

# ***LA COMPOSIZIONE DELLA FUGA***

Trattato di composizione in sette parti, per creare fughe musicali  
a 4 voci

di tipo:

**REALE, TUONALE, D'IMITAZIONE**

Sia semplici che doppie nei soggetti.

Strette o distaccate nelle risposte.



di

**GIORGIO PACCHIONI**

docente di Flauto dolce presso il conservatorio "G.B. Martini" di  
Bologna



## Prefazione

Sono stato molto combattuto sull' opportunità di iniziare questo lavoro, perché mi sembrava inutile compilare un altro manuale quando già tanti valentissimi autori sia antichi che moderni hanno prodotto lavori di tutto rispetto in questo senso.

Ciò che mi ha fatto decidere è stata la speranza di poter mediare tra il trattatista barocco e lo studioso moderno. La mia lunga ed appassionata esperienza sulla prassi esecutiva rinascimentale e barocca, alimentata dallo studio dei più importanti trattati musicali di tali epoche, mi permette di avere un atteggiamento rispettoso verso una tecnica compositiva così squisitamente barocca come la fuga; in pratica credo sia uno dei primi manuali sulla composizione barocca, fatto da un cultore di "musica storica".

Le tappe principali del mio studio sulla composizione "storica" sono identificabili in pochi ed importanti lavori di grandi musicisti-didatti quali:

**G. Zarlino** : *Le istituzioni harmoniche* (1558), dal quale ho appreso sia le tecniche del contrappunto che i precetti del "canto figurato", ovvero l' insieme di regole che governano tempi, prolazioni, proporzioni, sesquialtere, emioline, melioline, annerimenti, legature, ecc.;

**L. Zacconi** : *Prattica di musica* (parte prima 1592 e parte seconda 1622), opera imponente e comprensiva di qualsiasi argomento di carattere musicale. Studiando quest' opera, ho affinato la conoscenza degli argomenti trattati da Zarlino, ed ho avuto notizia di un altro trattato che avrebbe cambiato il corso dei miei studi, dandomi la possibilità di ottenere una competenza contrappuntistica che prima non sognavo nemmeno di raggiungere: mi riferisco alla monumentale opera di

**F. Soriano** : *Canoni et obblighi di cento et dieci sorte ...sopra Ave Maris Stella...da 3 a 8 voci* (1610), opera che probabilmente rese famoso questo geniale musicista, e che io (seguendo il consiglio di Zacconi) ho rifatto di mio pugno secondo le sue ricette indicanti il tipo di canone o obbligo da produrre, ottenendone una buona capacità di imitare qualsiasi parte in qualsiasi occasione volessi;

**J. J. Fux** : *Gradus ad Parnassum* (1725), che mi ha permesso di collegare, con una certa sicurezza, la tecnica rinascimentale a quella barocca e di avviarmi sulla strada ardua ed affascinante della composizione della Fuga (parente stretta dei *Canoni et obblighi* di cui sopra);

**G. B. Martini** : *Esemplare o sia, Saggio Fondamentale pratico di contrappunto fugato* (1775), l' ultimo grande trattato sul contrappunto fugato, prima della "rivoluzione" armonica che avrebbe sconvolto la composizione con l' acquisizione di nuovi concetti e punti di vista innovativi.

Arriviamo infine al testo che ha impresso una notevole accelerazione alle mie attività di studio compositivo:

**L. A. Sabbatini** : *Trattato sopra le Fughe musicali* (1802), grande lavoro basato totalmente sulle opere del grande predecessore dell' autore, il maestro di cappella al Santo di Padova **F. A. Vallotti**, uno dei maggiori esponenti dell' arte musicale in assoluto, tanto importante quanto ingiustamente sconosciuto ai tempi nostri, creatore di una grandissima quantità di capolavori tuttora sepolti negli archivi della basilica del Santo, che egli servì con dedizione e incredibile competenza dal 1730 al 1780. Il Vallotti fu anche un grande innovatore, in quanto propugnatore della nuova teoria dei numeri (armonia) che Rameau stava diffondendo oltralpe.

Il mio piccolissimo contributo si serve indegnamente delle opere di questi autori, con l' unico scopo di servire da tramite tra la loro lontana grandezza ed i nostri tempi, dominati spesso da pregiudizi, ignoranza, ristrettezza di vedute ed altri vizi non certo onorevoli, che ci fanno desiderare di ripossedere la purezza e la preparazione dei musicisti d' altri tempi.

Un vivo ringraziamento ad Elena Bianchi per il prezioso aiuto datomi nella fase di stesura del lavoro.

# Introduzione

## La teoria dei numeri

Mi accingo in questo capitolo a restringere e riassumere in pochissime pagine ciò che è oggetto di interi libri di vari autori dal XVIII secolo ad oggi. Naturalmente il lettore che desideri ulteriori informazioni al riguardo è invitato a leggere le opere complete: io mi prefiggo solo di dare le indicazioni necessarie per poter affrontare la Fuga con competenza storica.

Di per sé, il concetto di Armonia è molto semplice: consiste nella contemplazione di un'accordo composto da una nota, dalla sua terza e dalla sua quinta. Tale accordo può assumere varie forme, per l'aggiunta di suoni estranei, le dissonanze, ma soprattutto per le diverse combinazioni che i suoni che lo compongono (sia principali che estranei) possono produrre, dando origine a differenti armonie.

Per innalzare un qualsiasi edificio, è necessario dapprima costruire le fondamenta: le nostre fondamenta sono costituite dal "Basso Fondamentale".

Per **Basso Fondamentale** si intende la linea di Basso che accompagnerà la creazione delle nostre composizioni toccando sempre e solo il suono fondamentale delle "armonie" che si susseguono nel corso della fuga, di cui rappresentano il suono più grave. Questa linea viene eliminata al termine della composizione, in quanto non più utile all'economia dell'opera.

Non dobbiamo confondere questo Basso con quello Cantante o quello Continuo, in quanto il **Basso Cantante** altro non è che la voce di Basso mentre il **Basso Continuo** è la linea che tocca quasi sempre la linea cantante più grave ed è destinato ad essere eseguito sia da strumenti a fiato, che da strumenti a corda e polifonici, quali l'organo o il clavicembalo, i quali devono eseguire sia la linea melodica che i numeri posti sopra o sotto di essa, riguardanti le altre consonanze o dissonanze necessarie alla composizione.

Il Basso Fondamentale differisce da questi, perché, in qualsiasi armonia ci si trovi, con o senza dissonanze, esso è rappresentato sempre dalla stessa nota, essendo sempre la nota più bassa di un accordo di terza/quinta anche in presenza di settima, nona, undecima o terzadecima.

Per chiarire la diversa funzione che hanno il Basso Fondamentale e quello Continuo, fornisco un esempio musicale basato sull'elemento musicale più comune: la scala musicale. Vedremo come essa viene rappresentata dal Fondamentale e come sarebbe numerata se dovesse essere eseguita da un Basso Continuo.

Melodia

Basso Fondamentale

Basso Continuo

Basso Fondamentale

L'armonia fondamentale è quella che fa' luce sulla vera natura di ogni accordo: se cambiassimo la disposizione di un accordo allo stato fondamentale mettendo la terza o la quinta al Basso e gli altri rimanenti sopra di esso, l'accordo sotto forma di rivolto rimarrebbe invariato nella sua natura, ma avrebbe una diversa sonorità ovvero Armonia.

