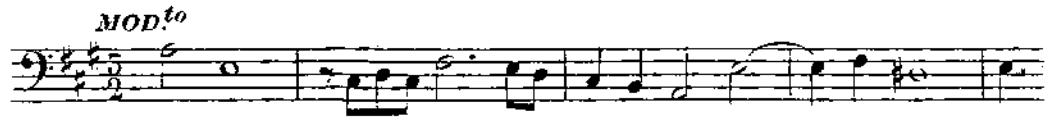


40.
THOMAS.
1895.

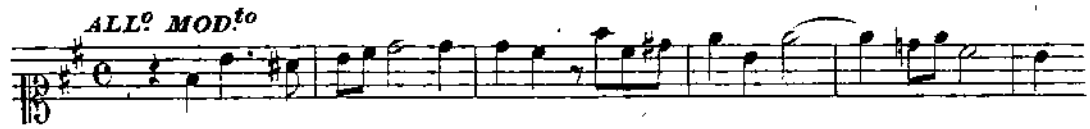
41.
TH. DUBOIS.
1897.



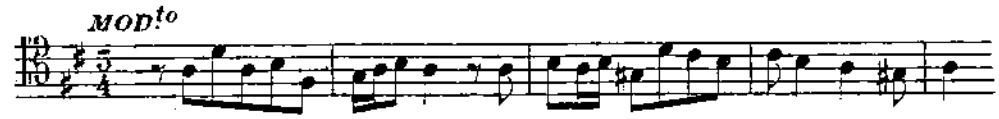
42.
TH. DUBOIS.
1898.



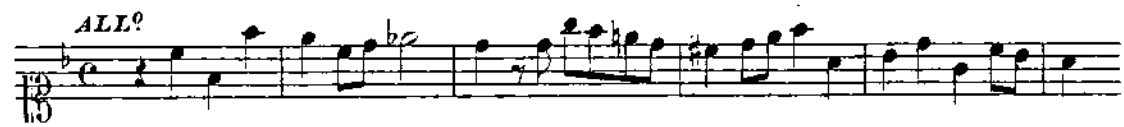
43.
PALADILHE.
1899.



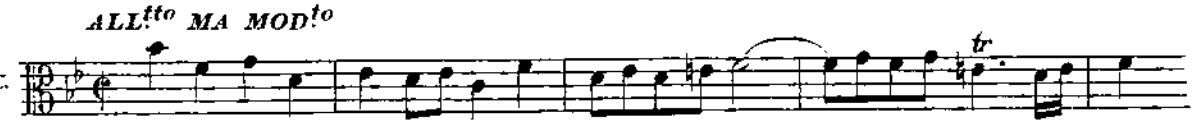
44.
TH. DUBOIS.
1900.



45.
PALADILHE.
1901.



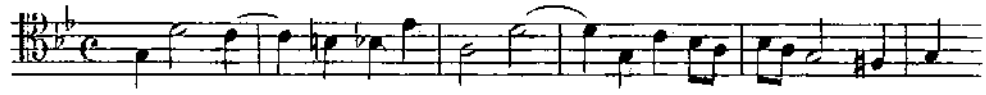
46.
E. LENEPVEU.
1902.



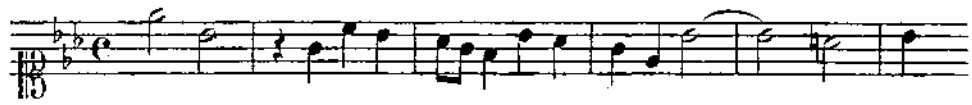
Queste pagine serviranno a continuare la Serie dei Soggetti che saranno dati nei Concorsi ulteriori del Gran Premio di Roma.

SOGGETTI COMPOSTI DALL' AUTORE DI QUEST' OPERA.

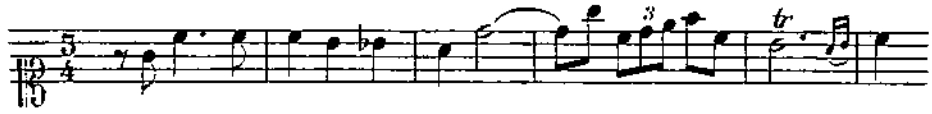
1.



