

ANDRÉ GEDALGE

TRATTATO
DELLA FUGA

EDIZIONI CURCI

ANDRÉ GEDALGE

TRATTATO DELLA FUGA

VERSIONE ITALIANA DI
RENATO PARODI

EDIZIONI CURCI - MILANO

Ai miei Maestri

ERNEST GUIRAUD e JULES MASSENET

per merito dei quali ho potuto scrivere questo Trattato.

ANDRÉ GEDALGE

INDICE DELLE MATERIE

NOTA DEL TRADUTTORE	9
PREFAZIONE	10
CAPITOLO I. — Definizioni generali	15
Definizioni. — Etimologia. — Parti essenziali della fuga.	
CAPITOLO II. — Il Soggetto	17
Requisiti necessari del soggetto. — Ritmo. — Linea melodica. — Estensione.	
Lunghezza. — Modalità. — Tonalità. — Testa del soggetto.	
CAPITOLO III. — La Risposta	20
Definizione. — Tonalità della risposta. — Ordine delle modulazioni inverso di quello stabilito per il soggetto. — Tonica della risposta. — Regole generali. — Armonie fondamentali delle risposte omologhe delle armonie fondamentali del soggetto. — Scopo di queste regole. — Fuga reale, risposta reale. — Fuga tonale, risposta tonale. — Modulazioni al tono della dominante per mezzo di alterazioni caratteristiche. — Modulazioni speciali della fuga ed altre riguardanti esclusivamente la testa e la fine del soggetto. — Attribuzione tonale al 1° - 3° - 5° e 7° grado del tono principale, a seconda del posto da essi occupato al principio ed alla fine del soggetto. — Funzione armonica di questi diversi gradi. — Risposta al soggetto che comincia e finisce con la tonica o con la medianta, senza che sia stato fatto sentire il 5° grado o che questo sia stato sentito come nota di passaggio, come fioritura o come parte di una progressione. — Risposta al soggetto principiante con la dominante. — 4° grado alterato all'inizio del soggetto. — Quadri riassuntivi delle risposte ai soggetti che vanno dalla dominante al 1° grado. — Teoria della funzione tonale del 5° grado. — Risposta al soggetto che comincia con la tonica o la medianta e va alla dominante o al 7° grado (non alterato nel modo minore) seguito dal 5° grado: 1°) direttamente; 2°) passando per altri diversi gradi. — Funzione tonale di questi gradi. — Risposte relative. — Quadro riassuntivo delle risposte ai soggetti che vanno dalla tonica al 5° grado. — 4° grado del tono principale considerato come 7° grado del tono della dominante. — Ritorno del soggetto al tono principale dopo una modulazione. — Risposta reale ad un soggetto tonale. — Risposta ad un soggetto modulante al tono della dominante per mezzo dell'alterazione caratteristica di questo tono, scritta nel soggetto o sottintesa nell'armonia: analisi dei soggetti da questo punto di vista. — Mutazione; relative conseguenze. — Risposta al soggetto cromatico. — Risposta al soggetto che comincia col 7° grado del modo maggiore; col 7° grado del modo minore; col 4° grado alterato e col 2°, 4° e 6° grado. — Riepilogo.	

CAPITOLO IV. - Il Controsoggetto	67
Definizione. - Qualità del controsggetto. - Mutazione nel controsggetto. - Entrata del controsggetto. - Uso dei ritardi. - Denominazione delle fughe secondo il numero dei controsggetti. - Costruzione del controsggetto. - Ricerca delle armonie fondamentali. - Primo abbozzo del controsggetto. - Controsggetti cromatici. - Quadri sinottici.	
CAPITOLO V. - L'Esposizione della fuga	78
Definizioni. - Entrate del controsggetto. - Soggetto riportato alla voce di tessitura corrispondente. - Entrata della risposta. - Coda del soggetto. - Seconda coda. - Introduzione di una nuova figurazione. - Unisono evitato. - Parti libere. - Disposizione delle parti in esposizioni a due, tre e quattro parti con uno, due e tre controsggetti. - Modelli d'esposizioni realizzate a due, tre e quattro parti.	
CAPITOLO VI. - La Contro-esposizione	116
Definizioni. - Tonalità. - Posto del controsggetto. - Disposizioni a due, tre e quattro parti. - Modello di contro-esposizione realizzato a quattro parti. - Prima parte della fuga.	
CAPITOLO VII. - Il Divertimento della fuga	120
Definizioni. - Impiego delle progressioni armoniche. - Qualità del divertimento. - Origine dei temi. - Preparazione. - Analisi dell'esposizione dal punto di vista della scelta dei temi per il divertimento. - Costruzione della linea melodica del divertimento. - Piano armonico e melodico. - Piano d'esecuzione. - Realizzazione. - Divertimento su di uno o più temi. - Tema di divertimento unitonale. - Invenzione melodica. - Disposizione delle imitazioni. - Procedimenti per la costruzione del divertimento. - Costruzione del divertimento canonico. - Divertimento su temi successivi. - Impiego del moto contrario. - Impiego dei moti retrogrado semplice e contrario combinati. - Aggravamento. - Diminuzione. - Aggravamento e diminuzione combinati con i moti contrario e retrogrado. - Doppio aggravamento. - Doppia diminuzione. - Conclusione.	
CAPITOLO VIII. - Gli Stretti	163
Definizioni. - Stretto canonico. - Disposizione delle voci. - Unisoni evitati. - Stretto canonico inverso. - Canone incompleto. - Interruzione del soggetto e della risposta. - Tonalità. - Concordanza armonica delle entrate. - Stretti liberi. - Ricerca degli stretti. - Stretti canonici realizzati per mezzo d'una parte armonica supplementare. - Canoni e stretti ad intervalli diversi. - Equidistanza delle entrate. - Disposizioni preparatorie a 4 parti. - Stretto ad entrate asimmetriche. - Denominazione degli stretti. - Stretti del controsggetto. - Stretti combinati del soggetto e del controsggetto. - Stretto	

per moto contrario. — Stretti per moto retto e contrario. — Stretto per diminuzione. — Stretto per aggravamento. — Stretto canonico per moto retto e contrario e per aggravamento. — Stretto per aggravamento e per diminuzione combinati. — Stretto per moto retrogrado.

CAPITOLO IX. — Il Pedale 191

Definizione. — Regole armoniche. — Funzione del pedale. — Pedale doppio. — Posizione del pedale. — Pedale di dominante. — Pedale di tonica. — Pedale ornato semplice e multiplo.

CAPITOLO X. — Le modulazioni della fuga 201

Seconda parte della fuga. — Toni vicini. — Ordine delle modulazioni di una fuga il cui soggetto appartiene al modo maggiore; al modo minore. — Lunghezza dei divertimenti. — Dimensioni della fuga. — Modulazioni al modo principale contrario. — Trasposizione del soggetto al modo contrario.

CAPITOLO XI. — Costruzione degli Stretti 207

Tonalità e disposizione del primo e dell'ultimo stretto. — Procedimenti per la relativa costruzione. — Stretti composti unicamente con canoni del soggetto e della risposta. — Stretti alternati del soggetto e del controsoggetto. — Stretti alternantisi con divertimenti. — Divertimenti negli stretti. — Concatenazione del divertimento con gli stretti. — Costruzione d'insieme degli stretti. — Posizione del pedale. — Stretto inverso. — Conclusione della fuga. — Esempio analizzato.

CAPITOLO XII. — Composizione musicale della fuga 228

Caratteristiche musicali della fuga. — La fuga come sviluppo di una idea musicale. — Continuità di scrittura; continuità di linea melodica. — Impiego della cadenza perfetta. — Stile della fuga. — Funzione espressiva del controsoggetto e delle parti libere. — Unità di stile. — Unità d'espressione. — Carattere e stile dei divertimenti. — Scelta musicale dei temi. — Invenzione melodica. — Varie concatenazioni del primo stretto con l'ultimo divertimento della seconda parte della fuga. — Funzione musicale del pedale. — Sua posizione logica. — Sua importanza. — Sua composizione musicale a seconda del posto assegnatogli nella fuga. — Continuità melodica degli stretti. — Piano musicale dell'insieme degli stretti. — Posizione del pedale di tonica. — Conclusione della fuga.

CAPITOLO XIII. — Introduzione di un nuovo soggetto e modifiche apportabili al soggetto nel corso di una fuga 261

Definizione del nuovo soggetto. — Suo stile. — Suo carattere. — Caratteristiche. — Composizione musicale di esso. — Sua lunghezza. — Differenze dal soggetto e dal controsoggetto principali. — Suo posto nella fuga. — Nuovo soggetto accompagnato o non da un controsoggetto. — Ordine delle modulazioni di una fuga che comporta un nuovo soggetto. — Costruzione degli

stretti di una fuga che comporta un nuovo soggetto. — Procedimento per la costruzione di un nuovo soggetto. — Analisi di una fuga di Bach con due nuovi soggetti. — Procedimento generale d'una fuga di questo tipo.

MODIFICHE APPORTABILI AL SOGGETTO: nel ritmo, nella durata, nella nota iniziale, nella nota finale. — Modifiche alla risposta.

CAPITOLO XIV. — Ordine e disposizione del lavoro preparatorio per la fuga.

Riepilogo generale 281

Ordine del lavoro. — Ricerca della risposta. — Ricerca dei controsoggetti, del nuovo soggetto, degli stretti e dei canoni. — Esposizione. — Condotta della fuga. — Stretti. — Riepilogo generale. — Disposizione d'insieme per comporre una fuga: 1°) piano generale melodico e armonico; 2°) piano di esecuzione; 3°) realizzazione dell'intera fuga. — Modelli di fughe complete.

SOGGETTI DI FUGA 365

INDICE ANALITICO 380

NOTA DEL TRADUTTORE

Considerazioni d'indole sia culturale che pratica hanno indotto la Casa Editrice CURCI a pubblicare, tradotto in italiano, il TRATTATO DELLA FUGA di ANDRÉ GEDALGE; e principalmente la sollecitudine di provvedere a colmare una lacuna nella letteratura didattica musicale edita in italiano da editori italiani: non esistendo finora alcun testo che rappresentasse un approfondimento esauriente della materia in questione, e cioè, della tecnica della fuga.

Non ultime, hanno avuto il loro peso le considerazioni circa le moderne, anzi le attuali tendenze della musica in generale, le quali paiono orientarsi assai più verso le sapienti combinazioni contrappuntistiche — di cui la fuga può dirsi la sintesi — che non verso la ricerca di nuove od inusitate successioni armoniche. Anche in coloro, del resto, che, come un Ravel o come gran parte dei compositori francesi del nostro secolo, allievi dello stesso Gedalge, hanno una concezione musicale prevalentemente basata sull'armonia, questa è sempre sostenuta dalla completa conoscenza e dall'opportuno uso degli artifici della scrittura contrappuntistica e fugata.

Si è inoltre pensato che anche per quanti vogliano accostarsi allo studio della composizione basata sul sistema dodecafonico, la pratica del contrappunto severo e della fuga sia un fattore indispensabile ad una preliminare e relativa preparazione tecnica, e si è presunto, quindi, offrire agli studiosi alcunchè di rispondente ad un'esigenza sommamente attuale.

Nella prefazione dell'autore e talvolta nel corso del libro, si fa cenno di una seconda e di una terza parte del presente trattato: si rende noto che tali parti non furono mai scritte.

Per questa edizione sono state abolite, negli esempi musicali, le chiavi di Do per le voci di soprano, di contralto e di tenore; in loro vece sono state adottate le chiavi di Sol, che per le voci di soprano e di contralto devono essere lette nella loro scrittura «reale», mentre per quella di Sol «tenorizzata» l'effetto corrisponde all'ottava bassa.

RENATO PARODI

PREFAZIONE

Questo trattato si divide in tre parti: la prima studia dettagliatamente i principi generali della fuga ed in particolar modo quelli concernenti la *fuga di Scuola*; la seconda parte è dedicata alle *differenti forme della fuga come procedimento di composizione*; la terza infine tratta dei *rapporti della fuga con l'arte dello sviluppo musicale*.

Ho separato la *fuga di Scuola* ⁽¹⁾ dalla *fuga, composizione musicale*, perchè non considero la prima come un tipo di composizione, ma solo come un esercizio di retorica musicale, di forma arbitraria e convenzionale, che non trova nella pratica applicazione alcuna. Si può essere pro o contro la fuga di Scuola ma per il solo fatto che essa esiste, il relativo studio trova qui il suo posto ben preciso: ho cercato, tuttavia, quando ho potuto, di dare basi alle regole con esempi tratti da Maestri e particolarmente da G. S. Bach. Mi è sembrato legittimo di poter a buon diritto chiamare in causa, in un trattato di fuga, l'autorità di un compositore che della fuga ha saputo fare una tra le più belle e complete manifestazioni dell'arte musicale. Confesso il mio imbarazzo di dover richiamare l'attenzione su questo particolare, poichè è naturale che gli esempi da sottoporre agli allievi per l'insegnamento di un'arte debbano essere tratti da Maestri di questa arte; tuttavia l'applicazione di una logica così elementare, costituisce una mia considerevole innovazione nell'insegnamento musicale, in aperto contrasto con le consuetudini della *tradizione* e dello *stile di Scuola*.

Se si può ammettere, dunque, l'utilità di una *forma scolastica* della fuga per lo studio dei *procedimenti generali*, d'altra parte, nell'interesse dell'Arte e degli allievi stessi, è da combattere con ogni mezzo l'opinione che questa forma sia il punto di arrivo dello studio della fuga, e che sia possibile, con un ricettario, creare uno stile speciale per ogni scuola; uno « *Stile della Dittà* » come qualcuno ha detto per celia.

Per potersi citare vicendevolmente ad esempio, i teorici sono d'accordo su di un solo punto: la proibizione dello studio dei grandi Maestri della fuga. D'altronde, qualche libertà di scrittura non basta per far crollare a loro vantaggio l'autorità di un Bach, di un Haendel, di un Mozart, di un Mendelssohn. Non si può stabilire che tutti debbano pensare e scrivere come un Fétis o come un Bazin che si sono arrogati a merito di aver pensato e scritto diversamente da Bach; ci crediamo quindi in diritto, giudicando ciascuno dalla

⁽¹⁾ Non ho fatta distinzione tra *fuga vocale* e *fuga strumentale*, poichè le regole stabilite per l'una e per l'altra sono le stesse; le due fughe differiscono unicamente per la natura delle voci e degli strumenti.

sua opera, di non accettare quell'autorità che essi stessi si sono attribuita e che di solito l'uno riconosce all'altro con comune profitto.

Chi ha mai pensato a proscrivere Pascal, Bossuet, Corneille o Molière da un trattato di retorica per il solo fatto che alcuni grammatici non sono d'accordo con loro? E perchè non si deve potere nell'insegnamento musicale quel che si può in campo letterario?

Senza indagare sull'esattezza del così detto *Stile di Scuola*, segnale, per stretto riferimento con esso, una diffusa tendenza a considerare la scrittura della fuga da un speciale punto di vista armonico. Lo studio dell'armonia propriamente detto, spinto oggi ad una raffinatezza forse eccessiva, ha fatto quasi dimenticare che nel contrappunto e nella più alta applicazione di esso: la fuga, la *sequenza armonica* è la *risultante* e non la *causa determinante* del cammino melodico delle parti.

È dunque impossibile insegnare la fuga su regole d'armonia; non è logico, ad esempio, vietare nella fuga, in funzione di accordi, i *secondi rivolti* di *settima maggiore* o *minore*, perchè *secondi rivolti*, ma se partiamo dal punto di vista del contrappunto puro, dobbiamo dire che « *non si può far sentire al tempo stesso una quarta (dissonanza) e la terza che ne è la risoluzione* »: nella fuga non esistono accordi, nel senso ad essi attribuito dai trattati di armonia, bensì aggregazioni di note che formano armonia generata dal cammino melodico delle parti.

È necessario dimostrare agli allievi che la scrittura della fuga è innanzi tutto una scrittura *orizzontale* ⁽¹⁾, se così può dirsi; l'indipendenza melodica delle parti è limitata dall'esclusiva necessità di produrre, a mezzo dell'incontro di esse, almeno sul primo movimento di ogni battuta, un'armonia *naturale* dovuta all'incontro delle parti stesse; in conseguenza di questa libertà, le note di passaggio simultanee sono di uso frequente e l'analisi armonica, applicata ad una successione di accordi ben determinati, qui non ha la sua ragione d'essere e non è neanche possibile.

Nondimeno — pur sembrandomi più nocivo che utile dal punto di vista del contrappunto rigoroso — ho segnalato negli esempi citati quei passaggi considerati nella Scuola come licenze, senza, tuttavia, poterne specificare la ragione: ho ripetuto allora la frase in uso nei Conservatori: « *Questo non si fa* »: osservazioni, d'altronde, utili solo in vista d'un esame; chi non ha questa metà non ne tenga conto.

Nei casi in cui non ho potuto sostenere alcuni principi della fuga di Scuola con esempi tratti da opere di Maestri ⁽²⁾, mi sono ritenuto autorizzato a crearne io stesso; e l'ho fatto in mancanza di meglio; quando si hanno a disposizione

(1) La scrittura della fuga non è *polifonica*, attributo vuoto di senso, ma più esattamente, *polimelodica*, poichè l'arte del contrappunto consiste nel far sentire, non più suoni (funzione dell'armonia) ma più parti melodiche di carattere e di ritmo simile o diverso.

(2) Perchè non applicati mai dai grandi Maestri.

tanti modelli di inequivocabile bellezza, il « *me, me adsum qui feci* » non mi pare l'atteggiamento più opportuno ¹⁾).

Tutti gli elementi di questo trattato sono stati raccolti durante un lungo periodo di insegnamento: risultato di un quotidiano contatto con gli allievi, quando sostituivo il mio maestro Ernesto Guiraud, o quando Giulio Massenet mi concedeva l'onore di affidarmi, nella sua classe, la direzione degli studi di contrappunto e di fuga. Avendo sempre notato con la massima cura le domande rivoltemi e le difficoltà che mi si presentavano per una chiara ed esauriente spiegazione di esse, mi sono reso conto delle lacune di tutti i trattati in uso.

Nella coordinazione di questi documenti, ho proceduto il più metodicamente possibile, cercando di evitare ogni affermazione *a priori*, e « ripartendo ogni difficoltà in tante particelle necessarie e sufficienti per la migliore soluzione ».

Dall'analisi e dalla comparazione delle diverse fughe di Maestri ho ricavato i caratteri ed i procedimenti comuni, lasciando da parte, come eccezione, tutto ciò che ciascuno avesse di particolare e non si riscontrasse negli altri.

Così ancora « dando un certo ordine anche a quei soggetti che non presentano alcuna affinità tra loro », ho potuto convincermi che tutte le anomalie e le difficoltà presentate dallo studio della *Risposta* possono essere appianate o annullate se si ammette il principio che TEORICAMENTE il 5° grado del tono principale del soggetto deve essere sempre considerato, non come dominante di questo tono, ma come 1° grado del TONO DELLA DOMINANTE. Le conseguenze armoniche e tonali di questo postulato sono tali che le risposte ai soggetti più disparati trovano la spiegazione più conforme alla stretta tradizione.

Seguendo un mio generale punto di vista, ho potuto dare un grande sviluppo ad alcune parti di questo trattato, e riunire in una regola comune molti casi finora considerati eccezionali ed appartenenti a categorie diverse, il che portava spesso gli allievi su falsa strada.

Lo studio del *Divertimento* presenta molte difficoltà, ma attraverso la lunga pratica, mi sono potuto convincere che, seguendo il mio metodo, queste difficoltà possono essere facilmente superate ⁽²⁾. Alcune dimostrazioni sono un po' lunghe a causa dell'aridità dell'argomento e della necessità di dimostrare, con tutta chiarezza e senza inutili ripetizioni, teorie assolutamente astratte; tuttavia ho cercato di esprimermi con la massima concisione possibile.

Vorrei che questo trattato convincesse gli studiosi che la fuga non è,

⁽¹⁾ Ho creduto opportuna la citazione di esempi tratti da fughe dei miei migliori allievi, ed in quest'ordine d'idee, m'è parso utile di presentare ai principianti, come modelli d'insieme, fughe complete fatte da coloro che li hanno preceduti in questi studi. Sono inoltre persuaso che, in conseguenza, coloro che iniziano ora potranno rendersi conto di quanta possa essere l'abilità acquisita in scuola.

⁽²⁾ È sottinteso che i diversi procedimenti analizzati nel corso di questo trattato non hanno alcunché d'assoluto; ci limitiamo a semplici indicazioni che dovranno guidare gli allievi nello studio iniziale della fuga, e fornire loro un *primo metodo* di lavoro.

come alcuni credono, l'arte delle combinazioni aventi spesso ben poca analogia con la musica; nè come altri credono, il pretesto per ristacciare vecchie formule, costituenti l'unico bagaglio artistico d'un gruppo di pedanti che non hanno neanche il merito di averle inventate.

Vorrei che finalmente si affermasse la potenza della fuga — *anche di quella scolastica* — come mezzo di esprimere *musicalmente* idee e sentimenti, in un linguaggio ricco e vario.

Vorrei fosse evidente la necessità di ricercare gli esempi più significativi di questo linguaggio, non tra quelli propinati dai pedagoghi passati e presenti, *ma* tra quelli lasciati dai grandi Maestri; che lo studio della fuga fosse poi sbarazzato da tutte le sottigliezze armoniche che l'impastoiano sempre più, dimenticando la scrittura *armonica*, che è assolutamente convenzionale e limitata ad un piccolo numero di combinazioni invariabili, mentre la scrittura della fuga e del contrappunto è la sola compatibile con l'*invenzione musicale armonica o melodica*, nonchè con i progressi dell'Arte.

Vorrei, infine, che si apportasse nell'empirismo grossolano dell'insegnamento della fuga un certo metodo, cioè: ordine e logica.

Questo libro vuol dimostrare che l'attuazione di questi miei voti, rispondenti ad autentiche necessità, è possibile; inoltre esso dovrebbe essere considerato nel suo insieme e non solamente nei suoi dettagli.

Ho cercato di fare solo opera utile all'Arte musicale e spero che i fatti *mi* attestino il raggiungimento del mio scopo; in ogni modo mi si voglia almeno riconoscere che « *non ho preso i miei principi nei miei pregiudizi, ma nella natura stessa delle cose* ».

ANDRÉ GEDALGE

CAPITOLO I

DEFINIZIONI GENERALI

1. — La fuga è una composizione musicale costruita su di un tema secondo le regole dell'imitazione periodica regolare.

2. — Il nome di fuga è la conseguenza del carattere esclusivamente imitativo di questo genere di composizione, il cui tema pare che fugga senza posa di voce in voce, ripreso da ciascuna parte dopo che la precedente lo ha fatto sentire per intero.

3. — Per fare una fuga, non basta *imitare* un tema nelle varie parti d'un complesso vocale o strumentale ma è inoltre necessaria l'osservanza di alcune regole per la *modulazione* e per la *scrittura*, nonchè l'applicazione di tutti gli *artifici del contrappunto semplice e doppio*, per accompagnare il tema e presentarlo negli aspetti più diversi (*imitazioni per moto RETTO, moto CONTRARIO, moto RETROGRADO, per AGGRAVAMENTO, per DIMINUZIONE, per IMITAZIONE CANONICA, ecc.*).

4. — Il tema di una fuga si chiama Soggetto.

5. — L'imitazione del soggetto si chiama Risposta.

6. — Una fuga può essere scritta:

per sole voci: *fuga vocale*;

per diversi strumenti, soli o concertanti (piano, organo, violino, quartetto, orchestra): *fuga strumentale*;

o anche per voci con strumenti: *fuga vocale e strumentale* o *fuga accompagnata*.

7. — Il carattere d'una fuga varia a seconda della natura del soggetto scelto o del mezzo di espressione (voci o strumenti) adoperato dal compositore: tuttavia lo stile della fuga, basato unicamente sull'imitazione, non muta.

8. — Le parti principali d'una fuga di scuola sono le seguenti:

- I) il soggetto;
- II) la risposta;
- III) uno o più controsoggetti;
- IV) l'esposizione;
- V) la contro-esposizione; ⁽¹⁾

VI) gli sviluppi o divertimenti per il collegamento delle varie tonalità nelle quali si fanno risentire il soggetto e la risposta;

VII) lo stretto;

VIII) il pedale.

Lo studio di ciascuna di queste parti sarà trattato separatamente e nell'ordine sopra descritto.

(¹) La *contro-esposizione* è facoltativa; questo argomento sarà trattato in seguito.

CAPITOLO II

IL SOGGETTO

9. — Non ogni *tema* musicale e non ogni *frase melodica* può diventare *soggetto* di fuga ⁽¹⁾.

10. — Un *soggetto* di fuga deve rispondere necessariamente a ben determinati e speciali requisiti:

di *ritmo*;
di *linea melodica*;
di *lunghezza*;
di *modo*;
di *tonalità*.

11. — Un *soggetto* non deve contenere troppi ritmi o disparati; due o tre sono sufficienti e che siano affini; inoltre *nella fuga di scuola* (argomento del presente libro) saranno evitati quei soggetti in cui si alternino ritmi binari e ternari.

RITMO
DEL SOGGETTO

12. — *L'estensione melodica d'un soggetto di fuga non deve sorpassare l'intervallo di SETTIMA minore* tra la nota più grave e la nota più acuta del soggetto stesso: è anzi preferibile che tale estensione sia contenuta in un intervallo di SESTA, affinché la risposta possa essere correttamente scritta nel diapason delle voci.

MELODIA
DEL SOGGETTO

Per la fuga strumentale si dovrà unicamente tener conto della tessitura degli strumenti impiegati.

13. — La *melodia* di un soggetto deve potersi prestare a tutte le combinazioni delle diverse imitazioni, e almeno ad UN canone chiuso tra soggetto e risposta: *canone a due parti determinanti una armonia completa e rivoltabile, nella quale il soggetto possa costituire un BUON BASSO D'ARMONIA per la risposta e viceversa*.

14. — La *melodia* di un soggetto deve poter essere armonizzata con naturalezza a quattro parti, o, quando essa è nel basso deve poter determinare questa armonia.

(1) Il soggetto di fuga deve formare una *frase melodica* di senso musicale completo e nettamente definito, senza essere interrotto, come la maggior parte delle frasi melodiche, da uno o più riposi sulla dominante.

**LUNGHEZZA
DEL SOGGETTO**

15. — È difficile definire anche una *lunghezza* media del soggetto: in seguito si vedrà che poche note, uno o due ritmi, sono sufficienti per scrivere una fuga molto variata nella sua unità, allorchè si sappiano ben combinare e sfruttare tutte le risorse del contrappunto.

16. — Un soggetto di fuga *troppo lungo* presenta i seguenti inconvenienti:

a) il *carattere imitativo* della fuga viene considerevolmente infirmato o del tutto annullato dalle entrate troppo distanti;

b) la ripetizione delle stesse note o delle stesse figurazioni può generare *ridondanza* o *monotonia*;

c) se il soggetto non ha figurazioni che si ripetono, la varietà di movenze melodiche e di forme ritmiche nuoce all'unità della fuga.

17. — In un *soggetto troppo corto* le entrate si susseguono troppo rapidamente, le modulazioni sono molto ravvicinate, il che può causare imprecisione o affievolimento del senso tonale.

**MODALITÀ
DEL SOGGETTO**

18. — Un soggetto di fuga deve appartenere *interamente ed esclusivamente* ad uno dei due modi, *maggiore o minore*.

Si dovrà quindi scartare un soggetto che presenti un avvicendamento dei due modi.

**TONALITÀ
DEL SOGGETTO**

19. — Un soggetto di fuga deve essere tonale, e cioè:

I) o NELLA SUA INTEGRITÀ APPARTENERE ALLA TONALITÀ DI UNA SOLA SCALA (tonalità del 1° grado della scala stessa);

II) o, se modula, APPARTENERE ALLE DUE TONALITÀ CHE SIANO NEL PIÙ IMMEDIATO DEI RAPPORTI (toni del 1° e 5° grado della scala).

In termini più categorici:

Un soggetto non può modulare che dal tono del suo 1° grado al tono della dominante e reciprocamente da quello della dominante a quello del 1° grado.

Di conseguenza, ogni altra alterazione che non sia fra quelle determinanti la modulazione dal tono del 1° grado al tono del 5° e viceversa, deve essere *teoricamente* considerata *cromatica*, e cioè che non cambia la tonalità generale del soggetto.

Questo principio è di grande importanza per i rapporti tonali tra soggetto e risposta ed esclusivamente per questi rapporti, poichè il soggetto può essere considerato modulante ad altri gradi oltre il 5° se presenta accidenti che portano a queste modulazioni — tutte passeggiere beninteso — poichè il soggetto deve appartenere, in massima parte, al tono principale.

20. — Un soggetto può ugualmente cominciare nel tono principale per poi andare al tono della dominante o nel tono della dominante per ritornare al tono principale; o ancora cominciare e terminare nel tono della dominante; ma in ogni caso *deve appartenere IN MAGGIOR PARTE* al tono principale, di cui deve far sentire le note tonali.

21. — La *figurazione ritmica o melodica* con la quale ha inizio il soggetto si chiama **TESTA DEL SOGGETTO**.

**TESTA
DEL SOGGETTO**

Essa deve presentare un *carattere ben deciso* dal punto di vista del *ritmo*, della *melodia* o dell'*espressione*.

Questa figurazione, se ripetuta **SENZA INTERRUZIONE** due o più volte, dà ad alcuni soggetti un carattere particolarmente energico o espressivo. (Vedi es.: 7, 8, 9).

Ma è *assolutamente da evitare*, a metà o alla fine del soggetto, la *ripetizione della forma ritmica e melodica* della testa del soggetto stesso.

Esempi:

1 Testa del soggetto (BACH)

2 Testa del sogg. (BACH)

3 Testa del sogg. (BEETHOVEN)

4 Testa del sogg. (MOZART)

5 Testa del sogg. (MOZART)

6 Testa del sogg. (BACH)

7 Testa del sogg. (BACH)

8 Testa del sogg. (BACH)

9 Testa del sogg. (BACH)

CAPITOLO III

LA RISPOSTA

22. — Dopo che il *soggetto* si è fatto sentire per intero in una delle parti, un'altra di esse ne fa un'imitazione.

Questa imitazione è detta **Risposta**.

TONALITÀ DEL-
LA RISPOSTA

23. — *La scelta dell'intervallo in cui si fa tale imitazione non può essere arbitraria perchè una nuova entrata del soggetto nel tono principale deve seguire immediatamente la risposta.*

24. — È dunque necessario che la risposta obbedisca alle stesse regole di modulazione osservate per il soggetto; cioè se essa modula, ciò deve avvenire nell'ambito dei due toni in rapporto più immediato (1° e 5° grado del tono del soggetto).

MODULAZIONE
DELLA RISPOSTA

25. — Ma se l'ordine delle modulazioni fosse identico nella risposta e nel soggetto, questa imitazione risulterebbe all'unisono o all'ottava, generando monotonia.

26. — Si è stabilito pertanto di INVERTIRE, nella risposta, l'ordine delle modulazioni stabilito per il soggetto, e si conviene che:

I) Quando il soggetto resta nel tono del primo grado o tono principale, l'imitazione della risposta è nel tono della dominante, cioè alla quinta superiore o, in rivolto alla quarta inferiore.
e viceversa:

II) Tutte le volte che il soggetto modula al tono del 5° grado, la risposta l'imita nel tono principale (1° grado) DEL SOGGETTO, cioè alla quarta superiore o, in rivolto, alla quinta inferiore.

27. — È chiaro allora che:

Quando il soggetto, non modulante, ha per tonica il 1° grado del tono principale, la tonica della risposta è il 5° grado del tono principale del soggetto.

E reciprocamente:

Quando il soggetto, modulante, prende per tonica il 5° grado del tono principale, la risposta, modulando in modo analogo prende per tonica il 1° grado del tono principale del soggetto.

Da quanto precede ricaviamo le due regole seguenti, applicabili a tutti i soggetti di fuga, senza eccezioni:

28. — 1ª Regola. — Ogni nota, naturale o alterata, appartenente nel soggetto alla scala del tono del primo grado (tono principale del soggetto) deve essere riprodotta nella risposta dalla nota, naturale o alterata, posta sul grado corrispondente della scala del tono del quinto grado del soggetto, considerando questo quinto grado come tonica della risposta.

REGOLE DELLA
RISPOSTA

In questo caso la risposta imita il soggetto *grado per grado*, *alterazione per alterazione*, alla quinta superiore o alla quarta inferiore.

29. — 2ª Regola. — Ogni nota naturale o alterata, appartenente nel soggetto alla scala del tono del 5° grado (questo quinto grado diventa, per modulazione, tonica del soggetto) deve essere riprodotta nella risposta dalla nota, naturale o alterata, posta sul grado corrispondente della scala del tono del 1° grado del soggetto (questo primo grado diventa la tonica della risposta, mentre il soggetto mantiene il quinto grado come tonica).

In questo caso la risposta imita il soggetto, *grado per grado*, *alterazione per alterazione*, alla quarta superiore o alla quinta inferiore.

30. — La conseguenza immediata di queste due regole è il principio seguente:

ARMONIE
FONDAMENTALI
DELLA RISPOSTA

Le armonie fondamentali determinate, nel tono della dominante, da un dato frammento melodico della risposta, devono essere le omologhe delle armonie fondamentali determinate dal corrispondente frammento melodico del soggetto nel tono principale e *viceversa*. ⁽¹⁾

31. — È facile rendersi conto che lo scopo di queste convenzioni è quello di *mantenere la fuga nella tonalità generale della scala del 1° grado del soggetto*.

Se la risposta fosse la costante imitazione obbligata del soggetto alla quinta superiore, ne verrebbe che, quando il soggetto modula alla dominante, la risposta modulerebbe alla *dominante della dominante*, cioè al 2° grado del tono principale, il che è inammissibile, data la lontananza dei toni del 1° e del 2° grado di una scala; in tali condizioni sarebbe impossibile, dopo la risposta, far rientrare il soggetto nel tono principale.

⁽¹⁾ Vedere i § 39, 70 e seguenti.

FUGA REALE

32. — Quando un soggetto non modula, la fuga è detta *reale* e la risposta si chiama *risposta reale*.

FUGA TONALE

Quando il soggetto modula alla dominante, la fuga è detta *tonale* e la risposta si chiama *risposta tonale*.

MODULAZIONE
PER MEZZO DI
ALTERAZIONI
CARATTERISTI-
CHE

33. — È noto in linea generale che si può modulare da un tono qualsiasi al tono della dominante di esso:

I) *Nel modo maggiore*, per mezzo dell'*alterazione ascendente (diesis)* (o bequadro annullante un bemolle) posto innanzi al 4° grado del tono principale, che diventa 7° grado del tono della dominante.

II) *Nel modo minore*:

a) Per mezzo dell'*alterazione ascendente (diesis)* (o bequadro annullante un bemolle) posta innanzi al 4° e 6° grado del tono principale, che diventano rispettivamente 7° e 2° grado del tono della dominante.

b) Per mezzo dell'*alterazione discendente (bemolle)* (o bequadro annullante un diesis) del 7° grado del tono principale, che diventa 3° grado del tono della dominante.

Si può dunque stabilire il principio che *ogni soggetto di modo maggiore o minore, che presenti o SOTTINTENDA nella sua armonia l'una o l'altra di queste alterazioni, moduli al tono della dominante*.

Si deve però tener presente che le alterazioni di cui sopra sono talvolta semplicemente cromatiche e non cambiano la tonalità del soggetto. È necessaria una attenta analisi armonica del soggetto, per evitare possibili errori ed una *falsa risposta* che ne deriverebbe.

MODULAZIONI
SPECIALI DELLA
FUGA

34. — La regola precedente, applicabile a tutte le frasi musicali atte o non a divenire un soggetto di fuga, non è la sola che possa servire ad individuare le *modulazioni del soggetto*.

Esistono altre *convenzioni*, SPECIALI PER LA FUGA, che hanno lo scopo di mantenere la risposta in più stretti rapporti col soggetto, e che riguardano *esclusivamente* la TESTA e la *fine del soggetto*.

Le quattro regole seguenti ci permettono di stabilire con esattezza i gradi corrispondenti ad ogni nota di queste parti del soggetto, sia nel tono principale che in quello della dominante: queste regole sono il *corollario* del principio sopra enunciato, in base al quale: *le armonie fondamentali determinate, nel tono della dominante, da un dato frammento melodico della risposta, devono essere le omologhe delle armonie fondamentali determinate dal corrispondente frammento melodico del soggetto nel tono principale, e viceversa*.

35. — 1ª regola. — Il 1º grado della scala del tono principale del soggetto è sempre considerato fondamentale dell'accordo perfetto della tonica:

*FUNZIONE
ARMONICA
DEL 1º GRADO*

I) Quando è la prima o l'ultima nota del soggetto.

Esempio:



II) Quando, dopo aver iniziato con la dominante o con la medianta (• in casi eccezionali ed estranei alla fuga di scuola, con qualsiasi altro grado) la testa del soggetto va al 1º grado, sia direttamente, sia passando per diverse note del tono.

Esempi:



36. — 2ª regola. — La medianta (3º grado della scala del tono principale del soggetto) è sempre considerata, armonicamente e tonalmente, la terza dell'accordo perfetto posto sulla tonica:

*FUNZIONE
ARMONICA
DEL 3º GRADO*

I) Quando è la prima o l'ultima nota del soggetto.

(1) I numeri arabi posti sotto i pentagrammi indicano gli intervalli calcolati in rapporto al 1º grado del tono indicato.

Esempio:



II) Quando, dopo aver iniziato con la dominante o con un altro grado qualsiasi, il soggetto va al 3° grado, sia direttamente, sia passando per diverse note del tono.

Esempio:



FUNZIONE
ARMONICA
DEL 5° GRADO

37. — 3ª regola. — La dominante del tono principale del soggetto è sempre considerata come 1° grado della scala del tono della dominante (fondamentale dell'accordo perfetto del 1° grado del tono della dominante):

I) Quando è la prima o l'ultima nota del soggetto.

Esempio:



In conseguenza: *Ogni soggetto che PRINCIPIA o TERMINA con la DOMINANTE è considerato «a priori» MODULANTE AL TONO DELLA DOMINANTE.*

II) Quando, dopo aver iniziato con la tonica o la medianta (o con qualsiasi altro grado eccetto il quinto) la testa del soggetto va al quinto grado, sia direttamente, sia passando per diverse note del tono.

Esempi:

tono di do... tono di sol
gradi 1 1
Arm. fondamentali

tono di do... tono di sol
gradi 3 1
Arm. fondamentali

tono di do... tono di sol
gradi 3 1
Arm. fondamentali

tono di do... tono di sol
gradi 1 3
Arm. fondamentali

In conseguenza: *Ogni soggetto che, fin dal principio, va dalla TONICA o dalla MEDIANTE al 5° GRADO, è considerato MODULANTE AL TONO DELLA DOMINANTE.*

38. — 4ª regola. — Il 7° grado della scala del tono principale del soggetto (non alterato nel modo minore) ⁽¹⁾ è sempre considerato come terza dell'accordo perfetto posto sul primo grado del tono della dominante (cioè 3° grado di questo tono):

*FUNZIONE
ARMONICA
DEL 7° GRADO*

I) Quando la testa del soggetto va dalla tonica o dalla medianta al 5° grado facendo sentire il 7° grado (non alterato nel modo minore).

Esempio:

tono di do... tono di sol
gradi 1 3
Arm. fondamentali

tono di do... tono di sol
gradi 1 3
Arm. fondamentali

II) Quando il soggetto termina col 7° grado del tono principale (non alterato nel modo minore).

Esempio:

Soggetto in la^b
tono di mi^b
3° grado
Arm. fond.

⁽¹⁾ È noto che nella scala minore moderna il 7° grado è un intervallo alterato cromaticamente.

In conseguenza: *Ogni soggetto che TERMINA col 7° GRADO del tono principale è considerato MODULANTE al tono della dominante e TERMINANTE CON LA TERZA DELL'ACCORDO PERFETTO DEL 1° GRADO DEL TONO DELLA DOMINANTE.*

(Nel modo minore il 7° grado ALTERATO mantiene sempre il suo carattere di SENSIBILE e non può concludere un soggetto).

Le conseguenze di queste regole, dal punto di vista della RISPOSTA, saranno specificate nei paragrafi seguenti.

SOGGETTO NON
MODULANTE:
RISPOSTA REALE

39. — Un soggetto non modula (fuga reale) quando comincia e finisce con la tonica o con la medianta, senza far sentire il 5° grado.

In questo caso, la risposta riproduce il soggetto grado per grado nel tono della dominante, cioè alla quinta superiore o alla quarta inferiore.

Esempi:

1

Soggetto

tono di mi
gradi 1° 2 4 3 2 1

Risposta

tono di si (dominante di mi)
gradi 1° 2 4 3 2 1

gradi dei fond. (1) I II I V I

2

Soggetto

tono di sol
gradi 1 2 3 4 3 2 1

Risposta

tono di re
(domin. di sol)
gradi 1 2 3 4 3 2 1

I V I VI I V I

3

Soggetto

tono di sol
gradi 1 2 3 4 3 2 1

Risposta

tono di re
gradi 1 2 3 4 3 2 1

I V I VI I V I

40. — Un soggetto non modula (fuga reale), quando, cominciando e finendo con la tonica o con la medianta, non va immediatamente alla dominante o al 7° grado seguito dalla dominante, ma fa sentire la dominante sia come nota di passaggio, sia come fioritura, o ancora in una progressione.

(1) I numeri romani posti sotto i pentagrammi indicano i gradi che fanno da bassi fondamentali delle armonie determinate dal soggetto e dalla risposta.

Esempio:

Intervalli calcolati nel tono di la minore (tono del 1° grado del soggetto)



La soppressione delle note melodiche di passaggio di questo soggetto ci permette di vederne il senso musicale:



e di stabilire che il 5° grado nella 1ª battuta è nota di passaggio, nella 2ª battuta e sul 1° movimento della 4ª battuta fa parte d'una progressione, e che infine sull'ultimo movimento della 4ª battuta è ancora nota di passaggio.

Si deve allora rispondere *realmente*:

tono di la min. gradi 1 2 3 4 5 6 7 8

Soggetto

tono di mi min. (domin. di la) gradi 1 2 3 4 5 6 7 8

Risposta

la mi I IV V la V I la mi V I V I

41. — La stessa cosa avviene per i soggetti seguenti:

tono di la gradi 1 2 3 4 5 6 7 8

Soggetto

1

tono di mi (domin. di la) gradi 1 2 3 4 5 6 7 8

Risposta

la mi I IV V I

tono di sol gradi 1 2 3 4 5 6 7 8

Soggetto

2

tono di re (domin. di sol) gradi 1 2 3 4 5 6 7 8

Risposta

Soggetto *tono di la^b*
 gradi 1 2 3 — 2 4 3 6 — 5 1 4 5 4 3 2 3
 3 Risposta *tono di mi^b*
(domin. di la^b) 1 2 3 — 2 4 3 6 — 5 1 4 5 4 3 2 3

Soggetto *tono di re min.*
 gradi 1 7 8 2 — 1 4 3 — 2 6 5 4 3 2 3
 4 Risposta *tono di la min.*
(domin. di re) 1 7 8 2 — 1 4 3 — 2 6 5 4 3 2 3

SOGGETTO PRIN-
 CIPIANTE COL 5°
 GRADO: RISPO-
 STA TONALE

42. — Ogni soggetto che comincia con la dominante è considerato modulante al tono della dominante.

La dominante, in questo caso, è intesa come TONICA del tono della dominante del soggetto (§ 37) e le si deve rispondere col PRIMO GRADO del tono principale.

Esempio:

Soggetto *1° grado del tono di sol (domin. di do)*
 (tono principale: do)
 Risposta *1° grado del tono principale di do*

RITORNO AL TO-
 NO PRINCIPALE

43. — Ma per essere tonale, il soggetto deve, in massima parte, appartenere alla tonalità del suo primo grado: deve quindi rientrare in questa tonalità facendone sentire le note principali.

Ne consegue che:

Se la dominante è la prima nota del soggetto ed è interpretata come tonica del 5° grado, tutte le note che la seguono saranno considerate gradi del tono principale, purchè non portino un'alterazione caratteristica del tono della dominante, o che questa alterazione non sia sottintesa nella armonia.

A questi gradi si risponderà con quelli corrispondenti del tono della dominante.

Esempio:

Intervalli calcolati
nel tono di mi $\flat$ tono di la $\flat$

Soggetto *ecc.*

Risposta *ecc.*

44. — Se invece a questi gradi è posta (o sottintesa) un'alterazione caratteristica del tono della dominante, si risponderà con i gradi corrispondenti del tono principale.

Esempio:

Intervalli calcolati sulla
scala del tono di re tono di sol

Soggetto *ecc.*

Risposta *ecc.*

È evidente che il *bequadro* innanzi al *do* (1^a nota della 2^a battuta) è un accidente cromatico che non altera la tonalità di Re maggiore nella quale ha inizio il soggetto; questa tonalità è confermata dal *diesis* posto davanti al *do* nella 1^a e nella 2^a battuta, dal senso armonico del 1^o frammento e soprattutto dall'insieme del senso melodico del soggetto, che può essere così semplificato:

tono di re tono di sol *ecc.*

al quale si deve così rispondere:

tono di sol tono di re *ecc.*

Da questo esempio appare evidente quanta attenzione sia necessaria nell'analisi di un soggetto, per discernere le alterazioni cromatiche dalle alterazioni tonali.

45. — ECCEZIONE. — Quando un soggetto ha inizio col 5^o grado seguito dal 4^o alterato, con ritorno immediato al 5^o, questo 4^o grado alterato serba sempre il suo carattere di sensibile del tono della dominante.

La risposta deve essere fatta sempre con la nota sensibile preceduta e seguita immediatamente dal 1^o grado del tono principale.

FUNZIONE AR-
MONICA DEL 4^o
GRADO ALTERA-
TO ALL'INIZIO
DEL SOGGETTO

Esempi: .

Example 1: Soggetto (in do) and Risposta (in do). The subject starts on G (sol) and ends on D (do). The response starts on D (do) and ends on G (sol).

Example 2: Soggetto (in sol min.) and Risposta (in sol min.). The subject starts on B (re min.) and ends on D (sol min.). The response starts on D (sol min.) and ends on B (re min.).

46. — Eccezion fatta per questo caso, in cui il 4° grado alterato è considerato *fioritura* della dominante, questo grado conserva sempre il suo carattere di 4° grado alterato del tono principale.

Esempi:

Example 1: Soggetto (in do magg.) and Risposta (in do magg.). The subject has a chromatic alteration on the 4th degree (F#). The response also has a chromatic alteration on the 4th degree (F#). The response is marked (N.B.).

Example 2: Soggetto (in do min.) and Risposta (in do min.). The subject has a chromatic alteration on the 4th degree (F). The response also has a chromatic alteration on the 4th degree (F). The response is marked ecc.

N. B. - Data la regola, il 4° grado del tono della dominante dovrebbe portare nella risposta la stessa alterazione portata nel soggetto dal 4° grado del tono principale:

Example 3: Soggetto and Risposta. The subject is in D major and the response is in D major. The response is marked (N.B.).

Ma, se così si facesse si avrebbe nella risposta una imitazione del soggetto per *moto contrario*; e questo è inammissibile, quindi dobbiamo limitarci alla risposta per *moto obliquo*.

47. — Questo procedimento anormale è applicato tutte le volte che il soggetto, iniziando con la dominante, va subito verso la *mediante* o la *tonica* con movimento CROMATICO DISCENDENTE.

Ne diamo la facile dimostrazione: il 1° grado del tono principale corrisponde al 4° grado del tono della dominante; è necessario per conseguenza, ripetere questo 4° grado, nella risposta, fino a quando esso possa imitare realmente il 4° grado del tono principale.

Esempi:

Example 1: Soggetto (in do) starts with 'tono di sol' (G) and 'tono di do' (C). Risposta starts with 'tono di do' (C) and 'tono di sol' (G).
 Example 2: Soggetto starts with 'tono di sol' (A) and 'tono di do' (E). Risposta starts with 'tono di do' (E) and 'tono di sol' (A).
 Example 3: Soggetto starts with 'tono di sol' (B) and 'tono di do' (F#). Risposta starts with 'tono di do' (F#) and 'tono di sol' (B).

48. — Da questa esempi si vede quanto, in questi tipi di soggetto, il tema venga snaturato nella risposta; pertanto una *risposta reale* conviene assai meglio a quei soggetti cromatici che discendono immediatamente dalla dominante alla medianta o al 1° grado.

La risposta obbedisce invece alla regola generale quando il soggetto va ad un altro grado, prima di far sentire il 4° grado alterato cromaticamente (vedi ai §§ 92 e seguenti le osservazioni riguardanti i soggetti cromatici).

Esempio:

Example: Soggetto (in do) starts with 'tono di sol' (G) and 'tono di do' (C). Risposta starts with 'tono di do' (C) and 'tono di sol' (G).

49. — Ecco due quadri che ricapitolano i molteplici aspetti di un soggetto che va dalla dominante al 1° grado, e le risposte relative.

I) TESTA DI SOGGETTO CHE VA DALLA DOMINANTE
AL 1° GRADO PER MOTO DISCENDENTE.

Soggetti

15 musical subjects in G major, each starting on G4 and descending by step to C3. The subjects are presented in two columns. The first column contains 14 subjects, and the second column contains 1 subject. The word "oppure" (or) is placed between the 3rd and 4th subjects of the first column, indicating that the 4th subject is an alternative version of the 3rd.

Risposte

15 musical responses in C major, each starting on C3 and ascending by step to G4. The responses are presented in two columns. The first column contains 14 responses, and the second column contains 1 response. The word "oppure" (or) is placed between the 3rd and 4th responses of the first column, indicating that the 4th response is an alternative version of the 3rd.

II) TESTA DI SOGGETTO CHE VA DALLA DOMINANTE
AL 1° GRADO PER MOTO ASCENDENTE

Soggetti



Risposte



50. — Lo *schema* seguente indica in tutti i soggetti di questo tipo il grado fissato per ogni intervallo diatonico o cromatico, quando il soggetto, principiante con la *dominante*, fa sentire altre note prima di portarsi alla *tonica* o alla *mediante*.

Soggetti di tipo 50

Soggetti (in do)

1

Soggetto: tono della domin. (1) 7 (1) | 1 2 3 4 5 6 7 1 (con o senza alterazioni cromatiche)

Risposta: tono del 1° grado (1) 7 (1) | 1 2 3 4 5 6 7 1

2

Soggetto: tono della domin. (1) 7 (1) | 7 6 5 4 3 2 1 (con o senza alterazioni cromatiche)

Risposta: tono del 1° grado (1) 7 (1) | 1 2 3 4 5 6 7 1

51. — APPLICAZIONE PRATICA DEI QUADRI PRECEDENTI A TESTE DI SOGGETTO CHE DALLA DOMINANTE VANNO AL TONO DEL 1° GRADO.

Soggetti di tipo 51

1

Soggetto: tono di re (1) | 1 1 7 6 5 4 3 ecc.

Risposta: tono di sol (1) | 1 1 7 6 5 4 3

2

Soggetto: tono di si (1) | 1 3 2 1 7 1

Risposta: tono di mi (1) | 1 3 2 1 7 1

3

Soggetto: tono di mi (1) | 3 6 7 1 ecc.

Risposta: tono di la (1) | 1 6 7 1

4

Soggetto *tono di mi tono di la*

Risposta *tono di la tono di mi ecc.*

5

Soggetto *tono di mi tono di la*

Risposta *tono di la tono di mi ecc.*

6

Soggetto *tono di re tono di sol*

Risposta *tono di sol tono di re ecc.*

7

Soggetto *tono di la b. tono di re b.*

Risposta *tono di re b. tono di la b. ecc.*

8

Soggetto *tono di sol tono di do*

Risposta *tono di do tono di sol ecc.*

9

Soggetto *tono di la tono di re*

Risposta *tono di re tono di la ecc.*

10

Soggetto

tono di sol. tono di do.

Risposta

tono di do. tono di sol.

52. — Come si è visto, un soggetto principiante col 5° grado del tono principale *comincia in effetto col 1° grado del tono della dominante*, per poi ritornare al tono principale.

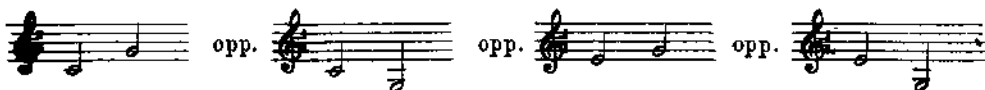
Partendo da questo stesso principio che, *sentito nella testa del soggetto* — ossia nel suo primo moto melodico — il 5° grado del tono principale assume sempre il carattere di 1° GRADO DEL TONO DELLA DOMINANTE, è evidente che ogni soggetto, che dalla tonica o dalla medianta vada subito alla dominante (o al 7° grado) del tono principale, modula di conseguenza al 1° grado (o al 3°) del tono della dominante.

Possiamo quindi affermare che con le sue armonie fondamentali un tale soggetto formula una CADENZA AL TONO DEL 5° GRADO.

53. — Il primo movimento melodico di un soggetto, che s'inizii con la tonica o con la medianta, per andare al tono della dominante, si presenta *sempre* in una delle forme seguenti:

Il soggetto va dalla *tonica* o dalla *mediante*, alla dominante del tono principale:

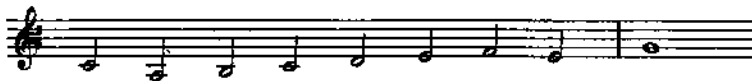
I) direttamente:



II) toccando la medianta **IMMEDIATAMENTE** *prima della dominante*, sia quando la medianta segue subito la tonica:



ma quando tra la tonica e la medianta, che precede immediatamente la dominante si fanno sentire in un ordine qualsiasi, diversi gradi della scala del tono principale (ad eccezione del 5°):



III) sia quando s'inizii con la *mediante* seguita *subito* dalla *tonica*, o che tra ~~esse~~ vi siano altri gradi (*eccetto il 5°*) della scala del tono principale, purchè *la tonica preceda immediatamente la dominante*:



e che questi diversi gradi siano disposti nella melodia del soggetto in un ordine qualsiasi;

IV) cominciando con la tonica o la medianta, e facendo sentire prima della dominante, vari gradi della scala, purchè l'ultima nota sentita IMMEDIATAMENTE PRIMA DELLA DOMINANTE non sia nè LA TONICA nè LA MEDIANTE:



54. — Nei primi tre casi, tutte le note che precedono la dominante, appartengono armonicamente al tono del 1° grado, il che non ha bisogno di dimostrazione. Nel 4° caso si ammette che dopo la tonica o la medianta sentite come prima nota del soggetto, *tutte le altre note siano gradi del tono della dominante*.