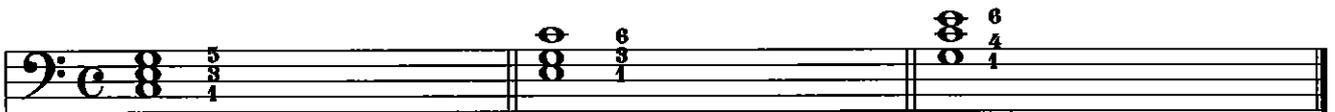
Si ottengono quindi, oltre all'armonia fondamentale, che chiameremo prima armonia, anche una seconda ed una terza armonia, a seconda che ci siano il secondo suono (la terza del Fondamentale) o il terzo suono (la quinta del Fondamentale) al basso, come si vede nell'esempio seguente:

Per maggiore chiarezza ho apposto i numeri del B.C. con completezza, tuttavia è bene sapere che per segnare la numerica non è necessario scrivere tutti i numeri: si sottintendono in genere l' uno, il tre e spesso anche il cinque.

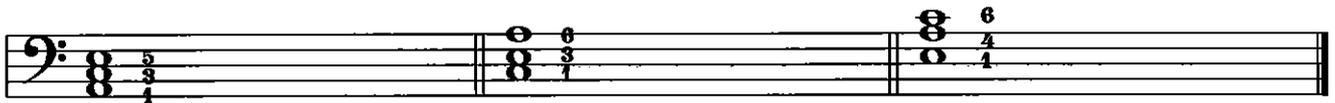
Nella prima armonia non si scrive quindi nulla, nella seconda è sufficiente il 6, nella terza il 4 / 6.

Vi sono inoltre armonie che, pur essendo consonanti, non possono essere la base di un tono armoniale, in quanto difettose in qualche parte; esse si usano comunque assieme alle altre per formare armonie di passaggio. Nel modo maggiore si trova spesso la quinta diminuita o quinta falsa, costruita sulla corda B di cui la corda F costituisce la quinta mancante.

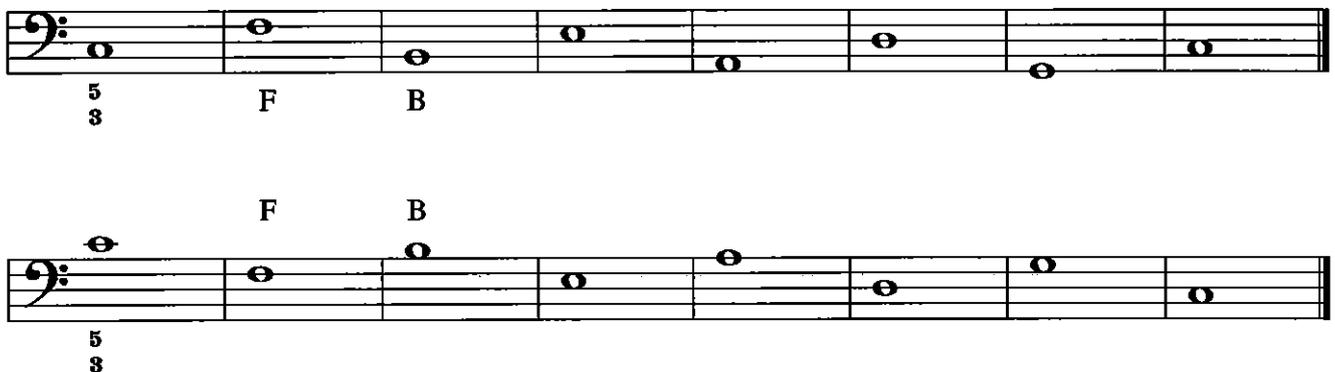
Le tre armonie nel tono maggiore:



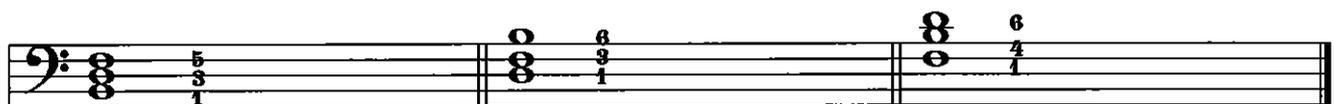
Le tre armonie nel tono minore:



Pur essendo una dissonanza, la quinta diminuita viene comunemente usata dai maggiori compositori al pari delle altre quinte consonanti, senza alcuna preparazione o legatura, specialmente nella "circolazione", ossia "andamento", che si trova procedendo per salti di quarte ascendenti o quinte discendenti nel Fondamentale:



Queste sono le tre armonie di questa "dissonanza consonante":

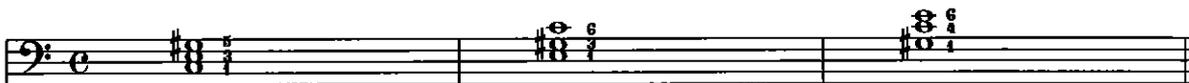


L'armonia analoga nel tono minore si trova sulla 7° corda alterata (G# nel tono di A) ed è del tutto identica nella sua natura a quella che abbiamo visto sulla 7° del maggiore, per cui non ritengo necessario parlarne.

Vi sono altre armonie dissonanti dette "consonanti per rappresentanza" che, malgrado siano dissonanti, vengono usate come le consonanti.

Queste derivano dagli intervalli cromatici in uso nel tono minore, che adotta corde artificiali per mezzo delle quali si introducono le seguenti armonie: quella che usa la terza maggiore con la quinta superflua e quella che usa la terza diminuita con la quinta diminuita.

La prima aver luogo solo sulla terza corda del tono minore dando origine alla 5° superflua con l'alterazione del 7° grado per mezzo del # sulla quinta dell'accordo:



prima armonia di 5° ecced.    seconda armonia di 5°ecced.    terza armonia di 5° ecced.

"Maneggio" a 4 voci delle tre armonie di 5° eccedente con l'aggiunta del Basso Fondamentale.

La seconda viene prodotta dalla terza diminuita sul 4° grado del tono minore, alterato col #, che produce, invece della consueta 3° minore e quinta, una 3° diminuita e quinta :



prima armonia di 3° dim.    seconda armonia di 3° dim.    terza armonia di 3° dim.

Basso Fondamentale

Ogni grado della scala, maggiore o minore, richiede un' armonia precisa, identificabile nel Basso Fondamentale. Gli esempi seguenti mostrano in dettaglio le armonie che meglio adattano ad ogni nota della scala. Si tenga presente che l'uso delle dissonanze può portare notevoli cambiamenti, e che il 5° grado si armonizza in 4/6 se la melodia prosegue, in 3/5 o altro se invece si ferma.

Le note che formano i soggetti, si appoggiano molto volentieri a queste armonie, specie se vanno per grado, saltando possono assecondare andamenti simili a quello descritto a pag.3.

## Scala di Sabbatini

### DO Maggiore

Armon. Basso Fondam.

1

9

### LA Minore

17

25

Tratteremo le dissonanze, che vanno sempre preparate, percosse e risolte con la discesa per grado alla consonanza più prossima, solo nei loro aspetti fondamentali:

- La **settima**, dissonanza più comune ed importante, si presenta in veste di settima maggiore, minore o diminuita. Queste vanno tutte preparate, ad eccezione della settima minore che si produce sul 5° grado di ogni tono, chiamata settima di dominante, cui si concede di essere usata di posta, senza cioè preparazione alcuna.

- La **nona** va sempre preparata. Le si concede talvolta di sciogliere la dissonanza scendendo ad una qualsiasi consonanza con un salto superiore alla seconda.

- La **undecima** risolve anch'essa discendendo di grado.

- La **terzadecima** altro non è che la sesta all'ottava superiore e deve discendere per grado.

Occorre inoltre tenere presente che tali dissonanze possono essere usate simultaneamente anche in varie combinazioni.