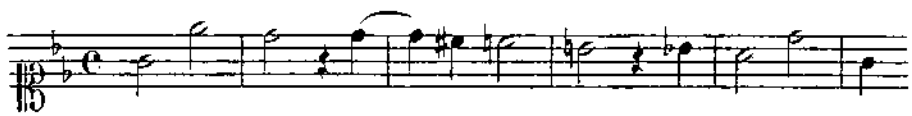
2.



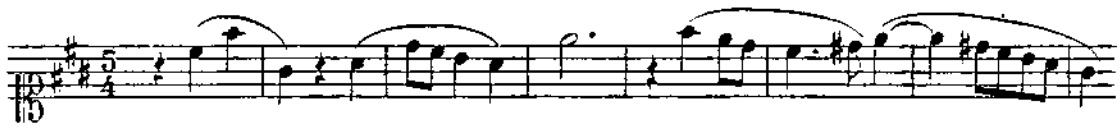
3.



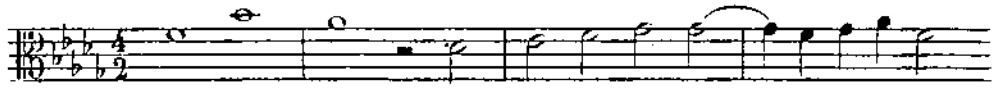
4.



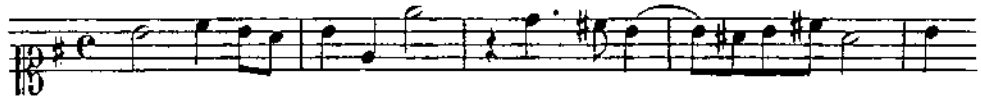
5.



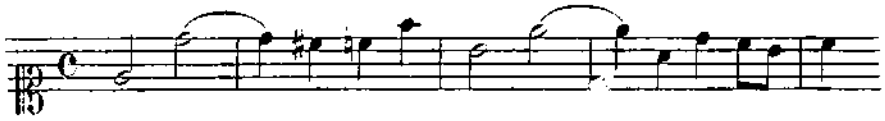
6.



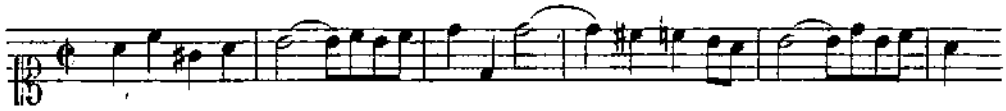
7.



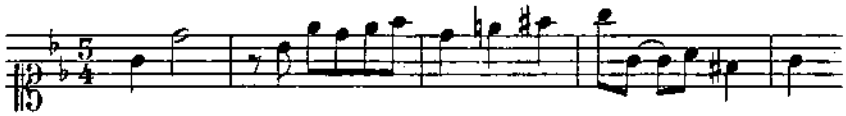
8.



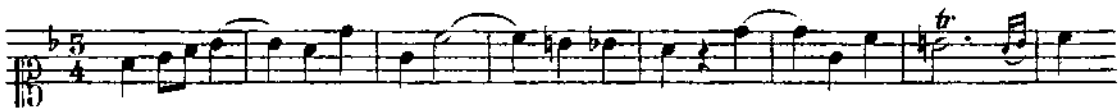
9.



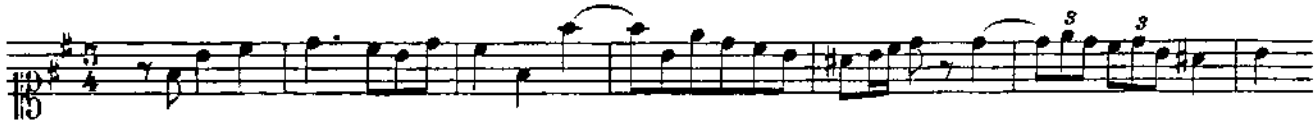
10.



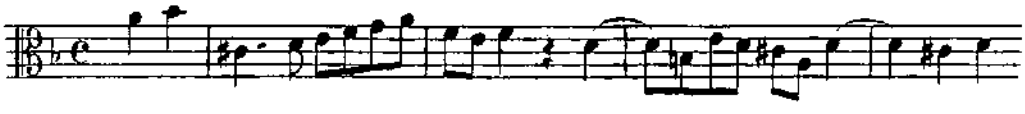
11.