55. — *Teoricamente* le ragioni che giustificano l'attribuzione tonale di questi gradi sono le seguenti:

È noto che ogni *modulazione* suppone una *cadenza*: questa cadenza può essere costituita dalla successione degli accordi del 4° e 5° grado o da uno di questi due accordi, e ancora dalla successione degli accordi del 2° e 5° grado concatenantisi, allo stato fondamentale o sotto forma di rivolti, con il 1° grado del tono nel quale si modula.

Se si modula dal 1° grado di una scala al tono della sua dominante, il 1° grado ad un dato momento cessa di appartenere al tono principale per diventare 4° grado del tono della dominante: se si modula con la successione *immediata* dei due gradi il passaggio fra i due toni avviene su una stessa nota che appartiene per metà alle due tonalità e la cadenza assume la forma della cadenza plagale.

Ciò avviene nei tre primi casi precedenti; in essi la nota che precede immediatamente la dominante è o la tonica (fondamentale dell'accordo di tonica) o la medianta (terza dell'accordo di tonica). Nella pratica l'accordo di tonica non può contemporaneamente avere la funzione di accordo del 1° grado del tono principale e di accordo del 4° grado del tono della dominante. Quindi l'accordo di tonica conserva sempre la funzione di 1° grado del tono principale, e la *mediante* resta sempre, in questo caso e per la stessa ragione, *terza* dell'accordo di tonica.

56. — È tutt'altra cosa se altri gradi della scala sono interposti tra la tonica o la medianta e la dominante; questa ultima, come primo grado del tono della dominante, porterà in questo tono tutti i gradi che la separano dalla nota iniziale del soggetto e quindi tutte le armonie attribuite a questi gradi devono *necessariamente* far parte della *cadenza* al tono della dominante. Ciò può facilmente essere dimostrato, determinando in un qualsiasi esempio le fondamentali dei gradi interposti tra la nota iniziale del soggetto e la dominante. (1)

Esempio:

Soggetto

Bassi Fondamentali

I IV I V I

, tono di do tono di sol

57. — Qui il doppio significato degli accordi ha luogo sulla *mediante* (2ª nota del soggetto) perchè essendo la *terza* dell'accordo del 1° grado del tono principale e dell'accordo del 4° grado del tono della dominante, appartiene alle due tonalità che hanno per *toniche rispettive* il 1° ed il 5° grado della scala di Do; ma, poichè l'attrazione tonale è più forte verso il nuovo tono che non verso quello già sentito, e questa medianta non può essere divisa tra i due toni, le si attribuisce naturalmente la funzione di 6° grado della

(1) La funzione di gradi del tono della dominante attribuita a queste note appare con tutta evidenza se negli esempi (§§56 e 58) viene soppressa la prima nota del soggetto; la cadenza al tono di sol risulta assolutamente necessaria.

scala del tono della dominante, e la si considera terza dell'accordo posto sul 4° grado di questo tono.

58. — Se il soggetto va dalla tonica alla dominante senza far sentire la mediante, ma altri gradi, il doppio significato si produrrà, come nei primi tre casi, sulla tonica, che non può perdere la sua funzione di 1° grado del tono principale: ma gli altri gradi devono appartenere *armonicamente e tonalmente* al tono della dominante.

Esempio:

Soggetto

tono di do tono di sol ecc.

Bassi Fondamentali

I I V I

59. — Applicando la teoria precedente, si può affermare che:

Un soggetto modula al tono della dominante quando, principiando con la tonica o con la mediante, va direttamente alla dominante, o al 7° grado (non alterato nel modo minore) seguito dal 5° grado.

In questo caso il 5° grado del tono principale è considerato come 1° grado del tono della dominante e la risposta vien fatta con il 1° grado del tono principale: analogamente si risponde alla tonica con il 1° grado del tono della dominante ed alla mediante con il 3° grado del tono della dominante (§ 35, 36, 37).

Esempi:

1

Soggetto

Risposta

2

Soggetto

Risposta

3

Soggetto

Risposta

4

Soggetto

Risposta

(N.B.)

N. B. — Si eviti di cominciare un soggetto con questo movimento melodico a causa dell'intervallo poco vocale che si ottiene nella risposta.

60. — Quando il soggetto, principiando con la tonica o con la mediante VA AL 7° GRADO (non alterato nel modo minore) seguito dal 5°, il 7° grado è sempre considerato ARMONICAMENTE E TONALMENTE la TERZA dell'accordo per-

TESTA DEL SOGGETTO PORTANTESI AL 5° GRADO (O AL 7° GRADO SEGUITO DAL 5°): RISPOSTA TONALE

fetto posto sul 1° grado del tono della dominante (§ 38).

Gli si risponde con il 3° grado del tono principale seguito dalla tonica.

Esempi:

Example 1: Soggetto (1) and Risposta (1) in C major. Soggetto: *tono di do... tono di sol...*. Risposta: *tono di sol... tono di do...*

Example 2: Soggetto (2) and Risposta (2) in D major. Soggetto: *tono di do... tono di sol...*. Risposta: *tono di sol... tono di do...*

61. — In caso simile, nel MODO MINORE, il 7° grado alterato conserva SEMPRE il suo carattere di sensibile (¹).

Il 7° grado alterato del tono della dominante ne sarà la risposta.

Esempi:

Example 1: Soggetto and Risposta in C major. Soggetto: *tono di la... tono di mi*. Risposta: *tono di mi... tono di la*

Example 2: Soggetto and Risposta in C major. Soggetto: *tono di do... tono di sol, tono di do...*. Risposta: *tono di sol... tono di do, tono di sol...*

TESTA DEL SOGGETTO. FUNZIONE TONALE DEI DIVERSI GRADI. RISPOSTA TONALE

62. — Un soggetto modula al tono della dominante, quando, dopo la tonica o la medianta iniziale, va alla dominante, o al 7° grado (non alterato nel modo minore) seguito dalla dominante, passando per diversi altri gradi.

Questi gradi devono essere tutti interpretati come intervalli della scala del tono principale del soggetto, se la nota che precede immedia-

(¹) Perchè la terza del 1° grado del tono della dominante è minore.

tamente la dominante (o il 7° grado seguito dal 5°) è la medianta o la tonica.

Ad essi si risponde con i gradi corrispondenti del tono della dominante.

Esempi:

a

Soggetto *tono di fa min.* *tono di do min.*

Risposta *tono di do min.* *tono di fa min.*

b

Soggetto *tono di sol.* *tono di re*

Risposta *tono di re.* *tono di sol*

c

Soggetto *tono di sol.* *tono di re*

Risposta *tono di re.* *tono di sol*

d

Soggetto *tono di sol.* *tono di re*

Risposta *tono di re.* *tono di sol*

e

Soggetto *tono di sol.* *tono di re*

Risposta *tono di re.* *tono di sol*

f

Soggetto *tono di sol.* *tono di re*

Risposta *tono di re.* *tono di sol*

63. — In tutti gli altri casi, devono essere calcolate nella scala del ~~tono~~ della dominante, tutte le note che formano il 1° movimento melo-

dico e che portano il soggetto, dopo la tonica (o dopo la medianta) iniziale, alla dominante o al 7° grado seguito dalla dominante (7° grado non alterato nel modo minore).

Ad essi si risponde con gli intervalli corrispondenti della scala del tono del 1° grado del soggetto.

Il 4° grado non alterato non fa eccezione alla regola: esso è considerato sempre, in questo caso, 7° grado del tono della dominante e gli si risponderà con il 7° grado del tono principale.

Esempio:

Soggetto: tono di do. tono di sol. 1 2 3 4 5 6 7x 1 (x 4° grado non alterato del tono principale, e tuttavia considerato come sensibile del tono della dominante.)

Risposta: tono di sol. tono di do. 1 2 3 4 5 6 7 1

64. — La stessa cosa avviene per il 7° grado del tono principale (alterato o non nel modo minore), quando si trova nel 1° movimento melodico, in funzione di fioritura, o anche quando è nota di passaggio: esso viene sempre considerato 3° grado del tono della dominante.

Esempio:

Soggetto: 1 tono di do. tono di sol. 1 2 3 4 5 6 7 1

Risposta: tono di sol. tono di do. 1 2 3 4 5 6 7 1

Nel modo minore, deve essere tenuto conto anche delle necessità della scala minore moderna.

Esempio:

Soggetto: 2 tono di do. tono di sol. 1 2 3 4 5 6 7 1

Risposta: tono di sol. tono di do. 1 2 3 4 5 6 7 1

opp. 1 2 3 4 5 6 7 1

65. — Con questa regola è spiegata una pretesa falsa risposta di G. S. Bach (Clavicembalo ben temperato, fuga 18). Dovendo rispondere a questo soggetto:



Bach, con ragione, lo considera modulante al tono del 5° grado, a partire dalla 2ª nota, e ciò perchè, non essendo l'ultima nota prima della dominante nè la tonica nè la medianta, le note interposte tra il *sol* del 2° movimento della 1ª battuta ed il *re* del 2° movimento della 2ª battuta, appartengono armonicamente alla cadenza in Re diesis minore; il *doppio diesis* posto innanzi al *fa* (2ª nota del soggetto) è evidentemente un accidente eufonico. Bach tratta il suo soggetto come se avesse la forma seguente:



che avrebbe come risposta:



e, per analogia, egli risponde:



e non come vorrebbero certi teorici:



Risposta che non avrebbe senso nè musicale nè armonico. Ci si renderà meglio conto del fondamento della risposta di Bach, sostituendo al *fa doppio diesis* un *fa diesis* che dà un *si naturale* alla risposta, o trasportando il soggetto nel modo maggiore.

66. — Nello stesso modo si possono spiegare le risposte seguenti:

(MOZART)

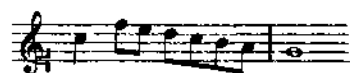
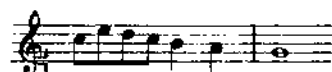
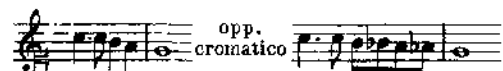
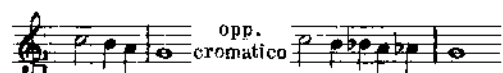
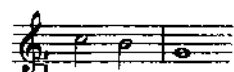
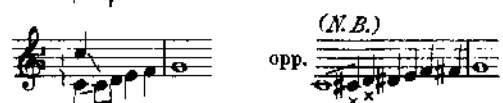
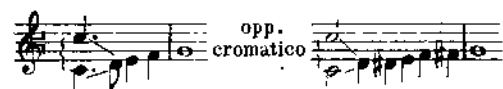
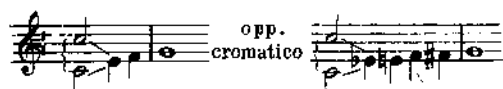
	tono di sol	tono di re
Soggetto		
a	tono di re	tono di sol
Risposta		

(BACH)

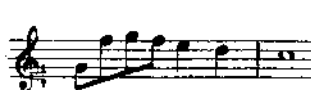
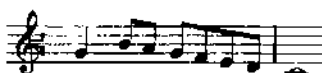
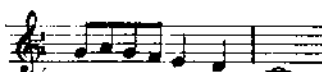
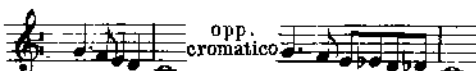
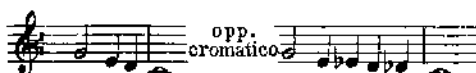
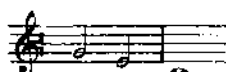
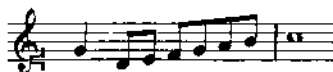
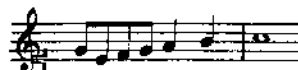
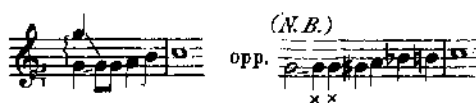
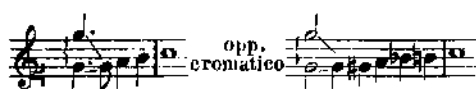
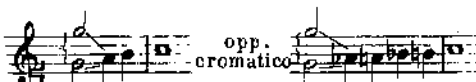
	tono di do	tono di sol	tono di do	tono di sol
Soggetto				
b	tono di sol	tono di do	c	tono di sol
Risposta				

67. — Il seguente quadro presenta varie teste di soggetto che vanno dalla tonica al 5° grado, con le relative risposte.

Soggetti



Risposte



N. B. - Vedere al § 92 le osservazioni concernenti i soggetti cromatici.

68. -- Tutti i soggetti di questo tipo possono essere rappresentati dallo schema seguente che ci dà il grado attribuito ad ogni intervallo diatonico o cromatico quando la *testa del soggetto*, dopo l'inizio con la tonica o la medianta, fa sentire altre note prima di andare alla dominante o al 7° grado seguito dalla dominante:

tono del 1° grado tono del 5° grado

Soggetto 1

8 1 1 2 3 4 5 6 7 1

(con o senza alterazioni cromatiche)

tono del 5° grado tono del 1° grado

Risposta 1

8 1 1 2 3 4 5 6 7 1

(con o senza alterazioni cromatiche)

tono del 1° grado tono del 5° grado

Soggetto 2

3 1 2 3 4 5 6 7 1

(con o senza alterazioni cromatiche)

tono del 5° grado tono del 1° grado

Risposta 2

8 1 7 6 5 4 3 2 1

(con o senza alterazioni cromatiche)

69. — Abbiamo detto poco fa che il 4° grado del tono principale, sentito mentre il soggetto va alla dominante, deve essere — benchè non alterato — trattato armonicamente come *sensibile del tono della dominante*. Effettivamente, in questo caso, esso viene considerato *sotto-dominante della scala naturale della dominante* (1) e trattato come nota sensibile. È noto che in questa scala il 7° grado è un intervallo naturale.

In ogni modo, dato che la dominante del tono principale, sentita in queste condizioni, cessa di essere la dominante per divenire la *tonica* del tono della dominante, è impossibile considerare questo 4° grado come *fondamentale* dell'accordo perfetto del 4° grado o come *terza* dell'accordo perfetto del 2° grado del tono principale, poichè questi due accordi non possono determinare una modulazione al tono della dominante: al contrario ci sembra assai più logico considerarlo *sotto-tonica* di questo ultimo tono, poichè, in questo caso, diventa *terza* dell'accordo di dominante del tono della dominante il quale fa parte della cadenza perfetta in questo tono.

70. — Così procedendo, si noterà che le armonie attribuite a questa parte della risposta sono le omologhe di quelle attribuite alla parte corrispondente del soggetto: viene così applicato il principio sopra enunciato in base al quale *ogni nota appartenente nel soggetto al tono della dominante deve essere riprodotta, nella risposta, dalla nota del grado corrispondente nel tono principale*.

Quanto si riferisce alla melodia del soggetto si applica « *a fortiori* » alle armonie determinate dalla melodia stessa.

(1) Si dice *scala naturale della dominante* quella risultante dalla risonanza di una corda sonora.

4° GRADO DEL
TONO PRINCIPALE
CONSIDERATO
COME 7° GRADO
DEL TONO
DELLA DOMINANTE

ANALISI TONALE
E ARMONICA
DEL SOGGETTO

71. — Un soggetto di fuga non può quindi essere analizzato nei suoi aspetti tonali e armonici, con i procedimenti in uso per una qualsiasi frase melodica. In un soggetto di fuga, la funzione di *TONICA del tono della dominante* attribuita al 5° grado del tono principale, sentito nella testa del soggetto, determina un'attribuzione tonale particolare per quei gradi che immediatamente precedono la dominante, sempre che questi gradi non siano il 1° od il 3°: da questa analisi rigorosa dipende l'esattezza della risposta.

72. — Per esempio un'analisi tonale del soggetto seguente, considerato come una qualsiasi frase melodica, attribuirà alla prima ed alla seconda battuta di questo soggetto delle armonie le cui fondamentali appartengono al tono di Mi bemolle:



Ma poichè si tratta di una fuga, la dominante (*si bemolle*) del tono principale, secondo movimento della 2ª battuta, con la quale termina il 1° moto melodico o testa del soggetto, deve essere considerata 1° grado del tono della dominante. Ne consegue che *la modulazione del soggetto al tono della dominante* porta una *cadenza* in questo tono e che questa cadenza può essere costituita solo dalle armonie attribuite alle note *sol* e *do* poste sul 3° e 4° movimento della prima battuta. In conseguenza, esse avranno le seguenti fondamentali del tono di Si bemolle:



Nella risposta, le armonie saranno le omologhe del tono di Mi bemolle e *la risposta sarà tonale*:



(Considerando invece il *sol* del 3° movimento della 1ª battuta del soggetto, come *terza* dell'accordo del 4° grado del tono di Si bemolle e non come *quinta* dell'accordo del 2° grado dello stesso tono, l'armonia corrispondente della risposta avrebbe dato al *do* del 3° movimento la funzione di *terza* del 4° grado di Mi bemolle, ben determinando ugualmente la cadenza con il 4° grado seguito dal 5° invece che con il 2° grado seguito ugualmente dal 5° per poi cadere, nei due casi, sul 1° grado).

73. — È sottinteso che, per ragioni sentimentali, la risposta potrebbe essere *reale*: « Il cuore ha le sue ragioni che la ragione stessa potrebbe ignorare ». Ma nel *nostro* caso, le armonie precitate in (b) e in (c), sono le sole logiche e compatibili con una *risposta esatta*, mentre quelle dell'esempio (a) non sono applicabili, poichè, in un soggetto che modula alla dominante, esse appartengono interamente al tono di Mi bemolle. Tuttavia è bene osservare che questa maniera di determinare armonicamente il soggetto è puramente *teorica*, e che non ha altro scopo che quello di stabilire i rapporti tonali tra soggetto e risposta; il soggetto, considerato a sè stante, potrebbe essere armonizzato altrimenti.

74. — Quando la dominante è stata sentita sia come prima nota del soggetto, sia dopo la tonica o dopo la medianta, seguite o non da altri gradi, il soggetto deve ritornare al *tono principale*.

Tutte le note che seguono la dominante, sentita in queste condizioni, devono essere calcolate come gradi della scala del tono principale del soggetto, a meno che esse non portino una ALTERAZIONE CARATTERISTICA del tono della dominante o che questa alterazione non sia sottintesa nell'armoria.

In altre parole: *per speciale convenzione della fuga*, un soggetto può modulare una sola volta alla dominante; questa modulazione può ripetersi una seconda volta ma esclusivamente per mezzo di un'alterazione caratteristica del tono della dominante.

Esempi :

[illegible]

(MENDELSSOHN)

tono di sol. tono di do.

Soggetto

b

tono di do. tono di sol.

Risposta

(HAENDEL)

tono di mi. tono di la

Soggetto

c

tono di la. tono di mi.

Risposta

RITORNO AL TONO PRINCIPALE

(KIRNBERGER)

tono di do... tono di sol... tono di do...

Soggetto

d

tono di sol... tono di do... tono di sol...

Risposta

(A. GEDALGE)

tono di la... tono di mi... tono di la... tono di mi... tono di la...

Soggetto

e

tono di mi... tono di la... tono di mi... tono di la... tono di mi...

Risposta

(A. GEDALGE)

tono di do... tono di fa... tono di do... tono di fa...

Soggetto

f

tono di fa... tono di do... tono di fa... tono di do...

Risposta

(ANONIMO)

tono di re... tono di la... tono di re

Soggetto

g

tono di la... tono di re... tono di la

Risposta

RISPOSTA REA-
LE AD UN SOG-
GETTO TONALE

75. — In casi molto rari (eccezion fatta per i soggetti cromatici) in cui il soggetto va alla dominante passando per diverse note del tono, si può fare la risposta reale, qualora la risposta tonale venga ad assumere una forma *antimusicale*, o che la melodia del soggetto risulti troppo deformata.

Esempio:

Soggetto

Risposta tonale

È evidente che per questo soggetto la risposta reale — benchè contraria alla regola — deve essere preferita per le due ragioni sopra esposte.

Risposta reale

Questi casi d'altronde sono poco frequenti; facilmente individuabili, si presentano generalmente in quei soggetti, la cui melodia presenta nella prima parte la forma di una *progressione*.

76. — Per un soggetto del tipo seguente, è preferibile la risposta *reale* a quella *tonale* che svisa troppo la melodia del soggetto.

Soggetto

Risposta tonale

Risposta reale

È chiaro che, nel caso si scelga la risposta *tonale*, si ha l'obbligo di considerare il 4° grado non alterato della scala del tono principale come *sotto-tonica* della scala naturale della dominante e di fargli corrispondere, nella risposta, la *sensibile* del tono principale: ciò cambia a tal punto il carattere melodico del soggetto, da rendere quasi necessaria la risposta *reale*, che deve sempre essere adottata quando il soggetto termina con la dominante preceduta dal 4° grado non alterato del tono principale.

77. — Un soggetto modula al tono della dominante quando una delle sue note porta un'alterazione caratteristica di questo tono (§ 33) o quando questa alterazione è sottintesa nell'armonia.

In questo caso (§§ 28, 29):

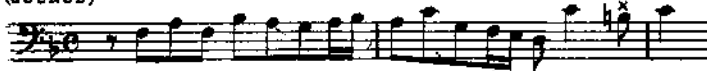
Ogni frammento del soggetto appartenente al tono principale, nella risposta è riprodotto grado per grado, alterazione per alterazione, nel tono della dominante.

E reciprocamente

Ogni frammento del soggetto appartenente al tono della dominante, nella risposta è riprodotto grado per grado, alterazione per alterazione, nel tono principale.

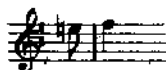
Esempio:

(GOUNOD)



Questo soggetto in Fa maggiore termina con la dominante, e in più contiene l'alterazione caratteristica del tono del 5° grado, posta alla penultima nota (il *bequadro* innanzi al *si*, 4° grado del tono di Fa, che diventa, in conseguenza di questa alterazione, 7° grado del tono di Do, dominante del tono di Fa).

La risposta dovrà dunque far sentiré il 7° grado seguito dal 1° grado del tono di Fa, e così terminare



MODULAZIONE
ALLA DOMINANTE
PER MEZZO
DELL'ALTERA-
ZIONE CARATTE-
RISTICA. RISPO-
STA TONALE

È evidente che il *sol*, *fondamentale* della 2^a nota di questo periodo, deve portare un accordo maggiore appartenente al tono di Do, e ciò implica necessariamente che la modulazione al tono della dominante debba cominciare dalla 1^a nota del 2° periodo.

Questo periodo appartiene per intero al tono della dominante del soggetto, e *nella risposta i gradi saranno quelli corrispondenti al tono del 1° grado del soggetto*:

Intervalli calcolati in rapporto al 1° grado del tono di fa (tono principale del soggetto)

Risposta

Intervalli calcolati in rapporto al 1° grado del tono di do (dominante del tono principale del sogg.)

Soggetto

L'unione dei due periodi del soggetto ci darà questa risposta completa:

tono di do

Risposta

tono di fa

tono di fa

Soggetto

tono di do

81. — Le soluzioni seguenti, prospettate in un esame finale del Conservatorio, sono errate. Per convincersene basta paragonarle al soggetto, riportando ad esso le armonie corrispondenti, armonie non giustificabili *tonalmente*.

tono di do

Risposta

1

gradi 1 3 1 4 3 2 3 4 3

tono di do

tono di do

tono di fa

Soggetto

tono di fa

tono di do

tono di fa

tono di do

Tonalità attribuite alla risposta: tono di fa

Secondo questa risposta il frammento del soggetto indicato dalle crocette appartiene al tono di Fa, poichè ad esso è stato risposto con i gradi corrispondenti al tono di Do; resta allora incomprensibile perchè il 7° grado di questo tono porti un'alterazione del tono di Fa, che sarebbe giustificata solo nel caso che il soggetto presentasse questa forma:



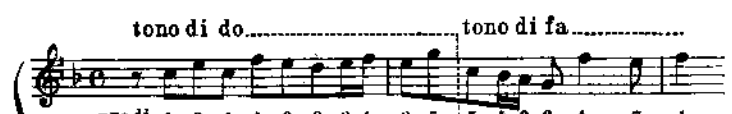
il che non è musicalmente possibile.

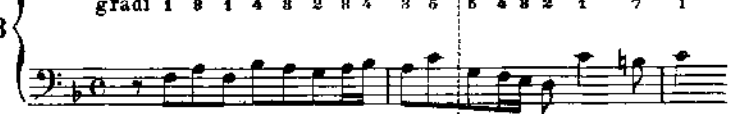
82. — Analizzando con lo stesso procedimento le due soluzioni seguenti, si vedrà che è impossibile spiegarne il punto di vista armonico e tonale.

Risposta  **grado** 1 3 1 4 3 2 3 4 3 5 2 1 7 6

Soggetto  **grado** 1 7 1

Tonalità attribuite alla risposta: tono di fa..... tono di do.....

Risposta  **grado** 1 3 1 4 3 2 3 4 3 5 5 4 3 2 1 7 1

Soggetto  **grado** 1 7 1

Tonalità attribuite alla risposta: tono di fa..... tono di do.....

83. — Il soggetto seguente:

(G. SARTI)



è in Sol minore, comincia col 1° grado e modula al tono della dominante, poichè termina col 5° grado preceduto dall'alterazione caratteristica del tono della dominante.

Dividiamolo in tre periodi melodici:



e si vedrà che il 1° e il 2° periodo appartengono indiscutibilmente al tono di Sol minore.

In effetto:

Il 1° periodo (*testa del soggetto*) si porta dalla tonica alla medianta, passando per il 2° grado; secondo la regola, gli intervalli devono essere calcolati nella scala del tono di Sol minore (tono principale del soggetto):

Soggetto  **grado** 1 2 3

Risposta  **grado** 1 2 3

Il 2° periodo non può avere che i seguenti bassi fondamentali:

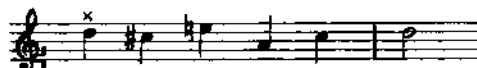
Bassi fondamentali  **grado** 3 6

La risposta dei due primi periodi riuniti sarà dunque:

Soggetto tono di sol.....

Risposta tono di re.....

84. — Resta solo da discutere quale sia la funzione tonale del *re* che inizia il terzo periodo:



poichè le altre cinque note con le quali termina il soggetto appartengono chiaramente al tono di Re minore, dominante del soggetto: infatti il *do* (4° grado di Sol) e il *mi* (6° grado di Sol) portano le alterazioni caratteristiche del tono di Re minore e il soggetto termina con la dominante: *esiste dunque una modulazione evidente al tono di Re minore.*

La 1ª nota del 3° periodo non può essere considerata che *fondamentale, terza o quinta* di un accordo:

I) Essa non può essere la *fondamentale* dell'accordo di Re minore a causa del *mi* precedente che è *terza* dell'accordo del 4° grado di Sol, e la concatenazione diretta di questi due accordi è impossibile.

Tanto meno può essere la *fondamentale* dell'accordo *peretto maggiore* posto sul 5° grado del tono di Sol minore, perchè la tonalità di Re minore non può essere preparata dall'accordo di Re maggiore.

II) Per le stesse ragioni, essa non può essere la *terza* dell'accordo maggiore di Si bemolle posto sul 6° grado del tono di Re minore.

III) Non resta dunque che considerare la nota *re* come *quinta* dell'accordo di Sol minore, che diventa, in conseguenza del *do diesis* che lo segue, accordo del 4° grado del tono di Re minore: il basso fondamentale del *re*, considerato come 1° grado del tono di Re minore, è allora il *sol*. Il 3° periodo del soggetto ha quindi le *fondamentali* seguenti:

Bassi fondamentali tono di re.....

• come *risposta*:

Soggetto tono di re.....

Risposta tono di sol.....

Per l'intero soggetto si ottiene la risposta seguente:

Soggetto 

Risposta 

DOMINANTE O
7° GRADO TER-
MINANTI IL
SOGGETTO. RI-
SPOSTA TONALE

85. — Un soggetto modula al tono della dominante quando termina:

a) Con la dominante ⁽¹⁾ (§ 37).

In questo caso:

La dominante è considerata 1° grado del tono della dominante e la risposta termina col 1° grado del tono principale.

b) Con il 7° grado (non alterato nel modo minore) del tono principale (§ 38).

In questo caso:

Il 7° grado (non alterato nel modo minore) è considerato come 3° grado del tono della dominante e la risposta termina col 3° grado del tono principale.

Esempi:

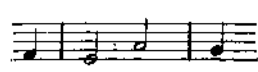
1° 

2° 

86. — Per la ricerca della *risposta* ai soggetti di questo tipo, basta applicare lo stesso processo analitico usato per i soggetti esposti nei paragrafi precedenti.

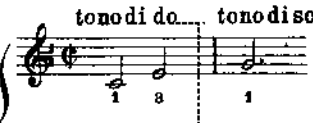
1° 

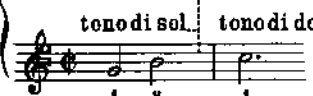
Si divide questo soggetto in tre periodi:

I  II  III 

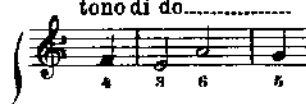
⁽¹⁾ Anche nel caso in cui la dominante sia preceduta dal 4° grado non alterato del tono principale, che allora diventa sotto-tonica del tono della dominante, ed al quale, nella risposta, corrisponde la SENSIBILE del tono principale. (§ 76).

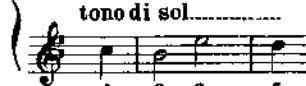
Seguendo la regola, il 1° periodo ci dà la risposta seguente:

Soggetto 

Risposta 

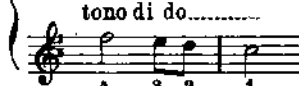
Il soggetto che è tonale, deve, dopo la modulazione alla dominante, ritornare al ~~tono~~ **tono** principale: il 2° periodo, allora, appartiene per intero alla tonalità principale del ~~soggetto~~ **soggetto**, non presentando l'alterazione caratteristica del tono della dominante nè lascian-
ciola ~~sottintendere~~ nell'armonia. La risposta relativa è la seguente:

Soggetto 

Risposta 

Nel 3° periodo, la nota finale deve essere considerata come 1° grado del tono della ~~dominante~~ **dominante**: ciò implica la modulazione sul *do*, 1ª nota del periodo, che deve essere con-
siderata come 4° grado del tono di Sol; si ottiene così la risposta seguente:

Soggetto 

Risposta 

• infine per l'intero soggetto:

Soggetto 

Risposta 

87. — Analizzando ugualmente questo soggetto:

(A. THOMAS)

2° 

si troverà che, nell'insieme, l'ultima figurazione:



appartiene al tono di Mi bemolle, dominante del tono principale.

Infatti l'ultima nota *sol*, seguendo la regola, deve essere considerata come 3° grado del tono della dominante *mi bemolle*; in conseguenza il *si* ed il *la* precedenti sottintendono, nella loro armonia, il *re bequadro*, alterazione caratteristica del tono di Mi bemolle:

Eccone la risposta:

Soggetto *tono di mi $\flat$ tono di la $\flat$ tono di mi $\flat$*
1 4 3 2 1 2 3 4 8 2 5 1 6 5 4 3

Risposta *tono di la $\flat$ tono di mi $\flat$ tono di la $\flat$*
1 4 3 2 1 2 3 4 8 2 5 1 6 5 4 3

Con lo stesso procedimento si troveranno le risposte ai soggetti seguenti:

(REICHA)
 Soggetto *tono di do $\sharp$ tono di fa $\sharp$ tono di do $\sharp$*
 a
 Risposta *tono di fa $\sharp$ tono di do $\sharp$ tono di do $\sharp$*

(EBERLIN)
 Soggetto *tono di la... tono di mi... tono di la... tono di mi...*
 b
 Risposta *tono di mi... tono di la... tono di mi... tono di la...*

c
 Soggetto *tono di do... tono di fa... tono di do...*
 Risposta *tono di fa... tono di do... tono di fa...*

(A. THOMAS)
 Soggetto *tono di sol... tono di re... tono di sol... tono di re...*
 d
 Risposta *tono di re... tono di sol... tono di re... tono di sol...*

(A. GEDALGE)
 Soggetto *tono di si... tono di fa $\sharp$... tono di si... tono di fa $\sharp$...*
 e
 Risposta *tono di fa $\sharp$... tono di si... tono di fa $\sharp$ tono di si...*

(A. GEDALGE) *tono di re... di la... di re... di la...*

Soggetto *f*

Risposta *f*

(A. GEDALGE) *tono di sib... di mib... di sib... di mib...*

Soggetto *g*

Risposta *g*

(A. GEDALGE) *tono di mi... di si... di mi... di si...*

Soggetto *h*

Risposta *h*

88. — *L'imitazione reciproca fra il tono del 1° grado e il tono del 5° grado fa sì che la RISPOSTA (la cui TONICA è la dominante del soggetto) sembri modulare al tono della sua PROPRIA SOTTODOMINANTE tutte le volte che essa imita un frammento del soggetto che modula al tono del 5° grado.*

MUTAZIONE

Si vede, infatti, dagli esempi precedenti, che la risposta subisce un cambiamento in rapporto al soggetto ogni qualvolta essa modula al tono della dominante o che ritorna al tono principale.

Questa modifica è detta MUTAZIONE.

Concludendo, la *mutazione* è costituita dalla SOPPRESSIONE o dalla ADDIZIONE di un intervallo di SECONDA tra due note della risposta, considerate appartenenti l'una al tono del 1° grado, l'altra al tono del 5° grado del soggetto.

89. — In alcuni casi la *mutazione* produce, nella risposta, una *imitazione* del soggetto per moto OBLIQUO; ma per nessuna ragione essa può portare ad una *imitazione* del soggetto per moto CONTRARIO.

90. — In maniera assoluta, la *mutazione* produce nella risposta la *soppressione* di un intervallo di seconda (maggiore o minore secondo il modo):

1) Quando il soggetto va, fin dall'inizio, dalla tonica alla dominante — o ad un qualsiasi grado del tono della dominante — *per moto ascendente*;

Esempio:

Soggetto *a*

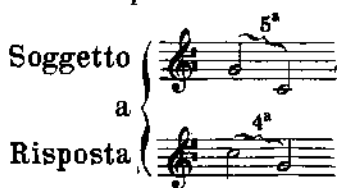
Risposta *a*

Soggetto *b*

Risposta *b*

II) Quando il soggetto va, fin dall'inizio, dalla dominante alla tonica — o ad un qualsiasi grado del tono principale — *per moto discendente*;

Esempio:

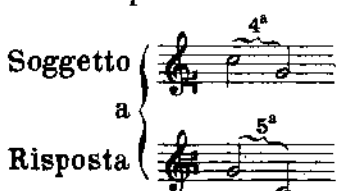


91. — *Inversamente:*

La mutazione produce nella risposta l'addizione di un intervallo di seconda (maggiore o minore, secondo il modo):

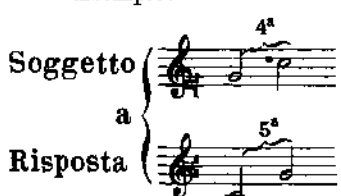
I) Quando il soggetto va, fin dall'inizio, dalla tonica alla dominante — o ad un qualsiasi grado del tono della dominante — *per moto discendente*;

Esempio:



II) Quando il soggetto va, fin dall'inizio, dalla dominante alla tonica — o ad un qualsiasi grado del tono principale — *per moto ascendente*;

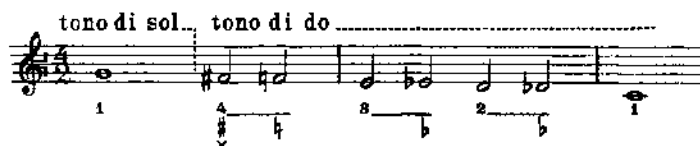
Esempio:



Un fatto simile si produce, e nella stessa maniera, ogni volta che il soggetto modula dal tono principale al tono della dominante e reciprocamente.

OSSERVAZIONI
CONCERNENTI I
SOGGETTI CRO-
MATICI

92. — Si avrebbe una IMITAZIONE del soggetto per MOTO CONTRARIO se, nella risposta ad un soggetto cromatico che DALL'INIZIO va dalla dominante alla tonica per moto DISCENDENTE,



si volesse riprodurre l'alterazione cromatica del 4º grado del tono principale, immediatamente successivo al 5º grado del tono stesso, considerato 1º grado del tono della dominante;

o se, nella *risposta* ad un soggetto *cromatico* che va, fin dall'inizio, dalla *tonica* alla *dominante* per *moto ASCENDENTE*,



si volesse riprodurre l'*alterazione cromatica* del 4° grado del tono della dominante, immediatamente successivo al 1° grado del tono principale, e quando il soggetto fa sentire tutti i gradi congiunti dal 1° al 5°.

93. — Per ben comprendere il meccanismo della risposta ad un soggetto *affine* a uno dei due tipi precedenti, è necessario esaminarli sopprimendone gli intervalli cromatici.

Esempio:



Ecco (§ 43) la risposta al soggetto così riportato al genere diatonico:



Ora, se in questo soggetto si può, tra la prima e la seconda nota, intercalare un intervallo cromatico, non altrettanto si può fare nella risposta, ove la seconda nota è la ripetizione della prima; si deve, allora, nella risposta, ripetere questa stessa nota fino a quando si giunge al 4° grado naturale del tono della dominante,

Esempio:



e rispondere ad un intervallo alterato con un intervallo naturale, ottenendo così un'*imitazione* per MOTO OBLIQUO.

94. — Applicando lo stesso procedimento ad un soggetto, che vada *direttamente* alla dominante per *moto cromatico ascendente*, si ottiene un eguale risultato per la risposta.

Esempio:

Soggetto cromatico
1

Soggetto senza gli intervalli cromatici

Soggetto diatonico
2

Risposta diatonica

Soggetto con gli intervalli cromatici
3

Risposta con gli intervalli cromatici

tono di do... tono di sol

tono di do... tono di sol

tono di do... tono di sol

tono di sol... tono di do

tono di do... tono di sol

tono di sol... tono di do

Dagli esempi che precedono si vede che, nella risposta, deve essere ripetuto il 5° grado del tono principale (omologo del 1° grado del tono della dominante) non potendosi intercalare un semitono cromatico tra queste due note simili.

Al contrario è evidente che questo *snaturamento* della melodia nella risposta non avviene in quei soggetti che presentano una forma analoga alle seguenti, poichè l'*imitazione obliqua del soggetto risulta dal moto congiunto della melodia*; è necessario allora, rispondere così ai soggetti di questo tipo, secondo i dati della regola generale:

Soggetto
a

Risposta

tono di re... tono di sol

tono di sol... tono di re

e analogamente:

Soggetto

Risposta

tono di re... tono di sol

tono di sol... tono di re

tono di do. tono di sol

Soggetto

b

Risposta

tono di sol. tono di do.

e analogamente:

tono di do. tono di sol

Soggetto

Risposta

tono di sol. tono di do.

senza alcun pregiudizio dell'osservazione, di cui al § 97, sulla prassi fondamentale della *risposta reale* in simili casi.

95. — La regola non cambia quando il soggetto, dopo la modulazione alla dominante, ritorna con *moto cromatico* alla *tonica* o alla *mediante*.

Esempi:

1

tono di do. tono di sol. tono di do. tono di sol.

Soggetto

Risposta

tono di sol. tono di do. tono di sol. tono di do.

2

tono di do. tono di sol. tono di do.

Soggetto

Risposta

tono di sol. tono di do. tono di sol.

o quando, portatosi dalla *dominante* alla *tonica*, ritorna prima con *moto cromatico* alla *dominante* e poi ancora *cromaticamente* alla *tonica* o alla *mediante*.

Esempi:

3

tono di sol. tono di do. tono di sol. tono di do.

Soggetto

Risposta

tono di do. tono di sol. tono di do. tono di sol.

4

Soggetto

Risposta

tono di fa. tono di do. tono di fa.

tono di do. tono di fa. tono di do.

96. — È tutta altra cosa quando il movimento *cromatico* del soggetto:

a) si arresta o ritorna alla *mediante* o alla *tonica* prima di far sentire la *dominante*;

b) fa sentire, *subito dopo la tonica*, QUALSIASI ALTRO GRADO che non sia il 1° grado alterato o il 2° con alterazione discendente, ambedue appartenenti al *tono principale*.

In questi casi la risposta è regolata dalle norme enunciate al § 16.

Esempi:

1

Soggetto

Risposta

tono di fa. tono di do. tono di fa.

tono di do. tono di fa. tono di do.

2

Soggetto

Risposta

tono di fa. tono di do. tono di fa.

tono di do. tono di fa. tono di do.

97. — In ogni modo, ad un soggetto che va *direttamente e cromaticamente* dalla *dominante* alla *tonica* con MOTO DISCENDENTE o dalla *tonica* alla *dominante* con MOTO ASCENDENTE, è da preferirsi la *risposta reale*, se quella *tonale* modifica troppo la fisionomia del soggetto.

Esempi:

1

Soggetto

Risposta tonale

Risposta reale (preferibile)

2

Soggetto

Risposta tonale

Risposta reale (preferibile)

98. — La fisionomia di un *soggetto cromatico* è meglio conservata dalla risposta quanto il soggetto va *ASCENDENDO* dalla *dominante* alla *tonica* o *DISCENDENDO* dalla *tonica* alla *dominante*; tuttavia anche in questi casi la *risposta reale* è *preferibile*.

99. — Da quanto è stato detto in precedenza risulta che, *teoricamente*:

I) *Un soggetto deve COMINCIARE con la TONICA, la MEDIANTE o la DOMINANTE.*

II) *Un soggetto deve TERMINARE con la TONICA, la MEDIANTE, la DOMINANTE o col 7° GRADO (non alterato nel modo minore).*

Nella composizione libera, un soggetto può cominciare con gradi che non siano quelli ora precisati: è compito del musicista cercarne l'interpretazione tonale più opportuna e il rispondere come meglio gli detti la sua fantasia.

Tuttavia, riportandosi alle regole enunciate, si può ugualmente giungere ad una razionale interpretazione di un soggetto qualsiasi, e ad esso rispondere con tutta logica.

100. — Se un soggetto, nel modo maggiore, comincia col 7° grado, questo 7° grado deve essere sempre considerato come 3° grado del tono della dominante.

Si risponderà come se il soggetto cominciasse nel tono della dominante, cioè col 3° grado del tono principale.

Esempio:

tono di sol. tono di do.

Soggetto

tono di do. tono di sol.

Risposta

La risposta che facesse sentire il 7° grado del tono della dominante, sarebbe illogica, sia dal punto di vista armonico che da quello tonale; il 7° grado del tono principale non può essere altro che la TERZA DELL'ACCORDO DEL 5° GRADO e ad esso si deve rispondere con la TERZA DELL'ACCORDO DEL 1° GRADO, poichè il 5° grado del tono principale, all'inizio del soggetto, deve essere sempre considerato come 1° grado del tono della dominante.

OSSERVAZIONI
RELATIVE AD
ALCUNE FORME
ECCEZIONALI
DEL SOGGETTO

SOGGETTO PRIN-
CIPIANTE CON
IL 7° GRADO.
(MODO MAGGIO-
RE)

Pertanto questo soggetto deve essere classificato nella categoria di quelli che s'iniziano con la dominante, poichè le fondamentali dei relativi accordi sono le stesse nei due casi:

Soggetto
che comincia col 7° grado
del tono principale

Soggetto
che comincia con la dominante

Bassi fondamentali

*SOGGETTO PRIN-
CIPIANTE COL 7°
GRADO. (MODO
MINORE)*

101. — Se un soggetto, nel modo minore, comincia col 7° grado alterato, questo 7° grado deve essere sempre considerato come sensibile del tono principale.

Si risponderà con la sensibile del tono della dominante.

Esempio:

Soggetto

tono di do# min.

7 1 2 3 — 2 3 4 ecc.

Risposta

tono di sol# min.

7 1 2 3 — 2 3 4

Questo 7° grado alterato non può essere considerato *terza* dell'accordo perfetto del 5° grado del tono di Do diesis minore, perchè questo accordo è minore. *Non è assolutamente possibile, nel modo minore, che un soggetto cominci col 7° GRADO NON ALTERATO del tono principale.*

*SOGGETTO PRIN-
CIPIANTE COL 4°
GRADO ALTERA-
TO*

102. — Se un soggetto comincia con il 4° grado alterato del tono principale, questo 4° grado deve essere sempre considerato come sensibile del tono della dominante.

Si risponderà col 7° grado (alterato nel modo minore) del tono principale.

Esempio:

Soggetto

tono di do tono di fa

7 1 — 6 5 4 3 2 1 2 3

Risposta

tono di fa tono di do

7 1 — 6 5 4 3 2 1 2 3

103. — Un soggetto che comincia col 2º, col 4º non alterato o col 6º grado del tono principale, viene considerato come avente inizio nel tono del suo 1º grado, e la nota iniziale sarà calcolata nella scala di questo tono; per il resto ci si riporta alle regole dei paragr. 35 e seguenti.

SOGGETTO PRINCIPALMENTE COL 2º, 4º o 6º GRADO

Esempio:

The musical example consists of two staves. The top staff is labeled 'Soggetto' and the bottom staff is labeled 'Risposta'. Both are in 2/4 time. The 'Soggetto' starts on Bb (2nd degree of C major) and ends on Bb. The 'Risposta' starts on F (4th degree of C major) and ends on F. Above the 'Soggetto' staff, the notes are labeled with degrees: 2, 1, 7, 1, 1, 3, 8, 5, 4, 5, 3, 1. Above the 'Risposta' staff, the notes are labeled with degrees: 2, 1, 7, 1, 1, 3, 8, 5, 4, 5, 3, 1. Above the 'Soggetto' staff, the first measure is labeled 'tono di sib.' and the second measure is labeled 'tono di fa'. Above the 'Risposta' staff, the first measure is labeled 'tono di fa' and the second measure is labeled 'tono di sib.'.

È quasi impossibile iniziare un soggetto col 4º o col 6º grado senza provocare la sensazione della tonalità di cui queste note sarebbero il 1º grado. Componendo soggetti di fuga ci si renderà conto di quanto la tonalità e il modo di un soggetto siano incerti quando il grado iniziale non è la *tonica*, la *mediante* o la *dominante*.

104. — Riassumendo:

I.

Un soggetto di fuga non modula quando, cominciando e terminando con la *tonica* o con la *mediante*, non va al 5º grado, o quando il 5º grado è sentito come nota di passaggio, o come fioritura, o in progressione.

RIEPILOGO

II.

Un soggetto modula al tono della *dominante* quando, cominciando con la *tonica* o con la *mediante*, va al 5º grado sia direttamente, sia facendo sentire diverse note del tono del 1º grado o della *dominante*.

III.

Un soggetto di fuga modula al tono della *dominante* quando comincia con la *dominante*, o termina con la *dominante* o con il 7º grado (non alterato nel modo minore).

In questo caso la *dominante* del soggetto diventa *tonica* della scala del tono del 5º grado, e il 7º grado del soggetto (non alterato nel modo minore) è considerato 3º grado del tono della *dominante*.

IV.

Se un soggetto comincia con la tonica o con la medianta, e va alla dominante (o al 7° grado subito seguito dalla dominante) passando per diversi altri gradi, questi sono calcolati nella scala del tono principale del soggetto se la nota che immediatamente precede la dominante è la medianta o la tonica.

In ogni altro caso, questi gradi sono calcolati nel tono della dominante, sia pure il 4° grado non alterato che è considerato sempre come 7° grado del tono della dominante.

V.

Un soggetto modula al tono della dominante, ogni qualvolta presenti un'alterazione caratteristica di questo tono, o che questa alterazione sia sottintesa nell'armonia.

VI.

Tutte le note che seguono la dominante, sentita come tonica del tono del 5° grado (come 1ª nota del soggetto oppure, nella testa del soggetto, dopo la tonica o la medianta del tono principale) devono essere considerate come intervalli della scala del tono principale: e cioè, il soggetto non può più modulare al tono della dominante se non per mezzo di una alterazione caratteristica di questo tono, sia pure sottintesa nell'armonia.

VII.

Ogni intervallo che nel soggetto appartiene alla scala del tono principale, deve essere riprodotto nella risposta, con le alterazioni relative, dall'intervallo corrispondente della scala del tono della dominante (imitazione obbligata alla quinta superiore o alla quarta inferiore).

E reciprocamente:

Ogni intervallo che nel soggetto appartiene alla scala del tono della dominante, deve essere riprodotto nella risposta, con le alterazioni relative, dall'intervallo corrispondente della scala del tono principale (imitazione obbligata alla quarta superiore o alla quinta inferiore).

CAPITOLO IV

IL CONTROSOGGETTO

105. — Si dice Controsoggetto una parte, scritta in contrappunto doppio all'ottava o alla quindicesima, che, sentita poco dopo il soggetto, lo accompagna in ciascuna delle sue entrate.

DEFINIZIONE

106. — Le qualità d'un *buon contrasoggetto* sono le seguenti:

I) Il contrasoggetto deve avere col soggetto solo rapporti di modulazione: non deve ricordarne la forma melodica nè il carattere ritmico; ma per quanto diversi tra loro, il soggetto ed il contrasoggetto devono essere improntati ad un medesimo stile.

QUALITÀ
DEL CONTROSOG-
GETTO

Un contrasoggetto non deve mai avere un carattere troppo contrastante con quello del soggetto che accompagna. Come nella composizione, un accompagnamento gaio e saltellante non si adatta ad una melodia di tipo grave e severo, così ad un soggetto di fuga di una data espressione non può essere adattato un contrasoggetto di carattere opposto.

II) Il soggetto ed il suo contrasoggetto devono poter assumere correttamente, nei confronti l'uno dell'altro, la funzione di basso d'armonia.

Questo punto è essenziale: non bisogna dimenticare che, nello svolgimento di una fuga, il *soggetto* ed il *contrasoggetto* passano, alternandosi, in tutte le voci; è quindi necessario che sia l'uno come l'altro possano costituire un buon basso d'armonia.

III) Il contrasoggetto deve essere sempre sentito dopo il soggetto e, nei limiti del possibile, cominciare subito dopo la testa del soggetto.

Questa regola ha lo scopo di far sì che il *soggetto* abbia una parte preponderante e di evitare confusione per le entrate simultanee.

Ad un *soggetto* di fuga possono essere dati *tanti contrasoggetti quante sono le parti* della fuga stessa, meno quella in cui viene enunciato il soggetto: *nella fuga a più contrasoggetti* si avrà cura che essi entrino *successivamente* e non simultaneamente. Usando più *contrasoggetti*, la linea melodica di ciascuno di

essi deve essere *ben distinta* da quella degli altri, quanto la è da quella del soggetto: nessuna imitazione, dunque, tra loro, nè col soggetto.

Esempio:

The musical score example shows a Subject (Soggetto) and two Counter-Subjects (1° Controsoggetto and 2° Controsoggetto) in a 3/4 time signature. The Subject is in the treble clef, and the Counter-Subjects are in the bass clef. The score consists of two systems of staves. The Subject is a melodic line, while the Counter-Subjects provide harmonic support.

IV) Sui movimenti principali della battuta devono sempre trovarsi note del soggetto o note del controsoggetto.

Si deve evitare che il *contrasoggetto* faccia sentire le stesse figurazioni del *soggetto* sullo stesso movimento della battuta; le pause del soggetto saranno colmate dal *contrasoggetto* e, viceversa, il *contrasoggetto* potrà avere pause dove il soggetto si muove melodicamente.

Esempio:

(G. S. BACH)

The musical score example by G. S. Bach shows a Subject (Soggetto) and a Counter-Subject (Controsoggetto) in a 3/4 time signature. The Subject is in the treble clef, and the Counter-Subject is in the bass clef. The score consists of two systems of staves. The Subject is a melodic line, while the Counter-Subject provides harmonic support.

V) Le armonie determinate dal controsoggetto devono avere la maggior ricchezza e varietà.

Pertanto è necessario, sempre che ciò sia possibile, l'impiego dei *ritardi*; si eviti, viceversa, di mutare spesso le armonie nel corso di una battuta, cer-

cando di considerare note di passaggio tutte quelle la cui realizzazione armonica non sia indispensabile.

Esempio:

N. B. - Quando una nota, sentita in fine di battuta, è ripresa nella battuta seguente subito dopo una pausa e *scende di grado*, essa deve essere considerata *ritardo* e deve essere interpretata armonicamente, come se fosse stata mantenuta la sincope; nell'esempio precedente, le battute 4 e 5 devono essere immaginate come se fossero scritte così:

107. — Il controsoggetto che accompagna la risposta d'una fuga reale (non modulante) non subisce alcun cambiamento: lo si trasporta semplicemente nel tono della risposta.

MUTAZIONE
NEL CONTROSOG-
GETTO

Se il soggetto modula (fuga tonale), il controsoggetto che accompagna la risposta richiede quelle modifiche parallele ai cambiamenti che, in questo caso, la risposta ha dovuto subire in rapporto al soggetto.

Vi è dunque nel controsoggetto una MUTAZIONE corrispondente a quella della risposta.

108. — Quando un soggetto porta *fin dall'inizio* una MUTAZIONE nella risposta, si cercherà di far cominciare il controsoggetto immediatamente dopo il punto in cui avviene la mutazione.

Esempio:

109. — Ma se, per una ragione qualsiasi, l'inizio del controsoggetto precede la prima mutazione del soggetto, per il controsoggetto che accompagna la risposta saranno osservate le stesse regole che si applicano al soggetto; o più

Qualche volta si può, tuttavia, ovviare a questo inconveniente, ripetendo una nota nel controsoggetto, se la mutazione porta alla soppressione di un intervallo.

Esempio:

The example consists of two systems of musical notation. The first system shows a 'Soggetto in la b' (Subject in B-flat) on the top staff and a 'Controsoggetto' (Counter-subject) on the bottom staff. The key signature changes to 'modulazione in mi b' (modulation to E-flat). A note in the counter-subject is marked '+nota ripetuta' (note repeated). The second system shows a 'Risposta in mi b' (Response in E-flat) on the top staff and a 'Controsoggetto' on the bottom staff. The key signature changes to 'modulazione per ritornare in la b' (modulation to return to B-flat). A note in the counter-subject is marked '+mutazione del C.S.' (mutation of the counter-subject).

Da questo esempio si vede che, se nella risposta la mutazione *sopprime* un intervallo in rapporto al soggetto, uno ne viene *aggiunto* nel controsoggetto e nel punto stesso.