Ecco una tabella, estratta dall'eccellente trattato di L.A.Sabbatini "La vera idea delle numeriche segnature" (Venezia 1799), completa dei numeri relativi a tutte le armonie di consonanze e dissonanze nelle tre armonie tradizionali e nei riversamenti di dissonanze al Basso:

<i>Forme dell'Accordo consonante colle conformate Armonie.</i>				<i>Forme delle due Dissonanze unite.</i>			
Prima	Seconda	Terza		Settima e Nona			
5	6	6		Conformate Armonie		Rispettivi	10 6
3	3	4		9 7 5		Riversamenti	6 7
				7 5 3			4 4
				5 6 6			2 2
				3 3 4			
<i>Dissonanze aggiunte al medesimo di Settima</i>				<i>Nona e Undecima</i>			
Conformate Armonie				Conformate Armonie			
7 5 3			Riversamento 6	11 9 7		Rispettivi	10 6
5 6 6			4	9 7 5		Riversamenti	7 7
3 3 4			2	5 6 6			4 5
				3 3 4			2 2
<i>di Nona</i>				<i>Undecima e Terzadecima</i>			
Conformate Armonie				Conformate Armonie			
9 7 5			Riversamento 7	6 11 9		Rispettivi	10 6
5 6 6			4	4 9 7		Riversamenti	7 7
3 3 4			2	5 6 6			5 5
				3 3 4			2 3
<i>di Undecima</i>				<i>Settima e Undecima</i>			
Conformate Armonie				Conformate Armonie			
11 8 9			Riversamento 7	11 9 7		Rispettivi	5 11
5 6 6			5	7 5 3		Riversamenti	6 7
3 3 4			2	5 6 6			4 5
				3 3 4			2 2
<i>di Terzadecima</i>				<i>Nona e Terzadecima</i>			
Conformate Armonie				Conformate Armonie			
6 8 11			Riversamento 7	6 11 9		Rispettivi	5 4
5 6 6			5	9 7 5		Riversamenti	7 7
3 3 4			1	5 6 6			4 5
				3 3 4			2 3
<i>Terzadecima e Quattordicesima</i>				<i>Terzadecima e Quattordicesima</i>			
Conformate Armonie				Conformate Armonie			
6 8 11			Riversamento 7	7 5 10		Rispettivi	9 7
5 6 6			5	6 4 9		Riversamenti	7 6
3 3 4			1	5 6 6			5 4
				3 3 4			3 2

Questa seconda tabella di numeri ci permette di trovare con grande rapidità e precisione le complicate numeriche relative alle dissonanze multiple in tutte le armonie ed i riversamenti, ovvero le armonie con le dissonanze al basso, oltre alle numeriche relative alle quinte diminuite ed eccedenti.

<i>Forme delle tre Dissonanze unite.</i>				<i>Forme delle quinte diminuite e cromatiche.</i>			
<u>Settima Nona e Undecima.</u>							
Conformate Armonie							
11	9	7		5	10	6	
9	7	5	Rispettivi	3	6	4	
7	5	3		6	7	7	
5	6	6	Riversamenti	4	4	5	
3	3	4		1	2	2	
<u>Nona Undecima e Terzadecima</u>							
Conformate Armonie							
6	11	9		5	10	6	
4	9	7	Rispettivi	3	6	4	
9	7	5		7	7	7	
5	6	6	Riversamenti	4	5	5	
3	3	4		2	2	3	
<u>Undecima Terzadecima e Quartadecima</u>							
Conformate Armonie							
7	5	10		4	9	7	
6	4	9	Rispettivi	3	6	5	
4	9	7		7	7	6	
5	6	6	Riversamenti	5	5	4	
3	3	4		2	3	2	
<u>Nona Terzadecima e Quartadecima</u>							
Conformate Armonie							
7	7	10		6	9	7	
6	5	9	Rispettivi	5	4	3	
9	4	5		7	7	6	
5	6	6	Riversamenti	4	5	4	
3	3	4		2	3	2	
<u>Forme delle quattro Dissonanze unite.</u>							
Conformate Armonie							
9	9	9		6	6	9	7
7	7	7	Rispettivi	5	4	6	5
6	5	5		3	3	4	3
4	4	3		7	7	7	6
5	6	6	Riversamenti	4	5	5	4
3	3	4		2	2	3	2
<u>Forme delle Settime diminuite, quella da G* a F#.</u>							
Prima Seconda Terza							
7	6*	6		6		6	
5	5	4*	Riversamento	4*		4	
3	2	3		2*		2*	
2*	1	1		1		1	
<u>quella da D* a C#.</u>							
Prima Seconda Terza							
7	6*	6		6		6	
5	5	4*	Riversamento	4*		4	
3	3	3		2*		2*	
1*	1	1		1		1	

X 2.

Il nu-

## La Fuga in generale

La fuga è una composizione in cui si rappresenta un vero combattimento fra le varie parti, che insistono senza interruzione con la stessa melodia ovvero Soggetto, inseguendosi da un tono all'altro per numerose battute fino a ricondursi al tono principale, ponendo fine al contrasto.

La fuga si basa quindi su una brevissima melodia formata da poche figure musicali che creano un "sentimento" ovvero Soggetto, il quale vaga, magistralmente condotto, da un' armonia all' altra formando un componimento artificioso che in sé racchiude tutto il meglio che esiste nella musica cioè: Armonia, Modulazione, Maestà, Vaghezza, Uniformità e Brio, a seconda della scelta del sentimento operata dall' autore.

Questo Sentimento viene chiamato anche Soggetto, Tema o Proposta: i termini si equivalgono, rappresentando tutti un' idea musicale che cerca una risposta adeguata: lo chiameremo pertanto Proposta e lo faremo seguire dalla Risposta.

Il termine Fuga è un termine generico che può assumere in tre specificazioni: **REALE, TONALE e D'IMITAZIONI**. Ognuna di queste specie assume il proprio carattere dalla diversa corrispondenza tra Proposta e Risposta.

## Gli elementi della fuga

**IL SOGGETTO (S):** Non deve essere né troppo lungo, né troppo breve, tale da essere ricordato facilmente, e da contenere uno o più stretti. Se si estende dal grave all'acuto, lo si proponga dapprima nelle parti gravi poi gradatamente nelle più acute; se invece si estende dall'acuto al grave si faccia il contrario, ma solo nelle "fughe nel tuono".

**LA RISPOSTA (R):** succede immediatamente al Soggetto. Se ne parlerà più avanti.

**LA CANTILENA A PIACERE (CP):** La melodia che accompagna il (S) o la (R) si chiama Cantilena a piacere (CP). Siccome essa deve essere eseguita ora sopra ora sotto al suo Soggetto, sarà ordita in contrappunto doppio all'ottava. Non sarà necessario osservare l'esatta identità della (CP) in tutte le trasposizioni: si potranno bensì variare alcune note per rientrare comodamente nell'armonia delle altre parti. Le (CP) potranno essere tante quante sono le parti implicate nella fuga. La (CP) è anche chiamata controSoggetto, termine che però preferiamo usare per il secondo Soggetto nelle fughe doppie.

**STRETTO (ST):** si attua avvicinando il più possibile le entrate del (S) a quelle della (R). E' concesso mutare qualche nota per poterlo realizzare meglio, ma sarà bene preoccuparsi dello (ST) già nell'ordire il (S). E' concesso iniziare lo (ST) con la (R).

**IL PEDALE (P):** E' un suono prolungato, in grave o in acuto, per più misure. Si può fare sulla tonica o sulla dominante del tono, ma è da preferirsi quest'ultima. Le parti rimanenti si comporteranno come se il (P) non esistesse, fuorché sulla prima e sull'ultima battuta dello stesso. Durante il (P) è bene fare sentire nelle altre voci sia il (S) che la (R) e le loro relative (CP), eventualmente in (ST) e quanto altro si sia usato come artificio: in tal modo il (P) diventa una sorta di riassunto della fuga stessa.