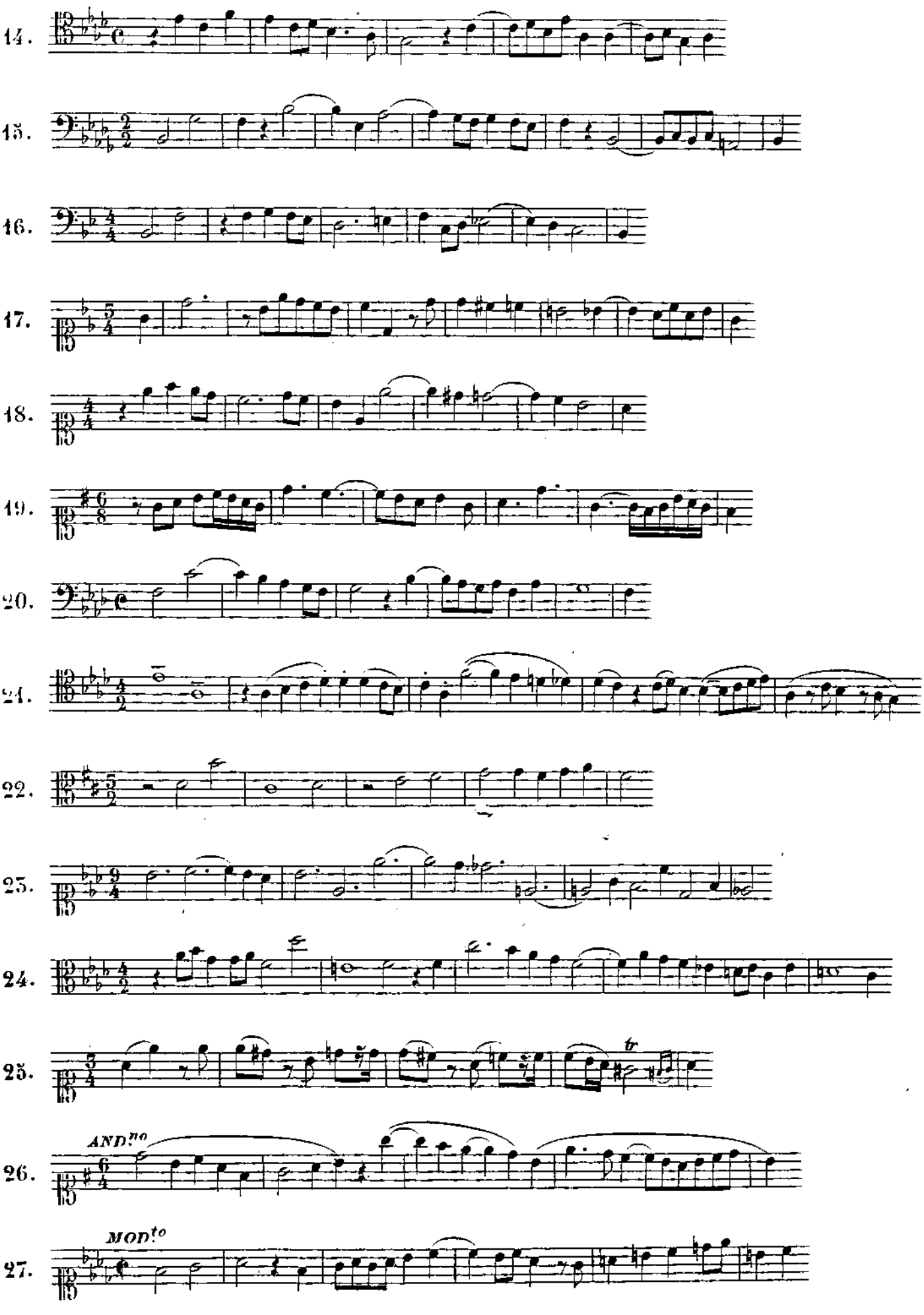


12.

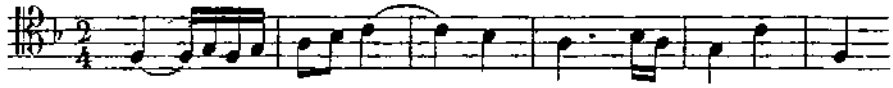


13.