Facendo nel *controsoggetto del soggetto* il ritardo senza ripetizione di nota:

This musical notation shows a subject on the top staff and a counter-subject on the bottom staff. The counter-subject is delayed relative to the subject, but no note is repeated.

si avrebbe come *controsoggetto della risposta*:

This musical notation shows a subject on the top staff and a counter-subject on the bottom staff. The counter-subject is delayed relative to the subject, but no note is repeated.

che darebbe una *dissonananza di seconda* SENZA RISOLUZIONE.

È pur vero che il passaggio avrebbe potuto essere così presentato:

This musical notation shows a subject on the top staff and a counter-subject on the bottom staff. The counter-subject is delayed relative to the subject, but no note is repeated.

Ma questa forma avrebbe dato una *realizzazione armonica* sbilanciata ed avrebbe troppo *snaturato* la *linea melodica* del *controsoggetto*. Piuttosto che una *consonanza*, armo-

nicamente debole e piatta, è sempre meglio usare l'artificio di cui sopra ripetendo una nota nel *controsoggetto del soggetto*; noteremo, in questo caso, e così per i casi analoghi, che la *risoluzione della dissonanza* nel *controsoggetto* della risposta e nel *controsoggetto del soggetto* non avvengono sullo stesso movimento; ma questo non ha importanza: il ritardo risolve e lo scopo è raggiunto.

DENOMINAZIONE DELLE FUGHE

113. — FUGA SEMPLICE era prima denominata una fuga in cui il *controsoggetto* veniva sostituito da *contrappunti semplici*, variati secondo la fantasia dell'autore: questo genere di fuga appartiene oggi alla composizione libera.

La fuga a un soggetto ed un *controsoggetto* veniva chiamata FUGA DOPPIA o A DUE SOGGETTI; FUGA TRIPLA, FUGA QUADRUPLA o A TRE SOGGETTI, A QUATTRO SOGGETTI quelle ad un soggetto e due o tre *controsoggetti*.

Queste denominazioni sono oggi fuori uso: una fuga è a uno, due, tre *controsoggetti*, a seconda del numero di questi.

114. — In una FUGA A DUE O TRE CONTROSOGGETTI, questi devono essere combinati col soggetto secondo le regole del CONTRAPPUNTO TRIPLO O QUADRUPLA, secondo i casi.

115. — Si può benissimo fare una buona fuga senza *controsoggetto*, ma non con un brutto *controsoggetto*.

La composizione del *controsoggetto* ha dunque una grandissima importanza: ed ecco il mezzo pratico per cercarlo.

Costruzione del Controsoggetto

116. — Dato il Soggetto, è necessario anzitutto determinare le ARMONIE FONDAMENTALI. Si scelgono poi tra le note che formano gli accordi fondamentali le migliori di quelle che sono rivoltabili col soggetto; cioè quelle che danno i migliori BASSI al soggetto ed alle quali il soggetto può servire da BUON BASSO ARMONICO.

Si ottiene così un primo abbozzo del *controsoggetto*. Non resta poi che dargli la forma ed il carattere più in rapporto con la melodia del soggetto.

Esempio:

Soggetto

Bassi fondamentali

Moderato

nota di passaggio

x ritardo

x ritardo

1 2 3 4 5 6 7 8

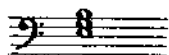
5 5 opp. 7 5 derivante da 7 5 5 5

117. — Questo soggetto è composto di otto battute:

In conseguenza di quanto abbiamo esposto nei paragrafi precedenti, il *controsoggetto* deve cominciare subito dopo la testa del soggetto; lasciamo quindi da parte la prima battuta e facciamo cominciare nella seconda.

I) SECONDA BATTUTA.

Delle tre note contenute nell'armonia fondamentale di questa battuta,



due di esse, il *mi* ed il *sol*, sono *rivoltabili* con la nota *mi* del soggetto: buone quindi come *bassi* del soggetto che, inversamente, può ad esse servire bene da basso; possiamo dunque usarle scegliendone una a piacere.

II) TERZA BATTUTA.



Per evitare troppa varietà nelle armonie, considereremo *nota di passaggio* il *mi* del secondo movimento. Scarteremo, come *accordo fondamentale*, la 7^a di dominante che, necessitando d'una preparazione, esigerebbe l'*armonizzazione* del *mi* del secondo movimento; questo accordo, d'altronde, per la mancata preparazione nella battuta precedente, non potrebbe essere l'accordo fondamentale della 1^a nota (*re diesis*) della battuta. Non ci resta, allora, che scegliere tra la terza (*re diesis*) e la quinta (*fa diesis*) della fondamentale, le sole *rivoltabili* col *re diesis* e col *fa diesis* di questa battuta; ma poichè il *re diesis* del 1^o movimento non può essere raddoppiato armonicamente, perchè *sensibile*, siamo quindi costretti a tenerci al *fa diesis* per il primo movimento del *contrasoggetto*, ed alla scelta tra il *re diesis* ed il *fa diesis* per il terzo movimento. Opteremo subito per il *re diesis* che ci dà uno scambio di note col soggetto.

III) QUARTA BATTUTA.



Le tre note dell'accordo fondamentale sono *rivoltabili* con la nota *sol* del soggetto: tutte e tre fanno bene da *basso*, benchè la *fondamentale* o la *terza* siano preferibili.

118. — Se consideriamo ora l'insieme di queste quattro battute, avremo il seguente *ABBOZZO* del *contrasoggetto*:



Continuando col medesimo procedimento per le restanti quattro battute, l'*ABBOZZO* viene così completato:



Ma considerando l'insieme delle battute 3^a e 4^a, vediamo che il *fa diesis* mantenuto per l'intera terza battuta, può essere ritardato sul primo movimento della quarta battuta, a maggior vantaggio della ricchezza dell'armonia:



E così anche il *sol* può essere ritardato sul 1° movimento della 6^a battuta, prolungando il *la* della battuta precedente:



Ecco infine l'insieme del controsoggetto:

Soggetto

Controsoggetto

119. — Così abbozzato, questo CONTROSOGGETTO, accettabile nella sua struttura armonica, non presenta però interessanti risorse contrappuntistiche. La sola 6^a battuta ha un andamento melodico ed espressivo in rapporto al carattere del soggetto.

È necessario allora elaborare questo abbozzo, cioè COMPORRE sulla traccia di esso una frase musicale che possa accompagnare la melodia del soggetto, o meglio un altro canto dello stesso stile ma ritmicamente e melodicamente dissimile.

120. — Anzitutto è da evitare che il controsoggetto cominci sul 1° movimento della 2^a battuta affinché la sua entrata sia più evidente: essendovi poi possibilità di scelta tra le due note *mi* e *sol*, possiamo farle sentire successivamente in maniera che tutti i movimenti della battuta siano marcati. È NECESSARIO CHE IL CONTROSOGGETTO SEGNI I MOVIMENTI NON SENTITI NEL SOGGETTO, e reciprocamente, È INUTILE CHE IL CONTROSOGGETTO SI MUOVA MELODICAMENTE LÀ DOVE IL SOGGETTO HA UN MOTO MELODICO.

In altri termini, si eviti che soggetto e controsoggetto facciano sentire parallelamente e simultaneamente valori simili.

Per la stessa ragione marcheremo il 3° movimento della 4^a battuta sia col *sol* che col *si*, e faremo sentire sul terzo movimento della penultima battuta la settima (*la*) che legherà il *si* del 1° movimento al *sol* del 1° movimento della 8^a battuta.

Per un definitivo CONTROSOGGETTO non c'è da scegliere che tra le due forme seguenti, poco dissimili tra loro ed egualmente buone armonicamente, benchè melodicamente la prima sia da preferirsi:

Soggetto

Contrasoggetto
ad libitum

Moderato espressivo

121. — Alcuni soggetti possono essere armonizzati solo *cromaticamente*. Armonizzandoli altrimenti, si rischia di cadere in un grossolano errore, imperdonabile ad un musicista, consistente nel trattare un soggetto che appartiene al modo maggiore come se appartenesse al modo minore e viceversa.

CONTROSOGETTI CROMATICI

122. — In questo soggetto:

SAINT - SAËNS)

è evidente che la 2.^a battuta non può avere per fondamentale la *tonica fa*, a causa dell'alterazione del *la*, che farebbe appartenere l'accordo al modo minore: sarà quindi necessaria un'armonia come la seguente, se si vorrà iniziare un *buon* CONTROSOGGETTO:

Musical score for "The Rose Tree" in 2/4 time. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of several measures, including a triplet of eighth notes. Fingering numbers (1-5) are indicated below the notes. The score ends with a double bar line.

123. — La stessa cosa avviene per questo altro soggetto, che, a un dato momento (3^a battuta) modula al tono della sottodominante (modo minore) del tono principale: per nessuna ragione questo soggetto, appartenente al modo minore, potrà terminare in modo maggiore.

MASSNET)

5 5 6 + 4 7 6 + 4 6

124. — Sarà sempre utile di tener presente, nella ricerca delle armonie *naturali* di un soggetto, la possibilità dell'esistenza di una *progressione CROMATICA*, che apporta grandissima ricchezza armonica al *controsoggetto*, e che deve essere pertanto preferita ad ogni altra progressione, qualora ve ne siano.

125. — I seguenti altri esempi espongono, in forma di quadri sinottici, le varie *fasi* della GENESI d'un *controsoggetto*:

1

Soggetto... ritardo

Bassi fondamentali

Note degli accordi fondam. rivoltabili all'8^a col soggetto

Abbozzo del Controsoggetto

Controsoggetto definitivo

Lo stesso *Controsoggetto* che accompagna la *RISPOSTA* (rivoltato alla 15^a).

Controsoggetto

Risposta

+ mutazione

2

Soggetto... ritardo

Bassi fondamentali

Note degli accordi fondam. rivoltabili all'8^a col soggetto

Abbozzo del Controsoggetto

Controsoggetto definitivo

Lo stesso *Controsoggetto* che accompagna la *RISPOSTA*.

Controsoggetto

Risposta

+ mutazione

mutazione

3

Soggetto.....

Bassi fondamentali

**Note degli accordi
fondam. rivoltabili
all'8.^a col soggetto**

**Abbozzo del
Controsoggetto**

**Controsoggetto
definitivo**

Lo stesso *Controsoggetto* che accompagna la RISPOSTA.

Controsoggetto

Risposta

Controsoggetto

Risposta

Queste sono, presentate in forma analitica, le fasi successive della costruzione di un *controsoggetto*. Con l'esperienza e con la pratica si giunge a pensarle simultaneamente, sinteticamente; le note che costituiranno il *controsoggetto* s'imporranno fin dalla prima riflessione, senza che vi sia bisogno, fatta eccezione per alcuni casi particolarmente delicati, di procedere attraverso una preliminare e minuziosa analisi che sarà fatta istintivamente.

Riassumendo, si vede che tutti i *buoni controsoggetti*, per un qualsiasi soggetto, hanno per base gli stessi elementi armonici, e che differiscono solo nel ritmo o nella melodia, fattori dipendenti dal personale estro del musicista.

CAPITOLO V

L'ESPOSIZIONE DELLA FUGA

DEFINIZIONI

126. — Per cominciare una fuga, si propone il soggetto in una delle parti, poi la risposta in un'altra parte; una terza voce fa di nuovo sentire il soggetto, al quale segue la risposta come quarta entrata.

L'insieme di queste quattro entrate successive forma l'ESPOSIZIONE.

127. — Qualunque sia il numero delle parti vocali o strumentali di una fuga, l'esposizione non può avere meno di quattro entrate.

ENTRATA DEL
CONTROSOGGETTO

128. — Il soggetto deve sempre alternarsi con la risposta.

Il *controsoggetto* può essere esposto fin dalla prima entrata del soggetto; ma per una chiara percezione dei temi che formano la fuga è preferibile farlo entrare *successivamente* ed esporre il soggetto solo, facendo sentire il *controsoggetto* con la risposta; questa disposizione offre il vantaggio di dare maggiore risalto all'uno e all'altro.

129. — Se vi sono più *controsoggetti* si esporrà il primo alla 2ª entrata e gli altri si faranno sentire successivamente alla 3ª e 4ª entrata: l'effetto prodotto sarà più chiaro, e più facile sarà seguire, nel corso della fuga, gli sviluppi del tema principale e dei temi accessori.

130. — Tuttavia, quando il soggetto è scritto in valori lunghi o quando non ha una forma melodica molto incisiva, il *controsoggetto* o i *controsoggetti* possono essere sentiti fin dalla prima entrata; l'inizio della fuga, che altrimenti potrebbe risultare freddo e privo di vita, diventa così più interessante.

SOGGETTO TRA-
SPORTATO IN
UNA VOCE COR-
RISPONDENTE

131. — Un soggetto proposto in una voce può essere trasportato nella voce di corrispondente tessitura; cioè un soggetto scritto per il basso può benissimo essere esposto dal *contralto*, e reciprocamente; così un soggetto dato al *tenore* può essere esposto dal *soprano* e reciprocamente; ma non si dovrà mai, nell'esposizione, far sentire al basso o al *contralto* un soggetto proposto dal *tenore* o dal *soprano* e reciprocamente.

132. — Il *controsoggetto* sentito con la prima entrata del soggetto, deve essere esposto di preferenza dalla voce di *tessitura corrispondente*.

Se il *controsoggetto* entra come accompagnamento della *risposta*, sarà bene farlo sentire nella stessa parte che ha esposto il soggetto, (però soltanto nella fuga a UN SOLO *controsoggetto*).

133. — La risposta deve entrare subito dopo che il soggetto è stato sentito per intero nella parte che lo ha proposto.

Spesso questa regola non può essere osservata, sia perchè il ritmo del soggetto non lo permette, sia perchè, a causa della modulazione della risposta, le due tonalità non possono concatenarsi correttamente.

Esempio:



È evidente che se, in questo caso, facessimo entrare la risposta immediatamente dopo l'ultima nota del soggetto, il ritmo del tema ne sarebbe completamente svisato, poichè i movimenti segnati dalla risposta, non concorderrebbero con quelli del soggetto:



il che è inammissibile dal punto di vista puramente musicale.

134. — Il restante della battuta deve essere allora colmato da una *coda*: sorta di legame melodico, scritto in contrappunto semplice o doppio, che prepara l'entrata della risposta e che può essere prolungato fino alla entrata del *controsoggetto*, sia facendo una *breve pausa* prima di questo, sia attaccandolo senza alcuna interruzione:

CODA
DEL SOGGETTO



Si avrà cura di comporre questa *coda* nello *STILE* del *soggetto* e del *controsoggetto*, in modo che questo ultimo sia la *naturale conseguenza della coda*, così come la *coda* deve essere un *logico seguito del soggetto*.

135. — La coda, come ogni altra figurazione melodica o ritmica, dopo

essere stata sentita in una voce qualunque durante l'esposizione, diventa parte integrante della fuga e serve agli ulteriori sviluppi del soggetto.

L'aggiunta della CODA è necessaria se la nota che termina il soggetto e quella che inizia la risposta benchè formanti un intervallo consonante usato in contrappunto, non fanno parte della stessa tonalità, o se il soggetto finisce sul movimento stesso sul quale dovrebbe entrare la risposta. Troveremo un esempio di questo caso in una delle esposizioni citate in seguito (§ 156).

In alcuni casi si aggiunge una CODA ad un soggetto prima di fare entrare la risposta, anche quando questa può entrare sull'ultima nota del soggetto: se ne trova un esempio al § 172 (8ª battuta) in cui la coda è aggiunta per l'euritmia del soggetto e per evitare un *unisono*.

Considerazioni puramente musicali possono ugualmente portare alla soppressione di una coda che, a prima vista, potrebbe sembrare necessaria (vedi l'esposizione §§ 160-161); in circostanze simili bisogna lasciarsi guidare dal proprio intuito, essendo impossibile prevedere tali casi ed a più forte ragione fissarne le relative regole.

SECONDA CODA

136. — Accade spesso che, quando la risposta entra sull'ultima nota del soggetto, la 3ª entrata non può essere immediatamente concatenata alla seconda: *si aggiunge allora una SECONDA CODA tra la 2ª e la 3ª entrata*. Questa coda può essere più sviluppata e composta, in relazione al movimento della fuga, di due o tre battute: di ciò si approfitta per trovare una NUOVA FIGURAZIONE melodica e ritmica, qualora il soggetto ed il controsoggetto non diano sufficienti elementi per gli ulteriori sviluppi; *ne deriva però l'obbligo di usarla in seguito, per riempire le parti che non fanno sentire nè il soggetto nè il controsoggetto*. Un simile procedimento d'altronde è di uso frequente, anche se le entrate che avvicinano il soggetto e la risposta, possono farsi senza interruzione.

UNISONO EVITATO

137. — Si eviti che l'ultima nota del soggetto e la prima nota della risposta diano un *unisono*.

In questo caso si riporta la prima entrata del soggetto alla voce di tessitura corrispondente (*soprano-tenore, contralto-basso*).

Esempio: se il soggetto è dato al *contralto*,



e produce un UNISONO con la 1ª nota della risposta, lo si trasporta al *basso*, (voce corrispondente del *contralto*):



La prima nota della risposta si trova così all'ottava superiore dell'ultima nota del soggetto, invece di formare con essa un *unisono* che può anche essere evitato con l'aggiunta di una CODA al soggetto (vedi l'esempio § 172).

138. — Quando una parte ha terminato di esporre il soggetto, un'altra propone la *risposta*: contemporaneamente la prima parte continua con un *contrappunto semplice* o PARTE LIBERA, che di solito viene interrotta da una breve pausa prima di far sentire il *controsoggetto*; tuttavia nulla impedisce che il *controsoggetto* sia legato senza interruzione a questo contrappunto.

PARTI LIBERE

Quando la *risposta* è terminata, una terza parte fa risentire il *soggetto*, mentre la voce che aveva proposto la *risposta* attacca a sua volta il *controsoggetto* seguendo lo stesso procedimento usato dalla prima parte: questa, intanto, continuerà ad accompagnare questa terza entrata con una *parte libera* in contrappunto semplice.

A sua volta la quarta voce espone la *risposta* accompagnata dal *controsoggetto* nella voce che ha appena fatto sentire il soggetto, mentre le altre due voci fanno sentire *contrappunti semplici*, NELLO STESSO STILE del soggetto e del *controsoggetto*.

139. — I CONTRAPPUNTI D'ACCOMPAGNAMENTO O PARTI LIBERE avranno una linea melodica ben definita e NON DOVRANNO ESSERE semplici RIEMPIATIVI ARMONICI.

Queste *parti libere* saranno possibilmente scritte, fin da principio, nello STILE IMITATO.

140. — Se la fuga è a due parti, ciascuna voce esporrà il *soggetto* e la *risposta*: quella che propone il soggetto per la prima volta, farà sentire la *risposta* alla 4ª entrata, ed in conseguenza, la voce che avrà presentata la *risposta* alla 2ª entrata farà sentire il soggetto alla 3ª entrata.

ESPOSIZIONE
A DUE PARTI

141. — In una esposizione a tre parti, la voce che avrà proposto il *soggetto* per la prima volta farà sentire la *risposta* alla 4ª entrata: le altre due voci faranno, l'una, la seconda entrata (*risposta*), l'altra la 3ª entrata (*soggetto*).

ESPOSIZIONE
A PIÙ DI DUE
PARTI

Nel caso che le parti siano più di tre, il SOGGETTO e la RISPOSTA non potranno essere sentiti in ciascuna voce per più di UNA VOLTA.

I quadri seguenti mostrano le differenti disposizioni da adottare per le entrate successive del soggetto e della risposta a due, tre, e quattro parti:

A

ESPOSIZIONE
CON UN CONTRO-
SOGETTO

142. — Modelli di esposizioni con UN CONTROSOGETTO
fatto sentire dopo il soggetto (cioè sulla 2^a entrata).

I) A due parti.

N° 1

①	Soggetto	Controsogg.	Controsogg.	④	Risposta
		②	③		
		Risposta	Soggetto		Controsogg.

(a)

N° 2

		②	Risposta	③	Soggetto	C. S.
①	Soggetto		C. S.		C. S.	④
						Risposta

(b)

Nota. — Nella fuga a 2 parti, si deve sempre seguire una delle due disposizioni qui sopra, cioè far sentire una volta il soggetto *solo*, senza l'accompagnamento del controsogetto.

143. —

II) A tre parti.

N° 1

①	Soggetto	C. S.	Parte libera	④	Risposta
		②			
		Risposta	C. S.		Parte libera
			③		
			Soggetto		C. S.

(c)

N° 2

			③	Soggetto	C. S.
①	Soggetto			④	Risposta
		②	Risposta	C. S.	Parte libera

(d)

N° 3

			③	Soggetto	C. S.
		②	Risposta	C. S.	Parte libera
①	Soggetto			④	Risposta

(e)

N° 4

		②	Risposta	C. S.	Parte libera
①	Soggetto			④	Risposta
				③	Soggetto
					C. S.

(f)

144. —

III) A quattro parti.

N° 1

①

Soggetto	C.S.	Parte	libera
	②		
	Risposta	C.S.	Parte libera
		③	
		Soggetto	C.S.
			④
			Risposta

(g)

N° 2

④

			Risposta
①			
Soggetto	C.S.	Parte	libera
	②		
	Risposta	C.S.	Parte libera
		③	
		Soggetto	C.S.

(h)

N° 3

③

		Soggetto	C.S.
	②		
	Risposta	C.S.	Parte libera
①			
Soggetto	C.S.	Parte	libera
			④
			Risposta

(i)

N° 4

④

			Risposta
		③	
		Soggetto	C.S.
	②		
	Risposta	C.S.	Parte libera
①			
Soggetto	C.S.	Parte	libera

(l)

B

145. — Modelli di esposizioni con UN CONTROSOGGETTO
fatto sentire fin dalla 1ª entrata del soggetto.

I) A tre parti.

N° 1 ①

Soggetto	C.S.	Parte lib.	Risposta
		③	
C.S.	Parte lib.	Soggetto	C.S.
	②		
Risposta	C.S.	Parte lib.	

N° 2

	Risposta	C.S.	Parte lib.
①			④
Soggetto	C.S.	Parte lib.	Risposta
		③	
C.S.	Parte lib.	Soggetto	C.S.

N° 3

C.S.	Parte lib.	Soggetto	C.S.
①			④
Soggetto	C.S.	Parte lib.	Risposta
	②		
Risposta	C.S.	Parte lib.	

N° 4

	Risposta	C.S.	Parte lib.
		③	
C.S.	Parte lib.	Soggetto	C.S.
①			④
Soggetto	C.S.	Parte lib.	Risposta

146. —

II) A quattro parti.

N° 1 ①

Soggetto	Parte lib.	C.S.	Parte lib.
	②		
Risposta	Parte lib.	C.S.	
		③	
C.S.	Parte lib.	Soggetto	Parte lib.
			④
C.S.	Parte lib.	Risposta	

N° 2

	C.S.	Parte lib.	Risposta
①			
Soggetto	Parte lib.	C.S.	Parte lib.
	②		
Risposta	Parte lib.	C.S.	
		③	
C.S.	Parte lib.	Soggetto	Parte lib.

N° 3

C.S.	Parte lib.	Soggetto	Parte lib.
	②		
Risposta	Parte lib.	C.S.	
①			
Soggetto	Parte lib.	C.S.	Parte lib.
			④
C.S.	Parte lib.	Risposta	

N° 4

	C.S.	Parte lib.	Risposta
		③	
C.S.	Parte lib.	Soggetto	Parte lib.
	②		
Risposta	Parte lib.	C.S.	
①			
Soggetto	Parte lib.	C.S.	Parte lib.

Le PARTI LIBERE devono essere separate dalle entrate del soggetto, della risposta o del contrasoggetto da una *pausa* più o meno lunga (cfr. §§ 172 e seg.). Per non complicare i quadri seguenti, le PARTI LIBERE non sono state indicate; ma è sottinteso che esse continuano sempre ogni entrata del soggetto, della risposta o del contrasoggetto come appare dal quadro precedente.

147. — Disposizioni da evitare, nelle quali le voci non si fanno sentire nel loro ordine normale, ma che possono essere adoperate quando la tessitura del soggetto e della risposta lo permetta.

N° 1

N° 2

N° 3

N° 4

148. — Ogni altra disposizione non compresa nei quadri precedenti è proibita, poichè soggetto e risposta si farebbero sentire in voci di tessitura simile. Esempio:

149. — Sono ugualmente proibite le disposizioni in cui il soggetto ed il relativo contrasoggetto sono esposti simultaneamente da 2 voci di tessitura diversa, come ad esempio il soggetto al *tenore* ed il contrasoggetto al *basso*, la risposta al *contralto* ed il contrasoggetto al *soprano*, ecc. Ne consegue che in ogni caso il contrasoggetto deve farsi sentire nella voce la cui tessitura sia corrispondente a quella che contemporaneamente espone il soggetto.

C

ESPOSIZIONE
CON DUE CON-
TROSOGGETTI

150. — Modelli di esposizioni con DUE CONTROSOGGETTI.

I) A tre parti.

N° 1

(m)

①	Soggetto	1° C.S.	2° C.S.	④	Risposta
			③		
	1° C.S.	2° C.S.	Soggetto	1° C.S.	
		②			
		Risposta	1° C.S.	2° C.S.	

N° 1 bis

(m)

①	Soggetto	1° C.S.	2° C.S.	④	Risposta
			③		
	1° C.S.	2° C.S.	Soggetto	1° C.S.	
		②			
	2° C.S.	Risposta	1° C.S.	2° C.S.	

N° 1^{ter}

(n)

①	Soggetto	2° C.S.	1° C.S.	④	Risposta
			③		
	2° C.S.	1° C.S.	Soggetto	2° C.S.	
		②			
	1° C.S.	Risposta	2° C.S.	1° C.S.	

Nota. — Quest'ultima disposizione deve essere adoperata eccezionalmente, nei casi in cui, per es., la 2ª parte non sia adatta a far sentire il C. S. del soggetto a causa della tessitura troppo alta o troppo bassa.

N° 2

(o)

		②	Risposta	1° C.S.	2° C.S.
①					④
	Soggetto	1° C.S.	2° C.S.	Risposta	
			③		
	1° C.S.	2° C.S.	Soggetto	1° C.S.	

N° 2 bis

(o)

	2° C.S.	②	Risposta	1° C.S.	2° C.S.
①					④
	Soggetto	1° C.S.	2° C.S.	Risposta	
			③		
	1° C.S.	2° C.S.	Soggetto	1° C.S.	

N° 2^{ter}

(p)

	1° C.S.	②	Risposta	2° C.S.	1° C.S.
①					④
	Soggetto	2° C.S.	1° C.S.	Risposta	
			③		
	2° C.S.	1° C.S.	Soggetto	2° C.S.	

Vedi nota al N. 1^{ter}.

N° 3

N° 3		③	
1.º C.S.	2.º C.S.	Soggetto	1.º C.S.
①			④
Soggetto	1.º C.S.	2.º C.S.	Risposta
	②		
	Risposta	1.º C.S.	2.º C.S.

N° 3 bis

N^o 3 bis

(q)

	1° C.S.	2° C.S.	③	Soggetto	1° C.S.
①					④
Soggetto	1° C.S.	2° C.S.		Risposta	
	②				
2° C.S.	Risposta	1° C.S.		2° C.S.	

N° 3 ter

N 3 ^{ter}		③		
{	2 ^a C.S.	1 ^a C.S.	Soggetto	2 ^a C.S.
	①			④
	Soggetto	2 ^a C.S.	1 ^a C.S.	Risposta
		②		
	1 ^a C.S.	Risposta	2 ^a C.S.	1 ^a C.S.

Vedi nota al N. 1 ter.

N° 4

N° 4	S.	②	Risposta	1 ^a C.S.	2 ^a C.S.
				③	
		1 ^a C.S.	2 ^a C.S.	Soggetto	1 ^a C.S.
		①			④
		Soggetto	1 ^a C.S.	2 ^a C.S.	Risposta

N° 4 bis

N.º 4 bis					
(S)	②				
	2ª C.S.	Risposta	1ª C.S.	2ª C.S.	
			③		
	1ª C.S.	2ª C.S.	Soggetto	1ª C.S.	
	①				④
	Soggetto	1ª C.S.	2ª C.S.	Risposta	

N° 4 ter

N° 4 ^{ter}		②			
1 ^a	1 ^o C.S.	Risposta		2 ^o C.S.	1 ^o C.S.
2 ^a			③		
	2 ^o C.S.	1 ^o C.S.	Soggetto		2 ^o C.S.
3 ^a	①				④
	Soggetto		2 ^o C.S.	1 ^o C.S.	Risposta

Vedi nota al N. 1 ter.

151. —

II) A quattro parti.

N.º 1

①	Soggetto	2º C.S.	1º C.S.
②	Risposta	2º C.S.	1º C.S.
		③	
1º C.S.	Soggetto	2º C.S.	
		④	
1º C.S.	Risposta		

N.º 1 bis

①	Soggetto	1º C.S.	2º C.S.	Parte lib.
②	Risposta	1º C.S.	2º C.S.	
		③		
	Soggetto	1º C.S.		
		④		
1º C.S.	2º C.S.	Risposta		

N.º 1 ter

①	Soggetto	2º C.S.	1º C.S.	Parte lib.
②	Risposta	2º C.S.	1º C.S.	
		③		
1º C.S.	Soggetto	2º C.S.		
		④		
2º C.S.	1º C.S.	Risposta		

N.º 2

		④	
	1º C.S.		Risposta
①			
Soggetto	2º C.S.	1º C.S.	Parte lib.
②	Risposta	2º C.S.	1º C.S.
		③	
1º C.S.	Soggetto	2º C.S.	

N.º 2 bis

		④	
	1º C.S.	2º C.S.	Risposta
①			
Soggetto	1º C.S.	2º C.S.	Parte lib.
②	Risposta	1º C.S.	2º C.S.
		③	
2º C.S.	Soggetto	1º C.S.	

N.º 2 ter

		④	
	2º C.S.	1º C.S.	Risposta
①			
Soggetto	2º C.S.	1º C.S.	Parte lib.
②	Risposta	2º C.S.	1º C.S.
		③	
1º C.S.	Soggetto	2º C.S.	

N°3

	1° C.S.	③	Soggetto	2° C.S.
		②	Risposta	1° C.S.
①	Soggetto	2° C.S.	1° C.S.	Parte lib.
				④
	1° C.S.		Risposta	

N°3bis

	2° C.S.	③	Soggetto	1° C.S.
		②	Risposta	2° C.S.
①	Soggetto	1° C.S.	2° C.S.	Parte lib.
				④
	1° C.S.	2° C.S.		Risposta

N°3ter

	1° C.S.	③	Soggetto	2° C.S.
		②	Risposta	1° C.S.
①	Soggetto	2° C.S.	1° C.S.	Parte lib.
				④
	1° C.S.	1° C.S.		Risposta

N°4

		④		Risposta
	1° C.S.	③	Soggetto	2° C.S.
		②	Risposta	1° C.S.
①	Soggetto	2° C.S.	1° C.S.	Parte lib.

N°4bis

	1° C.S.	2° C.S.	④	Risposta
		③	Soggetto	1° C.S.
		②	Risposta	2° C.S.
①	Soggetto	1° C.S.	2° C.S.	Parte lib.

N°4ter

	2° C.S.	1° C.S.	④	Risposta
		③	Soggetto	2° C.S.
		②	Risposta	1° C.S.
①	Soggetto	2° C.S.	1° C.S.	Parte lib.

152. — Disposizioni applicabili eccezionalmente.

N° 1

①	Soggetto	1° C.S.	2° C.S.	Parte lib.
				④
	1° C.S.	2° C.S.		Risposta
			③	
	2° C.S.		Soggetto	1° C.S.
	②			
	Risposta	1° C.S.	2° C.S.	

N° 1 bis

①	Soggetto	2° C.S.	1° C.S.	Parte lib.
				④
	2° C.S.	1° C.S.		Risposta
			③	
	1° C.S.		Soggetto	2° C.S.
	②			
	Risposta	2° C.S.	1° C.S.	

N° 2

②	Risposta	1° C.S.	2° C.S.	
①				
	Soggetto	1° C.S.	2° C.S.	Parte lib.
				④
	1° C.S.	2° C.S.		Risposta
			③	
	2° C.S.		Soggetto	1° C.S.

N° 2 bis

②	Risposta	2° C.S.	1° C.S.	
①				
	Soggetto	2° C.S.	1° C.S.	
				④
	2° C.S.	1° C.S.		Risposta
			③	
	1° C.S.		Soggetto	2° C.S.

N° 3

③				
	2° C.S.		Soggetto	1° C.S.
				④
	1° C.S.	2° C.S.		Risposta
①				
	Soggetto	1° C.S.	2° C.S.	Parte lib.
	②			
	Risposta	1° C.S.	2° C.S.	

N° 3 bis

③				
	1° C.S.		Soggetto	2° C.S.
				④
	2° C.S.	1° C.S.		Risposta
①				
	Soggetto	2° C.S.	1° C.S.	Parte lib.
	②			
	Risposta	2° C.S.	1° C.S.	

N° 4

②	Risposta	1° C.S.	2° C.S.	
	2° C.S.		Soggetto	1° C.S.
				④
	1° C.S.	2° C.S.		Risposta
①				
	Soggetto	1° C.S.	2° C.S.	Parte lib.

N° 4 bis

②	Risposta	2° C.S.	1° C.S.	
	1° C.S.		Soggetto	2° C.S.
				④
	2° C.S.	1° C.S.		Risposta
①				
	Soggetto	2° C.S.	1° C.S.	Parte lib.

D

153. — Modelli d'esposizione di un Soggetto esposto
con TRE CONTROSOGETTI.

ESPOSIZIONE
CON TRE CON-
TROSOGGETTI

N° 1

①	Sogg.	3° C.S.	1° C.S.	2° C.S.
②	1° C.S.	Risp.	2° C.S.	1° C.S.
③	1° C.S.	2° C.S.	Sogg.	3° C.S.
④	1° C.S.	1° C.S.	2° C.S.	Risp.

N° 1^{bis}

①	Sogg.	2° C.S.	2° C.S.	1° C.S.
②	1° C.S.	Risp.	2° C.S.	3° C.S.
③	2° C.S.	1° C.S.	Sogg.	2° C.S.
④	2° C.S.	3° C.S.	1° C.S.	Risp.

N° 1^{ter}

①	Sogg.	1° C.S.	2° C.S.	3° C.S.
②	2° C.S.	Risp.	1° C.S.	2° C.S.
③	2° C.S.	3° C.S.	Sogg.	1° C.S.
④	1° C.S.	2° C.S.	3° C.S.	Risp.

N° 2

④	1° C.S.	1° C.S.	2° C.S.	Risp.
①	Sogg.	3° C.S.	1° C.S.	2° C.S.
②	1° C.S.	Risp.	3° C.S.	1° C.S.
③	1° C.S.	2° C.S.	Sogg.	3° C.S.

N° 2^{bis}

④	1° C.S.	2° C.S.	3° C.S.	Risp.
①	Sogg.	1° C.S.	2° C.S.	3° C.S.
②	3° C.S.	Risp.	1° C.S.	2° C.S.
③	2° C.S.	3° C.S.	Sogg.	1° C.S.

N° 2^{ter}

④	2° C.S.	3° C.S.	1° C.S.	Risp.
①	Sogg.	2° C.S.	1° C.S.	1° C.S.
②	1° C.S.	Risp.	2° C.S.	3° C.S.
③	3° C.S.	1° C.S.	Sogg.	2° C.S.

N° 3

③	1° C.S.	2° C.S.	Sogg.	3° C.S.
②	1° C.S.	Risp.	3° C.S.	1° C.S.
①	Sogg.	3° C.S.	1° C.S.	2° C.S.
④	1° C.S.	1° C.S.	2° C.S.	Risp.

N° 3^{bis}

③	3° C.S.	1° C.S.	Sogg.	2° C.S.
②	1° C.S.	Risp.	2° C.S.	3° C.S.
①	Sogg.	2° C.S.	3° C.S.	1° C.S.
④	2° C.S.	3° C.S.	1° C.S.	Risp.

N° 3^{ter}

③	2° C.S.	3° C.S.	Sogg.	1° C.S.
②	3° C.S.	Risp.	1° C.S.	2° C.S.
①	Sogg.	1° C.S.	2° C.S.	3° C.S.
④	1° C.S.	2° C.S.	3° C.S.	Risp.

N° 4

④	1° C.S.	1° C.S.	2° C.S.	Risp.
③	1° C.S.	2° C.S.	Sogg.	3° C.S.
②	1° C.S.	Risp.	3° C.S.	1° C.S.
①	Sogg.	3° C.S.	1° C.S.	2° C.S.

N° 4^{bis}

④	2° C.S.	3° C.S.	1° C.S.	Risp.
③	3° C.S.	1° C.S.	Sogg.	2° C.S.
②	1° C.S.	Risp.	2° C.S.	3° C.S.
①	Sogg.	2° C.S.	3° C.S.	1° C.S.

N° 4^{ter}

④	1° C.S.	2° C.S.	3° C.S.	Risp.
③	2° C.S.	3° C.S.	Sogg.	1° C.S.
②	3° C.S.	Risp.	1° C.S.	2° C.S.
①	Sogg.	1° C.S.	2° C.S.	3° C.S.

154. — Disposizioni applicabili eccezionalmente.

N.º 1

①

Sogg.	1.º C.S.	2.º C.S.	3.º C.S.
			④
1.º C.S.	2.º C.S.	3.º C.S.	Risp.
		③	
2.º C.S.	3.º C.S.	Sogg.	1.º C.S.
②			
3.º C.S.	Risp.	1.º C.S.	2.º C.S.

N.º 1bis

①

Sogg.	2.º C.S.	1.º C.S.	3.º C.S.
			④
2.º C.S.	1.º C.S.	3.º C.S.	Risp.
		③	
1.º C.S.	3.º C.S.	Sogg.	2.º C.S.
②			
3.º C.S.	Risp.	2.º C.S.	1.º C.S.

N.º 1ter

①

Sogg.	2.º C.S.	3.º C.S.	1.º C.S.
			④
2.º C.S.	3.º C.S.	1.º C.S.	Risp.
		③	
3.º C.S.	1.º C.S.	Sogg.	2.º C.S.
②			
1.º C.S.	Risp.	2.º C.S.	3.º C.S.

ESPOSIZIONE
A DUE PARTI155. — Esposizione di fuga a due parti
(Stile strumentale).

(Per la risposta a questo soggetto vedere § 75).

Soggetto di A. GEDALGE

Allegretto

Soggetto

Coda

Contro.

p (1.ª entrata)

Risposta

(2.ª entrata)

(a)

soggetto

Coda che riporta al tono principale

Imitazione della figurazione del

Controsoggetto

la Coda

Soggetto

Coda

(3.ª entrata)

Risposta

(4.ª entrata)

Controsoggetto

(a) Si noti che la coda posta tra la seconda e la terza entrata è molto sviluppata. Si procede sempre così nelle fughe a due parti in cui la seconda e la terza entrata sono nella stessa voce (confr. quadro A § 142). Questa disposizione ha lo scopo di dar maggiore rilievo al ritorno del soggetto nel tono principale, e di evitare l'immediata ripetizione del motivo principale nella stessa voce.

156. — Esposizione di una fuga Vocale a 3 parti e ad un Controsoggetto.

ESPOSIZIONE
A TRE PARTI

Soggetto di A. GEDALGE

Andante

Soggetto Coda Contro.

(1ª entrata) Risposta (2ª entrata)

soggetto Parte libera (a)

Coda Controsoggetto Soggetto (3ª entrata)

(b) Risposta (c) Parte libera (d) (e) ecc.

Parte libera Controsoggetto

- (a) La parte libera è composta d'imitazioni della coda,
in (b), (c), (e) queste imitazioni sono per moto contrario,
in (d) l'imitazione è per moto retto.

157. — Esposizione di un Soggetto calmo ed espressivo,
benchè contenente molte note.ESPOSIZIONE A
QUATTRO PARTI

Soggetto di E. PALADILHE

Andantino

Soggetto

p espress.

SOGGETTO
PROPOSTO
AL SOPRANO

Parte libera Controsoggetto

Risposta

(a)

Parte libera

Controsoggetto

Soggetto

(b)

Parte libera

Controsoggetto

Risposta

(d)

(c)

In (a), (b), (c), la quarta e sesta prodotta dal movimento melodico del soggetto non deve essere considerata nella sua realtà, in quanto il 1° grado è una *fioritura* della sottodominante e, secondo le regole del contrappunto rigoroso, l'armonia deve esser considerata come se fosse determinata dalla sottodominante e non dalla fioritura.

(d) Nel momento in cui il *soprano* tace, la linea melodica della parte superiore è continuata dal *contralto*; ciononostante il senso melodico di questa voce non viene affatto alterato.

Questa nota è importante: è necessario per la qualità melodica d'una fuga che, quando una parte si interrompe, un'altra parte ne riprenda in qualche modo la melodia, in maniera che il senso del discorso musicale non cambi bruscamente; in poche parole, tutte le parti devono concorrere con il loro insieme alla linea melodica generale della fuga.

158. — Esposizione di un Soggetto nello stile vocale,
calmo ed espressivo.

SOGGETTO
PROPOSTO
AL SOPRANO

Soggetto di A. THOMAS

Moderato

Soggetto

Coda

Controsoggetto

Risposta

Parte libera

Controsoggetto

Soggetto

(a)

(c)

Parte libera

(b)

(d)

Parte libera

Controsoggetto

Risposta

In (a), (b) e (c) si noti che sono due parti libere ad imitarsi: in conseguenza della ripetizione di una stessa figura melodica sentita nell'esposizione è legittimo l'impiego di questa figura negli sviluppi successivi della fuga.

(d) In alcune Scuole musicali, questo attacco di seconda maggiore (qui tra soprano e contralto) è proibito: ma non essendo mai stata chiarita la ragione di tale divieto, penso che, anche nello stile rigoroso, ci si possa permettere questa licenza (qualora licenza vi sia), soprattutto quando la nota dissonante (qui il *si bemolle* del contralto) si è fatta sentire immediatamente prima all'ottava superiore o inferiore in una delle voci a cui è da addibitare l'urto così detto illecito.

159.

Soggetto di A. GEDALGE (stile strumentale)

Allegro

Soggetto

SOGGETTO
PROPOSTO
AL SOPRANO

(a) Notare come la parte libera sia stata combinata in maniera da poterla concatenare melodicamente e con naturalezza al controsoggetto.

(b) Le parti libere sono costruite con frammenti del controsoggetto e si imitano tra loro.

160. — Esposizione d'un Soggetto senza l'impiego di una Coda
(Stile strumentale).

Soggetto di REBER

Moderato

Soggetto

SOGGETTO
PROPOSTO
AL SOPRANO

161. — In questa esposizione, dopo la prima entrata del soggetto, e per preparare la risposta, avrebbe potuto essere introdotta una *coda* così concepita:

ultima battuta del Soggetto Coda del Soggetto Controsoggetto

Risposta

The musical notation is in G major (one sharp) and 2/4 time. It shows a single melodic line. The first section is the 'ultima battuta del Soggetto' (last measure of the subject). The second section is the 'Coda del Soggetto' (coda of the subject). The third section is the 'Risposta' (response). The fourth section is the 'Controsoggetto' (countersubject).

Le seguenti ragioni mi hanno portato ad omettere questa *coda* ed a modulare bruscamente al tono della dominante:

I) Il soggetto finisce con una battuta priva di ritmo e di interesse melodico: qualsiasi *coda* appare allora estranea alla melodia del soggetto.

II) La coda, comunque combinata, toccherà, a causa delle armonie determinate dalla risposta, le stesse note del tono (*si*) (*la*) (*mi*) che poi il controsoggetto dovrà far sentire; si ha così *ridondanza* e *monotonia*.

Pertanto, in casi simili, è preferibile anticipare la modulazione al tono della dominante e non fare la *coda*.

162. — Esposizione di una Fuga nello stile strumentale.

Soggetto di A. GEDALGE

Allegro

SOGGETTO
PROPOSTO
AL SOPRANO

Soggetto (a) Parte libera

Risposta

Controsoggetto

The musical notation is in G major (one sharp) and 2/4 time. It shows a four-part setting. The first section is the 'Soggetto' (subject) in the soprano part. The second section is the 'Risposta' (response) in the soprano part. The third section is the 'Controsoggetto' (countersubject) in the soprano part. The notation is for a single melodic line in the soprano part.

Parte libera

(b)

Controsoggetto

Soggetto

Parte libera

Parte libera

Risposta

Controsoggetto

In questa esposizione, il ritmo e la melodia del soggetto non ostacolano l'inizio della risposta sul 4° movimento, nonostante che il soggetto abbia inizio sul 2° movimento § 133).

In (a), la parte libera preannunzia il ritmo del controsoggetto al quale si concatena senza interruzione.

In (b) e nelle battute seguenti, le parti libere fanno sentire frammenti del controsoggetto disposti per imitazioni.

163. — Esposizione d'un Soggetto di carattere vivace con Controsoggetto mosso.

Soggetto di A. GEDALGE

Allegro

Soggetto

Coda

Soggetto

Coda

Risposta

SOGGETTO
PROPOSTO
AL SOPRANO

Controsoggetto

Parte libera

Coda

Controsoggetto

Soggetto

Parte libera

Parte libera

Controsoggetto

Risposta

164. — Esposizione d'un Soggetto vocale di carattere grave e sostenuto.

Andante espressivo

Soggetto

Parte libera

Risposta

Controsoggetto

SOGGETTO
PROPOSTO
AL CONTRALTO

Parte libera

Coda sviluppata, formata con imitazioni del S. e del C.S.

Soggetto

Risposta

(a)

(b)

Controsoggetto

Parte libera

(c)

Controsoggetto

La parte libera (a) è imitata dal tenore in (c).

In (b) il contralto attacca senza preparazione una 7^a (si bemolle): questo tipo di fioritura non è sempre ammesso dalle Commissioni di esame, benchè assolutamente musicale.

165. — Esposizione di un Soggetto di stile strumentale.

SOGGETTO
PROPOSTO
AL CONTRALTO

Soggetto

Parte libera (a)

Controsog-

Risposta

-getto

Parte libera

(b)

Parte libera

Controsoggetto

Soggetto

Risposta

Parte libera

Controsoggetto

In (b) l'insieme delle due parti libere riproduce la fisionomia melodica della parte libera (a).

A partire dalla terza entrata, le due parti libere fanno sentire per *imitazione* i disegni melodici e ritmici che ricordano il ritmo della prima parte libera (a), in modo da dare all'insieme dell'esposizione un andamento nettamente melodico e da evitare sechezza ed inespressività, difetti nei quali è facile cadere con soggetti del genere.

166. — Esposizione di un Soggetto calmo ed espressivo
le cui parti sono costruite con disegni melodici contenenti molte note.

Soggetto di A. GEDALGE

Andante

Soggetto

Coda

Risposta

SOGGETTO
PROPOSTO
AL CONTRALTO

Controsoggetto

Parte libera

Coda

Soggetto

Risposta

Controsoggetto

Parte libera

Controsoggetto

167. — Esposizione di un Soggetto di fuga vocale di carattere calmo.

Soggetto di A. GEDALGE

Grave

SOGGETTO
PROPOSTO
AL TENORE

The musical score is written for a vocal fugue subject. It begins with the title '167. — Esposizione di un Soggetto di fuga vocale di carattere calmo.' followed by 'Soggetto di A. GEDALGE' and 'Grave'. A note on the left indicates 'SOGGETTO PROPOSTO AL TENORE'. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of staves. The first system shows the subject (Soggetto) in the bass staff and its first answer (Risposta) in the treble staff. The second system shows the subject in the treble staff, the answer in the bass staff, and a 'Parte libera' (free part) in the middle staff. The third system continues with the subject in the treble, the answer in the bass, and the 'Parte libera' in the middle. The fourth system shows the subject in the treble, the answer in the bass, and the 'Parte libera' in the middle. A specific measure in the third system is marked with '(a)'. The score concludes with a 'Risposta' in the bass staff.

In (a) la conclusione del C. S. ha subito una leggera modifica, allo scopo di evitare una *cadenza perfetta* sul 1° movimento della battuta seguente: procedimento *talvolta* ammesso in Scuola, pur essendo correntemente usato dai grandi Maestri.

168. — Esposizione di un Soggetto calmo e grave
con Controsoggetto poco mosso.

Soggetto di A. GEDALGE

Grave

SOGGETTO
PROPOSTO
AL TENORE

169. — Esposizione di un Soggetto calmo e grave
con Controsoggetto poco mosso e cromatico.

Soggetto di A. GEDALGE

SOGGETTO
PROPOSTO
AL BASSO

Moderato

Soggetto

Coda che pre.

Risposta

Controsoggetto

parte libera

parte libera

(a)

Risposta

Controsoggetto

(b)

In (a) e (b) la quinta aumentata, prodotta sul 1° movimento della battuta dal moto cromatico per moto contrario delle parti, è assolutamente classica, poichè frequentemente usata da Maestri della fuga (cfr. Bach, Mozart, Haendel ecc.) e da essi sempre considerata INTERVALLO RIVOLTABILE.

170. — Esposizione di un Soggetto calmo ed espressivo,
di stile strumentale ⁽¹⁾.

Soggetto di A. GEDALGE

Moderato espressivo

SOGGETTO
PROPOSTO
AL BASSO

The musical score is presented in four systems, each with three staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system introduces the 'Soggetto' in the bass staff. The second system features the 'Risposta' in the treble staff, with 'Parte libera' in the bass staff and 'Controsoggetto' in the middle staff. The third system shows the 'Soggetto' in the treble staff, 'Controsoggetto' in the middle staff, and 'Parte libera' in the bass staff. The fourth system features the 'Risposta' in the treble staff, 'Parte libera' in the middle staff, and 'Controsoggetto' in the bass staff. The score is written for organ.

(1) Su questo soggetto e continuando questa esposizione, da me composta espressamente
per lei, Giuseppina Boulay ha pubblicato presso l'editore Durand di Parigi, una pregevole fuga
per organo.

171. — Esposizione di un Soggetto di carattere energico
con un Controsoggetto mosso ed una Coda sviluppata tra la 2^a e la 3^a entrata
che introduce una nuova figurazione usata in seguito nelle parti libere.
(Stile strumentale).

Soggetto di ONSLOW

SOGGETTO
PROPOSTO
AL BASSO

Moderato

Risposta

Soggetto

Controsoggetto

Coda sviluppata, con figurazione nuova

Soggetto

Controsoggetto

Risposta

Controsoggetto

Parte libera

172. — Esposizione di un Soggetto calmo ed espressivo.

■ Controsoggetto è sentito con la 1ª entrata del Soggetto. (Stile vocale).

Soggetto di A. GEDALGE

Andante espressivo

The musical score is written for four staves. The first system shows the initial entry of the subject and counter-subject. The second system shows the subject and counter-subject in different voices, with a 'Parte libera' section. The third system shows the subject and counter-subject in different voices, with a 'Parte libera' section. The fourth system shows the subject and counter-subject in different voices, with a 'Parte libera' section.

Labels in the score include: Controsoggetto, Coda, Soggetto, Parte libera, (N.B.), Risposta, and Parte libera.

CONTROSOGGETTO
PROPOSTO
CON LA 1ª EN-
TRATA DEL SOG-
GETTO

N. B. — In Scuola questo re è proibito: potrà essere usato fuori dei Conservatori.

173. — Esposizione di un Soggetto mosso ma di stile largo.

Il Controsoggetto è sentito con la 1ª entrata del Soggetto.

Soggetto di G. MASSENET

CONTROSOGGETTO
PROPOSTO
CON LA 1ª EN-
TRATA DEL SOG-
GETTO

Maestoso

Controsoggetto

Soggetto

Parte libera

Coda

Risposta

Parte libera

Parte libera

Soggetto

Coda

Parte libera

Controsoggetto

Parte libera

Risposta

Controsoggetto

174. — Esposizione di una Fuga a un Soggetto e a due Controsoggetti, sentiti con la 1ª entrata del Soggetto.

Soggetto di REBER

Allegro

Soggetto

1º Controsoggetto

2º Controsoggetto

DUE CONTROSOGGETTI PROPOSTI
CON LA 1ª ENTRATA DEL SOGGETTO

Parte libera

Risposta

Parte libera

1º Controsoggetto

2º Controsoggetto

1° Controsoggetto

Parte libera

Soggetto

Parte libera

2° Controsoggetto

Parte libera

Parte libera

Parte libera

Risposta

1° Controsoggetto

2° Controsoggetto

175. — Esposizione di un Soggetto cromatico a 2 Controsoggetti
sentiti successivamente alla 2^a ed alla 3^a entrata.

(Vedere per la risposta a questo soggetto dal § 92 al § 98).

Soggetto di CHERUBINI

Grave

Risposta

Soggetto

1° Controsoggetto

DUE CONTROSOG-
GETTI PROPOSTI
L'UNO DOPO
L'ALTRO

Coda

Soggetto

1° Controsoggetto

Coda

Soggetto

1° Controsoggetto

2° Controsoggetto

Coda

Soggetto

1° Controsoggetto

2° Controsoggetto

Parte libera

Risposta

176. — Esposizione di una Fuga ad un Soggetto
e tre Controsoggetti.

Soggetto di A. GEDALGE

TRE CONTRO-
SOGGETTI PRO-
POSTI CON LA
1^a ENTRATA DEL
SOGGETTO

Maestoso

Soggetto _____ **Coda**

2^o C.S. _____

1^o C.S. _____

3^o C.S. _____

3^o C.S. _____ **Coda**

Risposta _____

2^o C.S. _____

1^o C.S. _____

1^o C.S. _____

3^o C.S. _____

Soggetto _____

2^o C.S. _____

2^o C.S. _____

1^o C.S. _____

3^o C.S. _____

Risposta _____

Si noterà in questa fuga l'aggiunta di una *coda* dopo ciascuna entrata del soggetto: si procederà sempre così in questo genere di fuga, in cui è necessario intercalare una *pausa* nella parte che deve attaccare il soggetto o la risposta.

Poichè tutte le voci fanno costantemente sentire sia il soggetto sia uno dei *controsoggetti*, si è obbligati ad intercalare una *coda* perchè le *entrate* abbiano maggior rilievo. Ciò costituisce uno dei difetti delle fughe a *più di due contrasoggetti*, che mancano inoltre di quella varietà necessaria, a causa della ripetizione costante e obbligata delle stesse *frasi* melodiche.

CAPITOLO VI

LA CONTRO-ESPOSIZIONE

DEFINIZIONI

177. — La Contro-esposizione è una seconda esposizione che comporta due sole entrate.

Essa differisce dall'esposizione nell'ordine delle entrate, inverso di quello caratteristico dell'esposizione: cioè la prima entrata fa sentire la risposta e la seconda il soggetto.