**CODETTA (CD) o ATTACCA (A):** E' quella parte che, terminato il (S), serve a preparare l'entrata della (R). Si usa prolungare assai la (CD) dopo la (R) prima che rientri il (S), per renderne più desiderato l'arrivo.

**DIVERTIMENTO (D):** E' un episodio in cui si utilizzano frammenti del (S) o della (CP) con imitazioni, modulazioni ed artifici vari. I (D) potranno essere più di uno, diversi fra loro e possibilmente con frammenti di (S) diversi.

**MODULAZIONE (M):** Nei toni maggiori si pratica alla quarta, ed alla quinta del tono "per ordinario", ed alla seconda, alla sesta ed alla terza artificialmente. L'ordine preferenziale di modulazioni è il seguente: 5°, 6°, 4°, 2°, 3°, 5° sospesa e 1°. Nei toni minori, invece, si va alla quarta ed alla quinta o alla sesta ed alla terza. L'ordine preferenziale di modulazioni per il tono minore il seguente: 3°, 5°, 6°, 4°, 7°, 5° sospesa e 1°. Nei toni maggiori la penultima cadenza (sospesa alla dominante) gravita a volte attorno al tono principale reso artificialmente minore.

Lo studio della fuga viene qui presentato in versione accuratamente barocca ed in ordine crescente di difficoltà, passando attraverso tutte le forme conosciute ed usate nel '700 italiano.

Prima di intraprendere lo studio della fuga in dettaglio, voglio esporre una serie di utili avvertimenti di carattere generale, ai quali si potrà ritornare in ogni momento per trarne insegnamenti. Essi sono tratti dal trattato di F. A. Vallotti "Trattato della scienza teorica e pratica della moderna musica".

dal CAPITOLO XXVIII:  
**Come debbansi formare le fughe**

La fuga o soggetto fugato è un artificioso componimento, che consiste in un tema con proposta e risposta; costruito in un dato tono e modulato nelle sue principali corde.

Alla proposta deve corrispondere la risposta in tal modo, che se nella proposta si procede per 5° la risposta deve restringersi nella 4°, ritenendo per quanto si può la simiglianza della prima cantilena con l'appoggio di due simili tetracordi che compongono l' 8°.

Formate in tal guisa le due prime parti, si introducono poi le due rimanenti: supponendo la fuga a quattro voci, con lo stesso metodo; e le due parti prime devono proseguire la loro cantilena sopra le stesse basi e con la stessa armonia, perché la fuga ben ordinata si riduce pressochè ad un contrappunto doppio all'8°: e però non sarà lecito il fare due quarte seguenti; atteso che nella circolazione delle parti, ne sorgerebbero due 8° e contro gli elementari precetti del contrappunto.

Per mantenere adunque il soggetto nella stessa armonia devesi fare un abbozzo del medesimo con le quattro parti, segnandovi le basi dell'armonia o sia il basso fondamentale, che è la più sicura scorta a conservare nella melodia l'armonia che unicamente gli conviene.

Devesi perciò stendere il soggetto nella corda principale, da cui si avrà la norma per costruire l'armonia delle quattro parti, che dal principio al fine raggirandosi fra di loro passeranno dall'acuto al grave vicendevolmente, conservando sempre la stessa armonia e questa sempre varia in apparenza, a misura che variamente troverassi disposta nelle varie combinazioni, che possono farsi in qualunque accordo di 1°, 2° o 3° armonia, e dei riversamenti delle dissonanze, qualora ve ne siano e quante ve ne fossero.

Per le modulazioni basteranno le tre corde principali cioè: 1° 4° 5°, affine di non rendersi stucchevoli con la soverchia prolissità.

Se però il soggetto, essendo del modo maggiore verbi gratia, può adattarsi anche al modo minore e viceversa, si potrà in tal caso farlo sentire in una corda minore; omettendo la 4° o 5° corda maggiore.

Nel passare poi da corda a corda, conviene di avvertire ai non lasciare mai il soggetto principale, introducendo altre cantilene: come purtroppo si pratica da alcuni.

Le parti debbono senza dubbio avere le loro pause, non solamente per dar respiro ai cantanti, ma inoltre per dar vigore all'armonia e dar forza al soggetto nel rientrare delle parti, e perciò non dovrassi mai dopo la pausa far rientrare parte alcuna, se non con lo stesso soggetto.

La fuga poi per modo di epilogo, deve restringersi verso il fine e se sia possibile, dovrà ciò farsi sopra la 5° corda, prolungata a diverse battute, cui si adatterà tutta l'armonia di cui è capace; non già facendosi lecito (come purtroppo da molti suol farsi) di adattarci ogni sorta di intervallo e di legatura, salvandosi col dire che sopra il pedale è lecita ogni combinazione d'armonia.

Le leggi del contrappunto debbono, per mio parere, osservarsi sempre da principio sino al fine, e il fare altrimenti è una licenza ardita e senza scusa.

Si vogliono premettere alla fuga poche battute in tempo lar~o. Ma anche in questo proposito è invalso l'abuso, mentre nulla ha che fare il grave che alla fuga suol premettersi.

Dico pertanto che codesto grave fa le veci di prologo o esordio, e però con le poche battute che si premettono deve annunciarsi il soggetto della fuga; non sià qualunque cosa a capriccio.

Gli strumenti ordinari, cioè i violini sta bene che vadano con le parti servendo loro di rinforzo.

Per gli oboe, quando siano obbligati al componimento, si può formare un andamento fra di loro alternativo ed uniforme al possibile; ma le trombe e i corni da caccia rimangono sempre in libertà di far ciò che possono, attesa la loro imperfezione relativamente alla nostra scala.

I bassi, tanto violoncelli che violini e fagotti, devono andar col basso cantante; senonchè i violini e i fagotti essendo la penultima nota prolungata a più battute, sta bene c'è lasciato il basso cantante, vadano coi basso continuo cioè con l'organo.

Fin qui si è parlato solamente dei soggetti semplici, ma se ne formano dei doppi ancora, cioè accoppiando al soggetto uno od anche più contrasoggetti. Questi però non debbono introdursi per così dire a forza, onde se vi combinano con naturalezza: bene; se no: meglio sarà farne a meno, dovendosi aver sempre in vista la chiarezza dell'armonia, che dall'introduzione forzata di tal contrasoggetto, facilmente può venir offuscata.

Si possono far dei soggetti cantabili con le stesse leggi press'a poco delle fughe; senonchè gli strumenti sta bene che siano obbligati con una cantilena ostinata, cioè simile a se stessa dal principio al fine; lavorando i violini assieme o vero alternativamente. Così pure si farà del basso continuo e delle violette. Che se volessero obbligarsi gli strumenti (come nelle rigorose fughe) a suonare con le parti, riuscirebbe in tal caso troppo languida la sinfonia principalmente in un tempo largo. Ora per dire tutto in epilogo:

dal CAPITOLO XXIX:  
Come debba trattarsi la fuga

- 1° - Il mezzo armonico divide l'ottava in quinta nel grave, e quarta nell'acuto.  
 2° - Due mezzi geometrici dividono l'ottava in due tetracordi disgiunti, cioè in due quarte. Di queste la superiore è propriamente la quarta del modo, ed è consonante. La quarta inferiore è di pura melodia, ed è dissonante; nè può divenir consonante, se non relativamente ad una diversa base.  
 3° - Alla proposta che principia colla quinta corda si deve rispondere con la principale.  
 4° - Al semitono di un tetracordo si deve rispondere col semitono dell'altro tetracordo; ed alla maggiore intonazione dell'uno deve corrispondere quella dell'altro, cioè mi a mi.  
 5- A tenore dei varii soggetti variano anche le loro risposte atteso che non basta l'uniformità della melodia, ma richiedesi inoltre anche la corrispondenza nell'armonia, cioè nelle basi.  
 6- Quindi accade che ad una tronca proposta possono darsi due risposte.  
 Ma di qualunque compita proposta, una sola è la risposta genuina.