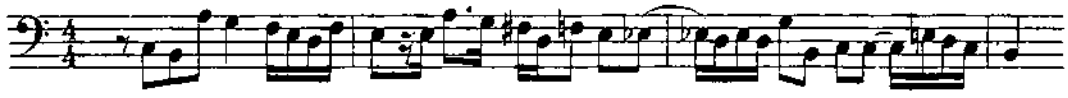



14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26. AND.no
27. MOD.to

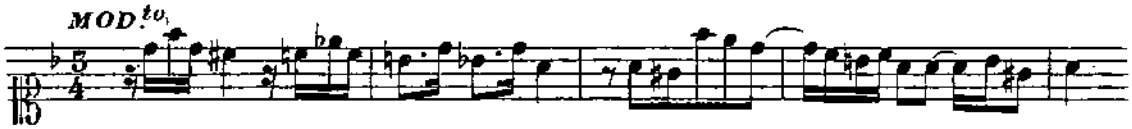
28.



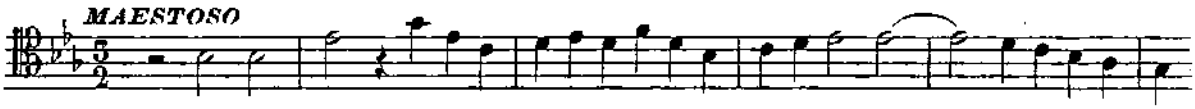
29.



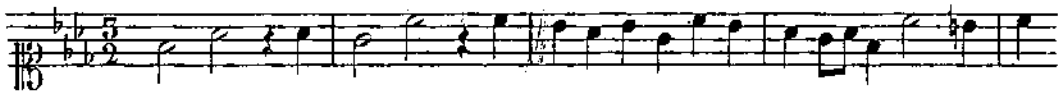
30. *MOD.to*



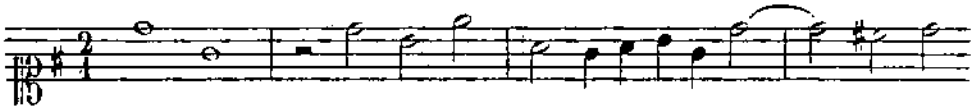
31. *MAESTOSO*



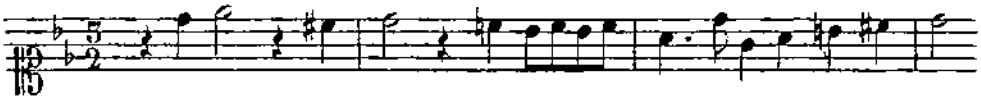
32.



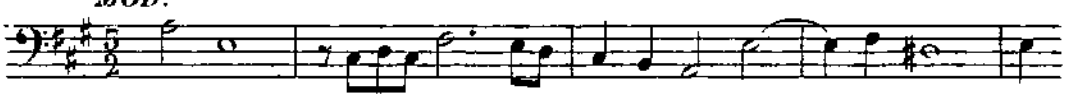
33.



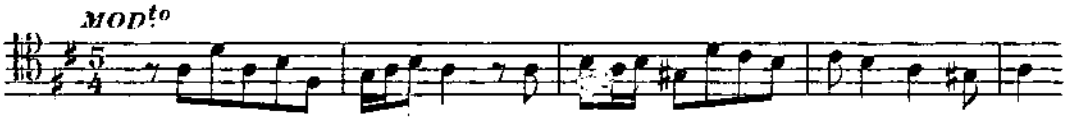
34.