Inoltre, la risposta deve essere fatta sentire da una delle voci che nell'esposizione hanno proposto il soggetto e inversamente, il soggetto è proposto da una delle parti che nell'esposizione hanno fatto sentire la risposta.

178. — La CONTRO-ESPOSIZIONE non è obbligatoria in una fuga. Essa si può aggiungere solo quando la *tessitura* del soggetto si presta ad essere trasportata in una delle voci per le quali non è stata concepita in precedenza. Questa possibilità è molto rara nei soggetti che di solito vengono dati per le prove di esame.

In generale, si fa la *contro-esposizione* quando il soggetto è molto breve, o quando la fisionomia di esso non sia tanto caratteristica da far sì che quattro entrate bastino per imporlo all'attenzione dell'ascoltatore.

TONALITÀ

179. — La contro-esposizione è sempre fatta nel tono principale della fuga ed è separata dall'esposizione per mezzo di un breve *divertimento* o *episodio* ⁽¹⁾.

POSTO DEL CONTROSOGETTO

180. — Benchè vi sia l'obbligo, nella *contro-esposizione*, di far proporre la *risposta* ed il *soggetto* dalle voci nelle quali non si erano fatti sentire nella esposizione, il *controsoggetto* o i *controsoggetti* possono essere messi in qualsiasi parte.

Questa scelta potrà essere determinata dalla *tessitura del contrasoggetto* o dettata dalla fantasia.

181. — È opportuno, quando il soggetto comporta più di quattro battute in movimento moderato, di non fare la *contro-esposizione*, per non allungare inutilmente la fuga.

182. — I quadri seguenti danno le varie disposizioni che possono essere adottate in una CONTRO-ESPOSIZIONE, per le entrate successive della *risposta* e del *soggetto* a due, tre e quattro parti.

(1) Vedere a riguardo dei *divertimenti* il capitolo seguente.

Modelli di Contro-esposizione

I) A due parti.

(a) (b)

II) A tre parti.

Il Controsoggetto sentito dopo o contemporaneamente al Soggetto.

(c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t)

III) A quattro parti.

(g) (h) (i) (l)

La posizione dei C.S. nella Contro-esposizione a 4 parti non è assoluta; essa dipende dalla natura e dalla estensione di questi C. S., e può essere variata secondo i casi.

183. — Ricordando che, nella *contro-esposizione*, la risposta ed il soggetto devono essere proposti da voci diverse da quelle che li hanno fatti sentire nell'esposizione, ci renderemo facilmente conto delle disposizioni da adottare, paragonando i quadri immediatamente precedenti (*pag. 117*) a quelli dati nel capitolo V.

184. — Ecco, per maggior chiarezza, un esempio d'*esposizione*, seguita da un *divertimento* e dalla *CONTRO-ESPOSIZIONE*:

Soggetto di HAENDEL

ESPOSIZIONE

Allegro

CONTRO-ESPOSIZIONE

(a) La scrittura di questo passaggio non sarebbe permessa nella Scuola, benchè l'arto delle tre note *mi, fa, sol*, sia di passaggio e in movimento rapido.

(b) La stessa cosa è per il *mi* del basso, in questa battuta: questa nota è nota di passaggio per moto disgiunto, il che è proibito nel contrappunto rigoroso.

Si noti nella *contro-esposizione* precedente, che il *basso*, dal quale nell'esposizione era stato proposto il *soggetto*, fa sentire la *risposta*, mentre il *tenore* espone il *soggetto*.

I *controsoggetti* si trovano nello stesso ordine adottato nella *esposizione*.

185. — Con la *contro-esposizione* finisce la così detta PRIMA PARTE della fuga; essa comprende:

- l'ESPOSIZIONE;
- un DIVERTIMENTO;
- la CONTRO-ESPOSIZIONE.

Nel caso che non si faccia la *contro-esposizione*, questa prima parte termina con l'*esposizione*.

Quanto segue costituisce lo SVILUPPO della fuga.

186. — È molto importante che l'alunno prima di attaccare lo studio dei *divertimenti* sappia fare benissimo l'*esposizione* che è la parte generatrice della fuga stessa, e quindi non solo ne è la parte fondamentale per lo studio e per la scrittura, ma è anche quella che presenta maggiori difficoltà per una buona riuscita.

Nei capitoli seguenti tratteremo degli SVILUPPI della fuga e dei diversi artifici usati perchè essa risulti varia e coerente.

PRIMA PARTE
DELLA FUGA

CAPITOLO VII

IL DIVERTIMENTO DELLA FUGA

DEFINIZIONI

187. — Analizzando una qualsiasi frase musicale, si nota che essa è regolata da una certa *simmetria* generata dal ritorno, a intervalli e a distanze variabili, delle medesime forme melodiche e ritmiche. Questa ripetizione più o meno frequente di frammenti simili ci dà necessariamente una *serie di concatenazioni armoniche della stessa natura*: si ottiene allora da esse una *progressione armonica*, più o meno regolare e più o meno complessa.

188. — Il divertimento o sviluppo della fuga consiste precisamente in una serie di imitazioni più o meno vicine, formate da frammenti del soggetto, del controsoggetto, della coda o delle parti libere sentite nella esposizione, e combinate in modo che il loro insieme formi una linea melodica ininterrotta che possa collegare con naturalezza l'uno all'altro i ritorni del soggetto e della risposta nei toni vicini del tono principale del soggetto.

I toni ai quali si modula in una fuga di Scuola sono, per ciascun modo, i cinque toni che differiscono dal tono principale per una alterazione in più o in meno, ed il relativo minore o maggiore secondo i casi. ⁽¹⁾

189. — Se si prende sistematicamente lo stesso breve frammento melodico, e lo si trasporta ad intervalli diversi, i bassi fondamentali determinati dal primo frammento si riprodurranno regolarmente ad ogni ritorno del tratto primitivo: la progressione è così implicitamente costituita.

190. — Dalle seguenti definizioni si vede che:

I) I divertimenti della fuga sono fondati su progressioni armoniche più o meno regolari.

II) I temi dei divertimenti devono derivare dal soggetto, dal controsoggetto, dalla coda e da una qualsiasi delle parti libere sentite nella esposizione.

III) Essi devono essere esclusivamente melodici.

La *progressione armonica* che serve loro di base non deve apparire più di quanto non appaia l'impalcatura di una casa quando la casa è completamente terminata.

⁽¹⁾ Vedi §§ 344-345 a riguardo dell'ordine nel quale si succedono le varie tonalità.

191. — Nella Scuola, è rigorosamente proibito l'uso della *progressione* nella fuga, ed è giusto, se si mira a far evitare, nei divertimenti, semplici concatenazioni di accordi, in progressione figurata o meno, che formino *imitazioni puramente armoniche* simili a quelle praticate nelle lezioni di armonia: procedimenti che, infatti, non offrono alcun interesse musicale.

IMPIEGO DELLE
PROGRESSIONI
ARMONICHE

Ma è falso se si cerca di costruire uno sviluppo senza basarlo su di una o più PROGRESSIONI ARMONICHE semplici o composte. Basta analizzare qualsiasi opera musicale per convincersi che le concatenazioni d'accordi, basate su *progressioni* più o meno regolari, sono la base stessa, il *substrato* di ogni sviluppo.

192. — La QUALITÀ d'un DIVERTIMENTO dipende:

QUALITÀ DEL
DIVERTIMENTO

I) Dalla scelta del *motivo* o *tema* col quale è costruito.

II) Dalla *linea melodica* trovata dal compositore con questo motivo.

III) Dal *lavoro di realizzazione* consistente nell'applicare al tema del divertimento tutti gli *artifici dello stile della fuga*.

193. — Il *tema* di un DIVERTIMENTO, come è già stato detto, non può essere preso se non da una qualsiasi delle figurazioni sentite nell'ESPOSIZIONE della fuga (*soggetto, contrasoggetto, coda, parti libere*). Si può fare un *divertimento* con una semplice figura ritmica o melodica composta di poche note solamente, oppure con un lungo frammento melodico; il divertimento può anche essere costruito con *due, tre, o quattro temi*, presi dall'esposizione e combinati in contrappunto semplice o rivoltabile.

TEMA DEL
DIVERTIMENTO

194. — L'*invenzione della linea melodica composta con gli elementi del divertimento* dipende molto dall'immaginazione del musicista: non ci resta che consigliare, a riguardo, la lettura e lo studio approfondito delle opere di *Bach*, di *Mozart*, di *Mendelssohn*.

195. — Per evitare ogni incertezza nella scelta dei temi del divertimento l'allievo deve attenersi al lavoro seguente: terminata l'esposizione, da essa si *prelevino* con cura tutte le FIGURAZIONI MELODICHE O RITMICHE che permettano *imitazioni o combinazioni di contrappunti diversi*:

PREPARAZIONE
DEL DIVERTI-
MENTO

I) PER MOTO RETTO con o senza	} AGGRAVAMENTO O DIMINUZIONE
II) PER MOTO CONTRARIO con o senza	
III) PER MOTO RETROGRADO SEMPLICE, (o diretto)	
IV) PER MOTO RETROGRADO SEMPLICE E CONTRARIO	

con o senza
COMBINATI con o senza

Questi artifici devono essere familiari agli alunni che hanno studiato il contrappunto.

196. — Prendiamo ad esempio l'esposizione seguente, tolta dal Clavicembalo ben temperato di G. S. Bach:

ESPOSIZIONE
ANALIZZATA
DAL PUNTO
DI VISTA DEI
DIVERTIMENTI

Andante maestoso

Risposta

Soggetto

C.S.

Coda 1^a o della Resp.

Parte libera

C.S.

Coda 2^a o del Soggetto

Soggetto

Parte libera

Risposta

C.S.

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10

11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

Ecco l'analisi dettagliata di questa esposizione.

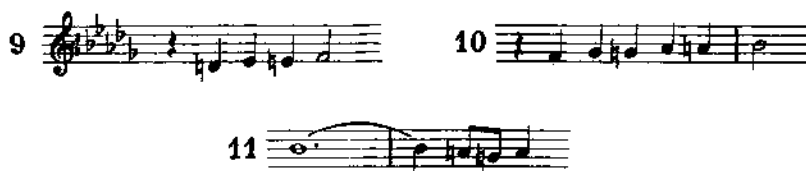
197. — Consideriamo il solo SOGGETTO, dividendolo in frammenti o periodi melodici:



Considerando questo stesso *soggetto* per MOTO CONTRARIO, avremo le seguenti divisioni:



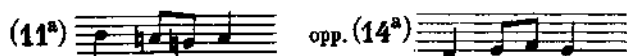
198. — Il CONTROSOGGETTO, analizzato a sua volta, ci darà i seguenti elementi, dei quali i due primi potranno essere considerati *varianti* della stessa forma cromatica:



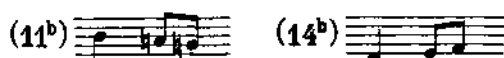
e, rispettivamente, per MOTO CONTRARIO:



Può essere adoperato anche un solo frammento di queste figurazioni, ad esempio:

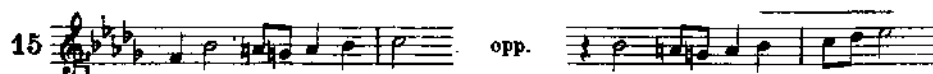


o meno ancora:



199. — Dalle PARTI LIBERE possiamo prendere i seguenti frammenti:

(Esposizione, 11^a battuta, soprano):



Nella stessa voce (13^a battuta),



figurazione ritmica utilizzata da Bach sotto forme diverse:



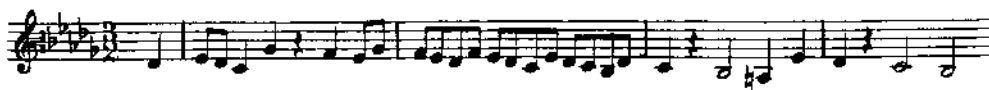
Bach non se ne serve d'altronde, nel corso della fuga, che per alcune imitazioni di RITMO.

Questi diversi frammenti saranno considerati anche per *moto* CONTRARIO. Nelle battute 14^a e 15^a, troviamo ancora al *soprano* due figurazioni molto vicine di ritmo e incluse nello stesso frammento melodico:

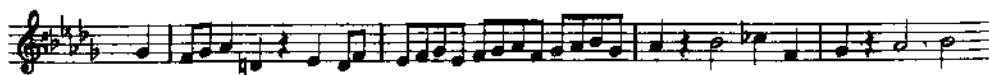


ambidue derivanti dalla *parte libera* esposta nella 11^a battuta.

200. — Lo stesso lavoro può essere fatto sul *soggetto* considerato per *moto* RETROGRADO DIRETTO:



o per *moto* RETROGRADO e CONTRARIO combinati:



e sul *controsoggetto* e *sulle parti libere*, per *moto* RETROGRADO DIRETTO e CONTRARIO.

201. — Non prospettiamo per il soggetto in questione, nè l'AGGRAVAMENTO nè la DIMINUZIONE, poichè i soggetti in ritmo ternario poco si prestano a questo genere di combinazioni.

Tuttavia in questa fuga Bach si è servito una sola volta di un frammento del *controsoggetto* per AGGRAVAMENTO in *moto contrario*.

È opportuno far osservare agli allievi che gli artifici dell'*aggravamento* e della *diminuzione* non devono mai essere trascurati nello studio preliminare dei soggetti che essi dovranno poi trattare, essendo assai frequente il loro impiego con felice risultato musicale.

Su questo argomento ritorneremo in seguito (§§ 251-254).

202. — L'allievo, dopo che avrà riunito tutti gli elementi di cui potrà disporre per gli sviluppi della fuga, ne sceglierà alcuni per combinarli tra loro e con essi tratteggerà la LINEA o CONDOTTA MELODICA di ogni *divertimento*.

COSTRUZIONE
DELLA LINEA
MELODICA DEL
DIVERTIMENTO

Questa *linea melodica*, come abbiamo già detto precedentemente, è sempre poggiata su di una *progressione* o su di UNA SERIE di *progressioni armoniche*.

Prendiamo, in un soggetto qualsiasi,



ma delle *figurazioni* di cui è formato, e diamole il suo *basso armonico* naturale:



203. — È evidente che, astrazion fatta della parte superiore, noi potremmo, con questo *basso* come ANTECEDENTE, creare ogni tipo di *progressione*, a seconda dell'intervallo in cui trasporteremo l'ANTECEDENTE; non è meno evidente che, ogni volta che questo antecedente sarà sentito *al basso*, potremo sovrapporre, all'intervallo corrispondente, il disegno melodico che lo ha generato.

204. — Sapendo poi « *a priori* » la TONALITÀ alla quale desideriamo che giunga questa progressione, non ci resta che disporre la progressione stessa in maniera da modulare al tono voluto in uno spazio più o meno breve.

Supponiamo di voler modulare al tono di *Si bemolle minore*, disporremo allora la progressione nel modo seguente:



Se desiderassimo una progressione più lunga, per esempio modulante in *Re bemolle* (4° grado del tono principale), disporremo la nostra progressione così:



205. — Ma, così come è, questa progressione non sarà mai altro che una progressione d'armonia trattata melodicamente: bisogna dunque far sentire il disegno melodico successivamente nelle differenti voci (*imitazioni*).

Esempio:



206. — Stabilita così l'OSSATURA del *divertimento*, e preparate le *imitazioni*, sarà utile tener presente che non possiamo far sentire nelle altre voci semplici riempitivi armonici, ma che, necessariamente, le diverse parti devono essere trattate melodicamente, in contrappunto semplice o doppio, e che ogni loro figurazione melodica dovrà essere tolta dal soggetto, dal controsoggetto, o da qualche altra parte dell'esposizione.

Dovremo dunque fare un preliminare lavoro di *combinazioni* e preparare, innanzi tutto, i materiali combinabili.

207. — Se, come nel caso presente, l'esposizione non è stata fatta, utilizzeremo semplicemente il frammento dato.

Lo considereremo nelle tre forme seguenti:

I) Integralmente



II) Creando con la 1ª battuta (a) una progressione melodica:



rivoltabile con la 2ª battuta.

III) Creando con la 2^a battuta (b) una progressione melodica ugualmente rivoltabile:

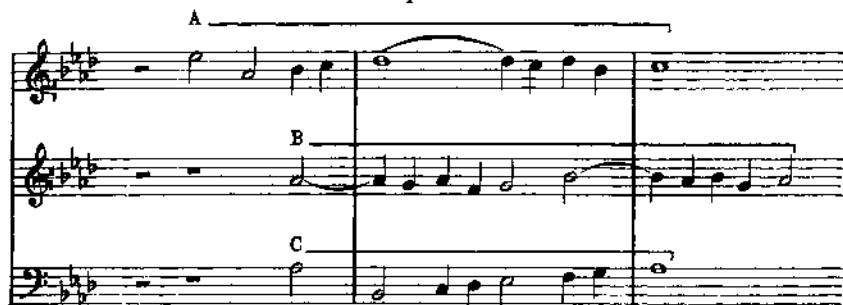


Poi per evitare la monotonia della progressione discendente, possiamo terminare con una progressione ascendente (D) formata con l'ultimo frammento (b) di cui sopra:



N. B. - Si noti che, nella penultima battuta, la progressione cessa di essere regolare e l'antecedente, invece che a distanza di seconda, è trasportato ad un intervallo di terza.

208. — Terminato questo lavoro preliminare e tenendo presente le differenti combinazioni *rivoltabili a tre parti* del frammento dato:



tracceremo un PIANO D'ESECUZIONE dell'insieme:





209. — La *realizzazione* definitiva del *divertimento* sarà la seguente:

210. — Studiando la *realizzazione* precedente, ci si rende conto della differenza che la distingue dalla *progressione armonica* generatrice: ciononostante, all'audizione si ha il *senso*, la *percezione netta* di questa primitiva *progressione*; ma, variata la disposizione delle parti, si sono evitate la *secchezza* e la *monotonia* che ogni *progressione*, sia essa pur breve, comporta.

Tuttavia si vedrà in seguito, che vi sono casi in cui l'impiego *evidente* della *progressione armonica pura e semplice* è di buon effetto (§ 216).

211. — Tutti gli elementi del *divertimento* che abbiamo studiato sono tolti dallo stesso frammento del soggetto. Ma si possono combinare tra loro

varie figurazioni prese dal soggetto, dal controsoggetto, o da una delle parti libere dell'esposizione.

In questo caso si sceglie come TEMA PRINCIPALE, per la compilazione del piano del divertimento, la *figurazione melodica più lunga o più marcata nel RITMO o nell'ESPRESSIONE*. Gli altri temi hanno quasi la funzione di *controsoggetti*.

212. — Questi differenti temi sono, secondo il gusto del compositore, disposti in *contrappunto semplice, doppio, triplo o quadruplo*, a seconda del loro numero.

Le *imitazioni* che se ne ricavano possono essere *libere od obbligate, periodiche o canoniche, dirette, inverse, retrograde, per aggravamento o per diminuzione*, ecc.

213. — In ogni modo, il TEMA DI UN DIVERTIMENTO, CONSIDERATO COME ANTECEDENTE DELLA PROGRESSIONE ARMONICA, BASE DEL DIVERTIMENTO, DOVRÀ APPARTENERE AD UNA SOLA TONALITÀ, cioè a dire, esso *dovrà cominciare in un tono e concludere con una cadenza in questo tono*: si vedrà in seguito, che, nella realizzazione del divertimento, la cadenza è sempre evitata con l'impiego di uno degli artifici abituali della scrittura musicale.

TEMA DEL
DIVERTIMENTO
UNITONALE

Le *modulazioni* imposte dalla progressione armonica si faranno con *note comuni* tra l'ultimo accordo dell'*antecedente* ed il primo del *conseguente*, oppure anche a mezzo di una *coda modulante*. Si comprende facilmente che se il *tema iniziale modula*, questa *modulazione* darà forzatamente al divertimento la forma della *imitazione circolare*.

214. — L'INVENZIONE, in un divertimento, risulta più dalla *natura dei temi* che dalla disposizione di essi.

Ciò appare dal confronto delle fughe scritte da maestri di ogni scuola: in queste fughe, i divertimenti che sembrano a prima vista improntati ad una grande varietà, derivano tutti da un ristrettissimo numero di combinazioni primitive, che l'allievo, innanzi tutto, dovrà abituarsi a sviluppare.

Queste disposizioni in un certo senso fondamentali sono l'applicazione delle regole concernenti le *diverse specie di imitazioni*: e possono d'altronde variare quasi all'infinito per mezzo delle loro combinazioni e della loro reciproca compenetrazione.

215. — Abbiamo già visto che, scelto il tema o i temi, dopo averli armonizzati ed aver determinata la linea melodica, si dispongono le imitazioni in modo che le loro entrate siano *evidenti*.

DISPOSIZIONI
DELLE IMITA-
ZIONI DEL DI-
VERTIMENTO

Queste disposizioni possono essere riassunte nelle sei specie di combinazioni seguenti:

216. — 1° caso. — OGNI PARTE ESPONE UNA FIGURA DISTINTA.

UN TEMA
IN OGNI PARTE

Ogni parte imita sè stessa riproducendo a intervalli diversi la *figurazione assegnatale nell'antecedente*.

Ci riferiamo alla progressione armonica pura e semplice, che è applicabile in una fuga a condizione che sia molto musicale; il divertimento in questo caso deve essere costruito su *temi melodici e interessanti* o di una certa *lunghezza*.

Nondimeno, questo genere di combinazione è frequentemente usato alla fine di uno dei seguenti tipi di divertimento: ha il vantaggio di preparare il ritorno del soggetto con una progressione più calorosa e, in questo caso, *il frammento che serve da tema deve essere MOLTO BREVE*. In seguito ne daremo alcuni esempi.

Esempio di divertimento in cui l'antecedente è riprodotto in ogni parte nella sua prima disposizione.

a) BACH-Clavicembalo ben temperato - Fuga 18^a

Elementi del Divertimento

B ————— framm. del C.S.

C

D ————— Parti libere

A ————— Tema principale (framm. del Soggetto) e condotta melodica al basso.

Realizzazione:

B ————— B ————— B —————

C ————— C ————— C —————

D ————— D ————— D ————— Nuova entr. della R.

A ————— A ————— A —————

b) La stessa fuga

B ————— B ————— B —————

C ————— C ————— C —————

A ————— A ————— A —————

Soggetto

♩ Divertimento estratto dalla fuga per organo di G.S. Bach in Fa minore



Il tema principale e il disegno melodico sono alla parte superiore



— A — A —

C C

B B

— A —

C

Soggetto alla dominante *ecc.*

B

217. — 2° caso. — TUTTE LE PARTI DERIVANO DAL TEMA PRINCIPALE.

Il tema principale resta in una delle parti che ha la condotta melodica del divertimento: le altre parti ne riproducono dei frammenti, sia in imitazioni concertanti, sia imitandosi tra loro.

Questo procedimento, che ha molti rapporti col precedente, nel senso che lascia scoperta la progressione armonica, ne differisce tuttavia perchè *tutte le parti derivano dal tema principale*, il che permette l'uso della *imitazione canonica*. Benchè difficilmente possa dare un risultato interessante, questa forma di divertimento offre il vantaggio di prestarsi a tutti gli artifici della più stretta imitazione.

Nella Fuga per organo di G. S. Bach:



quasi tutti i divertimenti sono costruiti con questo procedimento; ne racco-

TEMA PRINCIPALE IN UNA SOLA PARTE

mandiamo lo studio. Esempi:

218. — a) Fine dell'esposizione.

Imitazione canonica del tema principale

tema principale e condotta melodica al basso

testa del Sogg. idem

Risposta (Contro-esposiz.)

framm. del C.S. ecc.

(a)

a) Bisogna intendere qui l'armonia seguente
(la 5^a ritardo della 4^a)

Nella realizzazione di Bach vi è la doppia
fioritura del ritardo e della preparazione
(al *tenore*) che non sono ammesse nella fuga sco-
lastica.

b 9

7

6

5

219. — b) Divertimento sullo stesso tema, ma più stretto e in *imitazione canonica*
a tre parti:

Tema principale e condotta melodica al soprano

Imitazione canonica alla 5^a inferiore

(a) (b)

Soggetto

(b)

ecc.

a) Gli unisoni diretti e la fioritura sull'unisone sono proibiti nella scuola.

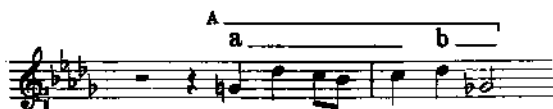
b) È anche vietato di fiorire nella parte inferiore una nota che si trovi contem-
poraneamente in un'altra parte.

220. — c) Tema principale e condotta melodica alla parte superiore (Fuga in Si bemolle minore del Clavicembalo ben temperato di Bach, la cui esposizione è stata precedentemente analizzata):

Elementi del Divertimento



(a) Combinazione dei due elementi per formare il tema principale



Piano melodico e armonico



Realizzazione
di G.S. Bach



221. — d) G. S. BACH. Clavicembalo ben temperato Fuga 12^a

B

A

A Condotta melodica al contralto

C framm. di A

imit. di A

imit. di A

B

A

C

imit. di A

Coda

ecc.

222. — e) G. S. BACH. Fuga per organo:

Soggetto

Elementi del Divertimento

Piano melodico del Divertimento (il *tema accessorio* è tratto dalla fine del tema principale.)

tema principale e linea melodica del divertimento

tema accessorio

Realizzazione di Bach.

tema principale e condotta melodica al basso

Sogg. per moto contr. ecc.

Coda

223. — È bene notare, a proposito di questo divertimento, con quanta arte Bach abbia evitata quella freddezza e quella secchezza che la simmetria assoluta di tutte le parti avrebbe potuto provocare, se le imitazioni si fossero prodotte regolarmente, in ciascuna voce, e sullo stesso movimento. Grazie all'ingegnosa disposizione delle parti, egli ha saputo creare con la stessa figurazione ritmica, una IMITAZIONE CANONICA tra soprano e tenore e fare in modo che, mentre la *progressione* del basso è *ascendente*, l'insieme delle tre parti superiori segua una *progressione discendente*.

224. — Ecco, estratto dalla stessa fuga, un DIVERTIMENTO a cinque parti, in cui la *linea melodica* è esposta interamente alla parte superiore; mentre il basso fa un'imitazione libera e ritmica, per *aggravamento* e per *moto contrario*, di un frammento del soggetto. Le altre parti si imitano tra loro, riproducendo senza posa e ad intervalli diversi la stessa figurazione melodica e ritmica: si noterà che la maggior parte degli esempi citati in seguito, essendo tolti da *fughe strumentali*, varcano generalmente i limiti della *scrittura vocale* di cui bisogna tener conto nella *fuga di Scuola*, che è sempre scritta per voci.

Elementi del Divertimento

a) tema principale

b) Imitazione ritmica per moto contrario e per aggravamento

Realizzazione di Bach

TEMA PRINCIPALE IN DUE PARTI

225. — 3° caso. — DUE PARTI IMITANTISI TRA LORO, FACENDO SENTIRE ALTERNATIVAMENTE IL TEMA PRINCIPALE.

La linea melodica o condotta del divertimento passa alternativamente nelle due stesse parti. Le altre parti si imitano tra loro facendo sentire sia frammenti del tema principale, sia diverse figurazioni tolte dal soggetto, dal controsoggetto o dalle parti libere dell'esposizione.

a) L'esempio seguente è tolto dalla Fuga di Bach in Si bemolle minore (Clavicembalo ben temperato); i numeri posti sulle figurazioni del divertimento si riferiscono all'analisi, data precedentemente; dell'esposizione di questa fuga.

Elementi del Divertimento

Piano melodico e armonico del Divertimento

Piano di esecuzione

Two systems of musical notation for a four-part setting. The first system shows the initial entries of the voices. The second system shows the continuation of the voices, with arrows indicating the movement of individual parts between staves. The text "ritorno del Sogg." appears on the third staff of the second system, indicating the return of the subject.

Realizzazione di Bach

Two systems of musical notation for a four-part setting, featuring figured bass. The first system includes the text "fine della Risposta (4)" on the third staff. The second system includes the text "ecc. Sogg." on the third staff, indicating the end of the subject. The figures in parentheses (e.g., (11), (16), (4)) likely refer to specific measures or figures in the basso continuo line.

226. — b) Divertimento a tre parti (*due parti a canone*). (G. S. BACH, Clavicembalo ben temperato, Fuga 31^a).

TEMA PRINCIPALE IN IMITAZIONE IN DUE PARTI

227. — 4^o caso. — LE PARTI SI IMITANO A DUE A DUE.

Il tema principale del divertimento è accompagnato da una seconda figurazione, come fosse un controsoggetto: la linea melodica resta costantemente nella stessa parte; o, più raramente, i due gruppi di voci alternano e propongono volta a volta il tema ed il suo controsoggetto.

Esempi:

a) MOZART - (Sonata in La per pianoforte e violino - Fuga finale)
imitaz. del tema principale

b) MOZART - Quartetto in La maggiore
tema principale

Violini I. *imit. canonica del tema principale* *ecc.*

Violini II. *C.S.* *C.S.* *tema principale*

Viola *imit. del C.S.* *imit. del C.S.*

Violoncello

c) BACH - Arte della fuga - N.4

Violini I. *B* *B* *B* *B* *ecc.*

Violini II. *A* *A* *A* *A* *A*

Viola *A* *A* *A* *A* *A*

Violoncello *B* *B* *B* *B* *B*

d) Idem - Altro divertimento sullo stesso tema ma con diversa disposizione.

Violini I. *B* *A* *B* *A* *ecc.*

Violini II. *A* *B* *A* *B* *Sogg.*

Viola *A* *A* *A* *A* *A*

Violoncello *B* *B* *B* *B* *B*

Questo tipo di divertimento è raramente impiegato da solo: poichè produce un effetto di grande secchezza. Lo si trova generalmente combinato con una o più disposizioni qui analizzate, o meglio ancora, è preferibile riservarlo per divertimenti molto brevi.

228. — 5° caso. - IL TEMA PRINCIPALE DEL DIVERTIMENTO
È IMITATO DA TRE PARTI.

TEMA PRINCIPALE
IN TRE
PARTI

La linea melodica del divertimento passa alternativamente nelle tre parti; la quarta parte può imitare sè stessa riproducendo senza posa la stessa figurazione, o servirsi delle figurazioni sentite nelle altre parti quando esse non espongono il tema principale, o ancora può essere composta di

vari frammenti tratti dal soggetto, dal controsoggetto o dalle parti libere dell'esposizione.

Esempio:

a) BACH-Clavicembalo ben temperato-Fuga in Sib minore (vedere l'Esposiz. §§ 196-200)
tema principale

Elementi del Divertimento

I numeri circolati si riferiscono ai frammenti analizzati al § 197.

Piano armonico e melodico

Piano di esecuzione

Realizzazione di G.S. Bach

229. — Il divertimento precedente si avvicina, per la sua struttura, al *divertimento canonico*: tuttavia non ha il *rigore* del *CANONE*. Si noti inoltre che se i tre *temi o figurazioni* di cui è formato *si scavalcano* continuamente e sono, in maggior parte, scritti in *CONTRAPPUNTO TRIPLO*, lo scavalcamento non avviene sempre nella stessa voce, come dovrebbe avvenire se il *canone* fosse *regolare*: in questo caso, le figurazioni si succedono in tutte le parti, in un ordine invariabile, ad esempio *A-C-B* o *A-B-C*, ecc.

230.- b) BACH - Clavicembalo ben temperato - Fuga 4^a (a 5 parti)

231. — 6° caso. — LE QUATTRO PARTI SI IMITANO TRA LORO.

La linea melodica del divertimento passa successivamente nelle quattro parti che, una dopo l'altra, fanno sentire il tema principale.

Questa forma di divertimento si presenta assai più ricca e varia delle precedenti, e si presta ad ogni genere di *IMITAZIONI*. IL *TEMA PRINCIPALE* può essere combinato con un *secondo* o un *terzo* tema o *controsoggetto* scritto in *CONTRAPPUNTO RIVOLTABILE*: la disposizione del divertimento ricorda allora quella della esposizione, poichè tutti i temi passano alternativamente in ogni parte, colla sola differenza che, nel divertimento, le imitazioni dei temi sono fatte ad intervalli scelti a piacere.

TEMA PRINCIPALE
NELLE
QUATTRO PARTI

Esempi:

a) BACH - Clavicembalo ben temperato - Fuga 24^a

Divertimento su di
un solo tema

tema principale

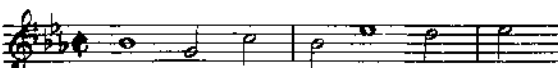
Sogg. ecc.

232. — b) HANDEL - Utrecht Jubilate

tema principale

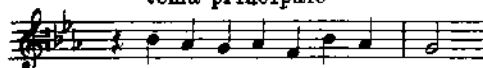
ecc.

233.— c) BACH - Fuga per organo in Mi♭

Soggetto 

Divertimento a 5 parti

tema principale



tema principale del divertimento.



Coda.



234. — I divertimenti seguenti sono combinati CANONICAMENTE: paragonandoli ai precedenti, ci si rende conto di quanto la *scrittura canonica* accresca l'interesse del divertimento. Ricordiamo in seguito il procedimento che permette di scrivere un *divertimento interamente canonico*: benchè gli allievi, iniziando lo studio della fuga, siano già familiarizzati con ogni forma di imitazione, abbiamo considerata l'opportunità, nel presente caso, di ri-

DIVERTIMENTO
CANONICO

(1) - L'autacco del tema principale ad un intervallo di 9^a dal basso in (a) e ad un intervallo di settima in (b) non è messo nella fuga di scuola. (Nota del traduttore).

cordare loro il modo di combinare un CANONE RIVOLTABILE *utile per un divertimento*. L'esempio che analizzeremo è a sei parti, ma il CANONE è a quattro parti sole. D'altronde il procedimento è lo stesso per un qualsiasi numero di parti.

La forma *canonica* deve essere preferita, perchè permette di dare al *divertimento* una trama più stretta ed una maggior ricchezza melodica.

a) BACH - Fuga sul Corale "Jesus Christus, unser Heiland,,

Divertimento canonico (sopra due temi)

Elementi del Divertimento

tema principale

(a)

(b)

Condotta melodica

Coda

Piano di
esecuzione

Risposta

ecc.

The musical score is presented in five systems. The first system, titled 'tema principale', shows two staves with themes (a) and (b). The second system, titled 'Condotta melodica', shows a two-part setting of the melodic line. The third system, titled 'Coda', shows a two-part setting. The fourth system, titled 'Piano di esecuzione', shows four staves with parts (a) and (b). The fifth system, titled 'Risposta', shows a two-part setting of the response, followed by 'ecc.' (etc.).

Realizzazione di BACH

The image shows a musical score for a six-part fugue by J.S. Bach. It consists of two systems of four staves each. The key signature is B-flat major (two flats). The first system shows the initial entries of the subject in different voices. The second system shows the continuation of the fugue, with a 'Risposta' (Answer) indicated in the second staff of the second system.

235. — b) G. S. BACH (Clavicembalo ben temperato, Fuga 35^a). Divertimento canonico su di un frammento del controsoggetto.

Soggetto

The image shows the subject of the canon, which is a short melodic phrase in the bass line. This subject is then repeated in different voices in the other staves, as indicated by the 'A' markings above the staves.

236. — Ecco ancora, di G. S. Bach, un *divertimento* a sei parti, estratto dalla fuga « *ricercata* » dell'OFFERTA MUSICALE, di cui ricordiamo il soggetto:

COSTRUZIONE
DEL DIVERTI-
MENTO CANO-
NICO

The image shows the subject of the six-part divertimento, which is a short melodic phrase in the bass line.

Questo *divertimento* è interamente costruito sulle quattro figurazioni seguenti, secondo il procedimento usato per i CANONI; cioè, combinare le parti che lo formano, in modo da avere, raggruppandole, una *armonia completa* RIVOLTABILE O NON, secondo i casi:



Tali parti *si sovrappongono in un ordine e ad intervalli arbitrari*, in maniera che, dalla loro unione nasca una *linea melodica continua* che forma il **TEMA PRINCIPALE** del *divertimento*:



Poi con una di queste figurazioni (o due se sono rivoltabili, come nel presente caso), si scrive la *progressione armonica* del *divertimento*:



N. B. — Alla fine, la progressione cessa di essere regolare.

237. — È chiaro che, combinate così prima le parti, ogni frammento potrà essere sentito contemporaneamente agli altri alla distanza determinata dall'entrata del frammento scelto come *testa* del tema.

Non resta allora che disporre le parti a piacere, ed il divertimento può dirsi realizzato: se esso è a più di quattro parti, si può, quando una delle voci ha completamente esposto il tema principale, farla tacere, o affidarle alcune *imitazioni libere*.

Quando la combinazione base non è rivoltabile, le figurazioni di cui è composta possono essere riprodotte esclusivamente nella disposizione armonica presa come punto di partenza: affinché si possa mutare questa disposizione, è necessario che le parti siano scritte in contrappunto *doppio, triplo o quadruplo*, a seconda del numero di esse.

238. — Ecco la realizzazione di Bach:

The image displays a musical score for a fugue, specifically the realization of a five-part setting by J.S. Bach. The score is written for five staves, each representing a different voice part. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The score is divided into five systems, each corresponding to an entry of the main theme. The entries are labeled as follows:

- Entry 1 (1ª entrata):** The first staff (Soprano) begins with the main theme, marked with a circled 'I'.
- Entry 2 (2ª entrata):** The second staff (Alto) begins with the main theme, marked with a circled 'II'.
- Entry 3 (3ª entrata):** The third staff (Tenor) begins with the main theme, marked with a circled 'III'.
- Entry 4 (4ª entrata):** The fourth staff (Bass) begins with the main theme, marked with a circled 'IV'.
- Entry 5 (5ª entrata):** The fifth staff (Bass) begins with the main theme, marked with a circled 'V'.

The score includes various musical notations, including notes, rests, and accidentals, as well as dynamic markings and phrasing slurs. The overall structure is a complex contrapuntal setting of a single melodic idea.

I
 III
 Sogg. al 4° grado ecc.
 II
 tema principale (6ª entrata)
 IV

239. — Si noterà in questo esempio che, in più riprese, i diversi frammenti che formano il *tema principale*, hanno subito alcune modifiche, imposte dalla tessitura delle voci o dalla disposizione delle parti: a buon diritto si può far ciò, per ottenere una migliore sonorità d'insieme, o un *migliore effetto MUSICALE*. Tuttavia si badi a che le figurazioni non siano rese irriconoscibili. In ogni caso, l'EFFETTO MUSICALE non deve mai essere sacrificato ad una *combinazione*, per ingegnosa che sia.

RIASSUNTO

240. — Riassumendo tutti gli esempi citati precedentemente, si vede che le disposizioni delle parti in un divertimento risultano sempre da una delle combinazioni seguenti (ci sia guida, nell'applicazione, la natura stessa del tema e l'effetto voluto):

- I) Ogni parte imita sè stessa.
- II) Due parti si imitano tra loro, ognuna delle altre imita se stessa.
- III) Le parti si imitano a due a due.
- IV) Tre parti si imitano tra loro.
- V) Tutte le parti si imitano tra loro.

241. — Benchè nelle opere di grandi Maestri si trovino spesso interi divertimenti basati sull'esclusivo impiego di una delle precedenti disposizioni, è opportuno far notare che, in questi casi, si tratta in generale di divertimenti molto brevi. Nella fuga moderna in cui i divertimenti hanno un certo sviluppo, è bene che essi siano costruiti su diverse formule, combinate in disposizioni varie. Le fughe di Bach, di Mendelssohn, di Mozart, presentano d'altronde numerosi esempi di queste combinazioni.

242. — Inoltre, un *divertimento molto sviluppato* può cominciare con una o più figurazioni tratte dall'esposizione della fuga, aggiungendovi poi altri elementi (tolti sempre, bene inteso, dalla stessa fonte). Tuttavia bisogna aver

cura in questo caso, che i diversi temi siano collegati tra loro con molta arte, perchè non vi sia interruzione nella linea melodica, ed affinchè i motivi derivino naturalmente gli uni dagli altri.

Gli esempi che citiamo qui di seguito confermano il nostro asserto, e raccomandiamo inoltre vivamente agli allievi di analizzare, come è stato da noi fatto, il maggior numero possibile di divertimenti tratti dalle fughe di grandi Maestri.

243. — L'esempio che segue appartiene alla Fuga per organo in Sol maggiore, di G. S. Bach, della quale ecco il soggetto:

The musical score is presented in three systems, each containing four staves (treble and bass clef). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The first system (a) shows the initial subject in the treble clef, with first and second endings marked I and II. The second system (b) continues the subject, with a 'fiorito' (flourish) in the bass clef. The third system (c) shows further development of the subject, with various figured bass lines (I, II, III, IV, V, VI) and a 'fiorito' in the bass clef.



244. — In questo divertimento, da (a) a (b) la *condotta melodica* formata dal tema principale,



è alternata tra il *soprano* ed il *contralto*, e le parti si imitano a due a due.

A partire da (b), il tema del divertimento cambia e, fino al ritorno del soggetto in (d), la *condotta melodica* resta interamente nella voce del *soprano*, ma con due disposizioni diverse: da (b) a (c) ogni parte, eccetto il *soprano*, presenta una serie di imitazioni molto irregolari: il *basso* ed il *contralto* fanno sentire alcune *imitazioni di ritmo*, mentre il *tenore* imita alcuni frammenti della linea principale.

A partire da (c) il divertimento è scritto a solo tre parti: formando un *CANONE* tra *soprano* e *tenore*, mentre il *basso* imita la sua stessa figurazione.

245. — Ecco un esempio di Mendelssohn (Fuga per organo, op. 37, N. 1).





Questo divertimento è composto di quattro figurazioni: la prima, esposta dal *tenore*, è tratta dal soggetto, di cui riproduce la testa:



questa figurazione forma il tema principale e costituisce la *linea melodica* del divertimento.

La seconda figurazione, esposta all'inizio del divertimento nella parte del *soprano*, è imitata dal *basso* per moto contrario (quarta battuta ed inizio della quinta).

La terza figurazione genera anch'essa un'imitazione tra il *soprano* ed il *basso*.

La quarta infine, esposta a metà della seconda battuta dal *tenore*, è riprodotta dal *contralto* nella terza battuta.

Nell'insieme, da (a) a (b), le parti si imitano a due a due, e da (b) a (c), cioè fino al ritorno del soggetto al 4° grado, ogni parte imita sè stessa: si noti che, in questo ultimo frammento del divertimento, le imitazioni dei temi II e III sono puramente ritmiche, essendo i temi notevolmente deformati, il che costituisce una licenza ammessa anche nella più rigorosa fuga di scuola, in cui è possibile trovare divertimenti composti interamente con pure imitazioni ritmiche.

246. — Citeremo ancora alcuni esempi, senza tuttavia analizzarli, lasciando questo compito agli allievi che saranno guidati, per questo lavoro, dalle analisi precedenti: essi troveranno poi ampia materia per questi studi nei preludi e fughe di Bach e di Mendelssohn, in molti quartetti e molte sinfonie di Haydn, di Mozart e di Beethoven: opere in cui tutti gli artifici della fuga sono praticamente applicati agli sviluppi musicali, in genere. Su questo argomento che costituisce la finalità dello studio approfondito della fuga, torneremo in seguito.

a) G. S. BACH - Clavicembalo ben temperato - Fuga 41^a

Divertimento

The musical score for Fuga 41 by G.S. Bach is presented in three systems. The first system shows the beginning of the fugue with the subject in the right hand. The second system shows the development of the fugue with the subject in the left hand and the answer in the right hand. The third system shows the continuation of the fugue with the subject in the right hand and the answer in the left hand. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signature, time signature, and various musical symbols like notes, rests, and accidentals. There are also some annotations like 'Divertimento', 'Sogg.', and 'Sogg.' with circled numbers I, II, III, and (a), (b).

N. B. — Scolasticamente è proibita l'entrata delle parti su appoggiature, come in (a) e (b).

b G.S. BACH - Preludio per organo in Do minore

The image displays a musical score for G.S. Bach's Preludio per organo in Do minore, organized into four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with fingerings indicated by circled numbers (I, II, III). The first system shows the initial melodic lines. The second system features a section labeled "Coda melodica" in a box, which is a melodic development. The third system continues the melodic and harmonic progression. The fourth system concludes with the word "ecc." (etc.) indicating the continuation of the piece. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Benchè questo divertimento non sia tratto da una fuga, tuttavia è un esempio così caratteristico del procedimento, che ho creduto utile citarlo: la CODA MELODICA che lo conclude presenta uno sviluppo più lungo di quanto non sia in uso per la fuga di scuola; è bene osservare d'altronde che questo genere di *coda* può trovare una logica applicazione in qualsiasi tipo di fuga, al termine di un divertimento movimentato od espressivo, e contribuisce a far apparire più viva l'entrata del soggetto in un nuovo tono.

C) R. SCHUMANN - (3.^a Fuga sopra il nome di BACH)

III ——— I ——— III ———

II C. Sogg. ——— II ——— I ———

I tema principale ——— III ——— II ———

I ——— II ——— III ———

Coda

Ritorno del Soggetto

Sogg. ——— Coda ——— ecc.

In questo esempio, le entrate dei diversi temi non sono abbastanza marcate, e l'insieme, alquanto intricato e pesante, risente piuttosto di lezione d'armonia che di scrittura per fuga. Questo divertimento non deve quindi essere considerato un modello di *scrittura*, ma appena un oggetto di studio per la *linea* e per la *condotta melodica*. Come il precedente, questo divertimento termina con una CODA formante *cadenza* per il ritorno del soggetto: mentre nel citato esempio di Bach, la coda è nettamente melodica, qui essa ha un'andamento *armonico*, poichè le parti con la loro disposizione di *nota contro nota* producono una serie di accordi ben definiti.

d. MOZART - Quartetto in La maggiore

The image shows a musical score for a string quartet by Wolfgang Amadeus Mozart. The title is "d. MOZART - Quartetto in La maggiore". The score is divided into two systems. The first system includes parts for Violini I and II, Viola, and Violoncello. The second system continues the music, featuring a "Coda" section and a "ecc." (eccesso) marking. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures (two sharps), time signatures, and dynamic markings.

247. — Abbiamo detto che tutte le figurazioni di un *divertimento* sono suscettibili di *imitazione* per MOTO CONTRARIO: questo tipo di imitazione è spesso usato nelle disposizioni studiate precedentemente.

IMPIEGO
DEL MOTO
CONTRARIO

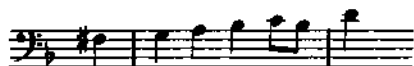
Il *moto contrario* può essere adoperato in concorso col *moto retto*, come appare dagli esempi seguenti.

a) Mendelssohn: Fuga per organo, Op. 37, N. 3.

Ecco il *tema principale* del divertimento:



il cui MOTO CONTRARIO ci dà:



Il *piano melodico* di questo divertimento può avere il seguente aspetto:



Nella realizzazione, le parti si imitano a due a due, le une facendo sentire

248. — In altri casi, *tutti gli elementi del divertimento saranno presentati per MOTO CONTRARIO*.

Questa disposizione, di uso meno frequente, è anche meno interessante per il mancato contrasto dei due movimenti. Tuttavia, se ne trovano esempi in Bach; in essi il *tema* per MOTO CONTRARIO ha un tale rilievo da poter servire di base al divertimento.

L'esempio seguente è tratto dalla Fuga in Si bemolle minore già citata, (Bach, Clavicembalo ben temperato, Fuga 46^a). Tutte le figurazioni sono qui usate per MOTO CONTRARIO, sia il tema principale del divertimento che i temi accessori: ce ne renderemo conto riportandoci al § 197, dove troveremo analizzate le figurazioni con le quali questo divertimento è stato costruito.

The image displays two systems of musical notation for a fugue. The first system consists of four staves (treble and bass clefs) showing a complex contrapuntal texture. The second system also consists of four staves, continuing the musical material. In the second system, the text "Ritorno del Sogg. per moto contr." is written below the staves, and "ecc." appears at the end of the system.

249. — Il MOTO RETROGRADO *semplice* ed i moti RETROGRADO e CONTRARIO *combinati* sono di uso meno frequente nella fuga: non tutti i soggetti si prestano a tale trattamento, sia per la diversità dei loro ritmi, sia perchè nel moto retrogrado perdono ogni fisionomia musicale.

IMPIEGO
DEI MOTI
RETROGRADO
SEMPLICE E
CONTRARIO
COMBINATI

Nondimeno, quando il soggetto può essere utilizzato sotto questa forma, da qualche volta materiale per divertimenti o combinazioni interessanti.

Esempi:



250. — Resta da fare un'osservazione a riguardo dei due divertimenti precedenti: essi hanno come tema l'intero soggetto. Ciò è praticabile spesso nella fuga libera, quando i soggetti sono brevi ed in movimento rapido. Ma nella fuga di scuola in cui i soggetti hanno un certo sviluppo, questo procedimento non è usato.

251. — L'uso dell'AGGRAVAMENTO nei *divertimenti* è molto raro. Come si vedrà in seguito, questo artificio è molto più adatto per lo *stretto*, in cui spesso produce effetti sorprendenti.

IMPIEGO DELL'AGGRAVAMENTO

Il seguente esempio (a) a 6 parti è tratto dalla fuga già citata dell'*Offerta musicale* di Bach: la parte superiore fa sentire per AGGRAVAMENTO un disegno esposto per imitazioni tra il secondo *soprano* ed il *contralto*, ed è poi riprodotta in progressione al basso.

Il secondo esempio è tolto dal Clavicembalo ben temperato di G. S. Bach (Fuga 7^a).

a. BACH - L'offerta musicale

tema aggravato idem

tema princ. idem

tema princ. idem

ecc.

tema princ. — idem

b. S. BACH - Clavicembalo ben temperato-Fuga 7^a

aggravato ecc.

IMPIEGO DELLA
DIMINUZIONE

252. — Ben più frequente è l'uso della DIMINUZIONE nei divertimenti che separano lo *stretto* dall'*esposizione*. La DIMINUZIONE, al contrario dell'*aggravamento*, ha, in effetto, il risultato di restringere la figurazione in oggetto e di permettere entrate più ravvicinate: negli *stretti*, l'*aggravamento* ha più ragioni d'essere perchè, con un soggetto adatto, ci permette di far sentire molte volte e simultaneamente nelle diverse parti il soggetto e la risposta mentre una delle voci espone il soggetto *aggravato*.

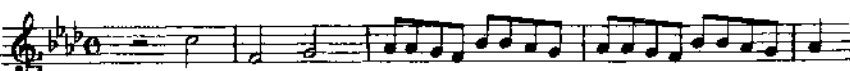
L'uso della *diminuzione* elimina una regola assurda, imposta da parecchi trattati, che impedisce di adoperare, negli sviluppi di una fuga, valori più brevi di quelli contenuti nel soggetto.

AGGRAVAMENTO
E DIMINUZIONE
CON I MOTI CON-
TRARIO E RETRO-
GRADO

253. — Il tema, trattato per *aggravamento* o per *diminuzione*, può ugualmente essere presentato per *moto* CONTRARIO, RETROGRADO o RETROGRADO-CONTRARIO.

L'esempio seguente presenta una di queste combinazioni in cui il tema diminuito è sentito al tempo stesso per moto retto e per moto contrario.

MOZART - Due fantasie e fughe per pianoforte a quattro mani (N° 2)

Soggetto 

Tema del Divertimento per diminuzione 

Per diminuzione e moto contrario 


DOPPIO
AGGRAVAMENTO
E DOPPIA
DIMINUZIONE

254. — Non ci resta che citare infine i divertimenti basati sulle *imitazioni* per DOPPIO AGGRAVAMENTO o DOPPIA DIMINUZIONE. Se ne trovano esempi soprattutto nelle fughe scritte su di un *corale*: l'uso di questi artifici deriva naturalmente dal carattere stesso di queste fughe.

L'esempio seguente può essere indifferentemente considerato come tipo

di *aggravamento* o *diminuzione semplice* o *doppia*, in dipendenza della scelta tra i frammenti (a), (b) o (c) come tema principale.

Esempio:

G. S. BACH - «*Ach Gott und Herr*»

The image displays two systems of musical notation for a four-part fugue. The first system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a whole rest, labeled (c) above it. The second staff is a treble clef with a whole rest, labeled (b) above it. The third staff is a treble clef with a whole rest, labeled (b) above it. The bottom staff is a bass clef with a whole rest, labeled (a) above it. The second system also consists of four staves. The top staff is a treble clef with a whole rest, labeled (a) per moto contr. above it. The second staff is a treble clef with a whole rest, labeled (b) per moto contr. above it. The third staff is a treble clef with a whole rest, labeled idem above it. The bottom staff is a bass clef with a whole rest, labeled (b) per moto contr. (a) above it. The notation includes various musical symbols such as clefs, rests, and notes.

255. — Qui termina lo *studio tecnico* del divertimento: l'allievo dovrà familiarizzarsi con le differenti combinazioni sopra enumerate. Più tardi, trattando della *COMPOSIZIONE MUSICALE della fuga*, gli faremo conoscere quali considerazioni potranno guidarlo nella scelta dei temi di divertimenti, ed in quale ordine di preferenza essi dovranno essere presentati; in una parola, come dovrà comportarsi affinchè all'audizione sparisca ogni traccia del procedimento costruttivo.

L'assimilazione della parte tecnica della fuga ci farà padroni della penna; meno apparente il mestiere, più libertà per l'immaginazione; a minimo sforzo, massimo rendimento.

256. — Dagli esempi precedenti ci resta da trarre ancora qualche conclusione: in tutti i passaggi citati, si nota che le entrate delle voci sono frequenti: ciò mira a che *tutte le parti* (e questo è di grande importanza) *non si facciano sempre sentire contemporaneamente*; bisogna dunque *preparare* le entrate con *pause*: pertanto i divertimenti di una fuga a quattro parti sono scritti più spesso a tre che a quattro voci.

CONCLUSIONI

257. — Le entrate devono sempre farsi con una figurazione presa dal soggetto, dal controsoggetto o dalle parti libere dell'esposizione: esse non devono mai essere riempitivi armonici.

Non si farà mai tacere una parte senza un giustificato motivo. Se la si lascia, è necessario che, presa isolatamente, essa dia luogo ad una armonia di cadenza perfetta o di altro tipo.

258. — Le progressioni sulle quali si basa un divertimento saranno sempre stabilite con logica, cioè in maniera da giungere con naturalezza alla modulazione voluta, sia quando la progressione è modulante, sia quando, non essendo modulante, essa termini con la modulazione necessaria per il ritorno del soggetto nel nuovo tono in cui deve essere esposto.