**1** Dato p. es.: G A si può rispondere: C D oppure C E; ma se la proposta sarà: G A F G E: la risposta deve essere:  $\begin{matrix} C & E & C & D & B \\ \text{fa} & \text{la} & \text{fa} & \text{sol} & \text{mi} \end{matrix}$   
 perché siccome le basi della proposta sono: G A D G C  
 così le basi della risposta devono essere: C E A D G

Seguono varie proposte e risposte:

*Proposta:* G E C F E D C  
 sol mi do fa mi re do  
**2**  
*Risposta:* G E C F E D C  
 sol mi do fa mi re do

*Proposta:* G E F E  
 sol mi fa mi  
**3**  
*Basi:* G C F C  
  
*Risposta:* C B C B  
 fa mi fa mi  
*Basi:* C G C G

**1**

**2**

Dunque C nella risposta corrisponde tanto a G quanto a F nella proposta.  
 7° - Devono andar in corrispondenza la melodia e l'armonia nelle proposte e nelle risposte di qualunque soggetto, cioè le cantilene, e e basi. Per la corrispondenza delle cantilene serve di norma la tavola qui apposta.

Do:	C	F	G
Re :	D	G	A
Mi :	E	A	B
Fa :	F	Bb	C
Sol :	G	C	D
La :	A	D	E

**3**

Salva la prima e principal legge che se la proposta principia con  
 I la prima corda, la risposta si comincia con a quinta, e viceversa: nel rimanente della proposta si deve  
 corrispondere con la risposta quanto si può in simili intervalli: v. g.

<b>4</b>	<i>Dato il soggetto:</i>	G	E	A	D	G	C
	<i>Basi di armonia:</i>	g	c	a	d	g	c
<hr/>							
	<i>Risposta:</i>	G	B	E	A	D	G
	<i>Basi di armonia:</i>	c	g	e	a	d	g

**4**

<b>5</b>	<i>Così pure:</i>	G	A	E	G	C	D	C
	<i>Basi:</i>	g	a	c	g	c	d/g	c
<hr/>								
	<i>Risposta:</i>	C	E	B	C	G	A	G
	<i>Basi:</i>	c	e	g	c	g	a/d	g

**5**

# Capitolo primo

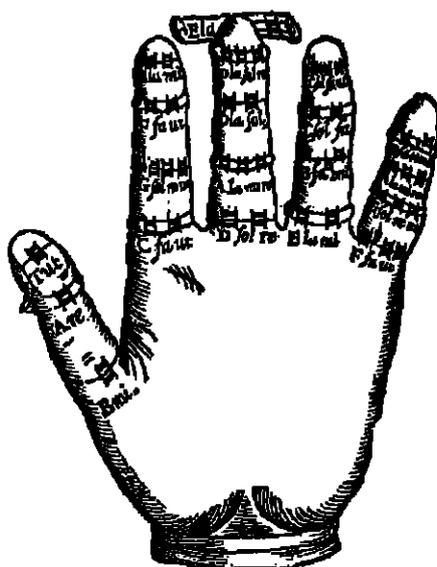
## La fuga reale distaccata

Questa specie di fuga si chiama **Reale** perché al sentimento proposto all'inizio, accomodato nelle armonie del tono principale, corrisponde una Risposta che ripete "realmente" ed esattamente gli stessi gradi e salti del Soggetto posti nel tono della quinta, per cui si ode nella Risposta la stessa melodia della Proposta trasportata una quinta sopra oppure una quarta sotto.

Questo procedimento presenta però un inconveniente derivante dal fatto che una volta terminata la Risposta sulla quinta del tono principale, riesce disagiata se non impossibile attaccare di nuovo la Proposta iniziale nel tono principale: si usa perciò farla precedere dalla codetta, da una serie di note cioè che riconducono il canto sull'armonia del tono principale.

Si useranno le lettere da A a G per indicare le note o le tonalità, conformemente all'uso comune nella musica dei secoli XVIII e XIX.

Le lettere indicano le sei note dell'esacordo: C=do, D=re, E=mi, F=fa, G=sol, A=la, alle quali si aggiunge nel XVIII secolo il B=si.



*Studia pur, Canta pure  
Che canti, e studi invano;  
Se non adopri di Guidon la mano*

Prenderemo in esame lo studio e la realizzazione di fughe a 4 voci, in quanto esse rappresentano senz'altro la formula - base di ogni composizione fugata da 2 a 8 voci.

Queste fughe propongono il Soggetto sulla prima corda del tono e rispondono sulla quinta del medesimo. D'ora in poi userò per maggior chiarezza il tono di C (do) per le tonalità maggiori e quello di A (la) per quelle minori.

Per far sì che il tono di G (quello della quinta) sia analogo a quello di C (quello del tono) si devono alterare rispettivamente: nel modo maggiore, il quarto grado con il diesis (FA#); nel tono minore, la sesta del tono (FA#) nella armonia del quinto grado. Ad es.:

Scala maggiore

la sua quinta

Scala minore

la sua quinta

The image shows four staves of music. The first two staves represent the major scale and its fifth string. The first staff is in bass clef with a common time signature (C). The second staff is in alto clef with a common time signature (C) and a sharp sign (F#) on the second line. The last two staves represent the minor scale and its fifth string. The third staff is in bass clef with a common time signature (C). The fourth staff is in alto clef with a common time signature (C) and a sharp sign (F#) on the second line.

Se la Proposta inizia nell' armonia del tono con C, dovrà di norma terminare modulando alla quinta corda G (C ---> G); a volte però essa rimane sulla prima corda (C ---> C).

Nel primo caso la Risposta si porterà a D (G ---> D); nel secondo resterà su G (G --->G). Es.:

Nel tono maggiore di C

The image shows three staves of music. The top two staves are in alto clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The music consists of several measures of notes and rests, with some complex rhythmic patterns. There are two '7' symbols below the bottom staff, indicating fingerings.

Nel tono minore di A

The image shows three staves of music. The top two staves are in alto clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The music consists of several measures of notes and rests, with some complex rhythmic patterns. There are two '7' symbols below the bottom staff, indicating fingerings. There are also sharp signs (F#) on the second line of the top two staves.

Abbiamo casi in cui la Risposta può attaccare dove termina la Proposta (quando la Proposta parte da C e va a G) ed altri in cui la Risposta deve attaccare in ritardo o in anticipo rispetto alla conclusione della Proposta (quando la Proposta termina nel tono iniziale: C---->C), come si può osservare negli esempi seguenti:

Secondo caso nel tono di C

Lo stesso nel tono di A

Nel caso seguente abbiamo invece la Risposta che parte prima che termini la proposta, sebbene sarebbe possibile attaccarla anche sull'ultima sua nota:

Esempio nel tono di C

Esempio nel tono di A

## Miscellanea di consigli

Nella fuga a 2 parti, esaurita la Proposta, la parte deve continuare a piacere assecondando le armonie della Risposta.

Terminata la Risposta conviene creare una cantilena di poche battute con qualche imitazione, che assomigli al sentimento della Proposta e della Risposta. Tale episodio serve ad interrompere il continuo avvicinarsi di Proposta e Risposta e si chiama **divertimento**.