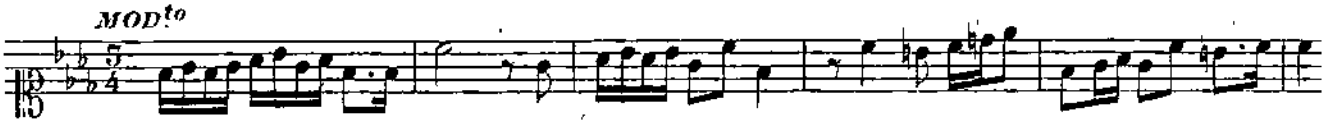
35. *MOD.to*



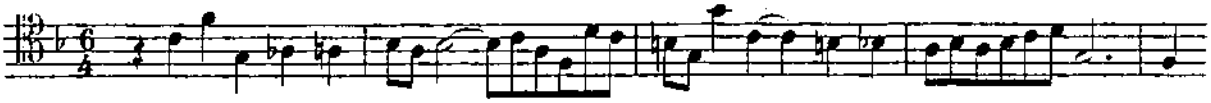
36. *MOD.to*



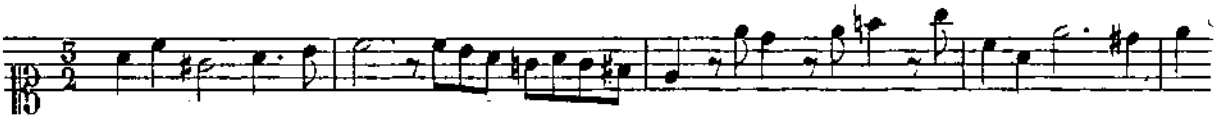
37. *MOD.to*



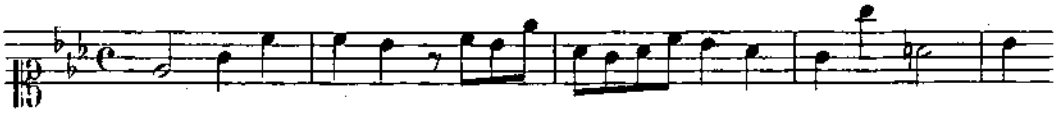
38.



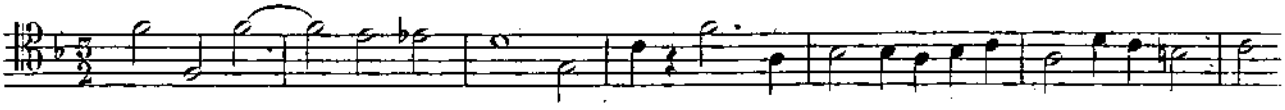
39.



40.

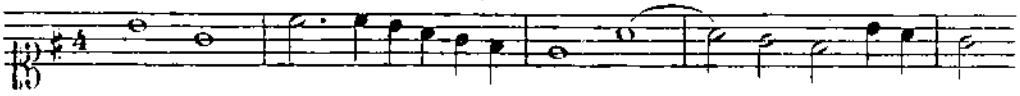


41.

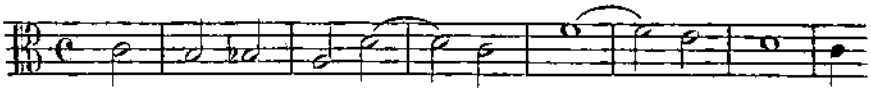


SOGGETTI DIVERSI.

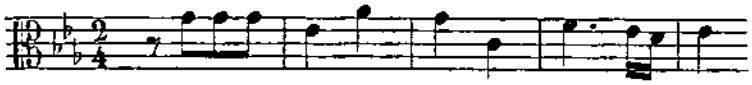
1.



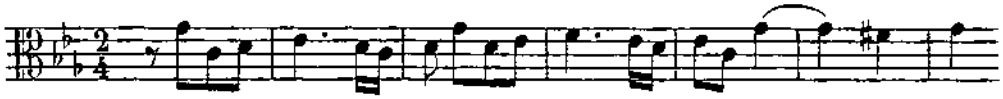
2.



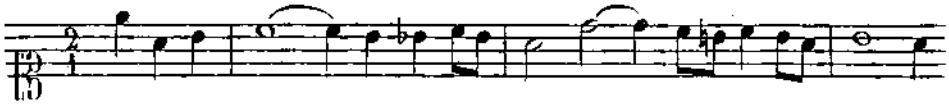
3.



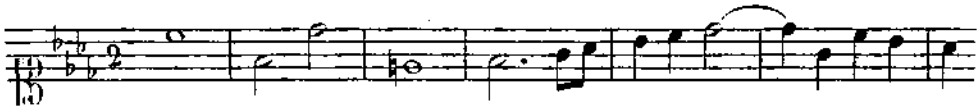
4.



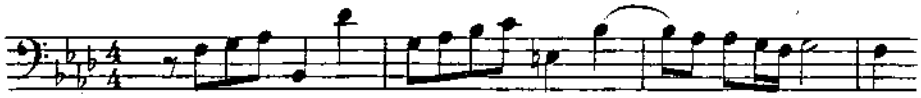
5.