259. — Quando un divertimento è stabilito su due o più progressioni diverse si avrà cura di riservare per la fine quelle che danno luogo alle imitazioni più ravvicinate.

260. — È necessario, per sostenere l'interesse musicale di una fuga, che le parti siano trattate melodicamente, in rapporto allo stile del soggetto. La parte superiore specialmente dovrà essere elaborata rigorosamente in questo senso, ed il basso, in nessun caso dovrà avere il carattere di un semplice basso di armonia. Inoltre, tutte le parti, con il loro insieme, dovranno concorrere a dare l'impressione di una linea melodica netta, chiara e continua.

CAPITOLO VIII

GLI STRETTI

DEFINIZIONI

261. — Nella *esposizione*, le entrate del *soggetto* e della *risposta* si susseguono *senza alcuna variante*, l'una inizia o si ripete solo *dopo la fine dell'altra*. Se per mezzo di un qualsiasi artificio, si fa sentire la *risposta* prima che il *soggetto* sia stato esposto per intero, si ottiene ciò che si chiama STRETTO.

262. — La parola STRETTO si applica dunque ad ogni combinazione in cui l'entrata della risposta si fa ad una distanza dalla testa del soggetto minore di quella con cui vien fatta nell'esposizione.

263. — In senso lato si chiamano STRETTI l'insieme dell'ultima parte della fuga in cui TUTTE LE ENTRATE della risposta sono successivamente sempre più ravvicinate alla testa del soggetto.

264. — Come corollario delle precedenti definizioni, si può dire che:

I) La testa del soggetto e quella della risposta sono gli elementi indispensabili degli STRETTI; ogni altra figurazione del soggetto è esclusa.

Quindi

II) Gli stretti non possono che essere esclusivamente composti dalle entrate successive e ravvicinate della sola testa del soggetto e di quella della risposta.

265. — Tuttavia si chiamano anche Stretti le COMBINAZIONI RAVVICINATE della testa del controsoggetto con la testa del controsoggetto della risposta.

266. — Uno stretto può presentare quattro casi:

STRETTO
CANONICO

1° caso. — Il tema del soggetto può essere continuato integralmente fino al termine di esso mentre si fa sentire la risposta (*stretto CANONICO*).

Esempio:



267. — Questa combinazione può essere fatta ad un qualsiasi numero di parti.

Esempio:

Soggetto _____

DISPOSIZIONE
DELLE VOCI

268. — L'ordine in cui si fanno sentire le voci non è fisso e dipende unicamente dalla volontà del compositore, che deve però tener conto di alcune esigenze armoniche e sonore.

Lo stretto precedente potrebbe anche essere presentato così:

Soggetto _____

ENTRATE
SUGLI UNISONI

269. — Quest'altra disposizione sarebbe meno buona, perchè le due ultime entrate hanno luogo su degli *unisoni*, il che è da evitare:

S. _____

Qui gli *unisoni*, non lasciando percepire nettamente ogni entrata, nuociono all'effetto che si vuole ottenere appunto con il ravvicinamento delle entrate stesse.

270. — Vi è ugualmente STRETTO quando la combinazione *canonica* ravvicinata comincia con la *risposta*.

STRETTO CANONICO INVERSO

Esempio:

Questa combinazione è chiamata STRETTO *canonico* INVERSO o *rivolto dello STRETTO*: questo tipo di stretto può essere combinato, come il precedente, ad un numero indeterminato di parti.

271. — 2° caso. — Il tema del soggetto non può essere continuato per intero sull'entrata ravvicinata della risposta.

CANONE INCOMPLETO

In questo caso viene modificato per esser portato a termine, oppure è interrotto perchè si senta al suo posto altra figurazione: tuttavia si deve cercare di continuarlo fino al punto in cui è possibile, compatibilmente con le esigenze musicali.

Esempio:

Soggetto e Controsoggetto

Stretto

Soggetto.

Controsoggetto modificato.

272. — In questo esempio si vede che:

I) Le entrate sono equidistanti, infatti il *soggetto* e la *risposta* sono sentiti regolarmente ogni due battute.

II) Il *soggetto* e la *risposta* sono stati interrotti solo quando non era più possibile di continuarli.

III) La quarta entrata espone interamente la *risposta* e questo deve essere fatto *generalmente* quando nello *STRETTO*, che comporta quattro entrate, il *soggetto* e la *risposta* sono stati interrotti nelle prime tre.

Tuttavia, come si vedrà in seguito, questa regola trova abitualmente la sua applicazione nel *primo* e nell'*ultimo* o nel *penultimo stretto* della fuga.

Si noterà ancora che il tema, forzatamente *interrotto*, è stato sostituito sia dal *controsoggetto* (modificato o non per necessità di scrittura) oppure da *figurazioni tratte dal contro-soggetto*.

INTERRUZIONE
DEL SOGGETTO
E DELLA RISPOSTA

273. — 3° caso. — Il *soggetto non può essere continuato sull'entrata della risposta*.

In questo caso si ha l'obbligo di interromperlo per far sentire la *risposta*: la parte continua imitando possibilmente ad un altro intervallo il frammento soppresso del *soggetto*, o facendo sentire il *controsoggetto* o *figurazioni tratte dal soggetto* o dal *controsoggetto*. Ma in nessun caso, possono essere introdotte *figurazioni estranee a quelle sentite nell'esposizione della fuga*: tuttavia, nella impossibilità di fare altrimenti, è permesso di servirsi di forme melodiche o ritmiche derivate da queste *figurazioni*, anche se non esattamente riprodotte.

Esempio:

Soggetto di C. FRANCK



a)

b) Stretto inverso più ravvicinato del precedente

Si vede, dalla terza battuta dell'esempio a) (parte del *tenore*) che in questo tipo di *stretto*, il soggetto e la risposta possono essere modificati quando sia imposto da un migliore effetto musicale. Il *la* della *risposta* dovrebbe portare un *bequadro* (3^a battuta, terzo movimento): è preferibile invece alterarlo per evitare una falsa relazione con la battuta precedente.

STRETTO
RAVVICINATO
UNITONALE

274. — In proposito, non sarà mai pleonastico il consigliare agli allievi di evitare la modulazione ad ogni entrata in uno STRETTO a quattro parti e ad entrate molto ravvicinate. Bisognerà invece cercare di disporre le parti melodicamente e armonicamente, in maniera che dall'insieme delle quattro entrate si abbia l'impressione di una stessa tonalità e non di un'alternativa del tono del primo grado con il tono del quinto e viceversa.

Sarà bene non dimenticare che il così detto « mestiere » è sorretto da tante piccole astuzie di questo genere.

CONCORDANZA
ARMONICA DEL-
LE ENTRATE

275. — Ci resta ancora da fare una importantissima osservazione a riguardo degli esempi e dei casi precedenti:

Bisogna aver cura che la risposta entri sul soggetto o viceversa, solo quando la prima nota della nuova entrata è in concordanza armonica con quanto la precede.

È dunque necessario di non abbandonare il soggetto su di una figurazione determinante armonie troppo lontane da quelle della testa della risposta. Al contrario si dovrà scegliere, nei limiti del possibile, una nota comune all'una e all'altra; o, in caso di differenza tra le due note, esse devono appartenere ad un accordo comune.

STRETTI LIBERI

276. — 4° caso. — Gli STRETTI sono dovuti a combinazioni di SOGGETTO E RISPOSTA (canoniche o non) AD INTERVALLI DIVERSI DA QUELLO NORMALE, o di SOGGETTO E SOGGETTO o ancora di RISPOSTA E RISPOSTA.

Questi stretti si chiamano STRETTI LIBERI.

In seguito (§§ 283 e successivi) si troveranno tutti gli esempi relativi a questi tipi di *stretti*, che, in quei paragrafi, sono dettagliatamente analizzati.

RICERCA
DEGLI STRETTI

277. — Daremo alcuni esempi del processo analitico da fare sul soggetto per stabilire i diversi *stretti*.

Nell'esposizione, la risposta entra, come è noto, quando il soggetto è stato totalmente esposto in una delle voci.

Esempio:

The musical notation shows two staves. The top staff is labeled 'Risposta' and the bottom staff is labeled 'Soggetto'. The subject (Soggetto) is a melodic line in the lower voice, and the response (Risposta) is a similar line in the upper voice. The subject ends with a coda, and the response begins with 'ecc.' (etc.).

278. — Ma, paragonando questo soggetto con la risposta relativa, si vede che si può, senza interromperlo, far entrare la risposta a varie distanze sempre più ravvicinate alla testa del soggetto.

Per questo lavoro si procede con *prove successive*, cercando di far entrare la risposta su di un movimento qualsiasi dell'ultima battuta del soggetto. poi movimento per movimento, battuta per battuta, si ripetono i sondaggi ritornando verso la testa del soggetto.

Esempio:

a) Risposta _____

Soggetto ecc.

b) Risposta _____

Soggetto ecc.

c) Risposta _____

Soggetto ecc.

d) Risposta _____

Soggetto ecc.

Ciascuna di queste combinazioni forma uno STRETTO CANONICO completo a due parti tra *soggetto* e *risposta*.

279. — Ad eccezione dei casi simili ai precedenti, in cui il soggetto e la risposta possono essere *interamente* sentiti sotto forma di canone, ve ne sono altri in cui il *canone* è incompleto, cioè in cui il *soggetto* deve essere interrotto ad un dato punto mentre la *risposta* continua (§ 271).

Esempio:

Risposta _____

Soggetto ecc.

Qui si vede l'impossibilità di continuare il soggetto contemporaneamente alla risposta.

280. — Alcuni soggetti, che non danno lo STRETTO CANONICO, possono poi darlo con l'aiuto di una *parte armonica supplementare*. È sottinteso che, nella fuga, questo riempitivo dovrà essere sempre scritto contrappuntistica-

PARTE ARMONICA
SUPPLEMENTARE

mente e, negli *stretti*, questa parte deve possibilmente essere tratta dalla *testa* del soggetto.

281. — Altri soggetti (§ 270) danno gli *stretti canonici* quando si comincia dalla risposta: infine altri danno gli *stretti canonici* DI ORDINE NORMALE, cioè principianti col soggetto, e *stretti canonici* INVERSI, cioè principianti con la risposta.

Ecco due *stretti canonici* INVERSI dati dal soggetto precedente: si noterà che il primo può essere utilizzato a tre parti al minimo, ed il secondo a quattro parti facendo sentire la *risposta* al basso ed il *soggetto* al soprano:

a) Soggetto _____

Risposta _____ ecc.

b) Soggetto _____

Risposta _____ ecc.

È chiaro che le parti qui aggiunte indicano una possibile armonizzazione senza alcun pregiudizio per la *scrittura definitiva*.

282. — Dal soggetto seguente otteniamo due forme correttissime di *STRETTI canonici* a due parti:

G.S. BACH

a) Soggetto _____

Risposta _____

b) Soggetto _____

Risposta _____

È evidente l'utilità di cercare gli *STRETTI CANONICI* cominciando con la *risposta* e di assicurarsi, quando sembrano difettosi di primo acchito, se questi difetti possano essere corretti da una parte che ne *completi l'armonia*.

283. — Oltre agli *stretti canonici* un *soggetto* può essere suscettibile di dare CON SE STESSO *canoni ad intervalli diversi* (§ 276). Ogni soggetto dovrà dunque essere analizzato da questo punto di vista — e così anche *la risposta* — saggiando questi *canoni* ad un intervallo qualsiasi ed a qualsiasi distanza dalla *testa* del *soggetto* o da quella della *risposta*. Spesso la *risposta*, in conseguenza dei cambiamenti imposti dalla mutazione o dalla modulazione, è così diversa dal *soggetto*, che è possibile adattarla a particolari combinazioni canoniche.

284. — Continuando l'analisi del soggetto precedente, troviamo i canoni seguenti:

a) Canone del Soggetto alla 5ª inferiore

Soggetto



h) Canone del Soggetto all' 8ª superiore

Soggetto

● **Canone del Soggetto alla 7.^a inferiore**

Soggetto



☛ Canone della Risposta alla 6ª inferiore

Risposta



● **Canone del Soggetto con la Risposta alla 6ª superiore**

Risposta



285. — In merito agli stretti precedenti, possiamo fin da ora fare qualche osservazione importante:

I) Potendo la risposta entrare ad una *qualsiasi distanza* dalla testa del soggetto, non ci si deve più preoccupare che i movimenti forti e deboli della melodia dell'una coincidano con quelli dell'altro, come era di regola nell'esposizione.

II) I canoni ad intervalli diversi implicano necessariamente, *negli stretti*, la possibilità di *MODULARE ai toni vicini* e, di passaggio, *anche ai toni lontani*.

III) Si osserverà negli esempi del § 284 che si può essere spesso costretti a cambiare alcune alterazioni (ultima battuta del soggetto in **b**) e **c**).

IV) Lo stretto **e**) del paragrafo precedente è in *CONTRATTEMPO* o, secondo i vecchi trattati, « *in thesi et arsi* »: gli antichi teorici davano grande importanza a questa forma di stretto, il più ravvicinato di tutti, e ritenuto assolutamente indispensabile in una fuga. Ai soggetti moderni è raramente applicabile, tuttavia trovo utile di segnalarlo, perchè, qualora se ne presenti la possibilità, l'allievo sia capace di trarne buon partito.

286. — Tutti gli *stretti* fino ad ora citati sono a due parti: per la fuga a più voci, si deve fare lo stesso lavoro analitico a tre, quattro o più parti. Raramente i soggetti di scuola si prestano a *stretti canonici* a tre o quattro parti: queste combinazioni sono difficilmente realizzabili, e la natura melodica dei soggetti moderni è poco conciliabile con i canoni multipli ove se ne voglia conservare la forma troppo spesso priva di carattere.

EQUIDISTANZA DELLE ENTRATE

287. — C'è da fare ancora un'osservazione a riguardo degli *stretti* a più di due parti:

Le voci devono entrare a distanze uguali a quella che separa la prima ripercussione della risposta dalla testa del soggetto (§ 272).

Questa regola deve essere rigorosamente osservata per il primo e per l'ultimo stretto: per gli altri non occorre tanto rigore e capita spesso di far entrare i temi a distanze variabili.

288. — Quando — ed il caso è frequente — il soggetto e la risposta sentiti nelle quattro voci non possono essere combinati canonicamente, è necessario lasciare il soggetto nel momento stesso in cui entra la risposta, o appena qualche nota dopo, e *viceversa*.

In questo caso, ricordiamo (§§ 271-273) che, quando ci si trovi nell'assoluta impossibilità di continuare un frammento del soggetto, per breve che sia, contemporaneamente alla testa della risposta, il contrappunto che lo sostituisce deve ricordare quel frammento ad un altro intervallo, per non dare l'impressione che il tema sia improvvisamente interrotto in una parte.

Se neanche questo è possibile, ci serviremo del *controsoggetto*, cercando di sovrapporlo alla risposta. È bene tener presente che questa parte della fuga esige molto lavoro e molta ingegnosità.

289. — Per stabilire gli stretti a quattro parti del soggetto studiato nei paragrafi precedenti, riprendiamo una per volta le diverse combinazioni stabilite a due parti.

Ecco le disposizioni che si possono ricavare. Premettiamo che questi piani non hanno valore assoluto e che si limitano a dare una traccia per il lavoro di preparazione, senza alcun pregiudizio per la forma definitiva degli *stretti*. Tutte le combinazioni seguenti sono infatti stabilite nel tono principale del soggetto con lo scopo di fissare i capisaldi del futuro lavoro d'insieme; dato il loro numero, è poco probabile che esse possano essere tutte utilizzate, *nondimeno è indispensabile che questa preparazione sia sempre fatta il più completamente possibile.*

Disposizione a 4 parti degli esempi dati ai §§ 278 e seguenti.

a) (§ 278 a)

DISPOSIZIONI
PREPARATORIE
DELLO STRETTO
A QUATTRO
PARTI

Musical score for four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 3/4 time, key of B-flat major. The Soprano part is labeled "Risposta" and the Tenor part is labeled "Soggetto". The Tenor part ends with "ecc.".

Musical score for four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 3/4 time, key of B-flat major. The Soprano part is labeled "Soggetto" and the Alto part is labeled "ecc.".

Musical score for four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 3/4 time, key of B-flat major. The Soprano part is labeled "ecc." and the Bass part is labeled "Risposta".

b) (§ 278 b)

Soggetto

Musical score for section b) (§ 278 b). The score is written for four staves. The top staff is empty. The second staff contains a melodic line labeled 'Risposta'. The third staff contains a more complex melodic line labeled 'Soggetto'. The fourth staff is empty. The music is in 2/4 time and D major.

Continuation of the musical score for section b). The score continues on four staves. The top staff has an 'ecc.' label above it. The second staff has an 'ecc.' label above it. The third staff has an 'ecc.' label above it. The fourth staff has a 'Risposta' label above it. The music continues from the previous section.

c) (§ 278 c)

Soggetto

Musical score for section c) (§ 278 c). The score is written for four staves. The top staff has a 'Risposta' label above it. The second staff has a 'Risposta' label above it. The third staff has a 'Soggetto' label above it. The fourth staff has a 'Risposta' label above it. The music is in 2/4 time and D major.

Continuation of the musical score for section c). The score continues on four staves. The top staff has a 'Risposta' label above it. The second staff has a 'Risposta' label above it. The third staff has a 'Soggetto' label above it. The fourth staff has a 'Risposta' label above it. The music continues from the previous section.

d) (§ 278 d)

Risposta
 Soggetto
 Soggetto *ecc.*
 Risposta *ecc.*

e) (§ 279)

Soggetto *ecc.*
 Risposta
 Soggetto

ecc.
ecc.
 Risposta

f) (§ 281 a)

Risposta
 Soggetto
 Risposta



g) (§ 281 b).

Soggetto _____ ecc.

**INTERRUZIONE
DEL SOGGETTO
E DELLA RISPOSTA**

290. — Tutti gli *stretti* citati nel paragrafo precedente appartengono alla categoria degli **STRETTI CANONICI** o *stretti veri*, benchè le entrate del soggetto o della risposta, nella maggior parte dei casi, siano interrotte. Pertanto si può trarre la conclusione che:

In uno stretto le entrate successive possono essere limitate alle prime misure o anche alle prime note del soggetto e della risposta, ad eccezione dell'ultima entrata in cui il tema deve essere fatto sentire per intero (§§264-272).

291. — Si vedrà in seguito che, in pratica, questa regola è applicata solo al primo ed all'ultimo stretto: gli altri saranno trattati più liberamente per non allungare inutilmente la fuga, a meno che il soggetto non sia brevissimo o non dia *stretti canonici* variati a più parti.

**STRETTO AD EN-
TRATE ASIMMETRICHE**

292. — In seguito vedremo anche come si possano utilizzare tutti questi piani preparatori, quando sono numerosi, combinandoli tra loro e facendo gli *stretti* ad entrate non equidistanti (§ 287).

Lo stretto INVERSO seguente è un saggio di queste combinazioni ed è l'esempio citato nel § 282 b) realizzato a quattro parti.

Soggetto

Risposta

Soggetto

Risposta

ecc.

293. — L'insieme dello stretto è asimmetrico ma si noti che, due a due, le entrate sono ad uguale distanza. Per la stesura di uno stretto ad entrate non equidistanti si cerchi di osservare una disposizione analoga che deve essere preferita ad ogni altra.

D'altronde si vedrà in seguito che esiste uno speciale genere di fuga basato su questa disposizione i cui esempi si trovano di frequente in Bach, Haendel, Mozart e Mendelssohn.

294. — Ci sembra inutile ripetere, per le disposizioni a quattro parti degli esempi dati al § 284, il lavoro analogo a quello fatto per gli *stretti canonici*. Basterà prendere l'ultimo [284 e)] (*per arsi et thesi*) per dimostrare fino a qual punto si possa restringere un tema di fuga per giungere alla conclusione di essa:

Soggetto alla 2^a superiore

Risposta alla 2^a superiore

Soggetto

Risposta

1 2 3 4

(conclusione della fuga)

5 6 7 8

295. — In questo esempio, il *basso* avrebbe potuto dare la risposta completa noi l'abbiamo modificata, invece, a partire dalla terza battuta, per ottenere una migliore realizzazione ed una più logica cadenza finale.

Se infatti avessimo realizzato il canone integralmente nelle quattro parti (a partire dalla terza battuta dell'esempio precedente) è chiaro che ad un dato punto avremmo modulato in una tonalità estranea al tono principale del soggetto:



Si noti che per ottenere una corretta realizzazione di questo canone, abbiamo dovuto alterare due volte, con un *bemolle*, il *mi* nella *risposta al contralto*.

Si modula così al tono della sottò-dominante: per terminare naturalmente la fuga nel tono principale, bisognerebbe trasportare tutto l'insieme di una quarta inferiore o di una quinta superiore. Il *canone* sarebbe allora utilizzabile a quattro parti, per giungere, ad esempio, ad un *pedale* sulla dominante del tono principale, che preceda immediatamente la conclusione della fuga.

DENOMINAZIONE DEGLI STRETTI

296. — Nella fuga di scuola, la denominazione di **STRETTO** è *limitata alle sole imitazioni ravvicinate* (canoniche o non) *del soggetto e della risposta nel loro NORMALE rapporto di intervalli*, cioè alla quinta superiore od alla quarta inferiore, tanto nel tono principale del soggetto che nei toni vicini.

Tutte le altre combinazioni mantengono la loro denominazione di *canoni* od *imitazioni semplici ravvicinate*.

STRETTI DEL CONTROSOGGETTO

297. — Un lavoro analogo al precedente si fa per il *contrasoggetto*: si cercano gli *stretti* ed i *canoni* diversi che esso può dare a quattro parti, sia da solo, sia combinato negli *stretti* del soggetto e della risposta.

Ogni esempio è superfluo, poichè queste combinazioni sono esattamente simili a quelle studiate per il soggetto: l'allievo sarà guidato in questi esercizi dalle analisi precedenti.

STRETTI COMBINATI DEL SOGGETTO E DEL CONTROSOGGETTO

298. — Combinazioni interessanti possono pure ottenersi *introducendo il CONTROSOGGETTO negli stretti del soggetto e della risposta*, sia esso esposto in una sola parte sulle entrate successive del soggetto e della risposta nelle altre parti, sia (ed è questo il caso migliore) formando un **CANONE DOPPIO-col canone del soggetto**.

Tuttavia facciamo osservare che questo è possibile solo con soggetti e

controsoggetti *cortissimi*. Quando il soggetto è di una certa lunghezza, è quasi impossibile che il controsoggetto possa partecipare a tali combinazioni se non per frammenti.

Esempi:

a) (Clavicembalo ben temperato-Fuga 33^a)

b) (Clavicembalo ben temperato-Fuga 4^a)

299. — Nell'esempio a) il *controsoggetto del soggetto* è sentito per intero sul *CANONE della risposta e del soggetto*, e termina sulla terza entrata mentre si sente il *controsoggetto della risposta*, iniziato sul terzo movimento della seconda battuta: se Bach avesse fatto le due ultime entrate alla stessa distanza delle prime due, cioè a distanza di mezza battuta, avrebbe dovuto interrompere il *controsoggetto della risposta*.

Credo tuttavia che ragioni di indole puramente musicale e non le considerazioni precedenti, abbiano portato Bach a fare la quarta entrata a distanza irregolare.

L'esempio b) è un modello completo della combinazione dello *STRETTO del soggetto con lo STRETTO del controsoggetto*: può quindi servire da modello per la costruzione di questo genere di stretto imbastito con la testa del soggetto e quella del controsoggetto: considerando il soggetto ed il controsoggetto citati come *inizi* di un soggetto e di un controsoggetto più sviluppati, si otterrà un esempio perfetto di quel che potrebbe essere uno *stretto canonico* in cui un frammento del controsoggetto è sentito in *imitazioni* parimenti *canoniche*.

STRETTO PER
MOTO CONTRA-
RIO

300. — Il *soggetto* può essere preso per MOTO CONTRARIO e formare — il che avviene anche per la *risposta* o per il *controsoggetto* — STRETTI per MOTO CONTRARIO.

Esempi

a) (Clavicembalo ben temperato-Fuga 46^a) (Stretto in canone a due alla 7^a inferiore)⁽¹⁾

b) (Idem-Fuga 8^a) (Canone a tre all'8^a)

Testa del Sogg. per moto contr.

301. — Nell'esempio a), le due parti non interessate al canone non sono scritte a caso, ma partecipano dell'insieme dello *stretto*: le figurazioni che le compongono sono tratte sia dal *soggetto* sia da altri frammenti dell'esposizione e trattati in *imitazioni* reali o ritmiche.

Al soprano: (I) *imitazione in contrattempo* del soggetto; (II) frammento del sog-

(1) Vedere l'analisi dell'esposizione di questo soggetto ai §§ 197 e seguenti.

getto per moto retto; (III) frammento di una parte libera dell'esposizione; (IV) *imitazione ritmica* della fine del soggetto; (VIII) imitazione della fine del soggetto per moto retto.

Il *tenore* comincia in (V) con una *imitazione ritmica* della terza battuta del soggetto; alla seconda battuta (VI) fa sentire il ritmo ripreso dal *soprano* in (IV) *per moto contrario*; in (VII) *imita ritmicamente* la seconda figurazione del soggetto *per moto retto*; ecc.

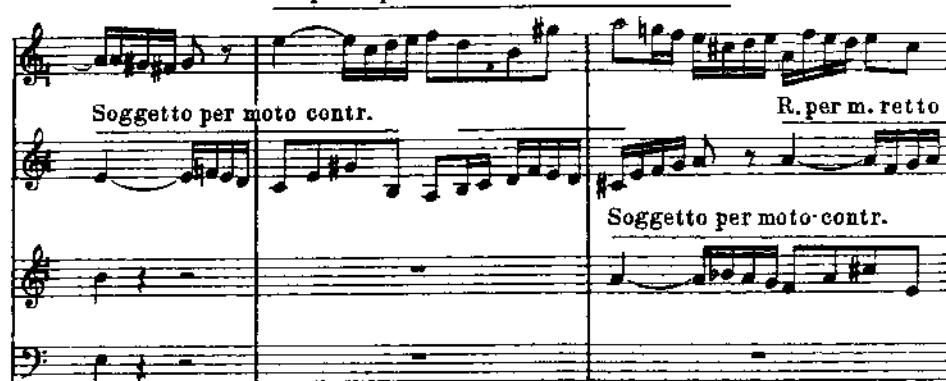
302. — Lo *stretto* può ugualmente essere composto per MOTO CONTRARIO in alcune parti e per MOTO RETTO in altre:

STRETTO
PER MOTO RETTO
E CONTRARIO

a) (Clavicembalo ben temperato-Fuga 46^a) (Canone a due alla 6.^a inf.^{re} per moto contr.)
Soggetto per moto contr.



b) G.S. BACH - Fuga per organo in Do maggiore
Risposta per moto retto



Risposta per moto contrario

Soggetto per moto retto

303. — Le stesse annotazioni fatte al § 301 possono essere ripetute a riguardo della scrittura degli esempi precedenti. L'allievo se ne renderà conto analizzando l'esempio a) e riportandosi per questa analisi ai §§ 196 e seguenti.

Per l'esempio b) si noti che le prime quattro entrate sono alternativamente equidistanti due a due: la prima parte dello *stretto* è composta di combinazioni del *soggetto per moto contrario* con la *risposta sentita per moto retto*. Le ultime due entrate sono in ordine *inverso*: il *soggetto* è *per moto retto* e la *risposta per moto contrario*. Tutte le figurazioni accessorie sono tratte dal soggetto o dalla risposta, per moto retto o contrario. Una di esse in special modo:

ritorna senza posa, passando successivamente in tutte le parti: essa non è altro che una deformazione della risposta per moto retto e contrario.

STRETTO PER DIMINUZIONE

304. — L'impiego della DIMINUZIONE è molto usato negli *stretti*; tenendo presente che la maggior parte dei soggetti vi si prestano, la *diminuzione* ha il vantaggio di permettere entrate molto vicine anche quando il soggetto è fatto sentire per intero.

Questo artificio è usato tanto *per moto retto* che *per moto contrario*.

305. — L'esempio seguente, estratto dalla fuga già citata di Bach (Clavicembalo ben temperato, Fuga 33^a):

S. ————— testa del S.

ecc.

è un eccellente modello di *stretto* le cui parti sono trattate per *diminuzione*.

306. — Maggior varietà si può dare ad uno stretto opponendo la DIMINUZIONE ai *valori originali* del soggetto e servendosi al tempo stesso, per maggior contrasto, del *moto contrario* e del *moto retto*.

La sesta fuga della raccolta di G. S. Bach, l'*Arte della Fuga*, dà una serie di *stretti* che si valgono di questo genere di combinazione. Ne diamo qui l'ossatura; gli allievi trarranno grande profitto trascrivendo questa fuga in partitura per poi analizzarla sia dal punto di vista riguardante questo paragrafo, che da quello della scrittura e della condotta generale delle diverse parti.

È ben certo che pochi tra i soggetti dati in scuola si prestano a tante combinazioni di questo tipo; ma spessissimo, previa analisi metodica, si giunge a trovarne su soggetti che di primo acchito non presentano possibilità simili.

Il *soggetto originale* della fuga di Bach è il seguente:

Andante sostenuto



a) S. per dimin. e per moto contr. —

S. per dimin. e per moto retto. —

S.

b) S. per dimin. e per moto retto —

S.

R. per dimin. e per moto contr.

c) S. per dimin. e per moto contr. _____

S. _____

S. per dimin. e per moto contr. _____

ecc.

d) S. per moto contr. _____

S. per dimin. e per moto contr. _____

S. per dimin. e per moto retto _____

e) R. per dimin. e per moto retto _____

S. per moto contr. _____

S. per dimin. e per moto retto _____

ecc.

Parte armonica

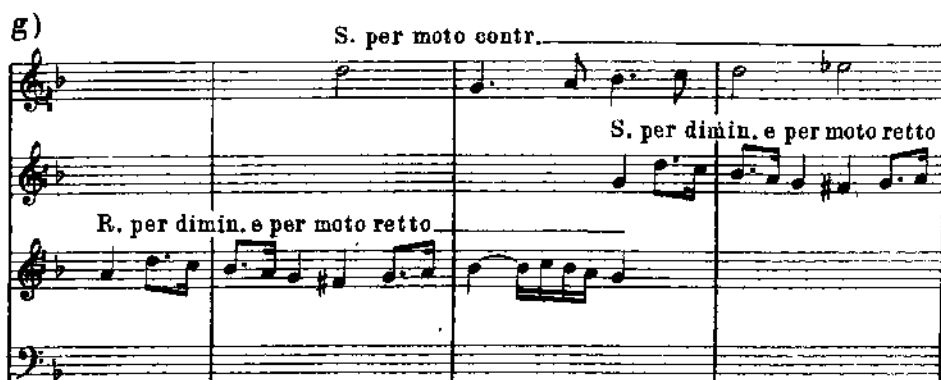
f) S. per moto contr. _____

S. per dimin. e per moto retto _____

ecc.

S. per dimin. e per moto retto _____

(bassi armonici)



307. — In questi esempi abbiamo tenuto a staccare le parti costituenti gli stretti, eliminando quelle accessorie, affinché il procedimento fosse più evidente, fornendo così agli alunni il mezzo per la ricerca di queste combinazioni. Ci siamo poi limitati ad indicare, quando era necessario, i bassi armonici della realizzazione di Bach.

308. — L'analisi dettagliata di questi diversi esempi è inutile: l'allievo deve già possedere la pratica sufficiente per fare questo lavoro da solo. Daremo tuttavia qualche indicazione sui punti più interessanti di queste combinazioni.

Negli esempi a), b), c) il soggetto originale è per moto retto; in a) il soggetto diminuito forma un canone per moto contrario e retto col soggetto originale.

L'esempio b) comincia con la risposta diminuita. In c) il canone formato dal soggetto diminuito è per moto contrario col soggetto originale. Gli esempi d) e e) danno rispettivamente le disposizioni inverse degli esempi a) e b), nel senso che il moto retto nei primi è moto contrario nei secondi e viceversa.

Gli stessi rapporti esistono tra gli esempi c) e f) salvo che i canoni non cominciano alla stessa distanza dalla testa del soggetto e non sono allo stesso intervallo.

Infine l'esempio g) riproduce ad intervalli diversi la stessa disposizione di f): in g) il tenore riprende nella penultima battuta la testa del soggetto per diminuzione e per moto contrario.

309. — Al contrario della diminuzione, l'AGGRAVAMENTO allontana le entrate: pertanto non è adoperato nella fuga, e specialmente negli stretti, che

STRETTO PER
AGGRAVAMENTO

come *elemento di contrasto* per dare maggior risalto alle entrate rapide del soggetto nelle diverse parti che lo espongono sia nella *forma originale* che per *diminuzione*, per *moto retto o contrario* oppure con le *combinazioni dei due movimenti*.

310. — È evidente dal carattere stesso dell'*aggravamento*, che esso può essere adoperato esclusivamente in una sola parte, al massimo in due e, in questo caso, solo quando il *soggetto aggravato* si presta a un **DOPIO CANONE col soggetto originale**; combinazione questa molto rara. Inoltre la combinazione non deve nuocere all'effetto musicale, nè rallentare il movimento o l'interesse. Questo sarebbe difetto capitale quando ci si avvia verso la conclusione della fuga.

311. — In alcuni *stretti* si possono far sentire col *soggetto aggravato* solo alcune imitazioni ravvicinate della testa del soggetto o della risposta nella loro forma originale.

Il soggetto analizzato precedentemente (da § 278 a) a § 281 b)) potrebbe per esempio dare le seguenti combinazioni di questo tipo:

Soggetto aggravato

testa del S. testa del S. testa del S. ecc.

(1) testa del S. — idem — idem —

312. — Si intende che, in questo ordine di idee, vi sono infinite disposizioni la cui varietà è relativa ai soggetti ed agli artifici usati, come la *diminuzione*, i *moti retti, contrari, retrogradi*, ecc.

313. — Quando il soggetto si presta, si può far sentire, contemporaneamente al soggetto esposto per *aggravamento* in una parte, il *soggetto* o la *risposta* per *moto retto o contrario* e con i loro *valori originali*, nelle altre parti.

Le opere di Bach, di Mozart, di Haendel, offrono numerosi esempi di questo genere di combinazioni. Ne daremo due presi da Bach:

STRETTO CANONICO PER MOTO RETTO E CONTRARIO E PER AGGRAVAMENTO

(1) Le note poste tra parentesi sono semplici indicazioni dei *bassi armonici*.

a) Clavicembalo ben temperato-Fuga 26^a

Soggetto

Soggetto aggravato

Risposta per moto contrario ecc.

b) Fuga per organo in Do maggiore

Risposta per moto contr. S. per

Soggetto per moto contr.

Risposta

Soggetto aggravato

8^a bassa

moto contr.

Risposta aggravata

8^a bassa

ecc.

314. — La 7^a fuga dell'Arte della fuga di Bach è basata interamente sull'uso dell'aggravamento combinato sia col soggetto originale che con la diminuzione per moto retto o contrario. Questa fuga dovrebbe essere riportata per intero ma noi ne daremo solo due frammenti, consigliando agli allievi lo studio e l'analisi di tutta la fuga.

Essa è costruita sul soggetto seguente:

STRETTO PER
AGGRAVAMENTO
E DIMINUZIONE
COMBINATI

a)

Soggetto aggravato

Soggetto per moto contr.

Soggetto per moto contr.

Soggetto per moto contr.

Soggetto diminuito ecc.

Soggetto diminuito

ecc.

Soggetto diminuito

Soggetto diminuito ecc.

b)

Soggetto diminuito

Soggetto dimin. (per moto contr.)

Soggetto aggravato (per moto contr.)



Nell'esempio a) il soggetto aggravato è accompagnato in due parti da un *canone* all'ottava del soggetto originale, e la 4^a parte è tolta interamente dal disegno finale del soggetto diminuito.

Nell'esempio b) le parti fanno sentire degli *stretti* e dei frammenti del soggetto per *diminuzione*, mentre il soggetto è trattato per *aggravamento* e per *moto contrario*.

315. — IL MOTO RETROGRADO RETTO O CONTRARIO è il meno usato di tutti gli artifici applicati in uno *stretto*: pochissimi soggetti lo sopportano senza diventare irricognoscibili.

STRETTO
PER MOTO
RETROGRADO

Il modo di trattare queste combinazioni è uguale a quello usato per le combinazioni precedenti.

Gli esempi citati nel § 249 possono essere considerati *stretti* nei quali il soggetto sia fatto sentire contemporaneamente allo stato *originale* e per moto *retrogrado semplice* e *retrogrado contrario*: lasciamo agli allievi la constatazione del nostro asserto.

316. — Ecco dunque esposte tutte le combinazioni che contribuiscono

alla composizione degli *stretti*. Benchè nella maggior parte dei casi non sia possibile adoperarle tutte, è necessario, tuttavia, di ricercarle con grandissima cura prima di scrivere una fuga.

317. — L'applicazione pratica di questi diversi procedimenti per la costruzione degli STRETTI sarà dimostrata in seguito. Tratteremo ora di un artificio il cui uso è d'obbligo nella fuga scolastica: IL PEDALE. Questo studio sarà l'oggetto del capitolo seguente.

CAPITOLO IX

IL PEDALE

318. — Il pedale è la parte della fuga che prende nome dall'artificio armonico di cui è la base. Esso consiste nel sostenere, durante un certo numero di battute, una stessa nota in una o più parti.

DEFINIZIONI

319. — Il *pedale* può essere SEMPLICE o MULTIPLO. Si fa generalmente sulla *dominante* o sulla *tonica*: in casi eccezionali può essere fatto su di un qualsiasi altro grado della scala.

320. — Le regole applicabili al PEDALE, dal punto di vista puramente armonico, sono le stesse per la *fuga* e per l'*armonia*, cioè il pedale deve *cominciare e finire con una CONSONANZA*: entrando deve essere *nota costitutiva CONSONANTE dell'armonia* e terminando deve essere *consonanza o basso consonante* di un accordo dissonante. In certi casi, il PEDALE di *dominante* può terminare nel momento in cui forma *dissonanza preparata che risolve poi normalmente*. Subito dopo l'attacco, esso diventa in un certo modo estraneo a tutte le armonie determinate dal cammino delle altre parti e può, in conseguenza, formare con esse una qualsiasi dissonanza non preparata. Quanto diciamo è solo un « pro memoria », poichè gli allievi che studiano la fuga sono da lungo tempo familiarizzati con l'uso armonico del *pedale*.

REGOLE ARMONICHE DEL PEDALE

321. — Un gran vantaggio del PEDALE posto sulla *tonica* o sulla *dominante*, è quello di poter al tempo stesso affermare il tono principale della fuga e far sentire diversi toni vicini: contribuendo a rendere fitta la trama del discorso musicale ed a rianimare l'interesse.

FUNZIONE DEL PEDALE

322. — Questa proprietà del PEDALE è utile per la preparazione delle entrate del 1° stretto quando lo precede immediatamente, come si vedrà nei capitoli seguenti: in questo caso lo si fa sentire sulla *dominante* o più raramente su qualche altro grado della scala, riservando sempre l'uso del *pedale di tonica* per la CONCLUSIONE della fuga.

323. — Ecco, per ordine, l'uso più frequente e le parti cui si affida il *pedale*:

- I) Il *basso* (PEDALE INFERIORE).
- II) La *parte superiore* (PEDALE SUPERIORE).
- III) Una *delle parti intermedie* (PEDALE INTERNO).

PEDALE DOPPIO

324. — Il *pedale* può essere raddoppiato, sia nella stessa parte (generalmente al basso) sia simultaneamente nelle due parti estreme; in questo caso è frequente l'uso contemporaneo del *pedale di tonica* e di *quello di dominante*, ma è preferibile il solo raddoppio dell'uno o dell'altro.

POSIZIONE DEL PEDALE

325. — Dal punto in cui, nella fuga, si fa sentire il *pedale*, dipendono la natura ed il cammino delle altre parti. Se il *pedale* è posto prima dello stretto, sarà preceduto da un divertimento che continuerà sul *pedale*; se invece è adoperato alla fine dello stretto, servirà per far sentire diversi stretti, canonici o non, ma in ogni caso molto ravvicinati.

326. — Essendo il *pedale* la parte della fuga in cui l'allievo può disporre della massima libertà, è impossibile di formulare a riguardo regole precise, poichè la maniera di trattarlo dipende soprattutto dall'ingegnosità del compositore. Ci limitiamo quindi a dire che sul *pedale* si possono usare tutte le forme di divertimenti o di stretti fino ad ora studiate.

327. — L'importante, dal punto di vista musicale, è che si giunga al *pedale* con naturalezza: la sua venuta deve essere come presentita; il musicista deve provocare nell'uditore quella sensazione speciale, impossibile a definirsi, che può essere suscitata solo dall'entrata d'un *pedale* ben preparato, sia esso sulla *dominante* per portare alla *conclusione della fuga*, sia sulla *tonica* per esporre questa conclusione stessa.

328. — Senza fermarci su questo ultimo e particolare punto di vista su cui torneremo in seguito, daremo alcuni modelli di pedali diversi.

Il *pedale* seguente, sulla *dominante*, è un esempio di DIVERTIMENTO SUL PEDALE in cui ogni parte imita se stessa: tipo di combinazioni di uso frequente col *pedale* che permette le progressioni più serrate (diatoniche o cromatiche) per preparare l'entrata dello stretto.

G. S. BACH - Arte della fuga - VIII^a fuga

Divertimento che precede il Pedale

Pedale (sulla dominante del 4° grado del tono principale)

tr. ecc.

329. — L'esempio seguente mostra un PEDALE DI DOMINANTE che regge uno stretto libero a tre parti; il *pedale* termina, come il precedente, con una progressione in cui ogni parte imita se stessa.

BACH - Fuga per organo op. 37 N° 3

Soggetto

Soggetto modificato

Risposta

Pedale di dominante

Soggetto

ecc.

330. — Ecco un bellissimo esempio di PEDALE DI TONICA su cui si svolge un *doppio stretto per moto contrario e retto*; esso è tratto dal finale della grande Fuga per organo in Do maggiore di G. S. Bach, già molte volte citata.

Si noterà che, benchè questa fuga sia in maggior parte scritta a quattro voci, il *pedale* è trattato a cinque voci: questa aggiunta di una parte è ammessa anche nella fuga di scuola, quando si voglia maggior pienezza di sonorità alla fine della fuga o quando una parte di più è necessaria per le combinazioni degli stretti.

In certi casi di *pedale doppio*, la scrittura a sei parti è necessaria ed ammessa nella fuga di scuola a quattro voci: eccone alcuni esempi:

The musical score for Example 330 is presented in two systems. The first system contains four measures. The top staff is labeled 'Soggetto'. The second staff is labeled 'Soggetto per moto contrario'. The third staff is labeled 'Soggetto'. The fourth staff is labeled 'Soggetto per moto contrario'. The bottom staff is the Pedal part. The second system also contains four measures. The top staff is labeled 'Soggetto'. The second staff is labeled 'Soggetto per moto contrario'. The third staff is labeled 'Soggetto'. The fourth staff is labeled 'Soggetto per moto contrario'. The bottom staff is the Pedal part. The score is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

331. — La fine della Fuga per organo in Sol maggiore, già citata, di G. S. Bach, presenta un esempio di *pedale di tonica superiore*, cui si aggiunge, nelle ultime tre battute, un altro *pedale di tonica al basso*:

Pedale superiore di tonica.

Soggetto

Pedale inferiore di tonica

332. — Talvolta, invece di sostenere la stessa nota che forma il *pedale*, la si ripete in maniera da farle segnare un ritmo o la si include nella figurazione di un disegno melodico che la fa ritornare ad intervalli uguali, e si ottiene allora il così detto *pedale ORNATO* o *FIORITO*.

PEDALE ORNATO

Questo ritmo o questo disegno sono sempre presi da una figurazione caratteristica del soggetto o del controsoggetto, o da un ritmo analogo.

333. — Si troveranno negli esempi seguenti diversi modelli di questo tipo di pedale, che il compositore potrà variare a suo piacimento:

In a) il *pedale interno* (sulla tonica) è fiorito ritmicamente dalla *sensibile*.

In b) il *pedale* presenta al basso un ritmo analogo a quello del tema principale.

L'esempio c) è un modello di *pedale* sul secondo grado del tono principale: dapprima ornato da una fioritura superiore e continuato, a partire dalla seconda battuta, da un trillo.

La forma dell'esempio d) è molto usata nelle fughe per pianoforte o per organo.

In e) si vede un ritmo che si alterna con quello della figurazione principale.

Il *pedale* dell'esempio f) è più complesso: prima è *doppio* (uno fermo, l'altro figurato con un ritmo del controsoggetto), poi diventa *interno*.

Infine in g) il *pedale* imita il ritmo di un frammento del soggetto.

a) G. S. BACH - Fuga per organo in Do magg.

Pedale interno

Soggetto

ecc.

b) G. S. BACH - Preludio per organo in Fa min.

Pedale inferiore

ecc.

c) G. S. BACH - Fuga per organo in Re min.

A

Canone all'8ª inferiore

Pedale inferiore

ecc.

Canone alla 4ª superiore

Canone alla 15ª inferiore

ecc.

d) G.S. BACH-Fuga per organo in Si min.

Pedale inferiore

ecc.

e) Preludio della stessa fuga

ecc.

f) SCHUMANN-6ª Fuga sul nome di Bach

S. S. S. S. S.

Pedale di dominante (ornato)

Pedale di dominante (fermo)

ecc.

g) MENDELSSOHN - Quartetto Op. 81

The musical score is for Mendelssohn's Quartet Op. 81, specifically the section titled 'Pedale di dom.' (Pedale di dom.). It consists of three systems of music for four instruments: Violin I (Viol. I.), Violin II (Viol. II.), Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The second system continues the development, featuring a fortissimo (*sf*) dynamic and a fortissimo (*f*) dynamic. The third system concludes the section with a fortissimo (*sf*) dynamic and a fortissimo (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, as well as performance instructions like *cresc.*, *sf*, *f*, and *più f*.

PEDALE ORNATO
MULTIPLO

334. — Nella *Passacaglia* per organo di G. S. Bach troviamo un curioso impiego del *pedale* ORNATO SEMPLICE, DOFFIO E QUADRUPLO, producente imitazioni ritmiche. Benchè questo passaggio, in linguaggio proprio, non sia di scrittura fugata ma piuttosto vicino allo stile puramente contrappuntistico. vediamo l'opportunità di citarlo, se non altro per richiamare l'attenzione dell'allievo sulle possibilità di alcune interessanti disposizioni che si ottengono con il *pedale ornato*:

Pedale sulla tonica

Pedale sulla medianta

Pedale sulla dominante

Pedale sulla medianta

Pedale sulla tonica

Pedale sulla medianta

Pedale sulla tonica

etc.

335. — Una interessante combinazione, applicabile alla fuga di scuola, si trova nella fuga del 9° quartetto di Beethoven, in cui il *pedale* è sentito successivamente nelle tre parti superiori. ⁽¹⁾

⁽¹⁾ Questo esempio è dato qui per indicazione di un possibile procedimento e non come tipo di pedale di scuola.

The musical score is divided into three systems. The first system features staves for Violins I and II, Viola, and Cello, all marked with a piano (*p*) dynamic. Violin I has a trill on the first note. The second system continues the instrumental parts and introduces the piano accompaniment, with multiple *cresc.* markings. The third system shows further development of the piano part, including trills and a final *f* (forte) dynamic marking.

336. — Gli allievi cureranno l'analisi degli esempi precedenti dal punto di vista della *condotta melodica e armonica* dei temi e della disposizione delle *imitazioni*, procedendo come è stato fatto precedentemente per le analisi dei divertimenti e degli stretti. Troveranno inoltre, nelle fughe che seguiranno, esempi eccellenti di ciò che deve essere il *pedale* nella fuga di scuola. Seguendo i modelli, potranno esercitarsi a scrivere diversi *pedali* su temi immaginati da loro stessi oppure su temi citati nei capitoli precedenti e sui soggetti di fuga dati alla fine del volume.

337. — Abbiamo terminato l'analisi dei diversi elementi che formano la fuga: li metteremo ora in opera e ne faremo in certo qual modo la sintesi, studiando la *COSTRUZIONE D'INSIEME* della fuga.

CAPITOLO X

LE MODULAZIONI DELLA FUGA

338. — Con l'*esposizione* (o la *contro-esposizione*, quando la si fa) termina la PRIMA PARTE della fuga; immediatamente dopo cominciano gli *sviluppi* che costituiscono la SECONDA PARTE. Gli *sviluppi*, come abbiamo detto, sono formati dai *DIVERTIMENTI* o *EPISODI* che riportano periodicamente il soggetto, la risposta ed il *controsoggetto*.

339. — Per evitare la monotonia generata dal costante richiamo del tono di partenza il soggetto deve ritornare sempre in una nuova tonalità. Ma come per mantenere l'*unità melodica e ritmica* ci serviamo esclusivamente di elementi già sentiti nell'*esposizione*, per l'*unità tonale* si modula solo ai toni vicini del tono principale, cioè a quei toni che differiscono dal tono principale per una ALTERAZIONE COSTITUTIVA in più o in meno.

340. — I toni vicini di un tono qualsiasi sono:

TONI VICINI

a) Nel modo maggiore:

- il tono minore del 2° grado (*Sopra-tonica*);
- il tono minore del 3° grado (*Mediante*);
- il tono maggiore del 4° grado (*Sotto-dominante*);
- il tono maggiore del 5° grado (*Dominante*);
- il tono minore del 6° grado (*Sopra-dominante* o *tono relativo minore*).

b) Nel modo minore:

- il tono maggiore del 3° grado (*Mediante* o *tono relativo maggiore*);
- il tono minore del 4° grado (*Sotto-dominante*);
- il tono minore del 5° grado (*Dominante*);
- il tono maggiore del 6° grado (*Sopra-dominante*);
- il tono maggiore del 7° grado non alterato (*Sotto-tonica*).

341. — In una fuga l'*esposizione*, la *contro-esposizione*, il primo e l'ultimo stretto devono sempre, ed in maniera assoluta, essere trattati nel tono principale del soggetto.

ORDINE DELLE
MODULAZIONI

342. — Nella fuga libera, il numero e l'ordine delle modulazioni sono « ad libitum » del compositore; lo stesso dicasi per il numero e le proporzioni dei divertimenti; in quella scolastica le modulazioni seguono invece l'ordine seguente:

SOGGETTI DI MO-
DO MAGGIORE

343. — Se il soggetto appartiene al MODO MAGGIORE, si modula prima al 6° GRADO del tono principale (tono relativo minore) ed in questo tono si fa sentire il *soggetto*: la *risposta* porta naturalmente la fuga nel nuovo tono del 3° GRADO. A mezzo di un divertimento si passa poi al tono del 4° GRADO, in cui si fa sentire solo il *soggetto*, perchè la *risposta* riporterebbe la fuga nel tono principale. Con un breve *divertimento* o, quando è possibile, senza transizione, si modula al tono del 2° GRADO, in cui si fa sentire una sola entrata: quella del *soggetto* o quella della *risposta*. Segue un nuovo *divertimento* più sviluppato dei precedenti, durante il quale si può far sentire il *soggetto* al tono della DOMINANTE che ci porta al primo stretto.

Questo *divertimento* può terminare con un *pedale* più o meno sviluppato, sia sulla dominante (il che è di uso corrente) sia su di un qualsiasi altro grado, e concatenarsi poi direttamente al I° stretto o esserne separato da una breve fermata: questa fermata si fa abitualmente sulla dominante. Ma può anche essere fatta su di un altro grado qualsiasi purchè la concatenazione col I° stretto si effettui naturalmente.

SOGGETTI DI MO-
DO MINORE

344. — Se il soggetto appartiene al MODO MINORE, il numero dei *divertimenti* e la maniera di giungere al I° stretto sono uguali a quelli del MODO MAGGIORE: l'ordine delle modulazioni è un po' diverso: dopo l'*esposizione*, un *divertimento* conduce il *soggetto* al tono del 3° GRADO (tono relativo maggiore del tono principale) la cui *risposta* fa modulare la fuga al tono del 7° GRADO non alterato. Si modula poi al 4° GRADO a cui il 6° GRADO serve di *risposta*. Infine con un ultimo *divertimento*, durante il quale il *soggetto* può modulare al tono della DOMINANTE, si giunge al primo stretto.

LUNGHEZZA DEI
DIVERTIMENTI

345. — Nessuna regola assoluta è possibile per stabilire le proporzioni dei *divertimenti* che servono a far modulare la fuga ai toni relativi. La media della lunghezza di essi dipende da quella del *soggetto* e dell'*esposizione*.

Ammesso che la lunghezza di un *soggetto* sia dalle quattro alle sei battute, l'*esposizione* in cui le entrate del soggetto e della risposta si effettuino senza interruzione, o siano separate da una *coda*, sarà in media dalle 16 alle 24 battute.

346. — In proporzione i diversi *episodi* avranno le dimensioni seguenti: il quadro stabilito per il MODO MAGGIORE è applicabile, tranne che per l'ordine delle modulazioni, anche alle fughe appartenenti al MODO MINORE:

Parti della fuga	Numero approssimativo delle battute	
	da	a
Esposizione	16	24
1° <i>divertimento</i>	8	12
Soggetto al 6° grado	4	6
Risposta (3° grado)	4	6
2° <i>divertimento</i>	10	16
Soggetto al 4° grado	4	6
Transizione	2	4
Soggetto o risposta al 2° grado	4	6
3° <i>divertimento</i>	14	20
Dal principio della fuga agli stretti	66	100

347. — Le dimensioni precedenti devono essere considerate come i *limiti estremi* che gli allievi possono toccare nelle diverse parti della fuga: stabilendo infatti gli *stretti* nelle stesse proporzioni, si avrebbe in totale per l'intera fuga rispettivamente 100 e 150 battute; numeri che, per approssimazione, possono adattarsi a qualsiasi fuga nè troppo corta nè troppo sviluppata.

348. — In ogni modo queste proporzioni sono puramente arbitrarie e così sono anche l'ordine, il numero e la scelta delle modulazioni stabilite per la fuga di scuola: nulla, nelle fughe scritte da Bach, Haendel, Mozart, Mendelssohn, ci autorizza a considerare esatte queste prescrizioni ed a dar loro un qualsiasi valore, dato che non è possibile trovare, in questi Maestri, nessun esempio che sia una semplice conferma di queste regole stabilite e rispettate dalla sola tradizione. Ed in nome della tradizione rispettiamo dunque a nostra volta, considerando l'importanza che esse hanno per gli esami.