Nelle fughe a 3 o a 4 voci il divertimento si basa su una sola melodia, detta **a piacere**.

In qualsiasi tipo di fuga, prima di ripresentare la Proposta o la Risposta, la parte deve fare una pausa, per lasciare il dovuto respiro al cantante e dare vigore all'armonia e maggior forza al sentimento.

La pausa deve essere fatta sopra ad un'armonia stabile (non dissonante), che superi in durata di almeno un quarto di battuta.

Le fughe vanno scritte preferibilmente nelle chiavi di Soprano, Contralto, Tenore e Basso; non si deve eccedere né in grave né in acuto.

Deciso il tono ed ideato il sentimento di Proposta, questo può esser tirato "a ragion di fuga", a 2,3 e 4 parti.

L'ordine di entrata delle voci dipende dalla natura del sentimento e dal numero delle parti che lo devono eseguire.

Di solito Soprano e Tenore si oppongono a Contralto e Basso. A due voci si può utilizzare anche una sola chiave.

Nella fuga a 4 parti, dopo aver introdotto Proposta e Risposta per due volte, si deve modulare ad uno dei toni subordinati a quello principale (4° o 5°): si avvertirà allora che la fuga vuole innalzarsi e non scendere, per cui sarà lecito mutare l'ordine delle parti e introdurre il sentimento nel nuovo tono in quella voce che potrà più comodamente esprimerlo con vivacità.

Si faccia sempre attenzione ad evitare con cura quarte parallele tra le parti mezzane, perché rivoltandole diventeranno quinte parallele.

Si eviti ancora di utilizzare, in voci diverse, la quinta dell'accordo, perché rivoltando tali parti al basso, non si abbiano troppe 4/6.

Dopo la circolazione di Proposta e Risposta attraverso le modulazioni ai vari toni, si termina la fuga serrando le parti fra loro, con sentimenti somiglianti il più possibile a quello della Proposta e della Risposta, quindi con alcuni passi su pedale, si conclude.

Il Vallotti usa questo metodo, fuorché quando Proposta e Risposta non siano naturalmente ristrette, quando cioè la Risposta inizia prima che termini la Proposta: si suole terminare allora con una laboriosa conclusione su un lungo pedale.

Nella fuga reale, se la Proposta finisce alla quinta, la Risposta attacca nel momento in cui essa finisce; se la Proposta finisce sul tono, la Risposta attacca prima o dopo la fine della Proposta.

La fuga tonale si produce piegando la Risposta entro i limiti naturali dell'ottava del tono, tenendo conto della sua divisione in una quinta ed una quarta.

Si deve escludere sia dalla Proposta che dalla Risposta una qualsiasi modulazione ad una corda diversa dalla prima o dalla quinta. Se la Proposta modula dalla prima alla quinta, la Risposta andrà dalla quinta alla prima; se viceversa la Proposta modula dalla quinta alla prima, la Risposta andrà dalla prima alla quinta.

Proposto un Soggetto, si osservi attentamente quando esso cadrà sulla quinta (se comincia sulla prima) o quando cadrà sulla prima (quando comincia sulla quinta) e si provveda a produrre un cambiamento analogo ed opposto nella Risposta.



## Procedure di composizione di una fuga reale distaccata.

**1°** Scegliamo un testo tra quelli tradizionalmente usati (riportati a pag. 22-24) stabilendo quali siano le sillabe lunghe e quali le brevi (in caso di dubbio è bene consultare un buon vocabolario di latino).

& in sæcula sæculorum. Amen

| | - | | | | - | - -

Il simbolo " | " sta per sillaba breve e " - " sta per sillaba lunga.

Si dovranno applicare valori lunghi alle sillabe lunghe e valori brevi alle sillabe brevi . E' ammesso dare valori uguali a sillabe di diversa lunghezza, mentre non è concesso fare il contrario.

Tentiamo ora un'interpretazione ritmica del testo:

A musical notation box containing the text "& in sæcula sæculorum". Above the text, rhythmic values are indicated by vertical lines and dashes: a vertical line for "&", a vertical line for "in", a dash for "sæ", a vertical line for "cu", a vertical line for "la", a vertical line for "sæ", a vertical line for "cu", a dash for "lo", and a dash for "rum".

Si noti che il rapporto tra sillabe lunghe e brevi non è generalizzato, ma valutato all'interno di ogni singola parola: il "sæ" di "sæcula" appare lungo rispetto le altre due sillabe, mentre il "lo" di "sæculorum" non è né più lungo né più breve rispetto alle altre tre sillabe.

**2°** Scelto il testo e studiatala ritmica che può esprimerlo con esattezza e pertinenza, dobbiamo fare un altro importante passo: quello di stabilire con esattezza le vie melodiche e collocarle armonicamente all'interno di accordi residenti in una tonalità utile allo scopo.

L'impegno è senz'altro gravoso e lo si risolve (per ora) scegliendo la tonalità di DO Maggiore, collocando i valori ritmici all'interno di una successione armonica tra le più usate e orecchiabili: quella del Bergamasco, in cui si passa dal 1° grado al 4°, al 5° ed infine di nuovo sul 1°.

A musical score for the 'Proposta' section. It consists of three staves: 'Proposta' (melody in bass clef), 'Armonie' (harmony in treble clef), and 'Fondamentale' (fundamental bass in bass clef). The text '& in sæ cu la sæ cu lo rum' is written below the melody staff. A fermata is placed over the final measure of the 'Fondamentale' staff, with the number '7' below it.

**3°** Il nostro Soggetto è ora collocato sia armonicamente che ritmicamente: non resta che ricavarne la Risposta, che, dovendo essere di tipo reale, è sicuramente collocata una quinta sopra (oppure una quarta sotto) rispetto al Soggetto :

A musical score for the 'Risposta' section. It consists of three staves: 'Risposta' (melody in bass clef), 'Armonie' (harmony in treble clef), and 'Fondamentale' (fundamental bass in bass clef). The text '& in sæ cu la sæ cu lo rum' is written below the melody staff. A fermata is placed over the final measure of the 'Fondamentale' staff, with the number '7' below it.

4°

Il passaggio dal tono della Proposta a quello della Risposta non può essere fatto di salto: si deve modulare dal tono alla sua quinta per mezzo di una codetta applicata alla Proposta che ci conduca alla Risposta mediante l'uso di "corde" comuni ai due toni.

In questo caso, il tono di arrivo della Proposta (C) viene interpretato come 4° della Risposta (G) alla quale si arriva attraverso la di lei dominante (D con la 3° Maggiore).

Ecco la Proposta collegata alla codetta modulante alla 5° del tono:

Termine		Dal
Proposta+codetta		tono
Armonie		di C si
Fondamentale		porta
		a
		quello
		di G

5°

Al termine della Risposta si deve tornare al tono iniziale di C per ripetere la Proposta in un'altra voce (in questo caso la Proposta iniziale in C è affidata al Contralto, per cui la riProposta andrà al Basso) e non c'è nulla di meglio, che utilizzare a tal fine la stessa codetta impiegata per modulare alla quinta. Essa ora ci porterebbe però, se trasportata nel tono della dominante, alla 5° della 5°D, tono troppo lontano, secondo la tecnica di Vallotti, dall'originario C: occorre quindi modificarla leggermente per indurla a portarci al tono di C.

Segue l'esempio che ne propone la realizzazione:

Termine	
Risposta+codetta	
Armonie	
Fondamentale	

6°

Produrremo ora l'esempio di un primo ed importante assemblaggio di attacchi e risposte che interessa tutte le quattro voci. Esse sono accompagnate dalla parte fantasma del Fondamentale delle armonie sottostanti il Soggetto.