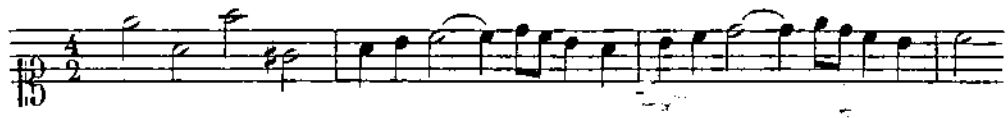
6.



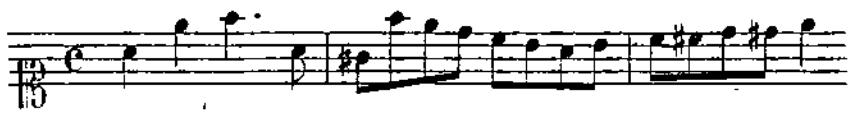
7.



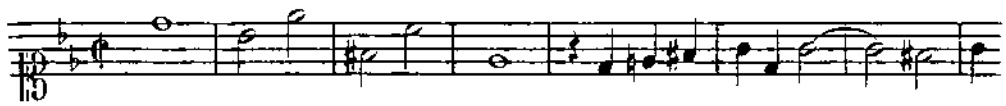
8.



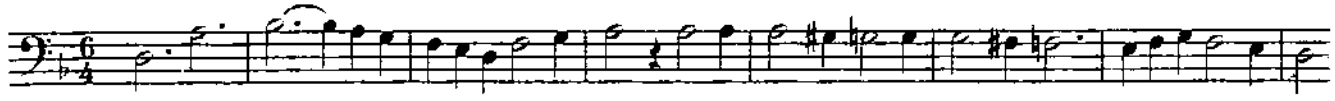
9.



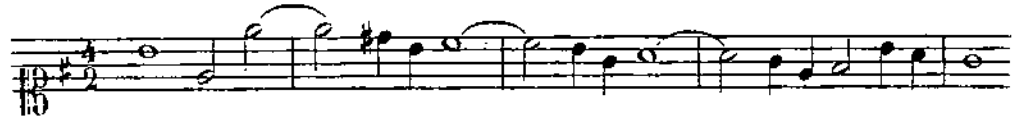
10.



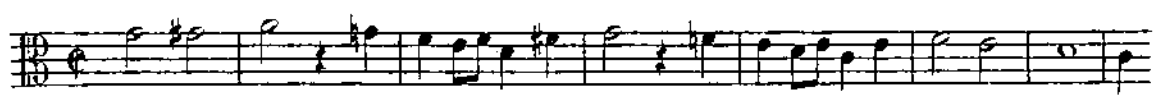
11.



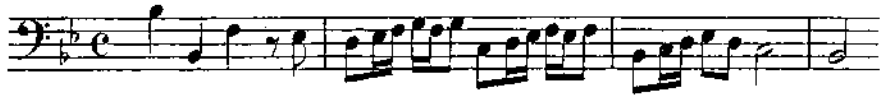
12.



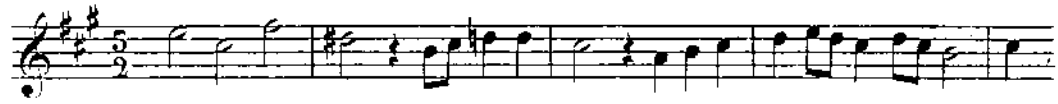
13.



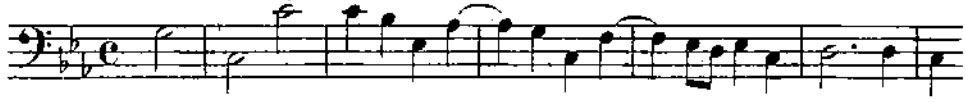
14.



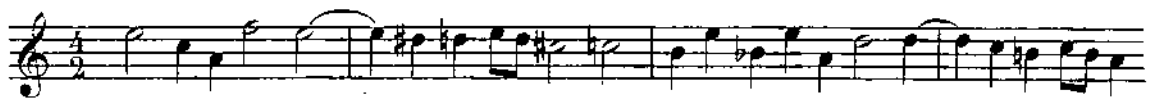
15.