349. — Derogando dalla regola, è permesso di far *modulare* brevemente il soggetto dal *modo principale* MAGGIORE al *modo principale* MINORE, e viceversa, se il *modo principale del soggetto* è MINORE di trasformarlo per un momento in MODO MAGGIORE: per esempio, se un soggetto è in La MINORE si potrà far sentire momentaneamente il tono di La MAGGIORE e viceversa.

Questa *licenza*, di cui i maestri hanno dato esempi bellissimi, è permessa a scuola solo per riportare il soggetto nel tono principale, o ancora, nel MODO MINORE, per il *finale* della fuga. Tuttavia è bene non abusarne tenendo presente che TRE accidenti in chiave di differenza col tono principale, mentre non possiamo toccare se non quelli che ne differiscono per UNO SOLO!

350. — Per la stessa ragione non si fa mai sentire la risposta quando un soggetto di MODO MAGGIORE modula ai toni del 3° e del 5° grado, o quando un soggetto di MODO MINORE modula ai toni del 5° o del 7° grado (non alterato); in questo caso l'interdizione è più spiegabile che non per il caso precedente, poichè le risposte farebbero MODULARE la fuga in tonalità dalle quali sarebbe difficile ritornare con naturalezza al tono principale.

351. — Alcuni soggetti non si prestano ad essere trasportati nel modo opposto al modo principale: qualche soggetto maggiore è poco musicale o addirittura irriconoscibile nel modo minore e viceversa.

SOGGETTO TRA-
SPORTATO NEL
MODO OPPOSTO
AL MODO PRIN-
CIPALE

352. — Queste difficoltà provengono generalmente da intervalli che la trasposizione da un modo all'altro rende difficili per l'intonazione; in alcuni soggetti, poi, si producono, con il trasporto, intervalli non armonici o di tonalità dubbia; o ancora sorgono serie difficoltà per l'armonizzazione del soggetto così trasportato. Un tempo l'allievo era autorizzato in questo caso a non far sentire il soggetto nel modo opposto al modo principale, oppure a modificarlo o a troncarlo. Oggi si preferisce vincere le difficoltà e, in sede di esame, male ce ne verrebbe ad approfittare di questa antica indulgenza.

353. — In ogni caso il miglior procedimento è il seguente: ogni alterazione posta innanzi ad una qualsiasi nota del soggetto o sottintesa nell'armonia non deve essere considerata cromatica ma tonale, cioè determinante un passaggio momentaneo di un frammento del soggetto in una nuova tonalità.

354. — Se, trasportando il soggetto nel modo opposto al modo principale, si avrà cura che, in questo nuovo modo, la relazione delle tonalità passeggiere col nuovo tono, si a la stessa di quella col tono principale, si avrà la versione più fedele del soggetto trasportato.

Esempio:

Soggetto nel modo principale (la minore)	tono della mediant in rapporto a la minore dominante di la
	
Soggetto trasportato al modo maggiore relativo (Do maggiore)	tono della mediant in rapporto a do magg. dominante di do
	

Nell'esempio si vede che il soggetto, sentito nel MODO PRINCIPALE, ad un dato momento modula al *tono della mediant*: trasportandolo al tono relativo maggiore Do, il frammento corrispondente modula al *tono della mediant* di

Do (Mi min.), per poi far terminare il soggetto nel tono della dominante di Do (Sol magg.) (1).

355. — Ecco un altro esempio dello stesso tipo:

Soggetto nel modo maggiore (mi b) modulazione ipotetica alla sotto-dominante di mi b magg.

Soggetto trasportato al relativo minore (do) modulazione ipotetica alla sotto-dominante di do min.

L'esempio seguente, *puramente teorico*, è più complesso:

Soggetto nel modo maggiore (do)

Trasportato nel MODO MINORE relativo avrà questa fisionomia:

e non questa, che, di primo acchito, potrebbe sembrare esatta, dato che gli intervalli coincidono esattamente, *semitono per semitono*:

Ma se ci guida la *relazione armonica col tono principale* dei diversi gradi percorsi dal soggetto, si vedrà che la prima è la vera soluzione, e che in quella sola i rapporti armonici delle tonalità supposte corrispondono esattamente al tono del soggetto, nell'uno e nell'altro modo.

È superfluo aggiungere che questa serie di modulazioni non è altro che un presupposto *teorico* e che in realtà il soggetto non passa per queste diverse tonalità.

(1) Soggetti di questo tipo dovrebbero essere severamente proibiti; non vi sono esempi in cui un *tema* di *sonata*, di *sinfonia* o una semplice *melodia* appartenga simultaneamente ai due MODI MAGGIORE e MINORE; a più forte ragione, quindi, un *soggetto di fuga* non può costantemente oscillare tra l'uno e l'altro di questi due modi. È evidente che una fuga, anche ben scritta su di un soggetto simile, non potrà essere buona *musicalmente*: ascoltandola, non si saprà mai in qual modo o anche in qual TONO ci si trovi ad un dato momento; tali soggetti falsano il giudizio degli allievi, non messi in guardia dalla dimostrazione di quanto difettosi essi siano dal punto di vista della logica musicale.

356. — Pertanto è preferibile, nel comporre un soggetto di fuga, di premunirsi contro questi gravi inconvenienti, scegliendo come soggetti di fuga quei temi che si prestano ad un'audizione integrale, corretta ed identica nell'uno e nell'altro modo.

357. — Gli allievi troveranno, in seguito, nel capitolo riguardante la **COMPOSIZIONE GENERALE della fuga**, tutti gli esempi relativi alla pratica delle *modulazioni*.

CAPITOLO XI

COSTRUZIONE DEGLI STRETTI

358. — In ogni specie di fuga due soli STRETTI devono avere la stessa disposizione, il *primo* e l'*ultimo stretto*.

359. — *Tutti e due devono appartenere al tono principale della fuga ed essere composti di quattro entrate di cui LA SOLA ULTIMA ha l'obbligo assoluto di far sentire il tema principale (soggetto o risposta) per intero.*

Il *primo* e l'*ultimo stretto* differiscono tra loro solo per la disposizione delle entrate, che sono più ravvicinate nel secondo che non nel primo.

360. — Tutti gli altri *stretti* variano a seconda del soggetto; le modulazioni sono consentite ed il numero delle entrate non è in alcun modo fissato.

361. — TEORICAMENTE gli *stretti* nel loro insieme dovrebbero essere composti di una sola successione ininterrotta di *canoni* del *soggetto* e della *risposta*, canoni sempre più stretti a mano a mano che ci si avvia verso la conclusione della fuga.

IN PRATICA questo accade raramente, poichè ben pochi soggetti si prestano a numerose combinazioni canoniche; all'insufficienza di tali combinazioni si supplisce con l'uso di vari artifici.

362. — Le varie maniere di costruire gli *stretti* possono essere così riassunte:

I) Le entrate canoniche del soggetto e della risposta si succedono senza interruzione.

II) Gli stretti del soggetto e della risposta sono collegati da stretti del controsoggetto.

III) Gli stretti del soggetto e della risposta sono collegati da diverimenti.

Ognuna di queste maniere per costruire gli stretti sarà ora esaminata a parte.

363. — 1° caso. — Canoni del soggetto e della risposta che si succedono

senza interruzione:

a) Si fa un primo *stretto* composto di quattro entrate, seguendo le spiegazioni precedenti (§§ 169-170).

b) Immediatamente dopo il primo *stretto*, si comincia il secondo, si attacca poi senza interruzione il terzo, e così di seguito fino alla conclusione della fuga. Per evitare la monotonia, negli *stretti* successivi si può *modulare* ad alcuni toni vicini, cercando tuttavia di non far dimenticare la tonalità principale della fuga.

Esempio:

BACH - Clavicembalo ben temperato (Fuga 1^a)

1^o STRETTO

Risposta

Soggetto

2^o STRETTO

Risposta

Soggetto

3^o STRETTO

Risposta

Soggetto

4^o STRETTO

Risposta

Soggetto

testa del S.

Risposta al 3^o grado

Soggetto al 6^o grado

2^o grado

S. tronco

testa del S.

Soggetto alla 3^a

Pedale di dominante

testa del S.

5° STRETTO

S. tronco

Conclusione

S. al 4° grado

Soggetto

Pedale di tonica

364. — Ricordiamo un'osservazione fatta precedentemente: gli esempi tratti dalle opere dei grandi Maestri non seguono mai la *traccia* stabilita per la fuga di scuola. È necessario quindi studiarli non da questo punto di vista ma come *modelli* di FORME MUSICALI e ARTISTICHE perchè, anche nella fuga scolastica, l'allievo deve cercare di raggiungere lo *stile* e di parlare il *linguaggio* di un Bach e di un Mozart.

Ciò che soprattutto deve essere evitato, è l'uso e l'abuso delle formule piatte, banali e prestabilite che facilmente s'incontrano nelle fughe scolastiche e che niente hanno in comune con l'Arte. Anche attenendosi al piano rigido e convenzionale della *fuga di Scuola*, si può fare della *musica*, e questo deve essere il fine di ogni *musicista*.

365. — Si noti nell'esempio precedente che, contrariamente alle regole della fuga di Scuola:

I) Il primo stretto presenta una sola entrata del soggetto seguita da tre entrate della risposta.

II) Le quattro entrate sono ad ineguale distanza dalla testa del soggetto.

III) L'ultimo stretto comporta tre sole entrate invece delle quattro, imposte dalla regola.

IV) I diversi strettii sono presentati in un ordine arbitrario, per quanto concerne il grado di ravvicinamento delle entrate.

366. — Insomma, in questo esempio, le analogie con la così detta fuga di Scuola sono ben poche: e si limitano all'impiego di un breve *pedale di dominante* (battute 7-8) che due entrate della testa del soggetto separano dal *pedale di tonica* sul quale ha luogo la *conclusione* della fuga.

Ciò nonostante questo esempio deve essere lungamente studiato per la sua perfezione come *modello* del vero *stile degli strettii*. Gli allievi ne traggano ispirazione per il loro lavoro, evitando alcune libertà di scrittura e di forma lecite a Bach ma non tollerate in Scuola.

367. — 2° caso. — Stretti del soggetto e della risposta separati da strettii del controsoggetto.

Dopo aver fatto il primo stretto del soggetto e della risposta a quattro en-

STRETTI ALTERNATI DEL SOGGETTO E DEL CONTROSOGETTO

trate obbligate, si fa un *primo stretto* del *controsoggetto*, cui segue immediatamente, in un tono vicino, il *secondo stretto* del *soggetto*. Questo secondo *stretto* può, secondo quanto è stato detto sopra, essere anche a due sole parti, canoniche o non. A questo secondo *stretto* segue un *nuovo stretto* del *controsoggetto*, seguito a sua volta da un *terzo stretto* del *soggetto*, e così di seguito fino alla conclusione della fuga.

368. — Da questo punto di vista, la 29^a Fuga del Clavicembalo ben temperato di G. S. Bach è uno degli esempi più interessanti ed istruttivi per lo studio. Eccola per intero, in partitura:

ESPOSIZIONE
Andante con moto

1 2 3 4 5

DIVERTIMENTO I.
(1^o Stretto del C.S.)

6 7 8 9 10

DIVERTIM. II 1^o STRETTO (inverso)

11 12 13 14 15

DIVERTIM. III. (2° STRETTO del C.S.)

Musical score for Divertim. III. (2° Stretto del C.S.). The score is written for four staves (treble and bass clefs). It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The staves are numbered 16, 17, 18, 19, and 20 at the bottom.

2° STRETTO al 6° grado

Musical score for 2° STRETTO al 6° grado. The score is written for four staves. It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The staves are numbered 21, 22, 23, 24, and 25 at the bottom. Labels 'C.S.', 'S.', and 'R.' are placed above the staves.

3° STRETTO della R. DIVERT. IV. (3° STRETTO del C.S.)

Musical score for 3° STRETTO della R. and DIVERT. IV. (3° STRETTO del C.S.). The score is written for four staves. It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The staves are numbered 26, 27, 28, 29, and 30 at the bottom. Labels 'R.' are placed above the staves.

4° STRETTO del S. DIVERT. V.

Musical score for 4° STRETTO del S. and DIVERT. V. The score is written for four staves. It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The staves are numbered 31, 32, 33, 34, and 35 at the bottom. Labels 'S.' are placed above the staves.

(4° STRETTO del G.S.)

36 37 38 39 40

5° STRETTO (inverso) 6° STRETTO canonico a

41 42 43 44 45

4 parti (del S.) Conclusione

46 47 48 49 50

369. — Innanzi tutto si noti che li *controsoggetto* di questa fuga (che d'altronde non è scritto in contrappunto doppio) è tratto a sua volta da un frammento del soggetto:



Avendogli Bach dato il carattere e la funzione di un vero *controsoggetto*, non abbiamo ra-

gioni per non considerarlo tale, e l'allievo, se lo voglia, può applicare nella fuga di Scuola i procedimenti impiegati da Bach nello stile libero, tenendo conto delle regole e dei principi scolastici.

Le indicazioni date in questa fuga sono sufficienti perchè l'allievo ne possa fare egli stesso l'analisi e, pertanto, noi non la faremo (¹).

370. — Per di più, come termine di paragone, ecco uno *stretto* composto da un mio allievo, su di un soggetto le cui combinazioni possibili sono state lungamente studiate nei §§ 277 e seguenti:

Soggetto di A. GEDALGE



In questo esempio tutti gli *stretti* del controsoggetto sono qualificati « *divertimenti* »; esseer fatto nella fuga di Scuola e con ragione, benchè, da quanto si vede ai §§ 372 e seguenti, i veri *divertimenti* dello stretto abbiano un carattere tutto differente.

1° STRETTO canonico del C.S.

C.S.

C.S.

2° STRETTO (canone del S. al 3° grado)

S.

S.

2° STRETTO canonico del C.S.

C.S.

C.S.

3° STRETTO canonico del S. al 2° grado

R.

S.

4° STRETTO del S.(combinato col C.S. e col S. aggravato)
S. aggravato

5° STRETTO canonico a 4 parti su Pedale di tonica
R.



371. — Riportandoci ai §§ 277 e seguenti, ci si rende conto che, in questi *stretti*, l'autore è ben lontano da una completa utilizzazione di tutto quanto poteva dare il soggetto di questa fuga e che avrebbe potuto fare un lavoro più serrato servendosi dei soli *stretti* del soggetto e della *risposta*, senza ricorrere ai *canoni* del *controsoggetto*. Il *primo stretto*, ad esempio, invece di essere formato di entrate interrotte, avrebbe molto guadagnato se fosse stato presentato nella forma datagli al § 289 b). Anche l'ultimo stretto sarebbe stato più interessante ed in uno stile più severo, se fosse stato scritto come è stato indicato ai §§ 294-295.

Malgrado queste piccole imperfezioni, inevitabili in un lavoro da allievo, si trarrà grande profitto analizzando questi *stretti* e facendo poi esercizio a costruirne altri in maniera analoga. Gli allievi, guidati dalle analisi fatte nel capitolo VIII, potranno quindi riprendere lo stesso soggetto e trattarlo con combinazioni diverse.

DIVERTIMENTI DELLO STRETTO

372. — 3° caso. — *Stretti del soggetto e della risposta collegati da divertimenti.*

Un caso frequentissimo nella fuga di Scuola è quello in cui il soggetto non si presta per un numero di combinazioni *canoniche* sufficienti a che gli *stretti* del soggetto e del *controsoggetto* si susseguano senza interruzione; si suole allora collegare con *DIVERTIMENTI* gli *stretti canonici* o ad *entrate interrotte* del soggetto e della *risposta*.

373. — Questi *DIVERTIMENTI* si combinano con gli stessi procedimenti con i quali sono combinati quelli che precedono lo *stretto*, con la differenza che i temi devono essere brevissimi e tolti dalla *TESTA* del soggetto, della *risposta* o del *controsoggetto*. Inoltre, la scrittura, che deve possibilmente ricordare quella di uno *stretto*, deve essere spesso *canonica*, o almeno presentare un *incrocio continuo di entrate*.

374. — In questi *divertimenti* si ha la libertà di usare tutti gli artifici dei *moti* RETTO, CONTRARIO e RETROGRADO; l'AGGRAVAMENTO e la DIMINUZIONE. È opportuno tuttavia ricordare che la loro qualità è in rapporto inverso alla loro lunghezza; se fossero molto sviluppati nuocerebbero all'interesse ed al movimento degli *stretti*, perchè i ritorni del soggetto e della *risposta* sarebbero troppo distanti.

375. — D'altra parte, se si riflette sulle risorse date dall'uso del *moto contrario*, dell'*aggravamento* e della *diminuzione* applicato al soggetto, ed utile a vere combinazioni di *stretti*, ci si rende facilmente conto che non è affatto necessario ricorrere ai *divertimenti* e che le 30 o 40 battute che formano l'insieme degli *stretti* possono essere facilmente riempite da una serie di *stretti* combinati secondo gli artifici precitati.

376. — Ecco un esempio di *stretti di Scuola* con due divertimenti, sul soggetto e sul controsoggetto seguenti:

C.S. _____

S. _____

STRETTI

1° STRETTO _____

S. _____

R. _____

Parte libera

I. DIVERTIMENTO

testa del S. (per moto contrario)

testa della R.

testa del S. per moto contr.

testa della R.

11 12 13 14 15

2° STRETTO (al 6° grado) per diminuzione
S.

R. diminuita R. dim. R. dim.

R. diminuita R. dim.

R. dim. R. dim.

16 17 18 19 20

II. DIVERTIMENTO

testa della R.

idem.

3° STRETTO

S.

testa del S. (moto contr.) idem. idem. idem. idem.

(stretto canonico vero)

21 22 23 24 25

R.

S.

R.

26 27 28 29 30

Conclusione

377. — L'analisi mostra che i *divertimenti* degli stretti precedenti sono costruiti secondo i procedimenti analoghi a quelli usati per i *divertimenti* della seconda parte della fuga: ne differiscono solo per una maggior brevità di temi e per la scrittura più serrata.

CONCATENAZIONE DEL DIVER-
TIMENTO CON
GLI STRETTI

Il piano melodico del primo *divertimento* (principiante sulla 12^a battuta) può essere così immaginato:

Bassi delle armonie fondamentali

Le quattro voci si imitano tra loro e le parti libere sono tratte dal controsoggetto.

378. — Nel secondo *divertimento*, la condotta melodica è fatta dal *soprano*; il *contralto* ed il *tenore* si imitano tra loro; il *basso* imita se stesso.

In questo *divertimento* si noterà che:

I) Il *contralto* ed il *tenore* fanno sentire alcune imitazioni della testa della risposta per *diminuzione*: imitazioni identiche a quelle sostanziali dello stretto precedente.

II) La *linea melodica* del *divertimento* è continuata senza interruzione sul terzo stretto in maniera da portare naturalmente alla quarta entrata di questo stretto; nello stesso modo le parti libere imitano senza posa la *TESTA del soggetto* e quella della *risposta* per *DIMINUZIONE* e per *MOTO RETTO* o *CONTRARIO*.

379. — È bene combinare le figurazioni di un *divertimento di stretto* in modo che il *divertimento* possa essere continuato senza interruzione da uno stretto (canonico o non, libero o vero): così procedendo si ottiene maggior coesione in questa parte della fuga. L'effetto è ancora migliore quando un breve *divertimento* che presenta la *testa del soggetto* per *MOTO CONTRARIO* è concatenato naturalmente con lo stretto per *MOTO RETTO*.

Gli stretti seguenti, sul soggetto:



presentano un esempio di *divertimento* così concepito; assumendo la forma di uno *stretto* per MOTO CONTRARIO, questo divertimento porta naturalmente al *secondo stretto* del soggetto, che ne sembra la continuazione:

1° STRETTO

R.

S.

R.

S.

I. DIVERTIMENTO in forma di Stretto per moto contr.

S. moto contr.

2° STRETTO al 6°

S. moto contr.

S. moto contr.

S. moto contr.

S.

grado

II. DIVERTIMENTO

R.

S.

3° STRETTO (canonico) R. S. ecc.

380. — *Generalizzando*, cerchiamo di dare un riassunto del processo per la costruzione degli *stretti* di una fuga di Scuola:

COSTRUZIONE
DELL'INSIEME
DELLO STRETTO

I) PRIMO STRETTO. È composto di quattro entrate (canoniche o non); solo la quarta entrata deve far sentire il soggetto per intero, accompagnato o non dal controsoggetto. Questo primo stretto è sempre nel tono principale della fuga.

II) DIVERTIMENTO (o stretto del controsoggetto a due entrate come minimo) conducente ad un

III) SECONDO STRETTO del soggetto — che può essere composto di non più di due entrate in uno dei toni vicini.

IV) SECONDO DIVERTIMENTO breve e serrato — o secondo stretto del controsoggetto più ravvicinato del primo.

V) TERZO STRETTO del soggetto che, se è l'ultimo, deve essere a quattro entrate molto ravvicinate e nel tono principale della fuga.

Questo ultimo *stretto* può essere preceduto da un *pedale* di DOMINANTE, e svolgersi su di un *pedale* di TONICA; oppure può separare il *pedale* di DOMINANTE dal *pedale* di TONICA, o meglio cominciare sul *pedale* di DOMINANTE e terminare sul *pedale* di TONICA.

In ogni caso è bene concludere sia sul *pedale* di tonica, sia immediatamente dopo il *pedale* stesso.

381. — Una volta era regolamentare, nella fuga di Scuola, il far precedere il *pedale* da uno STRETTO INVERSO, cioè *principiante con la risposta*; ancora oggi ci si può uniformare a questo principio, qualora esso presenti interesse musicale, ma senza obbligo di sorta.

STRETTO
INVERSO

STRETTI
ANALIZZATI

382. — Analizzeremo ora l'insieme di alcuni *stretti* di una fuga di Scuola, della quale diamo prima l'esposizione. Il soggetto per se stesso offre poco interesse musicale: per questa ragione particolare può servire a mostrare agli allievi quanto si possa ricavare da un *soggetto* qualsiasi, purchè si presti a quelle combinazioni che sono condizione indispensabile per ogni tipo di fuga:

ESPOSIZIONE

The musical score for the Exposition consists of four staves. The top three staves are for vocal parts: Soprano (S.), Tenor (R.), and Contralto (C.S.). The bottom staff is a basso continuo line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into sections: S. (Soprano), R. (Tenor), C.S. (Contralto), and a Coda section. The music features various intervals and melodic lines, with some parts marked with 'tr' (trill) and 'Coda'.

STRETTI

1° STRETTO

The musical score for the first stretto (1° STRETTO) consists of four staves. The top three staves are for vocal parts: Soprano (S.), Tenor (R.), and Contralto (C.S.). The bottom staff is a basso continuo line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into sections: S. (Soprano), R. (Tenor), C.S. (Contralto), and a Coda section. The music features various intervals and melodic lines, with some parts marked with 'framm. del C.S.' (fragment of the Contralto) and 'Coda'.

R.

I. DIVERTIMENTO

tr

testa della R.

testa della R.

framm. della Coda

7 8 9 10 11 12

Coda per moto contr.

2° STRETTO (canone all' 8.^a della Risposta)

R.

testa della R.

testa della R.

testa della R.

testa del S.

R.

R. per dimin. (modificata)

13 14 15 16 17 18

3° STRETTO al 3° grado
(canone del S. e della R. all' 8°)

per dimin. e contr.

tr

tr

S.

R.

testa della R. per dimin. e contr.

19 20 21 22 23 24

4° STRETTO (canone della R. alla 5^a superiore)

S. dimin. mod.

R.

R.

tr

25 26 27 28 29

II. DIVERTIMENTO

5° STRETTO (canone della R. alla 6^a e alla 2^a sup.)

tr R.

testa del S. dim. e per m. contr. R.

S. dim.

R.

30 31 32 33 34

6° STRETTO (vero) R. dim.

Coda S. dim.

R.

S.

35 36 37 38 39

framm. del C.S.

S. dim.

framm. del C.S.: S. dim.

testa del S.

testa del S. R.

S. dim.

framm. del C.S. per m. contr.

40 41 42 43 44

testa del S.

S. dim.

testa del S.

S. dim.

framm. del C.S.

testa del S.

S. dim.

testa del S.

45 46 47 48 49

Pedale di dominante

Pedale superiore

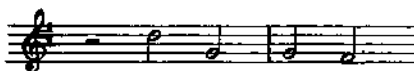
S. dim. Pedale superiore

7° STRETTO e conclusione

383. — Paragonando l'esposizione di questa fuga con il *primo stretto*, si vede che la differenza non solo per la disposizione delle entrate, più vicine in quest'ultimo, ma anche per la scrittura delle parti, che nello *stretto* espongono frammenti del *contrasoggetto* e imitazioni serrate.

Il primo stretto, che è una specie di esposizione ad entrate più ravvicinate, non deve somigliare all'esposizione fatta all'inizio della fuga; se così non fosse si avrebbe l'effetto di un ritorno dell'inizio della fuga stessa.

384. — All'undicesima battuta comincia un *primo divertimento* con elementi presi dalla *testa* del soggetto e dalla sua *coda*: le entrate del tema principale:



equidistanti, hanno luogo di battuta in battuta, il *tenore* ed il *contralto* si imitano a vicenda mentre le altre due parti si imitano *per moto contrario*. Il divertimento, basato su di una progressione non modulante, modula bruscamente al tono della dominante alla diciassettesima battuta, dove comincia il secondo *stretto*.

385. — Questo stretto, formato da un *canone* all'ottava della risposta, è a due parti: le altre fanno sentire la risposta per diminuzione (*basso*, battuta 17) o la testa del soggetto e della risposta per diminuzione e per moto contrario (*contralto* e *basso*, battute 18 e 19).

Il *terzo stretto*, ravvicinato di un movimento, presenta, nel tono del terzo grado, un *canone* del soggetto e della risposta all'ottava tra il *contralto* ed il *tenore*.

Il *quarto stretto* è basato su di un *canone* della risposta alla quinta superiore: questo canone si svolge tra il *basso* ed il *tenore* alla stessa distanza del precedente.

386. — Il secondo, terzo e quarto stretto si susseguono senza interruzione; un divertimento di due battute, formato da figurazioni che riproducono per diminuzione alcuni frammenti del soggetto, serve da transizione tra il *quarto* ed il *quinto stretto*: questo ultimo comincia a tre parti; il *basso* ed il *contralto* fanno sentire il *canone* che termina con una cadenza al tono principale e che porta al *sesto stretto canonico* del soggetto e della risposta; nello stesso tempo le due parti superiori accennano uno stretto identico ma per *diminuzione*.

387. — Il *pedale di dominante*, punto di arrivo del sesto stretto (battuta 42) è di scrittura più complessa; esso fa sentire simultaneamente:

I) Il soggetto per diminuzione.

II) La testa del soggetto in valori originali.

III) Frammenti del controsoggetto per moto retto e contrario.

Così come è, questo pedale può essere considerato un divertimento sviluppato e errato, la cui condotta melodica fino alla fine della cinquantesima battuta potrebbe essere così immaginata:



388. — Senza entrare nei dettagli della *composizione musicale* di questo pedale, cosa che faremo nel capitolo seguente, facciamo notare che questa parte del pedale è composta da due gruppi di quattro battute simili nel loro insieme per quanto riguarda l'armonia e la linea melodica.

389. — Uno *stretto del controsoggetto* in canone all'ottava comincia alla cinquantunesima battuta su di un *doppio pedale* (superiore ed inferiore) mentre il *basso* fa sentire il *tema principale* della fuga: il pedale va alla *tonica* con una *cadenza rotta* (57^a battuta) e regge un *divertimento serrato* fatto con imitazioni della *testa* del soggetto, mentre la linea melodica cominciata alla cinquantunesima battuta continua nelle due parti di *soprano*.

390. — Il pedale di *tonica* termina alla fine della sessantaduesima battuta, e dopo quattro entrate ravvicinate del soggetto e della risposta, di cui si sente solo la *testa* (*settimo stretto*), si arriva alla *conclusione* della fuga con una *cadenza perfetta*.

391. — Analizzando più da vicino questi stretti, gli allievi si renderanno conto che nessuna parte di essi racchiude elementi estranei a quelli dati dall'esposizione: e vedranno poi che, quando sappiamo servirci di tutti gli artifici del contrappunto, qualsiasi tema è adatto ad essere sviluppato musicalmente.

392. — Non tutte le combinazioni cui si presta questo soggetto sono state utilizzate in questi stretti che, tuttavia, sono più sviluppati di quelli che abitualmente si fanno per la fuga di Scuola. Non tralascino dunque gli allievi di riprendere questo soggetto e cercare, dopo un'accurata e metodica analisi, tutti i canoni e le imitazioni del soggetto, della risposta e del controsoggetto, per poi rifare gli *stretti* con combinazioni diverse da quelle impiegate nell'esempio precedente.

CAPITOLO XII

COMPOSIZIONE MUSICALE DELLA FUGA.

QUALITÀ
MUSICALI
DELLA FUGA

393. — I requisiti essenziali che una fuga deve avere perchè sia ben fatta, sono:

I) Continuità di scrittura.

II) Unità di stile.

394. — Per la *continuità di scrittura*, primo di questi requisiti, alcuni teorici proscrivono la CADENZA PERFETTA nel corso della fuga, riservandola per la sola conclusione della fuga stessa: un minimo di buon senso ci dimostra che questa proscrizione si basa su di un ragionamento erroneo.

395. — Evidentemente, se si considera la fuga come l'insieme di procedimenti utili unicamente a far modulare in toni diversi il soggetto dato, si ha come risultato una costruzione meccanica, le cui saldature dovranno poi essere accuratamente dissimulate da artifici armonici ben noti ai musicisti.

La *continuità di scrittura* potrà certamente essere assicurata solo dalla assenza di *cadenze perfette*, poichè anche il più breve arresto produce effettivamente, in opere del genere, l'impressione di essere giunti al *termine* della fuga cui, invece, si deve arrivare dopo un certo numero di «*peripezie*», ben previste e decise in precedenza.

396. — Tutt'altra impressione si avrà considerando la fuga come *sviluppo di una IDEA musicale* — cioè di un insieme di ritmi e di disegni melodici — poichè SVILUPPARE UN TEMA musicalmente, significa: creare con i ritmi di cui è composto il tema, una serie di nuove forme melodiche derivanti naturalmente e con logica le une dalle altre.

397. — Considerata da questo punto di vista, la fuga, dopo l'esposizione, apparirà nella sua vera essenza e cioè: lo sviluppo di un'idea musicale basato sulla creazione ininterrotta di nuove forme melodiche scaturite da questa idea ed espresse nello stile dell'imitazione periodica regolare.

In altri termini, la fuga non deve essere altro che un *lungo* e UNICO divertimento con forme melodiche multiple, con imitazioni sempre più ravvicinate e col ritorno periodico del tema generatore nel tono principale o in altri toni diversi.

398. — Tutte le fughe dei grandi Maestri, senza alcuna eccezione, si presentano sotto questa forma che le differenzia dal modello dato nella Scuola: in questo non troviamo che un'accozzaglia artificiosa di pezzi e pezzettini senza vita, senza stile — non essendo sufficiente l'uso delle FORMULE per creare, uno stile — senza continuità melodica, spogliata di ogni sentimento artistico e di qualsiasi colore; in quelle invece è il procedere senza soste verso una mèta ben determinata, cammino sorretto da quella vitalità e da quella forza espressiva indispensabili ad ogni opera d'arte, ed inoltre da unità di stile al tempo stesso che da ricchezza e varietà di forme melodiche.

I grandi Maestri hanno provato che la fuga è espressione d'idee; sforziamoci quindi a far sì che essa non appaia invece come un *riadattamento* di formule consunte dall'uso.

399. — La CONTINUITÀ di scrittura in una fuga è assicurata quando viene osservato questo solo principio: **tutte le parti non devono mai tacere contemporaneamente.**

CONTINUITÀ
DI SCRITTURA
E DI LINEA
MELODICA

Più essenziale ancora è la CONTINUITÀ nella linea MELODICA.

Essa è ottenuta se le transizioni sono ben preparate e quando il soggetto, nei suoi ritorni, continua logicamente il divertimento che lo precede e, con le parti libere che lo accompagnano, prepara il divertimento che segue.

Più semplicemente diciamo che i due divertimenti devono congiungersi al di sopra del soggetto e che il secondo deve cominciare non appena finisce il primo, come appare dagli esempi seguenti:

a) G.S. BACH - Fuga per organo in do minore

Fine dell'Esposizione

I. DIVERTIMENTO

fine della R.

1 2 3 4

Measures 5-8 of the musical score. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major (one sharp). The key signature is G major. The time signature is 4/4. The Soprano part has a vocal line starting in measure 8 with the letter 'S.' above it. The other parts are instrumental. The measures are numbered 5, 6, 7, and 8 at the bottom of the staves.

II. DIVERTIMENTO

Measures 9-12 of the musical score. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major (one sharp). The key signature is G major. The time signature is 4/4. The measures are numbered 9, 10, 11, and 12 at the bottom of the staves.

Measures 13-16 of the musical score. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major (one sharp). The key signature is G major. The time signature is 4/4. The measures are numbered 13, 14, 15, and 16 at the bottom of the staves.

Measures 17-21 of the musical score. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major (one sharp). The key signature is G major. The time signature is 4/4. The measures are numbered 17, 18, 19, 20, and 21 at the bottom of the staves. The Soprano part has a vocal line starting in measure 21 with the letter 'S.' above it.

III. DIVERTIMENTO

22 23 24 25 26

S.

27 28 29 30 31

32 33 34 35

b) La stessa fuga

DIVERTIMENTO

1 2 3 4 5



400. — Nell'esempio a) dalla ottava battuta all'undicesima, il *soprano* ed il *tenore* continuano, sull'entrata del soggetto, il dialogo iniziato nel divertimento precedente. Si noti l'espressività dell'armonia (1° movimento della 10ª battuta), sulle pause del *basso*.

Nella 12ª battuta il *tenore* e poi il *contralto* annunziano la figurazione del divertimento seguente che inizia prima che il soggetto sia terminato.

Continuando il secondo divertimento, su di un dialogo tra *soprano* e *contralto*, il soggetto, modificato nella linea melodica della testa, è ripreso dal *tenore*. Lo stesso tratto melodico che modifica la testa del soggetto serve (alla 25ª battuta) da legame al *tenore* per fare sentire la figurazione principale del terzo divertimento, al termine del quale il *soprano* riprende, nella stessa maniera, la testa del soggetto.

401. — Il divertimento col quale comincia l'esempio b) continua senza interruzione a partire dalla fine della 3ª battuta in cui il soggetto rientra al *basso*. Lo stesso avviene quando, alla 7ª battuta, il *tenore* fa sentire la risposta: alla 9ª battuta c'è una bellissima quarta e sesta (che per quanto geniale possa essere, non sarebbe ammessa in una prova di esame).

IMPIEGO DELLA CADENZA PER- FETTA

402. — Sarebbe necessario che tutte le fughe potessero, come la precedente, essere interamente svolte senza cadenze. Tuttavia, in molti casi, è bene il concludere momentaneamente alla fine di un periodo melodico: con accortezza allora si ricorre all'uso della CADENZA PERFETTA.

Questo impiego è limitato dalle seguenti condizioni:

I) Il soggetto deve entrare un poco prima della fine della cadenza o immediatamente dopo, in maniera che non vi sia interruzione nella continuità della linea melodica.

II) Il soggetto, dopo la cadenza, deve rientrare su di una nota che formi consonanza con l'accordo finale della cadenza (o più raramente con un accordo estraneo a questa cadenza).

La cadenza perfetta è invece più raramente usata sia per attaccare un divertimento alla fine di un'entrata del soggetto, sia nel corso stesso del divertimento.

403. — In ogni modo, la *cadenza* deve essere adoperata tutte le volte che il senso musicale lo permette o l'esige, vale a dire nella stessa maniera con la quale si usa la punteggiatura in un discorso. Gli esempi seguenti lo dimostreranno.

404. — Da questi esempi si vedrà come non sia necessario che il *soggetto*, dopo una *cadenza perfetta*, rientri nel tono o nel modo determinati da questa cadenza. L'essenziale è che la transizione sia naturale, logica e *che la musica vi mantenga i suoi diritti*: questo risultato sarà facilmente ottenuto se il nuovo tono si trova in rapporto immediato col tono precedente.

Esempi:

a) G.S. BACH-Fuga per organo in do magg.

1 2

3 4 5 6

S. R. R. S. ecc.

b) G. S. BACH - Clavicembalo ben temperato. Fuga 26ª

1 2 3 4 5 6

S. fine del divertimento S. aggr. S. per moto contr. ecc.

c) Idem - Fuga 1ª

Trill (tr) and cadenza (ecc.) markings are present in the score.

d) Idem - Fuga 4ª

Cadenza (ecc.) marking is present in the score.

405. — In a) il ritorno del soggetto si effettua sull'ultima nota e nel tono della cadenza.

In b) in rapporto al soggetto, la cadenza è alla *dominante*; in c) e in d) il soggetto ritorna in minore immediatamente dopo una cadenza nel modo maggiore. Lo studio delle fughe di Bach è inoltre utile agli allievi per la varietà dei ritorni del soggetto, che evita la monotonia e ravviva senza posa l'interesse della fuga.

406. — Nella Scuola è proibito di far entrare, dopo una *cadenza*, il soggetto su di una *dissonanza* anche se preparata, come nell'esempio seguente: ⁽¹⁾

Dissonant entry of the subject (S.) after a cadenza (ecc.). The entry is marked with (α) and ecc.

⁽¹⁾ Nella Scuola questa interdizione è estesa a tutte le entrate delle parti, qualunque esse siano, poichè è necessario che si effettuino su di una *consonanza*.

Il frammento (a) di questo esempio dovrebbe essere modificato in (b) nella maniera seguente:



o in altro modo analogo. Il soggetto, in questo caso, rientra in un *tono* e su di un *accordo ESTRANEI* a quelli determinati dalla cadenza.

Musicalmente la prima versione è in ogni caso preferibile: la proibizione imposta qui non è plausibile, trattandosi evidentemente della errata applicazione di principi d'*armonia* che nulla hanno a che vedere col caso specifico: infatti una cosa è l'attaccare senza sufficiente preparazione un accordo isolato, un'altra è il far entrare una parte melodica su di una dissonanza, preparata da un valore sia pur breve, quando questa parte è logicamente dedotta dalla melodia precedente, e questo è il caso del primo esempio a torto considerato erroneo; al contrario, il secondo esempio, dal punto di vista *strettamente MUSICALE* non è corretto, poichè l'entrata del *soggetto* al *soprano* assume, a causa del brusco cambiamento dell'*armonia*, un carattere estraneo a quanto la precede.

407. — Quando il soggetto comincia con la dominante e va poi alla tonica, sia direttamente sia facendo sentire varie note del tono, si può avere il vantaggio di farlo entrare sulla *formula* stessa della *cadenza*, che si effettua all'atto stesso in cui il soggetto fa sentire la tonica o la medianta.

Esempio:

G.S. BACH - Fuga per organo in Sol min.





408. — Il procedimento precedente è anche applicabile al soggetto che cominciando con la dominante seguita dalla tonica, fa sentire il 7° grado il quale, in questo caso, viene considerato come *terza* dell'accordo perfetto posto sulla dominante.

Esempio:

G.S. BACH - Fuga per organo in Sol magg.

409. — Anche il soggetto che principia con la tonica può qualche volta essere introdotto su di una *cadenza perfetta* con la quale termina un divertimento; e questo è attuabile specialmente quando il divertimento che segue è tratto da una figurazione diversa da quella colla quale è stato fatto il precedente.

Esempio:

G.S. BACH-Fuga per organo in Do magg.
DIVERTIMENTO

In questo esempio, la cadenza perfetta è evitata con l'impiego del *si bemolle* (soprano, fine della 1^a battuta) che prepara il tono di Fa maggiore in cui il soggetto deve essere fatto sentire: ma la cadenza perfetta di questo tono è completa solo sulla 2^a battuta del soggetto, che entra sulla formula della *cadenza* stessa (battute 4^a e 5^a).

410. — L'uso della *cadenza perfetta* è ugualmente giustificato nel corso di un divertimento, quando questo è continuato con una figurazione diversa da quella con cui viene iniziato.

Esempio:

G.S. BACH-Fuga per organo in Sol magg.



In questo caso la cadenza, evitata, nella seconda battuta, con un ritardo posto sul 3° movimento, ha luogo sulla metà della 3ª battuta: si osservi quanto rilievo essa dia alla nuova figurazione melodica che funge da tema per la continuazione del divertimento.

411. — Sempre con la stessa riserva di non interrompere la *continuità melodica* della fuga, la *cadenza perfetta* è qualche volta usata per cominciare un divertimento alla fine di un'entrata del soggetto.

L'esempio seguente comincia e termina con una cadenza perfetta: queste due cadenze sono pienamente giustificate dalla lunghezza del soggetto e dal carattere profondamente espressivo della linea melodica, che ha permesso a Bach di costruire questa fuga creando continuamente una specie di antitesi tra il soggetto ed i divertimenti che lo inquadrano. Questa disposizione, poco usata nella Scuola, dà l'impressione di un dialogo soffuso di grazia e di melanconia.

G.S. BACH - Fuga per organo in La magg.



412. — Qualunque sia il modo in cui venga usata la cadenza perfetta in una fuga, essa deve trovarsi solo *quando è motivata dal SENSO MELODICO delle parti*; pertanto in molte fughe essa si presenterà naturalmente numerosissime volte, in altre il suo uso non apparirà giustificato. Una regola non può essere quindi fissata: il compositore sarà guidato dalla sola sua logica e dal suo buon senso. L'analisi, da questo punto di vista, delle fughe di Bach ci darà maggiori possibilità per decidere in merito.

La fuga in *La* maggiore, alla quale appartiene l'esempio precedente, è un importantissimo modello: numerose vi sono le cadenze perfette, tutte dettate dalla necessità e dall'opportunità in rapporto al carattere espressivo del passo che le genera o dal fine di dare maggior rilievo a ciò che segue.

413. — *Nell'ESPOSIZIONE, tuttavia, le cadenze perfette non devono essere usate.* Dovendo tutte le entrate formare in questa parte della fuga una catena ininterrotta, è necessario che non vi sia nessuna soluzione di continuità nella trama melodica e nella scrittura delle parti, poichè l'*esposizione* forma un blocco indivisibile, che può dirsi completo solo al termine della quarta entrata del soggetto.

414. — L'insieme dei procedimenti messi in atto per costruire una fuga è, con parole improprie, detto *lo STILE della fuga*. Per il solo fatto che tutte le fughe presentino, come carattere comune, la scrittura nella forma della *imitazione*, non si può trarre la conseguenza che tutte le fughe debbano rassomigliarsi tra loro: e questa somiglianza può essere rimproverata alla « *fuga di Scuola* » in cui ad ogni specie di soggetto vengono imposti un procedimento ed una condotta uniformi; guardiamoci quindi dal cadere nel difetto di fare la stessa fuga su soggetti di *stile diverso*. Ogni soggetto, invece, implica in sè uno *stile speciale*, dovuto sia alla natura che al ritmo della sua linea melodica, nonchè ai mezzi di espressione (*voci o strumenti*) impiegati dal compositore. Tutto ciò ci sembra assiomatico.

STILE
DELLA FUGA

415. — Le sole *differenze* che si possono constatare tra la *fuga vocale* e la *fuga strumentale* sono quelle inerenti alla necessità di tener conto della estensione delle voci e delle minori o maggiori difficoltà d'intonazione di alcuni intervalli per la prima, e per le speciali esigenze d'esecuzione per l'altra.

Da ciò si deduce che l'UNITÀ DI STILE in una fuga si otterrà osservando questo principio: « *Fare la fuga in relazione al suo soggetto* ».

416. — La prima condizione da rispettare si riferisce alla suggestione da *esercitare* sull'ascoltatore per rendergli evidenti il SENTIMENTO ed il CARATTERE attribuiti al *soggetto*. Oltre che alle indicazioni di *modo* e di *movimento*, che hanno valore molto vago e generico, spetta al *controsoggetto* il compito di precisare il CARATTERE del soggetto. Se il *controsoggetto* avesse il solo scopo di dare al soggetto un complemento armonico, potrebbe senza alcuno inconveniente essere sostituito da un contrappunto qualsiasi.

FUNZIONE
ESPRESSIVA
DEL CONTRO-
SOGETTO

Il *controsoggetto* deve dunque accentuare il carattere del *soggetto*, mettendone in rilievo non solo il *ritmo* ma anche il lato *espressivo*.

417. — Il *controsoggetto*, come abbiamo detto precedentemente, deve *contrastare* col *soggetto* ma in nessun caso vi deve essere disparità tra loro; la trascuranza di questo principio rende insopportabili alcune fughe in cui ad un *soggetto* di carattere austero, nobile e grave viene opposto un *controsoggetto* che con vocalizzi e con un'andatura saltellante sembra volerne fare la parodia.

Bach qualche volta cade in questa bizzarria, ma più raramente che non altri musicisti e specialmente nelle sue *fughe vocali*: nelle *fughe strumentali* (organo e clavicembalo) troveremo invece gli esempi più belli di coerenza stilistica ed espressiva tra *soggetto* e *controsoggetto*.

418. — Considerando, ad esempio, il *soggetto* della Fuga per organo in Mi minore:



si possono trarre indicazioni assai vaghe circa il *modo* ed il *movimento* (C sbarrato): evidentemente, dal punto di vista dell'*espressione*, un tale *soggetto* si presta ad essere variamente interpretato.

Ma a partire dall'entrata della risposta e dall'intervento del *controsoggetto*:

Risposta _____

nessun dubbio è ormai più possibile: il *controsoggetto* col suo carattere **ESPRESSIVO** imprime al *soggetto* un'andatura del tutto definita ed assume in conseguenza, dal punto di vista dello *stile*, una funzione preponderante.

L'intera fuga, essendo lo sviluppo dell'idea musicale proposta dal *soggetto* e determinata dal *controsoggetto*, dovrà valersi non solo dei ritmi ma ancora del *sentimento* e dell'*espressione* di quest'ultimo: d'altronde nuovi ritmi e nuove figurazioni melodiche potranno essere introdotti nel corso del pezzo, purchè partecipino del carattere espressivo del *soggetto* e del *controsoggetto*, o che, pur essendo in contrasto col *soggetto* e con il *controsoggetto*, ne accentuino il carattere.

419. — In generale un *controsoggetto* **MOVIMENTATO** è più facilmente conciliabile con un *soggetto* di carattere **GRAVE** che con un *soggetto* dal *ritmo* vivo e *leggero*. Nel primo caso, tuttavia, se si vuole evitare il difetto da noi precedentemente rimproverato nelle fughe a vocalizzi, si cerchi di dare movimento al *controsoggetto* con disegni di carattere **MOLTO ESPRESSIVO**.

Se il *soggetto* è vivace, si capisce facilmente come l'aggiunta di un *controsoggetto* troppo mosso porti confusione nella scrittura, facendo scemare l'effetto generale della fuga.

Data l'impossibilità di formulare regole precise su questo punto, gli allievi si riportino agli esempi di controsogetti dati nei capitoli IV e V ed alla fine di questo volume. Lo studio delle fughe di Bach e di altri maestri completerà l'addestramento necessario, dispensandoci dalla citazione di nuovi esempi.

420. — Le PARTI LIBERE fatte sentire nell'*esposizione* devono ugualmente contribuire ad accentuare il CARATTERE del *soggetto*: esse non possono essere musicalmente concepite come parti « ad libitum » o come riempitivi armonici; da questo punto di vista è necessario di considerarle come *controsogetti* NON RIVOLTABILI ed in conseguenza modificabili a volontà. Ma in nessun caso devono essere in *stile* opposto a quello del soggetto.

PARTI LIBERE

421. — È chiaro che *tutta la fuga è contenuta in POTENZA nell'ESPOSIZIONE*, e che l'*unità di stile di questa assicurerà l'unità di stile di quella*: concludiamo pertanto dicendo che " **unità di stile** " è sinonimo di " **unità di espressione** ". È dunque possibile introdurre in una fuga elementi nuovi, ritmi o melodie, senza rompere questa unità, purchè essi non modifichino il *carattere espressivo* della fuga e ne tocchino il solo aspetto esteriore; l'abito, per così dire, e non il corpo.

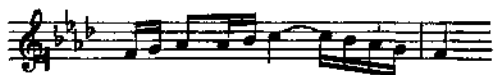
UNITÀ DI STILE
UNITÀ DI
ESPRESSIONE

422. — Se spesso, ogni divertimento di una fuga è costruito su di una figurazione diversa, *in molte fughe TUTTI I DIVERTIMENTI sono stabiliti sulla STESSA FIGURAZIONE melodica o ritmica*; l'essenziale è di saper variare, a mezzo di artifici contrappuntistici, gli aspetti d'una stessa melodia o di uno stesso ritmo creando con essi un numero sufficiente di figurazioni melodiche diverse.⁽¹⁾

Nelle fughe di Bach troveremo esempi di quest'ultimo tipo di fuga: tutti i divertimenti della Fuga per organo in Re minore, infatti sono basati su questo solo tema, presentato ogni volta con combinazioni diverse:



Anche la 12ª Fuga del Clavicembalo ben temperato è sviluppata per intero su questa figurazione ritmica:



Oltre alle due fughe citate, che con grande profitto possono essere analizzate da questo speciale punto di vista e messe in partitura, ve ne sono molte altre di cui gli allievi stessi possono fare ricerca.

423. — Poichè l'*unità di stile* è inscindibile dall'*unità di espressione*, è necessario scegliere con grande accuratezza le *figurazioni* destinate ai vari DIVERTIMENTI. Questo lavoro deve essere fatto ad esposizione ultimata.

CARATTERE DEI
DIVERTIMENTI

⁽¹⁾ Questo procedimento non è ammesso in Conservatorio, è tanto meno nelle prove di esame: si richiede al contrario — senza specificarne le ragioni — che tutti i divertimenti siano stabiliti su temi *diversi*: il che è in aperta contraddizione non solo con la pratica abituale dei Maestri della fuga, ma anche con i procedimenti per lo *sviluppo sinfonico*.

Dopo aver ricercate le *imitazioni* ed i *diversi artifici* adatti per queste figurazioni, deliberatamente si scartino tutte le combinazioni mancanti di rilievo musicale, che potrebbero nuocere al carattere della fuga ed indebolirne l'interesse; si stabilisca poi per l'insieme della fuga un *PIANO MELODICO generale* in conformità di quanto è stato indicato nel capitolo V in merito alla preparazione dei divertimenti. Per ogni ritorno del soggetto si scrivano inoltre tutte le parti nella loro disposizione quasi definitiva, in modo che i divertimenti siano ben collegati tra loro. ⁽¹⁾

424. — Benchè l'*INVENZIONE MELODICA* sfugga, per la sua natura stessa, ad ogni regola precisa, possiamo tuttavia segnalare all'attenzione degli alunni alcuni procedimenti usati dai Maestri per dare maggior rilievo all'*idea* musicale, rendere più caloroso ed interessante lo *sviluppo* e dare maggiore *UNITÀ melodica* alla fuga.

Tra i vari procedimenti ve n'è uno che consiste nel trattare un tema melodico in una prima progressione, per poi riprodurlo, dopo averlo momentaneamente abbandonato per un'altra figurazione, *con la stessa progressione* ma in un tono diverso: mezzo utile anche per lo *sviluppo* SINFONICO e frequentemente usato da Mozart e da Beethoven.

Ne troviamo un esempio significativo in uno dei *DIVERTIMENTI* della Fuga per organo in Sol minore di G. S. Bach; di questo divertimento presentiamo in forma succinta il cammino melodico:

La prima progressione, composta di due figurazioni simili A + A:



modula da Mi bemolle in Si bemolle, poi da Si bemolle in Fa minore; la seconda progressione, dal brevissimo antecedente (B):



riporta, con una serie di modulazioni, la prima progressione trasportata in Do minore, poi in Sol minore, e riprodotta integralmente fino al ritorno del soggetto nel tono principale della fuga:



425. — La relativa analisi ci dà la certezza che per la maggior parte, l'interesse di questo divertimento deriva dalla semplicità dello spunto: tuttavia, nonostante l'ingegnosità dimostrata da Bach nella disposizione delle parti si noterà facilmente, togliendo il ritorno della prima progressione, che tutto lo slancio ed il calore di questo divertimento, nonchè il valore espressivo di esso sono dovuti unicamente al ritorno di questa progressione prima che rientri il soggetto.

⁽¹⁾ Vedere, in proposito, l'esempio dato alla fine del volume, § 505.

Ecco la *realizzazione* di Bach, rappresentata prima in forma di piano di esecuzione, poi nel suo esatto tenore, in partitura:

The image displays four systems of musical notation, likely representing a fugue by J.S. Bach. Each system consists of four staves (two treble and two bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the first system, there are labels 'A', 'A', and 'B' indicating different sections or themes. Above the second system, there is a label 'A'. Above the third system, there are labels 'A' and 'S. ecc.'. The notation is written in a style typical of 18th-century musical manuscripts, with a focus on clarity and precision. The first system shows a complex interplay of voices, with the first voice entering in the first measure. The second system continues the development of the theme, with the second voice entering. The third system shows the third voice entering, and the fourth system shows the fourth voice entering. The notation is written in a style that is both elegant and functional, reflecting the composer's mastery of the craft.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a whole rest. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats, starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The third staff is a bass clef with a key signature of two flats, starting with a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note B2. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats, starting with a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note B2.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats, starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats, starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The third staff is a bass clef with a key signature of two flats, starting with a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note B2. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats, starting with a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note B2.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats, starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats, starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The third staff is a bass clef with a key signature of two flats, starting with a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note B2. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats, starting with a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note B2.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats, starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats, starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The third staff is a bass clef with a key signature of two flats, starting with a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note B2. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats, starting with a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note B2.

426. — Questo procedimento, tuttavia, può essere usato da chi sappia ben destreggiarsi in circostanze simili: i *temi* e le *figurazioni accessorie* devono avere un interesse quasi uguale a quello del *tema principale del divertimento*: la progressione deve essere possibilmente disposta in maniera diversa quando appare per la seconda volta, affinchè ogni senso di monotonia possa essere evitato e non vi siano ripetizioni. Dal paragone dell'esempio precedente con quello che segue, tratto da una Fuga di F. Schubert, possiamo renderci conto di questo difetto che cercheremo sempre di evitare:

The image displays two musical staves, each with a treble and bass clef and a key signature of one sharp (F#). The top staff, labeled 'A', contains a sequence of notes across five measures. The bottom staff, also labeled 'A', shows a similar sequence, with the first measure being a direct repetition of the first measure of the top staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals, illustrating the concept of monotony discussed in the text.