Il Fondamentale acquista grande importanza nel controllo del fluire delle armonie e va scritto con estrema diligenza mentre la composizione prende corpo. Esso sarà utilissimo soprattutto per garantire ai soggetti di essere sempre immersi, anche nelle varie tonalità che si susseguono, nelle stesse armonie scelte in origine, e ci darà la possibilità di trovare le "cantilene a piacere" che contrasteranno le Proposte e le Risposte.

Ricordiamo che il Basso Fondamentale è una parte - fantasma da cancellare al termine della composizione della fuga: non ha alcuna importanza quindi che si producano errori di moto tra il Fondamentale e le altre parti.

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Fondam.

1

2

1

1

in sæ cu la sæ cu lo rum A

in sæ cu la sæ cu lo rum A men

1

1

5

5

5

5

5

men

in sæ culae cu lorum A men

in sæ culae cu lorum A men

5

5

7°

Prima di proseguire con le consuete modulazioni, si devono creare le varie cantilene a piacere che dovranno contrastare i soggetti scelti, e riempire le armonie denunciate dal Fondamentale.

Queste cantilene sono di grandissima importanza, e da loro dipende il futuro della fuga stessa. Le loro caratteristiche somatiche dipendono da alcuni criteri di base:

- 1) Devono avere valori ed andamenti melodici contrastanti quelli del Soggetto.
- 2) Devono produrre le armonie richieste dal Fondamentale rendendosi "intriganti" rispetto alla parte che contrastano.
- 3) Devono essere intessute, in questo caso, sulla parola "Amen".
- 4) Possono essere complessivamente sei: tre sulla Proposta e tre sulla Risposta.
- 5) Solo le ultime due potranno toccare la quinta del Fondamentale e mai di salto (in rivolto diventeranno 4/6).
- 6) Non devono mai produrre due quarte di seguito, perché in rivolto diventerebbero quinte parallele.
- 7) La 1° sarà simile il più possibile alla 2°; la 3° alla 4° ed infine la 5° alla 6°.

Ecco dunque il nostro tema, servito di tutte le cantilene a piacere:

- A battuta 3 dell'Alto abbiamo la 1° cantilena che contrasta la Risposta del Soprano;
- A Battuta 5 del Soprano abbiamo la 2° cantilena, simile alla 1°, che contrasta la Proposta del Basso;
- A battuta 5 dell' Alto abbiamo la 3° cantilena, che contrasta anch' essa la Risposta del Basso;
- A Battuta 7 del Soprano abbiamo la 4° cantilena, simile alla 3°, che contrasta la riProposta del Tenore.

Le due cantilene mancanti non hanno luogo perché si è stabilito di dare un'ampia pausa alle voci che riat-  
taccheranno la nuova Proposta.

Al termine dei primi quattro attacchi, come si vede a battuta 9, l'Alto riprende possesso della Proposta nel  
tono principale, ripetendo una situazione in realtà nuova, in quanto tutte le voci sono ora spiegate: lo scopo di  
tale operazione è quello di usare la cantilena a piacere secondo lo schema della Risposta, per modulare al  
quarto tono F.

Ogni voce procederà dalla Proposta o dalla Risposta alle sue cantilene secondo l' ordine sotto indicato:

The image shows a musical score for Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-5, and the second system covers measures 6-9. The lyrics are: "& in se cu la se cu lo rum A men A".

Annotations:

- 1**: Points to the Soprano staff in measure 1.
- 2**: Points to the Alto staff in measure 3.
- 3**: Points to the Tenore staff in measure 5.
- 4**: Points to the Basso staff in measure 7.

The score includes vocal lines with lyrics and a basso continuo line with figured bass notation (e.g., 1, #3, #).

**8°** La nostra fuga continua, quindi, nel nuovo tono di F, in cui avviene una ordinata circolazione di Proposte e Risposte e delle quattro cantilene, trasportate una quarta sopra.

Questa fase merita una grande attenzione, in quanto una variazione arbitraria delle armonie o delle cantilene turberebbe quella lucidità che tanto si ammira nelle fughe di Vallotti.

Appare evidente che le differenze tra le cantilene (la 1° rispetto alla 2° e la 3° rispetto alla 4°) sono dovute all'alternanza del tono in cui ci si trova e la sua dominante, e l'orecchio le accetta come naturali.. L'uso di variazioni "senza senso" può provocare effetti disastrosi o, al contrario, sublimi; non è comunque da incoraggiare a livello didattico.

Vediamo dunque gli attacchi nella tonalità di F:

1) la Proposta attacca al Soprano all'ultima battuta dell' esempio di sopra;

2) la Risposta giunge al Basso a battuta 2 del nuovo esempio, e sul finire della codetta, attacca a sorpresa il Tenore che riallacciandosi ad essa, la prolunga assai per portarsi al tono principale di C.

The image displays two systems of musical notation for a fugue in F major. Each system consists of five staves: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Basso Continuo. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 12. The lyrics are: "lo rum A men A men A men & in se cu la se cu & in se cu se cu lo rum A". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like 'A' (Allegro) and 'men' (meno). The basso continuo part shows figured bass notation with figures like 1, 7, b, and h.

**9°** La ripresa del tono principale viene attuata dal Contralto che a battuta 5 ripropone il Soggetto.

**10°** Il Soprano introduce la Risposta a battuta 7, e sulla sua codetta il Basso si attacca prolungandola per portarsi al tono di G.

La nuova Proposta nel tono di G è enunciata dal Tenore a battuta 10.

La Risposta arriva puntuale a battuta 12 nel Contralto che la costruisce sulla dominante di G;

Per terminare la fuga occorre tornare al tono di C: il Soprano enuncia una nuova Proposta che termina a sorpresa modulando al C con la solita codetta, a battuta 14.

The image shows a musical score for a fugue. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 11 to 15, and the second system covers measures 16 to 20. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are shown with their respective lyrics: 'men & in se cu la se cu lo rum A'. The basso continuo line is shown at the bottom of each system, with figured bass notation: 7, 7, 7, 7, 7, 7, 9, 6, 4, 3. A downward arrow points to the beginning of the second system, indicating a modulation to C major.

**13°** Allo scadere della cadenza in C inizia l'epilogo, che porta, con alcuni stretti, al termine della Fuga.

L'Alto attacca il Soggetto, ma prima che intervenga la codetta, il Soprano attacca a sorpresa con uno stretto sulla Risposta, mentre il Basso Continuo si fissa sul pedale di dominante che trova sulla sua strada. Il Soprano non riesce a terminare, che una nuova Risposta viene presentata dal Tenore, stretto poi, a sua volta, dal Basso in Proposta che lascia il pedale al Basso Continuo (lo vedremo più tardi) per condurre, con alcuni nostalgici richiami, ad una larga cadenza.

**14°** Occorre notare che, sebbene la fuga sia terminata, il compositore deve ancora applicare il Basso Continuo (nella riga lasciata vuota) e comporre alcune battute di introduzione lenta o grave.

I criteri con cui si applica il B.C. sono i seguenti:

1) Il B.C. deve seguire sempre la linea più bassa della composizione e non deve mai fare pausa. Raramente si discosta dalla linea del Basso e fa' una quinta voce solo quando ha validi motivi per farlo.

2) Ricalcando sempre la parte cantante più bassa, il Basso Continuo segue dapprima il Contralto cui assomma polifonicamente il Soprano, e solo all'entrata del Basso (o comunque della terza voce) richiede l'ausilio dei numeri.

3) Quando il Basso cantante tace, il B.C. ricerca la sua melodia nella parte immediatamente più acuta e la trova in genere nel Tenore, come a battuta 17. Se ne vale la pena si può mutare la chiave di Basso in quella a cui si attinge, ma in questo caso specifico, la parte del Tenore è così grave da rendere inutile tale operazione.