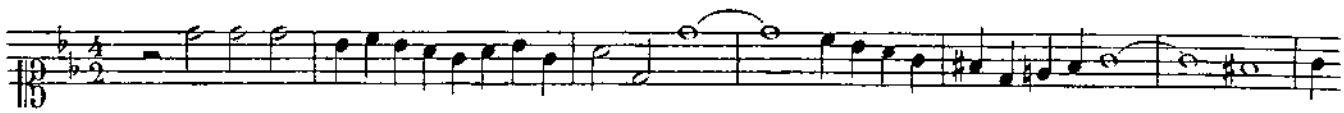
16.



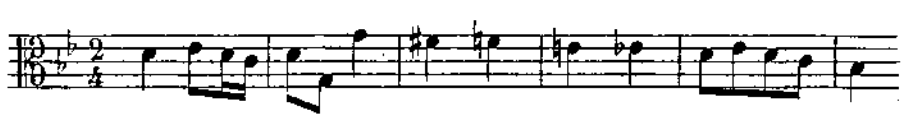
17.



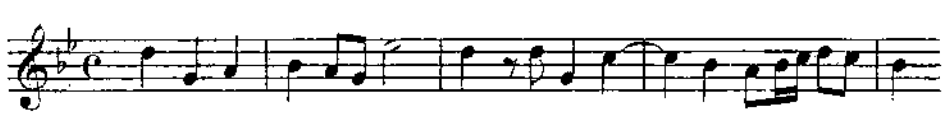
18.



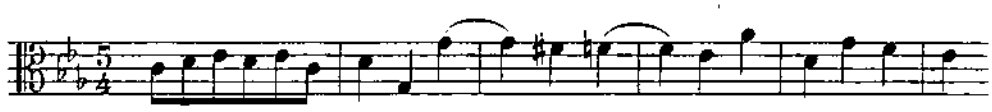
19.



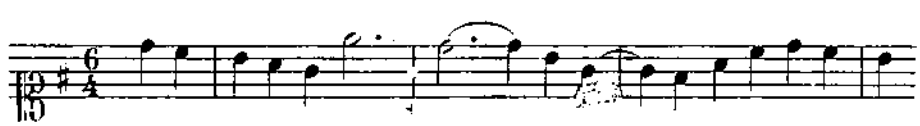
20.



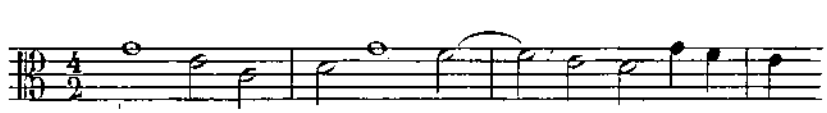
21.



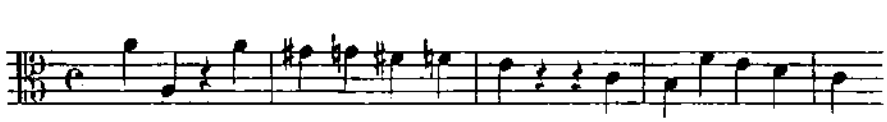
22.



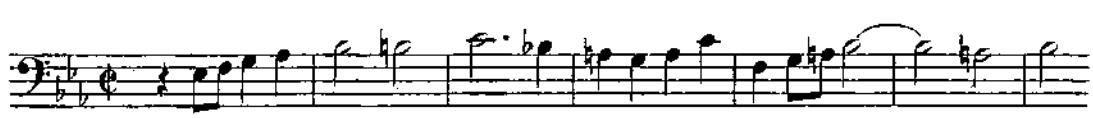
23.



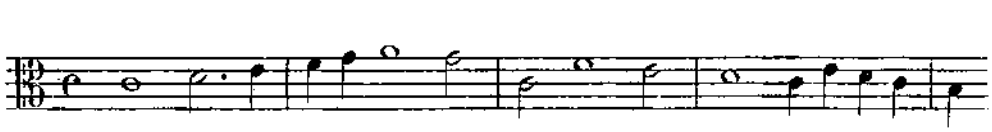
24.



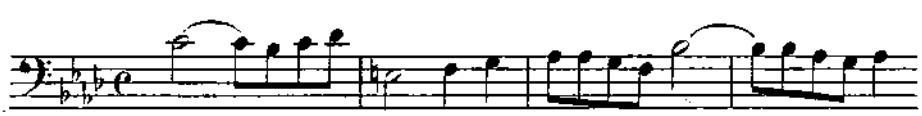
25.