427. — Contrariamente a quanto abbiamo visto in quello tolto da Bach, § 425, in questo esempio non v'è sviluppo tematico, ma la semplice ripetizione, trasportata alla quinta inferiore, del primo termine A della progressione: il senso di monotonia e di secchezza è maggiormente accentuato dalla *ripetizione integrale*, nel secondo termine della progressione, delle disposizioni usate nel primo; poichè il rapporto delle parti è lo stesso, le sonorità non cambiano e si avverte, non il progredire di un'idea, ma la ripetizione di una formula tipo progressione d'armonia dall'andatura pseudo-melodica.

428. — Questa diversa impressione risultante dall'uno e dall'altro di questi frammenti è dovuta al fatto particolare che, nei riguardi dell'esempio di Schubert, non si può parlare di *linea melodica* risultante dal cammino delle parti, ma solo di successione di formule, mentre Bach ha saputo da una forma musicale più semplice, far scaturire una vera continuità melodica viva e varia nel suo aspetto.

429. — Così, a seconda della QUALITÀ della *figura iniziale*, una stessa progressione armonica può generare talvolta una serie di formule piatte e

tetre, o talvolta una linea melodica piena di vita e di eleganza.

Ecco ancora un esempio di due divertimenti, di cui il primo è tratto dalla Fuga già citata di Schubert, ed il secondo dalla 13^a Fuga del Clavicembalo ben temperato: tutti e due sono costruiti secondo un processo identico (*ogni parte imita se stessa*) e su progressioni armoniche analoghe. Il primo di essi resta *formula*, il secondo è pieno di vita e *si sviluppa* seguendo una linea melodica dal contorno netto, elegante e saldo: ciò nonostante il punto di partenza è lo stesso per tutti e due ed i mezzi usati sono simili. Concludiamo affermando che tutto ciò è causato dalla diversa qualità della materia musicale di cui è stato fatto uso:

F. SCHUBERT

First system of F. Schubert's Fugue in D major, BWV 938. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of four staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass staff pair, and a grand staff pair. The second system continues the piece, ending with a repeat sign and the word 'ecc.' indicating a continuation.

G. S. BACH

First system of G. S. Bach's Fugue in G major, BWV 578. The score is in G major (two sharps) and 2/4 time. It consists of two systems of four staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass staff pair, and a grand staff pair. The second system continues the piece, ending with a repeat sign.



430. — Non sarà mai di troppo lo studio, in Bach, dell'infinita varietà dei procedimenti, a parte ogni abilità tecnica, messi in atto per preparare il ritorno del soggetto durante o dopo i divertimenti, nonchè l'arte magnifica con la quale, in ogni caso, egli riesce a far concorrere *musicalmente* all'unità espressiva della fuga gli elementi più disparati.

Questo punto particolare è stato già da noi considerato (§§ 402 e seguenti) nello studio dell'uso della *cadenza*: mostreremo ora con un esempio tratto dalla Fuga in Mi minore per organo, come in un divertimento pervaso da profondo sentimento, Bach abbia saputo riservare la parte più espressiva della linea melodica di esso per il ritorno del soggetto.

Devo tuttavia far notare che, nel presente caso, il procedimento è intimamente legato all'idea musicale, sì che per così dire, forma un corpo-solo con essa; si abbia cura mentre procediamo all'esame del primo di non perdere di vista l'altra; ciò mi risparmierà un commento estetico-letterario che, applicato ad un'opera musicale, diventa pretesto per un saggio di fraseologia vana e vuota di senso. È compito della musica commentare la musica, ed il miglior mezzo per fare apprezzare una frase musicale è quello di suonarla o cantarla.

Esempio:



The image displays a musical score for a fugue, consisting of two systems of staves. The first system features four staves: the top two are labeled 'B' and the bottom two are labeled 'C.S.'. The second system also has four staves: the top two are labeled 'S.' and the bottom two are labeled 'C.S.'. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various intervals, rhythms, and dynamic markings, with a 'cresc.' marking at the end of the second system. The score illustrates the intricate contrapuntal textures characteristic of a fugue.

431. — Non insisterò sulla bellezza intrinseca di questo frammento, bellezza che il musicista potrà appieno apprezzare, senza alcuna necessità da parte mia di seguire il costume della critica, approfondendo, cioè, effusioni più o meno liriche. Tuttavia, fermo restando nel punto di vista più terra terra del mestiere, faccio notare che Bach colla pratica appropriata dell'*arte dei contrapposti*, sconosciuta a moltissimi compositori, procede per contrasti successivi: il divertimento, infatti, si compone di due progressioni, l'una discendente (A), l'altra ascendente (B). Quest'ultima, anticipando deliberatamente la tonalità in cui riappare poi il soggetto, fa sentire per quattro volte consecutive la stessa figurazione con la *stessa cadenza*, ma con combinazioni e conseguenti sonorità diverse. Questa apparente monotonia dà maggior rilievo al ritorno del soggetto, poichè a questo punto l'espressione è più intensa, la linea melodica raggiunge nella scala dei suoni il punto più alto della parabola da essa descritta, e il ritorno del soggetto e del contro-soggetto è tempestivo. L'effetto poi non può che decrescere progressivamente: il senso espressivo si attenua a mano a mano durante altre due battute dopo l'esposizione del soggetto, e nel tempo stesso in cui comincia un nuovo divertimento.

432. — È evidente che, in questo caso, non si tratta più di *artifici di scrittura* ma di *composizione musicale*, ragion per cui ci sembra opportuno di ricordare che "la fuga deve essere composta prima di essere scritta": principio base della qualità di una fuga come di ogni altra opera musicale. poichè l'abilità spiegata nei vari procedimenti contrappuntistici è meno importante del valore delle idee, cui devono essere asserviti i mezzi di espressione.

433. — D'altronde, nella fuga, è necessario di far opera di musicista e di compositore: da questo punto di vista, ogni parte di essa deve essere oggetto delle medesime cure e del medesimo lavoro: lo *stretto*, in particolar modo, esige molta riflessione e molto senso musicale. L'allievo sia guidato essenzialmente da questo principio: "la musica non deve mai essere sacrificata al piacere di vane combinazioni contrappuntistiche", vale a dire che possiamo ammettere solo quelle combinazioni in funzione di un effetto MUSICALE — ovvero di una *sequenza melodica* — e respingere senza indulgenza alcuna tutte le altre, per ingegnose che siano.

434. — Vi sono molte maniere per collegare, nella *fuga di Scuola*, gli stretti alla seconda parte della fuga. Si può:

CONCATENAZIONI DIVERSE DELLO STRETTO

I) Concatenare direttamente l'ultimo divertimento al primo stretto.

II) Fare una cadenza evitata o rotta, con una fermata su di una corona, tra il divertimento ed il primo stretto.

III) Far sentire prima degli stretti un pedale sulla dominante (o più raramente su di un altro qualsiasi grado) legando questo pedale direttamente agli stretti senza alcuna interruzione, o separandolo dagli stretti con una corona.

435. — Qualunque sia la disposizione adottata, l'*ultimo divertimento* deve, per mezzo di una struttura più fitta, preparare gli *stretti* in modo che essi sembrino la logica e naturale continuazione della seconda parte della fuga, senza provocare l'impressione di un ritorno dell'esposizione, e senza che il senso musicale venga interrotto.

436. — Abbiamo esaminato, nel capitolo IX, i diversi aspetti assunti dal pedale; e questo ci sembra sufficiente per dimostrare quali siano le funzioni di esso nella composizione musicale della fuga.

FUNZIONE DEL PEDALE

Armonicamente il pedale presenta il vantaggio di poter raggruppare su di una *nota*, scelta tra i gradi migliori del tono principale, accordi estranei a questo grado, in successione rapida e senza che il senso tonale perda nulla della sua forza; inoltre sul pedale possono riapparire, a piacere, i *principali elementi melodici della fuga* anche in toni lontani.

Il pedale dà alla fuga un nuovo slancio proprio nel momento in cui essa si avvia alla conclusione.

437. — Il pedale ha il suo posto logico vicino a questa conclusione, cioè *PRIMA degli stretti* — che possono dirsi una specie di perorazione finale della fuga — o solo *alla fine di questa perorazione*. Esso comporta anche l'affermazione del senso tonale determinato sia da un pedale di *tonica* — affermazione del tono principale — sia da un pedale di *dominante* che, in conseguenza della prolungata sensazione di questo grado, ci porta irresistibilmente verso una *cadenza perfetta*.

POSIZIONE DEL PEDALE

Nella *seconda parte* della fuga si può adoperare un *pedale* che non sia sulla dominante o sulla tonica: questo altro grado, in rapporto con le tonalità

fatte sentire immediatamente prima o dopo il pedale, assume il carattere di *dominante* e mai quello di *tonica*, che implicherebbe *necessariamente* il senso e l'idea di una conclusione.

438. — È evidente l'impossibilità di attribuire al *pedale di TONICA* un posto che non sia quello assegnatogli dalla logica, cioè alla FINE DEGLI STRETTI, sia quando la fuga finisce con questo *pedale*, sia quando, più raramente, il *pedale* è seguito da una *cadenza* definitiva, *perfetta* o *plagale*.

439. — Dopo di aver dati questi chiarimenti per giustificare teoricamente, con argomenti tratti dalla natura stessa del *pedale*, il posto da esso occupato nella fuga, passiamo all'esame della sua importanza e delle diverse maniere di concepirlo e di realizzarlo, dal punto di vista della *composizione musicale*.

IMPORTANZA DEL PEDALE

440. — L'importanza del *pedale* — e cioè la lunghezza e l'essenza musicale di esso — varia per molteplici ragioni. Molte fughe di grandi Maestri mancano del *pedale*: in altre ne troviamo UNO o PIÙ D'UNO, talvolta brevi (due battute al massimo), tal'altra sviluppatissimi, tanto da sembrare eccessivi se vengono paragonati alla lunghezza totale della fuga di cui fanno parte: ma tutto ciò riguarda esclusivamente il compositore; si badi soprattutto ad evitare l'impressione che il senso delle proporzioni sia assente: la *realtà della lunghezza* di questa o di quella parte non ci preoccupa, quando nell'ascoltarla essa non ci *sembra* lunga.

441. — È di regola nella scuola di usare il pedale di dominante oppure quello di tonica, o ancora, a giudizio dell'allievo, l'uno e l'altro dei pedali stessi. Di solito il PEDALE di DOMINANTE è posto alla fine del divertimento che precede immediatamente il 1° stretto, e in questo caso si mette il PEDALE di TONICA alla fine della fuga; si può anche mettere il PEDALE di DOMINANTE nell'ultima parte degli stretti, facendolo seguire da un breve PEDALE di TONICA per la conclusione della fuga. Alcuni professori preferiscono che, in questo caso, i due pedali non si susseguano immediatamente, ma che siano invece separati da una o due battute di stretto, altri optano per la concatenazione diretta per mezzo di una cadenza evitata, seguendo la formula frequentemente usata negli esercizi d'armonia; tutto ciò non è regola ma questione di un gusto subordinato alla moda in rapporto con l'epoca e con coloro che dirigono la moda stessa. Riportiamo queste indicazioni « pro memoria »: sarà cura degli allievi di ricercare tutto quanto di meglio sia stato prodotto, in questo genere, negli esami. Ricordo inoltre che ciò non ha a che vedere con lo studio della fuga. Tuttavia faremo osservare che, nelle rare volte in cui le loro fughe hanno punti di contatto con la forma della fuga scolastica, i grandi Maestri hanno usato il pedale di dominante prima degli stretti, riservando il pedale di tonica per la fine della fuga.

442. — Gli elementi musicali utili alla costruzione del *pedale* variano a seconda che il pedale sia posto innanzi al primo stretto o alla fine dell'ultimo.

è evidente, quindi, che la *composizione musicale* del PEDALE varia per ciascuno dei due casi.

Poichè siamo nel campo della creazione e non è possibile in conseguenza la precisazione di regole relative all'*invenzione musicale*, tuttavia segnaliamo agli allievi alcuni *procedimenti* che serviranno di base per la pratica dei loro primi tentativi, in modo che essi potranno in seguito creare con maggior facilità nuove forme.

443. — In generale, il PEDALE *interviene durante il corso di un divertimento*: e ne diventa poi la continuazione. Per la facilità dello studio, previa considerazione che innanzi tutto ci riferiremo al PEDALE di DOMINANTE che *precede il PRIMO STRETTO*, ammetteremo che questo intervento possa essere prodotto nelle tre maniere seguenti:

COMPOSIZIONE
DEL PEDALE

I) Quando il divertimento è giunto al punto estremo d'una progressione melodica ascendente.

II) Quando il divertimento è giunto al punto estremo di una progressione melodica discendente.

III) Quando il divertimento, sia esso una progressione melodica ascendente o discendente, non ha raggiunto il punto estremo.

Crediamo opportuno di ripetere che questa maniera di generalizzare è di per se stessa troppo restrittiva, e non ha altro scopo oltre quello di fornire agli allievi un preciso punto di partenza per i loro esercizi.

444. — Nei primi due casi, raggiunto nella *progressione melodica il punto estremo*, è logico continuare, *sul pedale*, il divertimento seguendo una *progressione INVERSA* della progressione precedente, con l'obbligo che questa nuova progressione sia composta *musicalmente* con gli stessi elementi della prima, senza tuttavia che questo *principio* debba essere osservato in maniera assoluta.

Esempi:

a) Entrata del pedale nel corso di un divertimento, alla fine di una progressione ascendente.





1° STRETTO



b) Entrata del pedale nel corso di un divertimento, alla fine di una progressione discendente

MAX D'OLLONE - Fuga sopra un soggetto di GOUNOD.





445. — Quando il *pedale* interviene in un divertimento *durante* una *progressione* ascendente o discendente, è naturale che la *progressione*, non interrotta, continui sul *pedale* stesso, per poi riprendere un cammino *inverso* dopo aver raggiunto il suo punto estremo. Ecco un esempio della forma che questa parte della fuga può assumere in un caso simile: ⁽¹⁾

J. BOULAY - Fuga di Concorso (1° premio 1897). Soggetto di T. DUBOIS.

DIVERTIMENTO



⁽¹⁾ Il procedimento usato in questo esempio può essere applicato in maniera identica per la costruzione d'un divertimento in cui il *pedale* intervenga nel corso d'una *progressione ascendente*: questo è facilmente concepibile e quindi non riporteremo un secondo esempio.

The image displays three systems of musical notation for a fugue. Each system consists of four staves. The first two systems show complex rhythmic patterns with many beamed notes. The third system begins with a 'rit.' (ritardando) marking and a '1° STRETTO a tempo S.' (first stretto at tempo) marking, indicating a change in tempo and texture. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

446. — Queste sono, in un certo modo, le tre combinazioni TIPO d'un DIVERTIMENTO che porta ad un PEDALE: consigliamo agli allievi di esercitarsi innanzi tutto a seguire il cammino dei modelli dati; il procedimento potrà avere in seguito maggior varietà ed essere suscettibile di applicazioni multiple. Ma non si dimentichi che ogni rigidità deve essere evitata nell'applicazione pratica e che ciò nonostante non si può agire senza un piano prestabilito: in Scuola il disordine, per bello che sia, non raggiunge mai un effetto artistico.

ESEMPI DI CON-
CATENAZIONE
DELLO STRETTO

447. — La concatenazione del primo stretto con la seconda parte della fuga può essere fatta in svariati modi ed "ad libitum", del compositore, come appare dagli esempi precedenti. Diamo ancora alcuni modelli perchè essi vengano analizzati da questo speciale punto di vista: avendo la più ampia facoltà di mettere a prova la loro fantasia, gli allievi potranno crearne di simili, pur restando nei limiti imposti dalla logica e dal senso delle proporzioni.

a) C. KOECHLIN - Fuga sopra un soggetto di A. GEDALGE.

fine del Pedale

Four staves of music in G major (one sharp). The first staff has a treble clef, the second and third have treble clefs, and the fourth has a bass clef. The music features a melodic line in the first staff and a more active line in the third staff. A label "testa del S." is placed above the third staff in the second measure.

1° STRETTO

Four staves of music in G major. The first staff has a treble clef, the second and third have treble clefs, and the fourth has a bass clef. The music is more rhythmic and complex. Labels include "S." above the first staff, "R." above the third staff, "testa del S." below the third staff, and "C.S." below the third staff. The word "ecc." appears at the end of the third staff.

b) MAX D'OLLONE - Fuga sopra un soggetto di MASSENET.

fine del Pedale

Four staves of music in G major. The first staff has a treble clef, the second and third have treble clefs, and the fourth has a bass clef. The music is more melodic and flowing. A label "rit." is placed above the first staff in the second measure.

a tempo 1° STRETTO

Four staves of music in G major. The first staff has a treble clef, the second and third have treble clefs, and the fourth has a bass clef. The music is more rhythmic and complex. Labels include "S." above the first staff, "Imit. del C.S." below the third staff, "C.S." below the third staff, "R." above the third staff, and "ecc." at the end of the third staff.

c) HENRI RABAUD - Fuga su di un soggetto di MASSENET.

fine del Pedale

Three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked *f dim.* and *p*. The second and third staves continue the melodic and harmonic development. The fourth staff is a bass line with a bass clef, featuring a long pedal point on a low note.

1° STRETTO

Four staves of music. The first staff is marked *pp*. The second staff has a trill marked *tr*. The third staff has a section marked *R.* and *C.S.*. The fourth staff has a section marked *S.* and *C.S.*. The music is in a key signature of one sharp (F#).

d) FERNAND HALPHEN - Fuga su di un soggetto di A. GEDALGE.

fine del Pedale

testa del S. 1° STRETTO

Four staves of music. The first staff is marked *rall. molto* and *S.*. The second staff has a section marked *S.*. The third staff has a section marked *R.*. The fourth staff has a section marked *S.*. The music is in a key signature of one sharp (F#).

a tempo

Four staves of music. The first staff is marked *a tempo*. The second staff has a section marked *R.*. The third staff has a section marked *S.*. The fourth staff has a section marked *S.*. The music is in a key signature of one sharp (F#).

e) A. SAVARD - Fuga su di un soggetto di MASSENET.

fine del Pedale

a tempo

Imit. del S.

S.

R.

ecc.

448. — Se non si usa un *pedale* davanti al primo *stretto*, questo potrà essere collegato col divertimento precedente mediante un processo analogo ad uno di quelli che abbiamo dato in precedenza; effettivamente il *pedale* non è se non un *inciso* in un *divertimento* e, nonostante che la sua influenza, dal punto di vista armonico, produca un più vario e più libero cammino delle parti, la sua omissione non può sottrarre l'allievo all'obbligo di dare a questo ultimo divertimento la forma *ravvicinata* imposta dalla vicinanza degli stretti. ⁽¹⁾

449. — In questo caso, è bene che il soggetto sia fatto sentire almeno una volta poco prima dell'entrata del 1° *stretto*; e questo può avvenire sia nel tono della dominante che della sottodominante, o anche, seguendo gli esempi di alcuni grandi Maestri, nel tono principale. ⁽²⁾

Eccone un saggio tolto dalla Fuga per organo in Sol maggiore

⁽¹⁾ Quando il soggetto si presta a numerose *combinazioni canoniche*, non tutte utilizzabili nello stretto, che sarebbe sproporzionato alle altre parti della fuga per la sua lunghezza, è permesso di far sentire le combinazioni *meno ravvicinate*, sia nei due divertimenti precedenti gli stretti, sia altrove, senza alcun pericolo di incorrere pertanto nell'errore di anticipare gli stretti stessi.

⁽²⁾ In questo caso si permette di trasformare in MINORE il modo principale se questo è MAGGIORE e viceversa: questo procedimento dà maggior rilievo all'entrata dello stretto per il ritorno del soggetto al vero modo della fuga, come vedremo nell'esempio seguente.

di G. S. Bach:

Sogg. al 2° grado del tono principale

The image displays a musical score for a fugue by G. S. Bach, consisting of four systems of staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system shows the initial entry of the subject in the soprano, alto, and tenor parts, with the bass part providing a harmonic foundation. The second system is labeled "DIVERTIMENTO" and features more complex rhythmic patterns and cross-staffing. The third system includes a section marked "S." (likely for a second subject or a specific section) and continues the development of the fugue. The fourth system concludes the page with further melodic and harmonic developments. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

STRETTO

450. — A ragion veduta abbiamo riportato per esteso l'esempio precedente, utile per la dimostrazione di come la scrittura delle parti già sotto il *soggetto* esposto nel tono del 2° grado, sia sempre più serrata e si avvicini progressivamente al carattere dello stretto. Il *divertimento*, costruito nella forma canonica con un frammento del *soggetto*, è strettamente legato dal disegno del basso ai disegni che si sono presentati immediatamente prima in *imitazioni RAVVICINATE* tra le tre parti inferiori. Si noti anche come il *tema* del divertimento, proposto dal *tenore* alla quinta battuta dell'esempio sia sempre presentato in maniera tale che la progressione melodica, terminante (8ª battuta) all'entrata del soggetto, possa essere agevolmente percepita, mantenendo il maggior rilievo possibile.

451. — La condotta melodica deve essere la QUALITÀ ESSENZIALE degli stretti quando si voglia evitare confusione. Per definizione essi sono costituiti da una serie di ENTRATE sempre più ravvicinate del soggetto e della risposta; è necessario quindi che queste entrate siano combinate in modo che l'insieme di esse dia l'impressione di una ininterrotta linea melodica, e non di una serie di frammenti melodici, separati o semplicemente sovrapposti — come fosse una composizione a compartimenti o a tiretti, se così si può dire — che presenterebbero come difetto minimo l'incoerenza e, come massimo, una insopportabile monotonia causata dalla ripetizione sempre più rapida della stessa formula: la testa del soggetto.

CONDOTTA
MELODICA
DELLO STRETTO

452. — Per giungere ad un buon risultato è utile che gli stretti, nel loro insieme, siano preparati da un piano analogo e quello indicato per la prima parte della fuga; se gli stretti devono essere molto sviluppati si può dar loro la forma di periodi successivi di una certa dimensione; si eviti ad ogni costo di lasciarsi tentare dalle combinazioni fatte a caso che non danno quasi mai, come risultato, la coerenza: la fuga è un edificio i cui dettagli contribuiscono alla linea dell'insieme, senza affatto alterarla, qualunque sia l'angolo dal quale ci si metta per guardarlo.

453. — Questa qualità degli stretti sarà messa in evidenza dall'analisi e dalla disposizione in partitura di qualche Fuga del Clavicembalo ben temperato di Bach, ed in special modo di quelle segnate con i numeri 1, 4, 8, 20, 22, 27, 29, 33, 46.

Poichè per gli stretti, sia pur nella fuga di Scuola, non vi sono le severe restrizioni che s'impongono alle prime due parti della fuga, gli allievi potranno facilmente avvicinarsi alle forme di Bach, senza tuttavia imitarne quella speciale scrittura, considerata,

nelle alte sfere della scolastica, eterodossa; nondimeno anche lo studio di queste così dette licenze è consigliabile agli allievi, che potranno trovarvi quasi sempre la relativa ragione d'essere in rapporto all'Arte; sotto qualsiasi punto di vista questo lavoro non può essere che utile.

**PEDALE
DI TONICA**

454. — I procedimenti di composizione da noi indicati per il *pedale di dominante* posto PRIMA degli *stretti*, sono ugualmente applicabili ai *pedali di dominante* e di *tonica* impiegati alla fine della fuga. La sola differenza sta nell'uso della materia musicale: in quest'ultimo caso, la scrittura delle parti deve restare sempre nel carattere degli *stretti*; per gli esempi ci riportiamo ai capitoli IX e XI. ⁽¹⁾

**CONCLUSIONE
DELLA FUGA**

455. — La CONCLUSIONE stessa della fuga ha luogo su di un *pedale di TONICA* oppure subito dopo questo pedale; in ogni caso, però, essa termina con una *cadenza PERFETTA* o *PLAGALE*. Poichè non vi sono regole in merito, si lascia libero campo all'inventiva dell'allievo; tuttavia raccomandiamo di non allungare inutilmente la conclusione e di sacrificare senza esitazione qualche combinazione, inutile se genera *proliissità*: al tempo stesso raccomandiamo di non dare l'impressione contraria interrompendo bruscamente quando resta ancora qualche cosa da dire; è necessario partire e fermarsi *al tempo giusto*: il motto: « *est modus in rebus* » ancor più che non alle altre parti della fuga, può essere giustamente applicato alla CONCLUSIONE di essa.

⁽¹⁾ Si troveranno, nelle fughe citate alla fine di questo volume, alcuni esempi di stretti contenenti queste diverse combinazioni; e così anche nei vari modelli esposti nei capitoli IX e XI, alcuni dei quali con pedale di tonica ed altri senza.

CAPITOLO XIII

INTRODUZIONE DI UN NUOVO SOGGETTO E MODIFICHE APPORTABILI AL SOGGETTO NEL CORSO DI UNA FUGA

456. — Fino a questo punto abbiamo considerato la fuga come composizione musicale sviluppata *esclusivamente* mediante elementi tolti dall'*esposizione*: vi sono tuttavia fughe in cui, ad un dato momento, appaiono *forme melodiche* estranee al *soggetto*, al *controsoggetto* ed anche alle *parti libere* esposte all'inizio della fuga.

DEFINIZIONE
DEL NUOVO
SOGGETTO

Queste nuove figurazioni non sono introdotte ad arbitrio; il loro scopo è quello di accrescere l'interesse della fuga, sia per il contrasto con le figurazioni del soggetto, sia per le eventuali combinazioni col soggetto stesso.

457. — Perchè non nuoccia all'*unità espressiva*, è necessario che ogni *nuova figurazione* introdotta nella fuga, sia nello *STILE analogo* al *soggetto*. Ciò non implica affatto che essa debba rassomigliare a questo; anzi, al contrario deve contrastare con esso, però senza essere dissimile, e presentare, dal punto di vista del ritmo e della linea melodica, un *carattere* peculiare e deciso; questo contrasto farà accrescere l'interesse musicale dell'insieme.

458. — Una figurazione melodica o ritmica esposta in queste condizioni nel corso della fuga si dice **NUOVO SOGGETTO**. Il **NUOVO SOGGETTO** deve essere scritto in *contrappunto doppio* almeno col **SOGGETTO PRINCIPALE** e possibilmente anche col **CONTROSOGGETTO** del *soggetto principale*. Il *nuovo soggetto* può a sua volta essere accompagnato da un *controsoggetto*, rivoltabile o non col soggetto e col controsoggetto principale. In ogni modo, il *nuovo soggetto* deve essere concepito in maniera che il soggetto principale — base della fuga — sia sempre preponderante: ogni infrazione a questa regola porterebbe alla deviazione del senso musicale della fuga se, introducendo un *nuovo soggetto*, si avessero sviluppi del tutto estranei all'inizio del pezzo, o anche semplicemente troppo diversi. Donde la necessità di attribuire secondaria importanza, rispetto alla fisionomia generale, al *nuovo soggetto*, non solo, ma anche di subordinarlo al soggetto principale e, se occorre, al controsog-

QUALITÀ
DEL NUOVO
SOGGETTO

getto di esso, combinandoli insieme unicamente secondo le regole del contrappunto doppio, triplo o quadruplo, a seconda del caso.

459. — In conseguenza il NUOVO SOGGETTO può essere considerato, relativamente al *soggetto principale*, come un CONTROSOGGETTO SUPPLEMENTARE esposto nella fuga a partire da un dato punto di essa. Parimente se il *nuovo soggetto* è anche esso accompagnato da un *controsoggetto*, si concepisce facilmente come in realtà esso non sia che un controsoggetto in più per il soggetto principale.

Tuttavia una distinzione di ordine esclusivamente musicale deve essere fatta tra un *semplice controsoggetto* ed un NUOVO SOGGETTO: il *nuovo soggetto* deve avere una fisionomia propria, più spiccata di un qualsiasi controsoggetto e presentare, come il soggetto, un senso melodico completo.

Può essere utile ad esempio, di dargli qualche volta una lunghezza maggiore di quella del soggetto principale, come vedremo fra poco.

POSIZIONE
DEL NUOVO
SOGGETTO

460. — In generale, nella fuga di Scuola, il NUOVO SOGGETTO si fa sentire dopo il *secondo divertimento*, sia nel tono principale che in uno dei toni vicini ad esso; per dargli, poi, tutto il rilievo possibile, lo si può far precedere da una *cadenza* o riposo sulla dominante del tono in cui viene poi esposto; si fa quindi l'ESPOSIZIONE del NUOVO SOGGETTO, in maniera identica a quella con cui è stata fatta l'esposizione del soggetto principale all'inizio della fuga.

461. — Secondo i casi il *nuovo soggetto* è accompagnato da un controsoggetto suo proprio, o, in mancanza di questo, dal *controsoggetto* del *soggetto principale*; in ogni modo è bene che il soggetto principale non si faccia sentire prima della quarta entrata del *nuovo soggetto*. È preferibile che il ritorno del soggetto principale sia preceduto da un *divertimento* sviluppato con elementi tratti dal *nuovo soggetto*. Indi la fuga continua fino alla sua conclusione facendo sentire simultaneamente il *soggetto principale* ed il *nuovo soggetto*, con i relativi *controsoggetti* se vi sono: tutti gli ulteriori sviluppi sono tratti da ciascuno di questi temi.

ORDINE DELLE
MODULAZIONI

462. — Ecco la maniera di disporre l'ordine delle MODULAZIONI di una fuga scolastica in cui sia stato introdotto un *nuovo soggetto*: tuttavia è lasciata agli allievi ogni possibile libertà di procedere altrimenti nei limiti dell'opportunità:

- a) ESPOSIZIONE;
- b) *Divertimento*;
- c) CONTRO-ESPOSIZIONE (*non obbligatoria*);
- d) *Divertimento*;
- e) SOGGETTO AL RELATIVO MINORE (o MAGGIORE a seconda del ~~modo~~ del soggetto);
- f) *Divertimento* e RIPOSO sulla dominante del tono principale;
- g) ESPOSIZIONE del NUOVO SOGGETTO (*nel tono principale*);
- h) *Divertimento tratto dal NUOVO SOGGETTO*;
- i) NUOVO SOGGETTO e SOGGETTO PRINCIPALE combinati nel tono ~~di~~

2° grado (od in quello del 6° grado se il modo principale della fuga è minore);

l) RISPOSTE del NUOVO SOGGETTO e del SOGGETTO PRINCIPALE combinate;

m) Divertimento composto con elementi del NUOVO SOGGETTO e del SOGGETTO PRINCIPALE combinati;

n) NUOVO SOGGETTO e SOGGETTO PRINCIPALE combinati alla sotto-dominante;

o) Divertimento e pedale di dominante con combinazioni di elementi tratti dai DUE SOGGETTI;

p) STRETTI.

Si possono sopprimere le risposte indicate a l) e passare a n) con un breve divertimento.

463. — L'ordine delle modulazioni può anche variare; per esempio, dopo l'ESPOSIZIONE (o dopo la *contro-esposizione*, se c'è) si può fare un *divertimento* per il ritorno del *soggetto principale* nel tono della *sotto-dominante*, poi per mezzo di un breve episodio di collegamento si fa sentire la *risposta* nel tono del 2° grado (se il tono principale della fuga è maggiore); un nuovo *divertimento* porta ad un *riposo* sulla *dominante* del *tono relativo minore*, in cui viene esposto il *nuovo soggetto*, e così di seguito.

464. — A titolo di *semplice direttiva*, indichiamo per gli STRETTI la seguente procedura, pur ricordando che con tutta libertà si può seguire la traccia più conveniente, basandosi sulla natura dei soggetti e sulle combinazioni prestabilite:

a) 1° STRETTO del SOGGETTO PRINCIPALE;

b) STRETTO del nuovo soggetto:

c) STRETTI combinati dei DUE SOGGETTI, in numero variabile secondo il caso, e seguendo il sistema generale specifico per gli STRETTI SEMPLICI.

CONDOTTA DE-
GLI STRETTI

465. — Ecco alcuni esempi di Bach che presentano il NUOVO SOGGETTO col *soggetto principale*: gli allievi si riferiranno alle fughe citate per studiarne gli sviluppi:

a) G.S. BACH. Fuga per organo in Fa magg.

Soggetto
principale



Nuovo
Soggetto

b) G.S. BACH. Fuga per organo in Do min.

Nuovo
Soggetto



Soggetto
principale

Si noti in questo esempio che la *mutazione* nella risposta del soggetto principale determina una *mutazione* corrispondente nella risposta del nuovo soggetto:

Risposta del
nuovo Soggetto

Risposta del
Sogg. principale



c) G. S. BACH. L'arte della Fuga.

Soggetto
principale

Controsogg. del
nuovo Soggetto

Nuovo
Soggetto



In quest'ultimo esempio il *nuovo soggetto* ed il suo *controsoggetto* cominciano e finiscono prima del soggetto principale: ciò contribuisce a dar loro molto rilievo e ad evitare che essi abbiano la fisionomia di semplici controsoggetti del soggetto principale.

**RICERCA
DEL NUOVO
SOGGETTO**

466. — Quando si vorrà far sentire un NUOVO SOGGETTO durante il corso della fuga, sarà opportuno che esso sia determinato *nello stesso momento in cui si cerca il CONTROSOGGETTO del soggetto principale*; per la relativa combinazione si ricorra agli artifici del *contrappunto* TRIPLO. Se anche il *nuovo soggetto* è accompagnato dal *controsoggetto*, a sua volta RIVOLTABILE col *soggetto* ed il *controsoggetto principali*, si usi invece il *contrappunto* QUADRUPLO. Questo ci riporta al sistema per la ricerca di tre controsoggetti diversi e rivoltabili, che possono accompagnare un soggetto. Il primo di essi inizia una o due battute PRIMA DELL'ATTACCO del *soggetto principale* e gli si riservano le figurazioni più caratteristiche scegliendolo come NUOVO SOGGETTO: gli altri due, in ogni caso, devono essere PIÙ BREVI del *soggetto principale*.

**ANALISI DI UNA
FUGA CON DUE
NUOVI SOGGETTI**

467. — Ecco, iniziando dall'esposizione, l'analisi dell'ultima fuga dell'«ARTE DELLA FUGA» di Bach, in cui sono presentati successivamente *due* NUOVI SOGGETTI:

G. S. BACH. L'arte della Fuga.

Allegro moderato e maestoso
ESPOSIZIONE



R. _____

Questa esposizione non contiene controsoggetto, nello stretto senso attribuito finora a questa parola: si noti tuttavia che, a partire dalla 13^a battuta, le due parti libere che accompagnano il soggetto sono quasi identicamente riprodotte sotto la quarta entrata della risposta: si noti inoltre l'*unità tonale* di questa esposizione, fermi restando il soggetto ed il controsoggetto nel tono principale di Re minore, eccezion fatta per le battute 15, 16, 17 e 18 in cui i toni di Sol minore e di La minore si fanno sentire *cromaticamente*.

468. — Lo sviluppo che segue l'esposizione del soggetto principale non è trattato in conformità del principio della fuga scolastica, ma nella forma di STRETTI, alternati nei MOTI RETTI e INVERSI o PER MOTO CONTRARIO, le cui entrate hanno luogo a distanze variabili: i *temi dei divertimenti* di questa prima parte sono tolti da figurazioni che, nell'esposizione, stanno al posto dei controsoggetti.

STRETTO inverso e contrario (canonico)

moto contrario

p

sf

dim.

p

31 32 33 34 35

STRETTO inverso (canonico)

R.

p

cresc.

p

p

36 37 38 39 40 41

DIVERT. I

f

cresc.

f

p

42 43 44 45 46 47

R. al 4° grado

(tratto dalla figurazione dell'Esposizione: 8ª battuta)

dim.

cresc.

p

p

48 49 50 51 52 53 54

4° grado

dim. p

S. per moto contr.

f dim.

55 56 57 58 59 60

STRETTO canonico

S.

f sf

figurazione che prepara il II. DIVERT.

S.

f sf

61 62 63 64 65 66

DIVERTIMENTO II.

STRETTO per moto contr. (canonico)

dim. p

S. per moto contr. al 3° grado

cresc. R.

67 68 69 70 71 72 73

S. per

f

74 75 76 77 78 79

moto contrario

80 81 82 83 84 85

DIVERTIMENTO III. **Canone a 3(per moto retto e contr.)**

86 87 88 89 90 91

92 93 94 95 96 97

98 99 100 101 102 103

DIVERTIMENTO IV.

104 105 106 107 108 109

110 111 112 113 114 115

469. — L'esposizione del *primo nuovo soggetto* comincia alla 114^a battuta; la precede un breve pedale sulla dominante del tono principale, ed in questo tono e sulla cadenza stessa entra il *nuovo soggetto*, che differisce dal *soggetto principale* per il ritmo, per il carattere melodico *esteriore* e per la lunghezza (¹). L'esposizione, regolare, termina alla 140^a battuta e ad essa segue un divertimento di sei battute, in parte canonico e costruito con le due figurazioni presentate nella 126^a battuta.

Il *nuovo soggetto* riappare alla 147^a battuta nel tono principale, esposto questa volta dal *soprano*, e combinato, a partire dalla battuta seguente, col *soggetto principale* posto al *basso*. Un brevissimo divertimento, costruito con gli stessi elementi del precedente, modula alla dominante, poi nelle parti del *contralto* e del *tenore*, riappare la stessa combinazione del *nuovo soggetto* col *soggetto principale*.

Dalla 162^a alla 167^a battuta, nuovo divertimento seguito da una nuova combinazione dei due soggetti, ma il *soggetto principale*, questa volta, non appare che alla 3^a battuta del *nuovo soggetto*.

Dopo l'8^o divertimento, il *nuovo soggetto* rientra al *basso* nel tono della sotto-dominante, mentre uno *stretto canonico* del *soggetto principale* e della *risposta* viene esposto a partire dalla 182^a battuta ed è collegato con un divertimento che termina alla 193^a battuta con una cadenza perfetta nel tono di Sol minore (sotto-dominante del tono principale).

ESPOSIZIONE DI
UN PRIMO NUO-
VO SOGGETTO

(¹) Il *primo nuovo soggetto* è più lungo del *soggetto principale*: questa particolarità lo differenzia ancor più da un semplice *controsoggetto*, che invece, deve essere sempre più breve del *soggetto*; poichè questa fuga ha il *soggetto principale* senza *controsoggetto*, è stato necessario, per evitare confusione, di dare maggior importanza alla durata del *nuovo soggetto*, come è di regola. Si osservi inoltre che le *entrate* del *soggetto principale* sul *nuovo soggetto* avvengono a distanze variabili dalla testa di quest'ultimo, con vantaggio dell'interesse musicale.

Esposizione del 1° nuovo Soggetto

114 115 116 117

1° nuovo Sogg.

cresc. *f*

118 119 120 121 122

R. del nuovo S.

sf *dim.* *cresc.*

Coda

123 124 125 126 127

f *sf*

Coda

128 129 130 131 132

cresc. *f* *sf*

n.S.

dim. *cresc.* R.

133 134 135 136 137

DIVERTIMENTO V.
formato da elementi ricavati dal n. S.

f *dim.* *p* *sf*

138 139 140 141 142

cresc. *f* n. S.

143 144 145 146 147

sf *sf* *ff* *dim.* S. principale

148 149 150 151 152

DIVERTIMENTO VI.

n. S. alla dominante
 S. alla dom.

153 154 155 156 157

DIVERT. VII.

f sf sf dim. p

158 159 160 161 162

crest.
 n. S.

163 164 165 166 167

S.

168 169 170 171 172

DIVERTIMENTO VIII.

Measures 173-177 of Divertimento VIII. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features four staves: two treble and two bass. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*. Measure numbers 173, 174, 175, 176, and 177 are indicated below the staves.

Measures 178-182 of Divertimento VIII. The score continues with four staves. Dynamics include *dim.*, *p*, *cresc.*, and *ff*. A section marked "S." begins in measure 182. Measure numbers 178, 179, 180, 181, and 182 are indicated below the staves.

R.

Measures 183-187 of Divertimento VIII. The score continues with four staves. A dynamic of *dim.* is present in measure 187. Measure numbers 183, 184, 185, 186, and 187 are indicated below the staves.

DIVERTIMENTO IX.

Measures 188-193 of Divertimento IX. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features four staves. A dynamic of *p* is present in measure 192. Measure numbers 188, 189, 190, 191, 192, and 193 are indicated below the staves.

ESPOSIZIONE
DI UN SECONDO
NUOVO SOGGETTO

470. — Immediatamente dopo la cadenza comincia l'esposizione del *secondo nuovo soggetto*, le cui prime quattro note ci danno le lettere formanti il nome di *Bach*: lettere che, in Germania, servono a designare le note stesse. L'esposizione di questo *nuovo soggetto* assume la forma di uno stretto tra il *nuovo soggetto* e la sua *risposta*, quest'ultima entra prima che il *secondo nuovo soggetto* sia stato interamente esposto.

471. — Alla 198^a battuta il *tenore* riprende una figurazione già fatta sentire, come controsoggetto libero, nell'esposizione del soggetto principale (battute 8^a, 15^a e 20^a) e già usato nei divertimenti della prima parte della fuga. Dopo un divertimento sviluppato sulla stessa figurazione il *secondo nuovo soggetto* riappare al *tenore*, seguito, alla penultima battuta, da un'entrata al *contralto* per moto contrario: immediatamente dopo comincia uno stretto ravvicinato (a mezza battuta) del *secondo nuovo soggetto* e della sua *risposta* un po' modificata (battuta 220) alla fine; il *basso* riprende poi (battuta 222), senza interromperlo, il *secondo nuovo soggetto* per moto contrario, il *contralto* lo espone nuovamente per *moto retto* (battuta 226) nel tono della sotto-dominante, mentre alle parti libere sono affidate diverse figurazioni che ricordano il *primo nuovo soggetto*: un breve divertimento, fatto con le stesse figurazioni, sfocia ad una cadenza sulla dominante del tono principale.

472. — Si noti che la risposta del *secondo nuovo soggetto* non è regolare: ma questo non ha importanza specifica; anche nella più ortodossa fuga scolastica si ha il diritto di adottare questo procedimento e perfino di fare la risposta al nuovo soggetto ad un intervallo qualsiasi.

Si noti ancora che tutta questa parte della fuga si mantiene quasi costantemente tra i due toni del 1° e del 4° grado in rapporto col tono principale della fuga: ma ciò non costituisce regola, anzi, a questo riguardo, ogni libertà è lasciata agli allievi. Tuttavia è bene osservare che è preferibile di limitarsi quanto sia possibile nel numero delle modulazioni.

Esposizione del 2° nuovo Soggetto

The musical score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major (one sharp). The key signature is one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but is 4/4 based on the notation.

Measures 198-199: The Tenor part (3rd staff) introduces the 2° n. S. (2nd new subject) with the notes B, A, C, H. The Bass part (4th staff) provides a harmonic accompaniment. The Soprano and Alto parts have rests.

Measure 200: The Soprano part (1st staff) enters with a response (R.) to the 2° n. S. The Tenor part continues with the 2° n. S. The Bass part continues with the accompaniment. The Alto part (2nd staff) has a rest.

Measure 201: The Soprano part continues with the response. The Tenor part continues with the 2° n. S. The Bass part continues with the accompaniment. The Alto part has a rest.

Measure 202: The Soprano part continues with the response. The Tenor part continues with the 2° n. S. The Bass part continues with the accompaniment. The Alto part has a rest.

Measure 203: The Soprano part continues with the response. The Tenor part continues with the 2° n. S. The Bass part continues with the accompaniment. The Alto part has a rest.

Labels in the score include: "2° n. S.", "R. del 2° n. S.", "cresc.", and "f".

DIVERTIMENTO X.

Measures 204-208. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano (*p*) dynamic. The melody is in the first staff, with accompaniment in the second, third, and fourth staves. Measure numbers 204, 205, 206, 207, and 208 are indicated below the staves.

STRETTO del 2° n. S. per. moto contr.

Measures 209-213. The tempo is marked *STRETTO*. The score continues with the same instrumentation. A second subject is introduced in measure 211, marked *2° n. S.* and *f* (forte). The first subject returns in measure 213, marked *2° n. S. per moto contr.*. Measure numbers 209, 210, 211, 212, and 213 are indicated below the staves.

Canone alla 4ª infer.
2° n. S.

Measures 214-218. The score features a canon at the fourth interval. Dynamics include *dim.* (diminuendo) in measure 214 and *cresc.* (crescendo) in measure 217. The second subject is marked *R. del 2° n. S.* in measure 218. Measure numbers 214, 215, 216, 217, and 218 are indicated below the staves.

Measures 219-223. The score continues with the same instrumentation. Dynamics include *p* (piano) in measure 221 and *cresc.* (crescendo) in measure 222. The second subject is marked *2° n. S. per moto contr.* in measure 223. Measure numbers 219, 220, 221, 222, and 223 are indicated below the staves.

224 225 226 227 228

229 230 231 232 233

2° n. S.

f *sf* *sf* *sf* *sf*

This musical score segment contains measures 224 through 233. It features four staves: two treble and two bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 226 is marked with '2° n. S.' and an accent. Measures 225, 227, 228, and 232 contain dynamic markings: *f* (forte) and *sf* (sforzando). The notation includes various note values, rests, and slurs.

COMBINAZIONE
DEI TRE SOG-
GETTI

473. — Qui comincia l'ultima parte della fuga: Bach ne ha completato solo sei battute, la settima è solo abbozzata; quest'ultima parte doveva racchiudere tutte le combinazioni che egli si era proposto di fare con i tre soggetti successivamente esposti. Chi volesse terminare un'opera simile mostrerebbe una notevole presunzione; nondimeno credo utile per un allievo il tentativo di portare a termine questa fuga, cercando di avvicinarsi quanto più sia possibile all'inimitabile modello lasciato da Bach.

Combinazione dei tre Soggetti

234 235

1° n. S.

2° n. S.

S. principale

This musical score segment contains measures 234 through 236. It features four staves: two treble and two bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 234 is marked with '1° n. S.' (first subject). Measure 235 is marked with '2° n. S.' (second subject). Measure 236 is marked with 'S. principale' (main subject). The notation includes various note values, rests, and slurs.



474. — Dallo studio di questa fuga ci rendiamo conto che il *nuovo soggetto* permette d'introdurre nella fuga elementi *molto dissimili* da quelli del soggetto e del controsoggetto principale nel momento in cui il *carattere espressivo* del pezzo, in conseguenza degli sviluppi che essi hanno generato, è già così nettamente determinato che ogni varietà di nuove figurazioni non potrebbe mai nuocere all'unità dell'insieme. E per questa ragione il *nuovo soggetto* deve avere, più di quanto non lo debba un semplice controsoggetto, una *fisionomia ben decisa* e formare un tutto melodico: in poche parole diciamo che il *nuovo soggetto* deve essere una frase musicale di *senso compiuto* quanto il soggetto ed il controsoggetto principali.

475. — È evidente che nessuna fuga di Scuola può mai raggiungere uno sviluppo simile a quello della fuga precedentemente studiata: in essa gli allievi devono vedere solo un modello *sintetico* d'esposizione della maggior parte delle combinazioni possibili nella fuga a più soggetti.

476. — Dalle analisi precedenti, risulta in linea generale che nella *fuga a DUE o TRE SOGGETTI*, viene adottato il seguente procedimento:

- I) ESPOSIZIONE e SVILUPPO del 1° SOGGETTO;
- II) ESPOSIZIONE e SVILUPPO del 2° SOGGETTO;
- III) COMBINAZIONE dei DUE SOGGETTI, e sviluppo definitivo della fuga con questa combinazione.

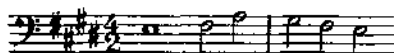
477. — Oltre che con l'introduzione del nuovo soggetto, si può variare ancora la fuga con MODIFICHE apportabili al *soggetto* od al *controsoggetto principali*. Queste modifiche possono toccare il *ritmo* del soggetto o anche, ma più raramente, la sua *linea melodica* che, in ogni modo, non deve essere alterata al punto da non potersi più riconoscere.

MODIFICHE
APPORTATE
AL SOGGETTO

Ecco alcune indicazioni in proposito: gli allievi troveranno numerosi esempi che li guideranno circa questo punto, nelle Fughe di BACH, di HANDEL, di MOZART e di MENDELSSOHN.

MODIFICHE
DEL RITMO

478. — Nella *Fuga 33^a* del *Clavicembalo ben temperato*, il soggetto:



è, ad un dato momento, modificato nel ritmo e presentato sotto questa forma:



e così trattato (*battute 23 e seguenti*):

479. — « *L'ARTE DELLA FUGA* » di Bach offre molti modelli di trasformazioni del soggetto — tutte utilizzabili nella fuga di Scuola.

Esempio:

Sogg. nella forma originale

MODIFICHE
NELLA DURATA
DEL SOGGETTO

480. — Oltre alle modifiche di ritmo, il soggetto può, nel corso della fuga, essere parzialmente adoperato, e cioè essere interrotto per far sentire la risposta, o anche per cominciare un divertimento.

Solo l'ultima parte del tema può essere soppressa, o condensata per quanto è possibile; in nessun caso ciò può essere fatto alla testa del soggetto. D'altronde

questo procedimento non può essere adoperato che con soggetti molto lunghi poichè non vi sarebbe scopo di applicarlo a soggetti concisi.

481. — È possibile ugualmente di *modificare* la DURATA della *nota iniziale* del *soggetto*. Quando, ad esempio, un soggetto comincia con questa forma:

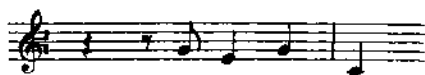
MODIFICA
DELLA NOTA
INIZIALE



o con una forma analoga a questa, si può ad un dato momento presentarlo così:



o, più raramente, così:



lasciandosi guidare dalle necessità di scrittura o di senso musicale che, sole, possono imporre simili cambiamenti, sia quando per ragioni armoniche il soggetto non possa rientrare colla sua nota iniziale nel suo *valore reale*, sia quando il soggetto, ad un suo ritorno, acquisti più rilievo dalla modifica apportatagli.

482. — In ogni modo, questi diversi cambiamenti non devono essere impiegati nell'esposizione: la sola modifica che sia possibile al soggetto nella ESPOSIZIONE, è limitata alla sua NOTA FINALE che, a partire solo dalla seconda entrata — ma non mai dalla prima — può essere sospesa con un RITARDO.

NOTA FINALE
DEL SOGGETTO
MODIFICATA
NELL'ESPOSIZIONE

Esempio:

MEDELSSOHN - Fuga per organo



La stessa osservazione è applicabile al *contrasoggetto*.

483. — Dopo la prima entrata del soggetto, si può ugualmente, per ragioni puramente musicali, modificare l'ultima nota della RISPOSTA perchè sia concatenata meglio col *divertimento* o colla *nuova entrata* del soggetto, rim-

MODIFICHE AL-
LA RISPOSTA

CAPITOLO XIV

ORDINE E DISPOSIZIONE DEL LAVORO PREPARATORIO PER LA FUGA

RIEPILOGO GENERALE

485. — Scelto il soggetto, ecco l'ordine con il quale si deve preferibilmente procedere per fare una fuga:

ORDINE
DI LAVORO

1° - Individuare la risposta.

2° - Fare la scelta del controsoggetto o dei controsoggetti e, quando c'è, del nuovo soggetto e del relativo controsoggetto.

3° - Stabilire i diversi stretti e canoni forniti dal soggetto, dalla risposta, dai controsoggetti e dal nuovo soggetto, presi isolatamente o combinati tra loro.

4° - Stendere l'esposizione.

5° - Determinare gli elementi melodici propri a ciascun divertimento e stabilire poi la condotta armonica e melodica fino alla conclusione della fuga.

6° - Scrivere gli stretti.

7° - Scrivere in maniera definitiva la parte compresa tra l'esposizione ed il 1° stretto.

Nel caso in cui si voglia introdurre un *nuovo soggetto*, è necessario scriverne l'intera esposizione e stabilire al tempo stesso la condotta melodica della fuga, secondo quanto diremo nel punto 5°.

486. — 1° PUNTO. Individuare la risposta.

I) Armonizzare innanzi tutto il soggetto con i suoi *bassi fondamentali NATURALI* — ricordando che, dal punto di vista speciale della risposta, la dominante sentita nel primo movimento melodico o alla fine del soggetto, deve sempre essere considerata come 1° grado del tono della dominante.

RICERCA DELLA
RISPOSTA

II) In caso di dubbio, prendere come risposta quella che, pur conforme alla regola, si avvicini di più alla linea melodica del soggetto, se vi sia stato l'obbligo di una o più mutazioni.

III) Aver cura di indicare con un numero il grado occupato nella scala del tono del 1° grado (o del 5° grado a seconda del caso) da ciascuna delle note formanti il soggetto, rispondere poi intervallo per intervallo nella scala della dominante, quando il soggetto resta nel tono principale, e nella scala del tono del 1° grado, quando il soggetto ha modulato al tono della dominante.

CONTROSOGGETTO

487. — 2° PUNTO. Scegliere il controsoggetto e il nuovo soggetto, se c'è.

I) Innanzi tutto determinare esattamente i *bassi fondamentali* dell'armonia del soggetto.

II) Prendere per la *trama* del CONTROSOGGETTO le note migliori, in contrappunto doppio col soggetto, tra quelle che fanno parte di tali armonie, non dimenticando che soggetto e controsoggetto devono reciprocamente potersi reggere fungendo ciascuno a sua volta da *corretto basso armonico*.

III) Impiegare il più possibile i ritardi.

IV) Dare al CONTROSOGGETTO un andamento ed una fisionomia propri, diversi da quelli del soggetto e in modo che il primo *non imiti mai* nessun frammento del secondo. Ricordare che la funzione del *controsoggetto* è anzitutto quella di precisare il carattere espressivo del soggetto. Pur differenziandosi melodicamente e ritmicamente, dal soggetto, il controsoggetto deve essere *dello stesso stile* e sia l'uno come l'altro devono formare una *frase melodica precisa e compiuta*.

V) Non cercare mai il CONTROSOGGETTO sulla *risposta* quando il soggetto è tonale.

VI) Verificare se il controsoggetto può accordarsi con la risposta.

NUOVO SOGGETTO

488. — Il NUOVO SOGGETTO deve rispondere agli stessi requisiti dei controsoggetti, può cominciare un poco prima del soggetto, col quale deve essere negli stessi rapporti correnti tra il controsoggetto ed il soggetto principali.

Il NUOVO SOGGETTO *deve essere scritto in contrappunto doppio* sia col soggetto, sia col controsoggetto, *sia con ambedue* e a sua volta può essere accompagnato da un controsoggetto in contrappunto doppio col soggetto o col controsoggetto principali, o con ambedue.

489. — Il NUOVO SOGGETTO può dunque prestarsi alle combinazioni seguenti:

- | | | |
|------|--|---|
| I) | <i>Essere in contrappunto doppio e presentarsi con</i> | IL 1° SOGGETTO. |
| II) | » » » » » » » | IL 1° CONTROSOGGETTO. |
| III) | » » » » » » » | UN NUOVO CONTROSOGGETTO. |
| IV) | » » » » » » » | UN NUOVO CONTROSOGGETTO ■ COL CONTROSOGGETTO PRINCIPALE |
| V) | » » » » » » » | UN NUOVO CONTROSOGGETTO ■ COL 1° SOGGETTO. |
| VI) | » » » » » » » | UN NUOVO CONTROSOGGETTO, COL 1° SOGGETTO E COL 1° CONTROSOGGETTO. |

490. — 3° PUNTO. Stabilire i diversi stretti e canoni.RICERCA
DEGLI STRETTI
E DEI CANONI

I) Cercare ad ogni intervallo i CANONI forniti dal soggetto con se stesso o con la risposta.

II) Fare lo stesso lavoro per i *controsoggetti* e per il *nuovo soggetto*.

III) Nella stessa maniera stabilire i CANONI DOPPI del soggetto con i *controsoggetti*, del soggetto col nuovo soggetto o col *controsoggetto* di esso, del *controsoggetto principale* col nuovo soggetto, e del nuovo soggetto e della sua risposta col suo *controsoggetto*.

IV) Se il soggetto non dà *stretti* CANONICI, determinare gli *stretti* ARTIFICIALI (cioè a dire quegli *stretti* in cui si è obbligati a interrompere il soggetto per far sentire la risposta). In questo caso, bisogna sforzarsi di ricordare, nella parte che continua il soggetto, qualcuno dei tratti melodici di esso.

V) Ricercare le combinazioni, CANONICHE O ALTRE, del soggetto e dei *controsoggetti* col nuovo soggetto per AGGRAVAMENTO e per DIMINUZIONE con o senza l'impiego dei moti CONTRARIO, RETROGRADO O RETROGRADO E CONTRARIO combinati.

491. — 4° PUNTO. Stendere l'esposizione.

ESPOSIZIONE

I) Mettere sempre in rilievo le parti che fanno sentire il soggetto ed il *controsoggetto*, dando minor importanza alle altre parti dette *parti libere*.

II) Evitare pertanto troppe note o troppi disegni disparati. Tuttavia è bene di ricordare che ogni figurazione introdotta nell'esposizione può avere influenza sull'ulteriore sviluppo della fuga tanto dal punto di vista del ritmo che da quello del carattere melodico ed espressivo.

III) Si può fare tra la seconda e la terza entrata del soggetto un *breve divertimento* per esporre una figurazione ritmica o melodica estranea al soggetto ed al *controsoggetto*, ma appropriata al carattere ed allo stile dell'uno e dell'altro; con l'obbligo poi di servirsi per le parti libere di questi elementi aggiunti.

IV) A 4 parti, ciascuna delle voci deve esporre successivamente il soggetto o la risposta.

V) Quando la risposta non può entrare sull'ultima nota del soggetto o, viceversa, quando il soggetto non può entrare sull'ultima nota della risposta, per il ritorno dell'uno e dell'altra si fa una *breve coda*.

VI) Si deve fare entrare il soggetto o la risposta il più rapidamente possibile dopo la fine dell'entrata precedente; ma si cerchi di evitare che nella esposizione la risposta cominci su di un *tempo debole* se il soggetto inizia sul tempo forte e viceversa, salvo in quei casi in cui il carattere melodico e ritmico del soggetto non sia alterato da questa modifica.

VII) L'*esposizione* della fuga deve essere **TONALE** e cioè essa deve muoversi tra i due toni della scala del 1° grado e della scala del 5° grado del soggetto.

VIII) L'uso della *cadenza perfetta* deve essere evitato nell'*esposizione* e per l'attacco del divertimento seguente.

CONDOTTA
DELLA FUGA

492. — 5° PUNTO. Tracciare la condotta della fuga.

I) Dividere il soggetto ed il controsoggetto in frammenti melodici e ritmici, nella stessa maniera colla quale si divide qualsiasi frase melodica nei suoi diversi periodi.

II) La testa del soggetto e del controsoggetto deve essere riservata per gli stretti.

III) Combinare melodicamente tra loro le diverse figurazioni melodiche o ritmiche tolte dal soggetto, dal controsoggetto, dalle parti libere e, quando c'è, dal nuovo soggetto.

IV) Eliminare da tali figurazioni quelle che non presentino sufficiente rilievo musicale.

V) Ricercare alla distanza di tutti gli intervalli le combinazioni (canoni imitazioni diverse) cui si prestano le figurazioni scelte. Raggrupparle con metodo in maniera che esse siano utilizzate successivamente, facendosi guidare dal loro grado d'interesse e dalle possibilità d'imitazioni più o meno strette da esse generate.

VI) Stabilire, per ciascuna di queste figurazioni, un basso armonico naturale, col quale possano essere create progressioni armoniche logicamente modulanti a toni vicini.

VII) Fissare in anticipo le varie modifiche di ritmo e di movimento cui saranno sottoposte le dette figurazioni, nonchè il soggetto, il controsoggetto ed il nuovo soggetto, determinando, poi, il posto e l'importanza che può assumere ciascuno di questi elementi nel corso della fuga.

VIII) Terminato questo lavoro, fare lo schizzo melodico di ciascun divertimento, assicurandosi che ognuno possa essere facilmente realizzato a 4 parti; cosa facile da ottenere dopo aver stabilito con il basso una logica progressione armonica.

IX) Raggruppare i vari divertimenti separandoli da quelle parti della fuga in cui il soggetto e la risposta siano sentiti per intero e nelle diverse tonalità: scrivere di seguito queste parti nella loro forma definitiva, ottenendo così lo schizzo ed il collegamento reciproco dei divertimenti fino al primo stretto.

493. — 6° PUNTO. Scrivere gli stretti.

I) Il *piano d'insieme* degli STRETTI si deduce dagli elementi riuniti fin dal principio, nel modo stesso in cui è stato fatto quello della condotta generale della parte che segue l'esposizione.

STRETTI

II) Solo il *primo* e l'*ultimo stretto* devono essere composti di *quattro entrate*; gli altri possono averne semplicemente due.

III) Per transizione, nel corso degli stretti si può passare in vari toni vicini, tuttavia è bene ritornare spesso nel tono principale: in ogni modo gli *stretti veri* (*soggetto e risposta*) nonchè il *primo* e l'*ultimo stretto*, devono essere nel tono principale.

IV) Si eviti che il *primo stretto* ricordi l'esposizione: pertanto si cerchi di fare le entrate alquanto ravvicinate e di mantenere l'insieme di questo stretto nel *tono principale*, determinando le armonie di questo tono con il cammino delle parti libere, siano esse simultanee alla risposta che al soggetto.

V) Generalmente gli stretti terminano con un *pedale di tonica* preceduto o meno da un *pedale di dominante* (o più raramente su di un grado qualsiasi).

494. — Eccetto che nell'esposizione, si può, nel corso della fuga, far uso della CADENZA PERFETTA alla fine od al principio d'un divertimento, più raramente nel corso stesso di un divertimento. Tuttavia, la *cadenza non deve mai produrre un arresto simultaneo di tutte le parti*.

CADENZA
PERFETTA

495. — Una parte non deve mai tacere senza motivo plausibile, cioè non prima che, *presa isolatamente*, abbia completato il suo significato melodico; in questo caso, la parte deve essere sempre lasciata in modo che, *presa isolatamente*, possa essere armonizzata con una cadenza.

INTERRUZIONE
DELLE PARTI

496. — Dal *cammino delle parti* deve risultare l'impressione d'una *linea melodica* generale molto netta. D'altronde tutte le parti saranno trattate melodicamente, con particolare rilievo della *linea melodica superiore*.

CAMMINO
DELLE PARTI

497. — Allorchè la fuga tende naturalmente alla sua conclusione, *ogni divertimento deve essere PIÙ SERRATO al suo TERMINE che non lo sia al principio* e così per la scrittura che si stringerà a mano a mano che gli stretti si avvicinano.

498. — Quando il soggetto si presta a molte combinazioni *canoniche*, non tutte utilizzabili negli *stretti* senza che questi divengano sproporzionatamente lunghi, è permesso di far sentire, nelle varie tonalità toccate nel corso delle due parti precedenti della fuga, il soggetto e la risposta in forma di stretti, usando le combinazioni meno ravvicinate.

ENTRATE

499. — Ogni entrata serve solo per esporre il soggetto, la risposta o una figura d'imitazione, ed in nessun caso per fare da riempitivo armonico.

Ogni entrata deve essere preceduta, nei limiti del possibile, da una pausa sufficiente a che essa dia quel giusto rilievo alla parte in cui l'entrata ha luogo.

Nella stessa parte non devono susseguirsi mai due entrate successive del soggetto e della risposta.

Le entrate successive nei diversi toni non devono mai essere raggruppate nello stesso ordine di parti.

CONCLUSIONE
DELLA FUGA

500. — Esaurito l'interesse della fuga, non si deve inutilmente prolungarne la conclusione; e si eviti ancora che essa, col futile pretesto di *presentare armonie* piacevoli o ricercate, abbia un carattere completamente estraneo a tutto quanto la precede.

501. — La fuga deve essere fatta in relazione al suo soggetto, evitando di trattare nella stessa maniera soggetti di stile e di carattere diversi.

502. — Il calore e la veemenza dell'idea musicale vengono dati dall'espressione e non dall'agitazione o dalla rapidità della successione delle note.

503. — Sia sempre presente nello spirito del compositore quanto segue:

La fuga — anche quella scolastica — è un pezzo di musica.

Lo studio della fuga dal punto di vista esclusivo delle combinazioni è tempo perduto.

La pratica della fuga è utile alla sola condizione che si cerchi in essa l'arte dello sviluppo di un'idea musicale.

504. — Prima di dare esempi di fughe complete, crediamo opportuno di mostrare agli allievi come, dopo aver terminato l'esposizione, l'analisi e la scelta dei vari elementi, si possa stabilire un PIANO GENERALE della fuga, che ci permetta di concepirne con rapidità il cammino melodico e armonico.

Gli elementi di questo lavoro sono stati già studiati nel corso di questo volume: possiamo ora utilmente riunire in maniera sintetica le indicazioni sparse nei vari capitoli precedenti ed applicarli alla composizione vera e propria della fuga. Raccomandiamo agli allievi il procedimento indicato nell'esempio seguente; esso facilita il loro lavoro, permette di guidare le loro idee con maggior logica e di dare più giuste proporzioni alle loro fughe, evitando ogni lungaggine e ripetizione.

505. — DISPOSIZIONE D'INSIEME PER COMPORRE UNA FUGA:

- I) Piano melodico e armonico.
- II) Piano per l'esecuzione.
- III) Realizzazione.

Nota. — Si presuppone che il lavoro concernente la ricerca dei controsoggetti, degli stretti e dei canoni, nonchè la scelta dall'esposizione dei temi per i divertimenti, siano stati fatti in precedenza, osservando le indicazioni date in questo Trattato.

(I numeri posti ai vari frammenti che fanno da temi per i divertimenti, si riferiscono ai numeri corrispondenti posti agli stessi frammenti nell'esposizione).

Soggetto di A. GEDALGE

ESPOSIZIONE

Alla breve

1 2 3 4 (1) 5 (2) 6

7 (3) 8 (4) 9 (5) 10 (6) 11

12 (7) 13 (8) 14 15 16

R. S. Coda 1° C.S. 2° C.S. Parte libera

Éléments
du
1^{er} DIVERTISSEMENT

A) THÈME PRINCIPAL
formé d'un fragment du
Sujet(1) et de la Coda(2)

B) 1^{er} THÈME ACCESSOIRE
fragment du 1^{er} C.S.(4)

C) 2^d THÈME ACCESSOIRE
progression mélodique
tirée de la partie libre(6)

1^{er} DIVERTISSEMENT

Plan MÉLODIQUE
et
HARMONIQUE
du
Divertissement

Plan
d'EXÉCUTION

RÉALISATION

Basses harmoniques

Rentrée du Sujet
au relatif majeur

2^e C.S.

(2)

Sujet

1^{re} C.S.

Sujet etc.

ton relatif majeur

Sujet

1^{re} C.S.

21 22 23 24 25

Réponse

1^{re} C.S.

Réponse

1^{re} C.S.

26 27 28 29 30

Eléments
du
2^e DIVERTISSEMENT

A) THÈME PRINCIPAL
2^e Contresujet (7)

B) THÈME ACCESSOIRE
fin du 1^{er} Contresujet (4)

2^e DIVERTISSEMENT

Plan MÉLODIQUE
et
HARMONIQUE
du
2^e Divertissement

Plan
d'EXÉCUTION
du
2^e DIVERTISSEMENT

RÉALISATION

35 36 37 38 39

Ton de la sous dominante
Sujet

40 41 42 43 44

Éléments
du
5^e DIVERTISSEMENT

A) THÈME PRINCIPAL
fragment du 1^{er} C. S. (6)
et Coda du Sujet (8)

B) THÈME ACCESSOIRE
fragment du 2^e C. S. par
mouv^t contraire (7)

5^e DIVERTISSEMENT (canonique)

Plan MÉLODIQUE
et
HARMONIQUE
du
5^e Divertissement

Plan
d'EXÉCUTION
du
5^e DIVERTISSEMENT

RÉALISATION

$$F \in \mathcal{G}_\lambda \text{ de } A$$

49 50 51 52 53

Pédale sur la dominante

54

Bail. de la tête du 1^{er} C.S.

59 60 61 62

1^{er} STRETTO
Sujet

63 64 65 66 67

Sujet

Réponse

Tête du S. diminué

Rép. par double dim. Réponse

68 69 70 71

Sujet

Réponse

Tête du S. diminué par ml. contraire

S. dim. cont.

2^e STRETTO (ton du
en Canon du S. et

72 73 74 75

5^e degré)
de la R. à la 10^e supr^e R

76 77 78 79

3^e STRETTO (ton du 3^e degré)
en Canon du S. à l'8^e inf^e

80 81 82 83

4^e STRETTO (au ton principal)
en Canon du S. à 2 par m^t contraire
et à 3 par m^t direct en diminution
S.cont.

Measures 84-87 of the 4^e STRETTO section. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels above the staves indicate the type of canon: 'S.dimin.' (diminution), 'S.cont.' (contrary motion), 'S. par dble dimin.' (double diminution), and 'S. par m^t cont.' (contrary motion).

5^e STRETTO
en forme de DIVERTISSEMENT CANONIQUE à 2 (SUJET et RÉPONSE)
Sujet

Measures 88-91 of the 5^e STRETTO section. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels above the staves indicate the type of canon: 'S' (Subject), 'Réponse' (Response), and 'R' (Response).

Measures 92-95 of the 5^e STRETTO section. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels above the staves indicate the type of canon: 'S' (Subject), 'R' (Response), and 'S' (Subject).

96 97 98 99

6^e STRETTO (canon à 4)
sur Pédale de tonique

101 102 103 104 105

rall. Largo

S. par mt cont.

106 107 108 109 110 111 112

Fugue à 4 parties .

(Concours de l'Institut 1885)

Sujet de MASSENET.

Paul VIDAL⁽¹⁾
(Classe de M. MASSENET)

Large

EXPOSITION

Réponse

(1) 1^{er} Gr^d prix de Rome 1883.

Contresujet

Contresujet

Réponse

DIVERTISSEMENT tiré de la Coda

CONTRE-EXPOSITION

Réponse



First system of musical notation, featuring four staves (treble and bass clefs) in a key signature of two flats. The notation includes various note values, rests, and a section labeled "G.S." (Grave) in the third staff.

Sujet



Second system of musical notation, labeled "Sujet". It continues the four-staff format with complex melodic and harmonic lines, including a section labeled "G.S." in the fourth staff.

DIVERTISSEMENT tiré du Sujet



Third system of musical notation, labeled "DIVERTISSEMENT tiré du Sujet". It features four staves with intricate musical notation, including many sixteenth and thirty-second notes.



Fourth system of musical notation, continuing the four-staff format with further development of the musical themes, including various rests and melodic passages.

TON RELATIF MAJEUR

Sujet

Contresujet

C.S.

R

DIVERTISSEMENT tiré du Sujet et du C.S.

fragt du S.

fragt du C.S.

First system of musical notation, four staves in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic values and melodic lines across the staves.

Second system of musical notation, four staves in G major (one sharp). The notation continues the musical piece with various rhythmic and melodic patterns.

TON MINEUR DE LA SOUS DOMINANTE

Third system of musical notation, four staves in E minor (three sharps). The notation includes a section labeled "C.S." (Cadenza) and "Sujet" (Subject) in the middle staves.

TON MAJEUR DE LA SUS-DOMINANTE

Fourth system of musical notation, four staves in A major (no sharps or flats). The notation includes a section labeled "Sujet" (Subject) in the middle staves.

Contresujet

DIVERTISSEMENT

tiré du Contresujet

1^{er} STRETTO

STRETTO

DIVERTISSEMENT

2^e STRETTO Réponse

Sujet

C.S.

Réponse

Sujet

3^e STRETTO par m^e contraire

Sujet

Sujet

4^e STRETTO par mⁱ contraire

Pédale de tonique

Sujet

dimin.

Fugue à 4 parties

(à 2 Contresujets)

Sujet attribué à HALÉVY

M^{lle} R. DEPECKER⁽¹⁾
(Classe de M. Ernest GUIRAUD.)

EXPOSITION

Sujet

1^{er} C.S.

2^d C.S.

(1) 1^{er} prix de Fugue 1892.

2^e C.S.

mt cont.

2^d C.S.

DIVERT^t formé avec des frag. des 2 C.S.
frag. du 2^d C.S.

frag. du 2^d C.S.

frag. du 1^{er} C.S.

frag. du 1^{er} C.S.

tête du 2^d C.S. par m^t cont.

tête du 1^{er} C.S.

frag. du 1^{er} C.S.

tête du 2^d C.S. par m^t cont.

tête du 1^{er} C.S.

tête du 2^d C.S. par m^t cont.

tête du 1^{er} C.S.

TON DU 6^e DEGRÉ

C

Sujet

tête du 2^d C.S.

tête du 2^d C.S.

tête du 2^d C.S.

m^t cont.

tête du 1^{er} C.S.

tête du

C

Coda du 1^{er} C.S.

tête du 2^d C.S.

1^{er} C.S.

Réponse au relatif

musical score for 'Réponse au relatif' in B-flat major, 2/4 time. The score consists of four measures. The first measure is labeled 'tête du 2^d C.S.' and the second measure is labeled 'tête du 1^{er} C.S.'. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

DIVERTISSEMENT

musical score for 'DIVERTISSEMENT' in B-flat major, 2/4 time. The score consists of four measures. The first measure is labeled 'Coda du 1^{er} C.S.' and the second measure is labeled 'Coda du 1^{er} C.S.'. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Coda du 1^{er} C.S.

musical score for 'Coda du 1^{er} C.S.' in B-flat major, 2/4 time. The score consists of four measures. The first measure is labeled 'Coda du 1^{er} C.S.' and the second measure is labeled 'tête du 1^{er} C.S.'. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

tête du 1^{er} C.S.

Coda du 1^{er} C.S.

musical score for 'tête du 1^{er} C.S.' and 'Coda du 1^{er} C.S.' in B-flat major, 2/4 time. The score consists of four measures. The first measure is labeled 'tête du 1^{er} C.S.' and the second measure is labeled 'Coda du 1^{er} C.S.'. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

imit. tête du 2^d C.S.

CHORAL (tête de la Réponse)

tête du 1^{er} C.S.

m^t contraire

tête du 2^d C.S.

(Réponse par m^t contraire)

frag. du 2^d C.S.

1^{er} C.S. combiné avec la

frag. du 2^d C.S. par m^t cont.

frag. du 1^{er} C.S.

Réponse par m^t cont.

DIVERTISSEMENT

tête du 2^d C.S. par m^t cont. tête du 2^d C.S.

Coda du Sujet

PÉDALE de dominante

frag. du 2^e C.S.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a more rhythmic line with dotted notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a simple harmonic line with whole and half notes.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the melodic line. The second staff continues the rhythmic line. The third staff contains a melodic line with a phrase labeled "m^t contraire" (melody contrary) in the final measure. The bottom staff contains a harmonic line with a phrase labeled "Réponse par diminution" (response by diminution) in the final measure, featuring a sharp sign (>) over the note.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the melodic line. The second staff continues the rhythmic line. The third staff contains a melodic line with a phrase labeled "Sujet par diminution" (subject by diminution) in the final measure, featuring a sharp sign (>) over the note. The bottom staff contains a harmonic line with a phrase labeled "Sujet par diminution" in the final measure, featuring a sharp sign (>) over the note.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The top staff contains a melodic line with a phrase labeled "m^t contraire" (melody contrary) in the final measure. The second staff continues the rhythmic line. The third staff contains a melodic line. The bottom staff contains a harmonic line.

STRETTO frag. du 2^d C.S. tête du 2^d C.S.

mt contraire

Sujet

Réponse

Sujet

D

D

D

D

Réponse

D

STRETTO LIBRE DES CONTRESUJETS

tête du 2^d C.S. par diminution

D

mt contraire

frag. du 2^d C.S. par dim. tête du 2^d C.S. par dim.

tête du 2^d C.S.



par diminution

frag. du 2^d C.S. par dim. tête du 2^d C.S. par dim.



frag. par diminution

tête du 1^{er} C.S.

tête du 2^d C.S. par dim
et par m^t contraire

tête du 1^{er} C.S.



par dim.

tête du 2^d C.S. par m^t cont.

m^t cont.

par dim.



Sujet par triple dim.

Ce la du 1^{er} C.S. par dim.

Sujet par triple dim.

frag. par dim.

m^t cont.

m^t cont.

E

E

m^t cont. *m^t contraire*

Goda du 1^{er} C.S. par dim.

Sujet modifié par triple dim.

E par m^t cont.

m^t cont. *m^t cont.*

E m^t cont.

Sujet mod. par triple dim.

frag. du 2^d C.S. par dim.

tête du 1^{er} C.S. par dim.

m^t cont. *m^t cont.*

cresc. *tr*

cresc.

STRETTO CANONIQUE

e *animato*

tête du S. par dimin.

Sujet diminué

Sujet en canon par dimin.

ff

ff

toujours ff

f (*2*) *allarg.*

toujours ff

CHORAL

Sujet

ff

ff

ff

ff

rall.

rall.

1^{er} mouv^t

tête du Sujet par dim.

First system of musical notation. The top staff begins with a piano (*pp*) dynamic and includes a *dolce* marking. The second and third staves also start with *pp*, while the fourth staff has a *p* dynamic. The system concludes with a *p* dynamic marking.

Second system of musical notation. It features a section labeled "Réponse" in the lower right. The system includes various musical notations such as slurs and ties across the four staves.

Third system of musical notation. This system continues the musical development with various rhythmic patterns and slurs across the four staves.

Fourth system of musical notation. It begins with a *rall.* (rallentando) marking. A section labeled "Sujet" is indicated in the second staff. The system concludes with various musical notations and slurs.

Fugue à 4 parties

(Concours de Fugue 1893.)

Sujet de A. THOMAS.

F. Van DOREN⁽¹⁾

(Classe de M. MASSENET.)

Andantino con moto.

(1) 1^{er} prix de Fugue 1893.

R

C.S.

DIVERTISSEMENT (frag. de la Coda et du C.S.)

A

C

A

B

C

B

C

A

La 1^{re} partie très expressive

A

C

C

C

A

TON RELATIF MINEUR

C.S.

S

B

C

C

A

First system of musical notation, four staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The second staff has a similar melody. The third staff has a single note with an accent (>) and a fermata. The fourth staff has a melody with eighth notes. A measure rest is marked with 'x'. The system ends with a measure rest marked with 'x'.

Second system of musical notation, four staves. The first staff continues the melody. The second staff has a melody with eighth notes. The third staff has a melody with eighth notes and a measure rest marked with 'x'. The fourth staff has a melody with eighth notes and a measure rest marked with 'x'.

DIVERTISSEMENT (frag. du S. et du C.S.)

Third system of musical notation, four staves. The first staff has a melody with eighth notes. The second staff has a melody with eighth notes. The third staff has a melody with eighth notes. The fourth staff has a melody with eighth notes. The system is divided into two parts by a double bar line. The first part is labeled 'A' and the second part is labeled 'B'.

EXPOSITION D'UN NOUVEAU SUJET

Fourth system of musical notation, four staves. The first staff has a melody with eighth notes, marked 'rall.'. The second staff has a melody with eighth notes, marked 'rall.'. The third staff has a melody with eighth notes, marked 'rall.'. The fourth staff has a melody with eighth notes, marked 'rall.'. The system is divided into two parts by a double bar line. The first part is labeled 'A' and the second part is labeled 'B'. The second part is marked 'a tempo' and 'Nouveau Sujet'.

Réponse du Nouveau Sujet

A musical score for a four-part setting. The top staff is for Soprano, followed by Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The title 'Réponse du Nouveau Sujet' is centered above the staves.

TON DE LA SOUS DOMINANTE (Sujet combiné avec le Nouv. S.)

Nouveau S.

A musical score for a four-part setting, continuing from the previous section. It includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass staves. The notation includes various note values and rests. A small 'S' is written above the Bass staff in the third measure. The title 'Nouveau S.' is centered above the staves.

DIVERTISSEMENT (frag. du Nouv. S.)

A musical score for a four-part setting, featuring a 'divertissement' section. It includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass staves. The music is more rhythmic, with many sixteenth notes and accents. The title 'DIVERTISSEMENT (frag. du Nouv. S.)' is centered above the staves.

A musical score for a four-part setting, continuing the 'divertissement' section. It includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass staves. The notation is dense with sixteenth notes and rests. The title 'DIVERTISSEMENT (frag. du Nouv. S.)' is centered above the staves.

express. *cresc.*

cresc.

cresc.

cresc.

dimin.

dimin.

dimin.

rall. molto

rall. molto

rall. molto

rall. molto

1^{er} STRETTO

a tempo

S a tempo

R

R

S

STRETTO du C. S. canon

C.S.

C.S.

2^e STRETTO (inverse)
du Sujet

R

S

3^e STRETIADU S.(canon)

R

DIVERTISSEMENT sur la tête de la R.

crusc.

crusc.

R *crusc.*

crusc.

R *dimin.*

f *dimin.*

f *dimin.*

f R

rall. *Lent*

p *p* *p*

rall. *p*

rall. *p*

rall. *p*

f 4^e STRETTO du S.

f *a tempo* *R*

f *a tempo* *R*

f *f*

R *en élargissant*

en élargissant

en élargissant

Fugue à 4 parties

Sujet de A. GEDALGE

Ch. KŒCHLIN
Classes de MM. MASSENET
et G. FAURÉ

EXPOSITION
Allegro moderato

S.

R.

S.

A.

C.S.

C.S.

C.S.

(partie ad libitum)

R

C.S.

partie ad lib.

tr

DIVERTISSEMENT sur deux frag. du S. B et C

B

C

B

C

init. de rythme

frag. de C

TON DU 62 DEGRE

C

S

tr

A

C.S.

tr

This system contains four staves of music. The first staff has a melodic line with a trill (tr) in the second measure. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a trill (tr) in the second measure. The fourth staff has a bass line. The key signature is one sharp (F#).

R

A

tr

This system contains four staves of music. The first staff has a melodic line with a trill (tr) in the second measure. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a trill (tr) in the second measure. The fourth staff has a bass line. The key signature is one sharp (F#).

DIVERTISSEMENT sur la partie ad libit. A et sur des fragm. du Sujet

A

tête de A

fr

This system contains four staves of music. The first staff has a melodic line with a trill (tr) in the second measure. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a trill (tr) in the second measure. The fourth staff has a bass line. The key signature is one sharp (F#).

A

A

A

A

This system contains four staves of music. The first staff has a melodic line with a trill (tr) in the second measure. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a trill (tr) in the second measure. The fourth staff has a bass line. The key signature is one sharp (F#).



TON DE LA SOUS DOMINANTE



Réponse (au RELATIF MINEUR DE LA SOUS DOMINANTE)



DIVERTISSEMENT sur la partie ad lib. A



The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are in alto clef. The bottom staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The first measure contains a whole note chord, while the subsequent measures are filled with rapid sixteenth-note passages.

The second system of musical notation continues the piece with four staves. The notation is consistent with the first system. In the final measure of this system, the text "PÉDALE de dominante" is written in the right margin, indicating a pedal point on the dominant. The musical texture remains dense with rapid sixteenth-note runs.

The third system of musical notation consists of four staves. The music continues with the same complex rhythmic patterns. The notation is consistent with the previous systems, featuring a mix of treble, alto, and bass clefs. The measures are filled with intricate sixteenth-note passages.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The music continues with the same complex rhythmic patterns. The notation is consistent with the previous systems, featuring a mix of treble, alto, and bass clefs. The measures are filled with intricate sixteenth-note passages.

1^{re} STRETTO

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a quarter note D5. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a series of eighth notes and sixteenth notes. The third staff is another piano accompaniment with a treble clef, also featuring a series of eighth notes and sixteenth notes. The fourth staff is a bass line with a bass clef, featuring a series of eighth notes and sixteenth notes. A dynamic marking 'S' is placed above the second staff.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a quarter note D5. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a series of eighth notes and sixteenth notes. The third staff is another piano accompaniment with a treble clef, also featuring a series of eighth notes and sixteenth notes. The fourth staff is a bass line with a bass clef, featuring a series of eighth notes and sixteenth notes. A dynamic marking 'A' is placed above the second staff, and a dynamic marking 'R' is placed below the third staff. A dynamic marking 'C.S.' is placed below the fourth staff.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a quarter note D5. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a series of eighth notes and sixteenth notes. The third staff is another piano accompaniment with a treble clef, also featuring a series of eighth notes and sixteenth notes. The fourth staff is a bass line with a bass clef, featuring a series of eighth notes and sixteenth notes. A dynamic marking 'R' is placed above the second staff, and a dynamic marking 'A' is placed below the third staff. A dynamic marking 'S' is placed below the fourth staff.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a quarter note D5. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a series of eighth notes and sixteenth notes. The third staff is another piano accompaniment with a treble clef, also featuring a series of eighth notes and sixteenth notes. The fourth staff is a bass line with a bass clef, featuring a series of eighth notes and sixteenth notes. A dynamic marking 'A' is placed above the second staff, and a dynamic marking 'C.S.' is placed below the third staff.

2^e STRETTO

The musical score for the 2^e STRETTO section consists of four staves. The first staff (treble clef) begins with a series of eighth notes, followed by a rest and then a trill (tr) on a high note. The second staff (treble clef) starts with a rest, followed by a series of eighth notes and a trill (tr) on a high note. The third staff (treble clef) begins with a rest, followed by a series of eighth notes and a trill (tr) on a high note. The fourth staff (bass clef) starts with a series of eighth notes, followed by a rest and then a trill (tr) on a low note. The section is marked with 'R' (Ritardando) and 'tr' (trill) throughout.

DIVERTISSEMENT sur la tête du Sujet

The musical score for the DIVERTISSEMENT sur la tête du Sujet section consists of four staves. The first staff (treble clef) begins with a series of eighth notes, followed by a rest and then a trill (tr) on a high note. The second staff (treble clef) starts with a rest, followed by a series of eighth notes and a trill (tr) on a high note. The third staff (treble clef) begins with a rest, followed by a series of eighth notes and a trill (tr) on a high note. The fourth staff (bass clef) starts with a series of eighth notes, followed by a rest and then a trill (tr) on a low note. The section is marked with 'S. par mouv. contraire' (S. par mouvement contraire) throughout.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second and third staves are in treble clef and contain mostly rests, with some notes appearing in the third measure. The bottom staff is in bass clef and contains a few notes and rests. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

3^e STRETTO

Canon du S. et de la R.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a trill (tr) in the final measure. The second staff is in treble clef and contains a melodic line with a trill (tr) in the final measure. The third staff is in treble clef and contains a melodic line with a trill (tr) in the final measure. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line. Labels 'S' and 'R' are placed above the staves to indicate different parts. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a trill (tr) in the final measure. The second staff is in treble clef and contains a melodic line with a trill (tr) in the final measure. The third staff is in treble clef and contains a melodic line with a trill (tr) in the final measure. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line. Labels 'S' and 'R' are placed above the staves to indicate different parts. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The fourth system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a trill (tr) in the final measure. The second staff is in treble clef and contains a melodic line with a trill (tr) in the final measure. The third staff is in treble clef and contains a melodic line with a trill (tr) in the final measure. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line. A label 'tête du S.' is placed above the staves to indicate the start of a section. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fugue à 4 parties

(Concours d'essai 1896)

Sujet de, A. GEDALGE

Florent SCHMITT⁽¹⁾
Classes de MM. MASSENET
et G. FAURÉ

EXPOSITION
Moderato

(1) 1^{er} G^d prix de Rome, 1900

R

A

C.S.

B

p

-MENT sur la Coda

A

B

A

B

A

B

TON DU 6° DEGRÉ

B

3 m^e contraire

A

C.S.

S

R

C.S.

DIVERTISSEMENT sur un frag. du Sujet

A

A

A

TON DU 4^e DEGRE

A

A

S

C.S.

TON DU 2^d DEGRE C.S.

S

C.S.

DIVERTISSEMENT frag. du S. et du C.S.

B

A

B

A.

B.

B.

A.

A.

PÉDALE de dominante

First system of a musical score in B-flat major, 4/4 time. It features four staves. The top two staves (treble clef) contain melodic lines with slurs and accents. The bottom two staves (bass clef) provide harmonic support. The word "retenez" is written above the second staff in the second measure.

Second system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. The first measure of the top staff is marked with a forte dynamic *ff*. The word "retenez" appears again above the second staff in the second measure. The system concludes with a double bar line.

Third system of the musical score, beginning with the tempo marking "a tempo". The first measure of the top staff is marked with a forte dynamic *ff*. The system includes the instruction "1^{er} STRETTO" above the second staff. The word "C.S." (Crescendo) is written above the second staff in the third measure, and "S" (Sforzando) is written below the fourth staff in the fourth measure.

Fourth system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. The word "R" (Ritardando) is written below the second staff in the second measure. The word "C.S." (Crescendo) is written below the third staff in the third measure. The word "S" (Sforzando) is written above the second staff in the fourth measure.

R

2^d STRETTO en canon à la 6^{te}

A

A

3^e STRETTO (véritable)

A S R S

R

4^e STRETTO (par

R

augmentation)

S

S

S

S

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a complex texture with multiple voices. The word *dim.* appears above the second staff in measure 3 and below the third staff in measure 4.

Second system of musical notation, measures 5-8. The music continues with the same texture. The word *p* (piano) appears below the first and third staves in measure 5. The word *R (par augm.)* appears above the first staff in measure 8. The word *S (par augm.)* appears above the second staff in measure 8. The word *PÉDALE de Dominante* appears below the fourth staff in measure 8.

Third system of musical notation, measures 9-12. The music continues with the same texture. The word *dim.* appears above the first staff in measure 10 and below the third staff in measure 11.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The music continues with the same texture. The word *PÉDALE supérieure* appears above the first staff in measure 13. The word *pp* (pianissimo) appears below the first and third staves in measure 14. The word *retenez* appears below the first and third staves in measure 14.

Fugue à 4 parties

Sujet de A. GEDALGE

M^{lle} J. BOULAY⁽¹⁾
(Classe de M. MASSENET)

EXPOSITION

4/2

Réponse

Sujet

Coda

S

Coda C.S.

C.S.

R

Coda C.S.

Coda C.S.

(1) 4^{er} prix de Fugue 1897

DIVERTISSEMENT sur un frag. du Sujet

TON DU 6^e DEGRÉ

C.S. DIVERTISSEMENT sur un frag. du S. combiné avec un frag. du C.S.

The first system consists of four staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are in alto clef. The bottom staff is in bass clef. The music features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

TON DU 2^d DEGRÉ

The second system, labeled "TON DU 2^d DEGRÉ", continues the musical piece. It features four staves. The notation includes a variety of note values and rests, with some measures marked with accents (>). The bottom staff has a label "S" below it.

TON DU 4^e DEGRÉ

The third system, labeled "TON DU 4^e DEGRÉ", continues the musical piece. It features four staves. The notation includes a variety of note values and rests, with some measures marked with accents (>). The bottom staff has a label "S" below it.

DIVERTISSEMENT sur la fin du Sujet

The fourth system, labeled "DIVERTISSEMENT sur la fin du Sujet", concludes the piece. It features four staves. The notation includes a variety of note values and rests, with some measures marked with accents (>).

cresc.

cresc.

PÉDALE DE DOMINANTE

f

dim.

1^{er} STRETTO
a tempo

DIVERTISSEMENT sur la tête du Sujet
par mouv^t contraire

2^d STRETTO au 6^e degré

3^e STRETTO par augmentation

3^e STRETTO par augmentation. This section features four staves of music. The first staff (treble clef) contains a melodic line with various intervals and rests. The second staff (treble clef) contains a similar melodic line. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a 'S. par augmentation' label. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with an 'R. par augmentation' label. The music is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

4^e STRETTO (canonique inverse) R

4^e STRETTO (canonique inverse) R. This section features four staves of music. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a 'cresc.' label. The second staff (treble clef) contains a melodic line with an 'S' label. The third staff (treble clef) contains a melodic line with an 'R' label. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with an 'R' label. The music is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

5^e STRETTO au 4^e degré
(par mouvement contraire)

5^e STRETTO au 4^e degré (par mouvement contraire). This section features four staves of music. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a series of eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a series of eighth and sixteenth notes. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a series of eighth and sixteenth notes. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with a series of eighth and sixteenth notes. The music is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

S DIVERTISSEMENT

DIVERTISSEMENT. This section features four staves of music. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a series of eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a series of eighth and sixteenth notes. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a series of eighth and sixteenth notes. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with a series of eighth and sixteenth notes. The music is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features various melodic lines with slurs and ties. A fermata is present over a note in the third staff of measure 4.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of four staves. The music continues with melodic and harmonic development. A fermata is present over a note in the third staff of measure 8. The word "rit." (ritardando) is written above the fourth staff in measure 8.

6^e STRETTO (libre)

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of four staves. The music continues with melodic and harmonic development. The word "S" (Sforzando) is written above the first staff in measures 9, 10, and 12. The word "PÉDALE DE TONIQUE" is written above the bass staff in measure 9. A fermata is present over a note in the third staff of measure 12.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system consists of four staves. The music continues with melodic and harmonic development. The word "R" (Ritardando) is written above the first staff in measure 14. The word "S" (Sforzando) is written above the first staff in measure 15. The word "rit." (ritardando) is written above the second staff in measure 16. A fermata is present over a note in the third staff of measure 16.

Fugue à 4 parties

(Concours d'essai 1897)

Sujet de Th. DUBOIS

Edmond MALHERBE⁽¹⁾

Classes de MM. MASSENET
et G. FAURÉ

EXPOSITION

Con moto

S

Coda

C.S.

R

Coda

C.S.

S

C. S.

R

(1) 1er Gd prix de Rome 1899

DIVERTISSEMENT sur la Coda et le C. S.

TON DU 3^e DEGRÉ

R

DIVERTISSEMENT

cresc. poco a poco jusqu'à la Pédale

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a long rest followed by a series of eighth notes. The second and third staves continue the melodic and harmonic development. The bottom staff is in bass clef and provides a steady accompaniment. The system concludes with a series of chords and a final note.

TON DU 4^e DEGRÉ

The second system of the musical score consists of four staves. It continues the musical development from the first system. The top staff features a series of eighth notes and a long rest. The second and third staves provide harmonic support. The bottom staff continues the bass line. The system concludes with a series of chords and a final note.

TON DU 2^e DEGRÉ
C.S.

The third system of the musical score consists of four staves. It continues the musical development from the second system. The top staff features a series of eighth notes and a long rest. The second and third staves provide harmonic support. The bottom staff continues the bass line. The system concludes with a series of chords and a final note.

DIVERTISSEMENT

The fourth system of the musical score consists of four staves. It continues the musical development from the third system. The top staff features a series of eighth notes and a long rest. The second and third staves provide harmonic support. The bottom staff continues the bass line. The system concludes with a series of chords and a final note.

TON DU 6^e DEGRE

DIVERTISSEMENT

First system of musical notation, featuring four staves (treble and bass clefs) with various notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte).

Second system of musical notation, featuring four staves. It includes dynamic markings like *rall.* (rallentando), *ff* (fortissimo), and *dim.* (diminuendo). A section is labeled "PEDALE DE DOMINANTE".

Third system of musical notation, featuring four staves. It includes the word "cre" (crescendo) and "scen" (scenarion).

Fourth system of musical notation, featuring four staves. It includes dynamic markings like *f* (forte) and *rit.* (ritardando).

1^{er} STRETTO

p S

Nouvelle Figure

p R

Nouvelle Figure

p

p

p

Nouv. Fig.

p

S

f N.E.

R

DIVERTISSEMENT

N.E.

N.E.

2^d STRETTO

S

R

3^e STRETTO

f *s* *R* *f*

4^e STRETTO (canonique)

f *R* *f* *f*

f rall. *p subito* *f rall.* *p subito* *PÉDALE DE TONIQUE*

rall. *rall.*

Fugue à 4 parties

(à 3 Contresujets)

Sujet de Georges ENESCO

Georges ENESCO

(Classe de M. MASSENET)

Calme et modéré
EXPOSITION
S

TON DU 3^e DEGRÉ

1^{er} C.S. 3^e C.S. S

3^e C.S.

R 2^e C.S. 1^{er} C.S.

DIVERTISSEMENT sur le 3^e C.S. et sur un frag. du S.

TON DU 6^e DEGRÉ

S

1^{er} C.S. 2^e C.S. R

2^e C.S. DIVERTISSEMENT sur un frag^t du 3^e C.S.

3^e C.S.

TON DU 4^e DEGRÉ 3^e C.S.

S

2^e C.S.

R DIVERTISSEMENT

2^e C.S.

4^e C.S.

3^e C.S.

sur un frag^t du S.

PÉDALE DE DOMINANTE

First system of musical notation, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f* and *p*.

1^{er} STRETTO

S

Second system of musical notation, labeled "1^{er} STRETTO". It features four staves with various musical notations, including "R" and "2° S.C."

3^e C.S.

2^e STRETTO (canon de la Rép. à 4)

Third system of musical notation, labeled "2^e STRETTO (canon de la Rép. à 4)". It features four staves with various musical notations, including "R" and "1° C.S."

3^e STRETTO (canons du S. direct et contraire)

S. par mouv. contraire

Fourth system of musical notation, labeled "3^e STRETTO (canons du S. direct et contraire)". It features four staves with various musical notations, including "S" and "3° C.S."

4^e STRETTO

Sujet par augmentation

5^e STRETTO (véritable)

S

R

Fugue à 4 parties

Sujet de A. GEDALGE

M. J. MORPAIN

Classe de M. G. FAURÉ

EXPOSITION

Grave

The musical score is arranged in four systems, each with four staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** The Soprano staff (S) begins with a whole note G4. The Alto staff (A) has a whole rest. The Tenor staff (T) begins with a whole note G3. The Bass staff (B) has a whole rest.
- System 2:** The Soprano staff continues with a half note A4. The Alto staff begins with a half note G4. The Tenor staff continues with a half note A3. The Bass staff begins with a half note G3.
- System 3:** The Soprano staff has a whole rest. The Alto staff continues with a half note A4. The Tenor staff continues with a half note A3. The Bass staff continues with a half note G3.
- System 4:** The Soprano staff has a whole rest. The Alto staff continues with a half note A4. The Tenor staff continues with a half note A3. The Bass staff continues with a half note G3.

Labels within the score include 'S' for the subject, 'C.S.' for contrapuntal variations, and 'R' for a response. The tempo marking 'Grave' is present at the beginning of the section.

DIVERTISSEMENT sur un frag. du C.S.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, some with accidentals. The second staff is in treble clef and features a more complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The third staff is in treble clef and has a simpler line with quarter and eighth notes. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic foundation with quarter and eighth notes.

TON DU 3^e DEGRÉ

The second system continues with four staves. The top staff has a melodic line with some rests. The second staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The third staff is in treble clef and has a simpler line with quarter and eighth notes. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic foundation. The label 'S' is placed above the third staff, and 'C.S.' is placed above the bottom staff.

R

The third system consists of four staves. The top staff has a melodic line with some rests. The second staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The third staff is in treble clef and has a simpler line with quarter and eighth notes. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic foundation. The label 'C.S.' is placed above the third staff.

DIVERTISSEMENT sur la fin du S.

The fourth system consists of four staves. The top staff has a melodic line with many beamed sixteenth notes. The second staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The third staff is in treble clef and has a simpler line with quarter and eighth notes. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic foundation.

TON DU 4^e DEGRÉ

Four staves of music. The first staff (treble clef) contains a melody with various intervals and accidentals. The second staff (treble clef) contains a counter-melody. The third staff (treble clef) contains a harmonic accompaniment. The fourth staff (bass clef) contains a bass line. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The piece is marked with a 'C.S.' (Crescendo) and an 'S' (Sforzando) dynamic marking.

TON DU 6^e DEGRÉ

Four staves of music. The first staff (treble clef) contains a melody. The second staff (treble clef) contains a counter-melody. The third staff (treble clef) contains a harmonic accompaniment. The fourth staff (bass clef) contains a bass line. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The piece is marked with a 'C.S.' (Crescendo) and an 'S' (Sforzando) dynamic marking.

DIVERTISSEMENT sur la tête du C.S.

Four staves of music. The first staff (treble clef) contains a melody. The second staff (treble clef) contains a counter-melody. The third staff (treble clef) contains a harmonic accompaniment. The fourth staff (bass clef) contains a bass line. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The piece is marked with a 'C.S.' (Crescendo) and an 'S' (Sforzando) dynamic marking.

1^{er} STRETTO

2^d STRETTO par m^{te} cont. et direct

S.

3^e STRETTO (canonique)

4^e STRETTO par dimin.

First system of the 4th stretto section. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a rest labeled 'R' followed by a melodic line. The second staff has a treble clef and contains a melodic line. The third staff has a treble clef and contains a melodic line with a 'S.contr.' marking. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line. The section ends with a 'S' marking on the top staff and a 'S.contr.' marking on the third staff.

Second system of the 4th stretto section. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line. The second staff has a treble clef and contains a melodic line with a 'S.contr.' marking. The third staff has a treble clef and contains a melodic line with a 'S.contr.' marking. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line. The section ends with a 'S' marking on the top staff and a 'S.contr.' marking on the second staff.

Third system of the 4th stretto section. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line. The second staff has a treble clef and contains a melodic line with a 'S.contr.' marking. The third staff has a treble clef and contains a melodic line with a 'S.contr.' marking. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line. The section ends with a 'S' marking on the top staff and a 'S.contr.' marking on the second staff.

5^e STRETTO
(en canon à contre-temps)

First system of the 5th stretto section. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line. The second staff has a treble clef and contains a melodic line with a 'S.contr.' marking. The third staff has a treble clef and contains a melodic line with a 'S.contr.' marking. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line. The section ends with a 'S' marking on the top staff and a 'S.contr.' marking on the second staff.

Second system of the 5th stretto section. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line. The second staff has a treble clef and contains a melodic line with a 'S.contr.' marking. The third staff has a treble clef and contains a melodic line with a 'S.contr.' marking. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line. The section ends with a 'S' marking on the top staff and a 'S.contr.' marking on the second staff.

- | | | |
|----|------------|--|
| 1) | A. GEDALGE | |
|----|------------|--|

12)
A. THOMAS

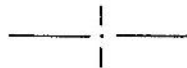
13)
GUILMANT

14)
Anonyme

15)
REBER

16)
MASSENET

17)
SAINT-SAËNS



-B-

Pour l'étude du Stretto:

18)
A. GEDALGE

19)
A. GEDALGE

20)
A. GEDALGE

21)
MATHESON

22)
A. GEDALGE

23)
A. GEDALGE

24)
BATTIFFERRI

25)
J.S. BACH

26)
J.S. BACH



27)
J.S. BACH



28)
KIRNBERGER



29)
A. THOMAS



30)
MEYERBEER



31)
A. GEDALGE



32)
J.S. BACH



33)
J.S. BACH



34)
J.S. BACH



35)
GIGOUT



36)
GOENOD



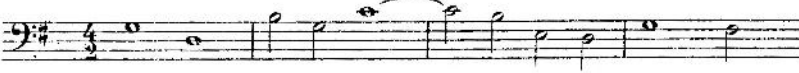
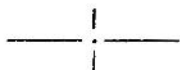
37)
A. GEDALGE



38)
A. GEDALGE



39)
A. GEDALGE

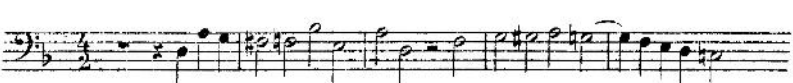



- C -

Sujets divers:

- 40)
HALÉVY
- 41)
Anonyme
- 42)
Anonyme
- 43)
Anonyme
- 44)
REBER
- 45)
A. GEDALGE
- 46)
Anonyme
- 47)
AUBER
- 48)
AUBER
- 49)
A. THOMAS
- 50)
G. BIZET
- 51)
A. GEDALGE
- 52)
A. GEDALGE
- 53)
HALÉVY
- 54)
A. GEDALGE
-

- 55)
A. GEDALGE
- 56)
A. GEDALGE
- 57)
SAINT-SAËNS
- 58)
A. GEDALGE
- 59)
A. GEDALGE
- 60)
J. SARTI
- 61)
MASSENET
- 62)
MASSENET
- 63)
MASSENET
- 64)
A. GEDALGE
- 65)
A. GEDALGE
- 66)
A. GEDALGE
- 67)
A. GEDALGE
- 68)
A. GEDALGE
- 69)
A. GEDALGE
- 70)
A. GEDALGE
- 71)
A. GEDALGE

- 72) A. GEDALGE 
- 73) A. GEDALGE 
- 74) A. GEDALGE 
- 75) A. GEDALGE 
- 76) Anonyme 
- 77) E. GUIRAUD 
- 78) A. GEDALGE 
- 79) REBER 
- 80) REBER 
- 81) Anonyme 
- 82) A. THOMAS 
- 83) REBER 
- 84) ONSLOW 
- 85) Anonyme 
- 86) TH. DUBOIS 
- 87) A. GEDALGE 

- 88)
HÄNDEL
- 89)
HÄNDEL
- 90)
PURCELL
- 91)
J.S.BACH
- 92)
J.S.BACH
- 93)
J.S.BACH
- 94)
J.S.BACH
- 95)
MOZART
- 96)
MOZART
- 97)
ROSSINI
- 98)
CHERUBINI
- 99)
AUBER
- 100)
FENAROLI
- 101)
Anonyme
- 102)
Anonyme
- 103)
AUBER
-

- 104)
AUBER
- 105)
Anonyme
- 106)
REICHA
- 107)
Anonyme
- 108)
A. THOMAS
- 109)
SAINT-SAËNS
- 110)
Anonyme
- 111)
REBER
- 112)
A. THOMAS
- 113)
EBERLIN
- 114)
CHERUBINI
- 115)
C. M. WIDOR
- 116)
GOUNOD
- 117)
E. GUIRAUD
- 118)
MASSENET
- 119)
A. THOMAS
- 120)
GOUNOD
-

- 121)
A. GEDALGE
- 122)
A. GEDALGE
- 123)
A. GEDALGE
- 124)
A. GEDALGE
- 125)
A. GEDALGE
- 126)
A. GEDALGE
- 127)
A. GEDALGE
- 128)
A. GEDALGE
- 129)
A. GEDALGE
- 130)
A. GEDALGE
- 131)
A. GEDALGE
- 132)
A. GEDALGE
- 133)
A. GEDALGE
- 134)
A. GEDALGE
- 135)
A. GEDALGE
- 136)
A. GEDALGE
- 137)
A. GEDALGE
-

- 138)
A. GEDALGE
- 139)
A. GEDALGE
- 140)
A. GEDALGE
- 141)
A. GEDALGE
- 142)
A. GEDALGE
- 143)
A. GEDALGE
- 144)
A. GEDALGE
- 145)
A. GEDALGE
- 146)
A. GEDALGE
- 147)
A. GEDALGE
- 148)
PALADILHE
- 149)
GOUNOD
- 150)
GOUNOD
- 151)
A. THOMAS
- 152)
MASSENET
- 153)
MASSENET
- 154)
A. GEDALGE
-

- 155)
J. S. BACH
- 156)
ONslow
- 157)
GEVAERT
- 158)
AUBER
- 159)
REBER
- 160)
MASSENET
- 161)
MASSENET
- 162)
MASSENET
- 163)
TH. DUBOIS
- 164)
TH. DUBOIS
- 165)
A. THOMAS
- 166)
A. THOMAS
- 167)
A. THOMAS
- 168)
A. GEDALGE
- 169)
A. GEDALGE
- 170)
A. GEDALGE
-

171)
A. GEDALGE

172)
A. GEDALGE

173)
A. GEDALGE

174)
A. GEDALGE

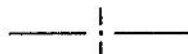
175)
A. GEDALGE

176)
A. GEDALGE

177)
A. GEDALGE

178)
A. GEDALGE

179)
A. GEDALGE



180)
MOZART

181)
CHERUBINI

182)
AUBER

183)
AUBER

184)
REBER

185)
REBER

186)
A. THOMAS

187)
A. THOMAS

188)
A. THOMAS

189)
TH. DUBOIS

190)
REBER

191)
MASSENET

192)
FR. BACH

193)
A. GEDALGE

194)
A. GEDALGE

195)
A. GEDALGE

196)
A. GEDALGE

197)
A. GEDALGE

198)
A. GEDALGE

199)
A. GEDALGE



- 200)
AUBER
- 201)
AUBER
- 202)
MARPURG
- 203)
CHERUBINI
- 204)
J.S.BACH
- 205)
MASSENET
- 206)
MASSENET
- 207)
DELIBES
- 208)
A.GEDALGE
- 209)
A.GEDALGE
- 210)
A.GEDALGE
- 211)
A.GEDALGE
- 212)
A.GEDALGE
- 213)
A.GEDALGE
- 214)
A.GEDALGE
- 215)
A.GEDALGE
- 216)
SCARLATTI
-

217)
A. THOMAS

218)
A. THOMAS

219)
A. THOMAS

220)
A. THOMAS

221)
A. THOMAS

222)
A. GEDALGE

223)
A. GEDALGE

224)
A. GEDALGE

225)
A. GEDALGE

226)
A. GEDALGE

227)
A. GEDALGE

228)
A. GEDALGE

229)
AUBER

230)
A. GEDALGE

231)
A. GEDALGE