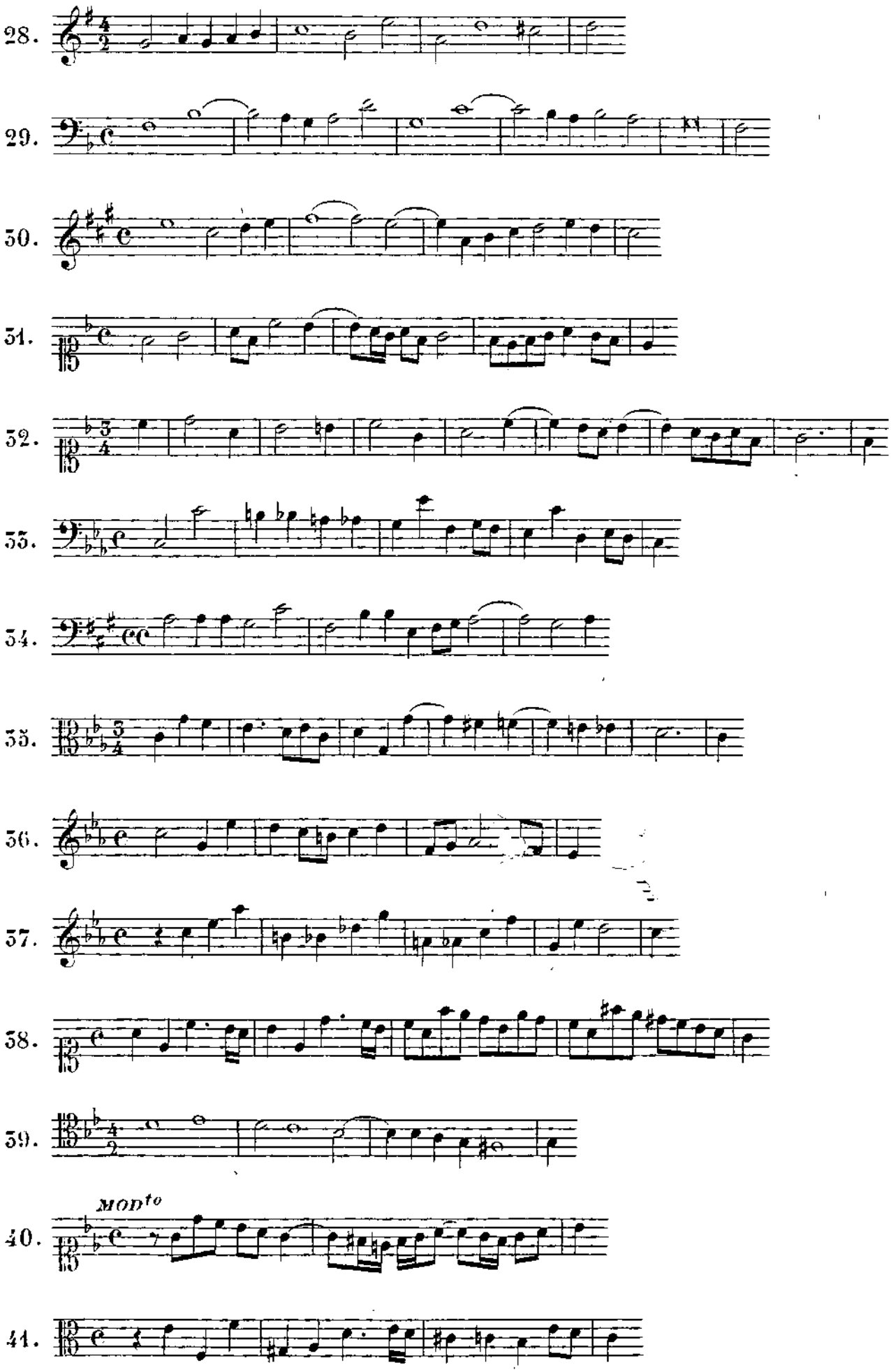


26.



27.




28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.
MODto
40.
41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51. *MOD^to*

52.

53.

54.

55. *AND^te CON MOTO*

Queste pagine serviranno a continuare la Serie dei Soggetti diversi interessanti che si otranno raccogliere.