Nel finale, come a batt. 34, il Basso Continuo si porta naturalmente sul quinto grado e si fissa su un pedale al quale solitamente partecipa anche il Basso cantante, a meno che, come in questo caso, esso non debba produrre qualche imitazione o qualche obbligo, per cui il pedale resta solamente al B.C.

Nei passaggi prolungati di note brevi (crome o semicrome) esso deve semplificare il passo cantante con valori di maggiore durata.

I numeri si mettono in relazione al rapporto tra la nota del B.C. e quella del Fondamentale. Si applicano le regole riportate nel capitolo dedicato alla teoria dei numeri.

**14°** Per ciò che riguarda l'introduzione, possiamo dire che essa serve a valorizzare lo stacco della fuga ed in particolare il rincorrersi di Proposte e Risposte nella fuga stessa.

I compositori del passato (in particolare il Vallotti) amavano fare precedere la fuga da un maestoso Grave del tutto analogo alla fuga stessa, affinché nel cambiamento di tempo (tra grave e allegro) si creasse un motivo di sorpresa e meraviglia per il movimento improvviso della fuga: l'energia, la forza e la varietà della musica dipendono infatti anche dal tempo.

Secondo il Vallotti, il Grave iniziale di una fuga deve contenere ed annunciare, con le sue poche battute introduttive, il Soggetto della fuga, preferibilmente affidato alle parti estreme del coro.

Per questo ci siamo risolti a creare l'introduzione solo dopo avere terminato la fuga calando Proposta e Risposta, come per caso, all'interno di sole sei battute, terminanti in una larga cadenza al tono.

Ricordando che nello stile cui si riferisce questa musica ('700 italiano) il tempo di C deve condurre una minima a tatto, si consideri di condurre, sia nel Largo che nell'Allegro un tatto alla minima.

Lo svolgimento del Largo procede attraverso alcune semplici ed accorate armonie per le prime due battute, fino a quando, a battuta 3, il Basso allude alla futura Proposta evitando la codetta, mentre il Soprano attacca, alla fine della battuta successiva, la Risposta che si conclude in una posata cadenza in C, da cui prende avvio la fuga.

Ho voluto proporre questo tipo di fuga senza alcun divertimento (non necessario alla fuga, ma utilissimo, come vedremo in seguito, a rendere atteso il ritorno del soggetto e ad evitare la monotonia del continuo ripetersi degli attacchi di Proposta e Risposta) per semplificare l'approccio dello studente a questa importante tecnica compositiva.

Non utilizzando il divertimento, avrei dovuto essere un poco più breve; ho ritenuto però di dover mostrare, in questo primo esempio, le modulazioni ad entrambi i toni subordinati a C (F e C), cercando di svolgerle comunque nel modo più veloce possibile.



Ecco la fuga conclusa in ogni suo aspetto, fornita di B.C., da cui è stato finalmente eliminato il Basso Fondamentale:

## & in sæcula sæculorum (in C)

G.Pacchioni

Largo

*sop.*  
*alto*  
*ten.*  
*basso*  
*B.cont.*

1 & in sæ cu la sæ cu lo rum A men & in sæ cu la sæ cu lo rum A  
 1 & in sæ cu la sæ cu lo rum & in sæ cu la sæ cu lo rum A men  
 1 & in sæ cu la sæ cu lo rum & in sæ cu la sæ cu lo rum A  
 1 & in sæ cu la sæ cu lo rum & in sæ cu la sæ cu lo rum A  
 1 6 9 6 4 2 7 6 6 6 6 4 3

Allegro

7 men & in sæ cu la sæ cu lo rum A men A men A  
 7 & in sæ cu la sæ cu lo rum A men A men A  
 7 men  
 7 men & in sæ cu la sæ cu lo rum A  
 7 6 6 6 6 6

13 men & in sæ da sæ sæ cu rum A men men A  
 13 men & in sæ da sæ sæ cu rum A men men A  
 13 men A men A men  
 13 6 4 2 6 6 6 6 4 6





A completamento di questo primo capitolo sulla fuga di tipo reale distaccata nelle Risposte e nelle Proposte, inserisco una fuga del Vallotti, tratta dal trattato sulle fughe del suo allievo Sabbatini; la fuga non è completa per scelta dello stesso Sabbatini.

I suoi commenti ai vari passi del brano sono preziosissimi e di grande aiuto.

L'epilogo finale riportato dopo l'interruzione dimostra come si chiude una fuga di questo tipo.

Si noti il rapporto tra il B.C. e le varie parti e si vedrà come, a volte, il B.C. si renda autonomo per ricoprire ruoli importanti non contemplati nelle parti cantanti: in questo caso esso contribuisce a creare una armonia vivace, oltre che a definire le armonie presenti denunciate dal Fondamentale.

Nel Gloria breve in C. per Terza Maggiore.

Il Sentimento di questa Fuga, benchè non abbia dello straordinario, ciò nonostante sillabato come si vede, accompagnato da' soliti artifici, e con un Tempo alquanto allegro, fa un effetto inaspettato. Ma in questo buon effetto, son persuaso, che vi concorra in gran parte la sua facilità; stante che il Segreto è facile assai: e le *Gantilene a piacere* sono comode, e chiarissime; e le Armonie, che vi concorrono, non sono tanto caricate: cose tutte, che molto influiscono alla esattezza di esecuzione di qualunque siasi Compoimento; mentre gli Esecutori, per quanto siano inesperti, non mancano in questo caso di coraggio, ed eseguono la loro parte.

(1)

Cum sancto

cum sancto Spi ri tu in glo ri a De i Pa-

Continuo

Fondana.

(1) Si avverti l'artificio, che sta in questa Proposta il nostro Autor. Soltanto qui la Corda A del Contralto col Puntone, il quale diventa Dissonanza di nona, e poi fugg. In questo frattempo la violon il Soprano col' attacco della Risposta. Ritorna il Contralto con tutto contrario, e la violon amb' suo su l'ultimo quarto della Battuta.

(2)

tris A

Spi ri tu in glo ri a De i . Pa tris

cum sancto Spi ri tu, in

(2) Un altro artificio adopera sul fine della Risposta, ed è, che dovendo fare il salto di setta, per uniformar in tutto alla Proposta, si trova in questo caso nell'Armonia propria dello stesso Elami, ove non ha luogo di fare il nuovo Attacco della Proposta. Cosa fa egli? Soltanto l'Elami con Leggera, e lo permissa in dissonanza di settima, che fugg.

X 82 X

(3) A — — — — — men A — — — — —

Cum sancto Spi ri tu in glo ri a De i Pa -

glori a De i Pa - tris A — — — — —

A — — — — — men A — — — — —

Re: a cui nel miglior modo imita il Canto della Proposta su la parola Dei, e si prepara ancora per il rimbombato della Nota, come feci nella prima Proposta. E queste due avvisi-  
 ci sono sempre costanti nelle additate occasioni.

(3) Qui altra cosa vi è da rimarcare nella presente Fuga, ed è, ch'egli fa benissimo

X 83 X

(4)

Cum sancto Spi ri tu in glo ri a De i Pa -

tris A — — — — — men

A — — — — — men

A — — — — — men

La Codetta comune a tutti, nel passare da uno all' altro Tuono; ma non la pone nella Parte, ch'è eseguita la Proposta, o la Risposta, ma bensì in quella, che forma la Can-  
 tilla a piacere. E siccome il primo Attacco incomincia col solo Contralto, pone la Co-  
 detta nella Parte dell' Organo.

(4) La condotta di questa Fuga, è la condotta più comune. Vale a dire, che dopo i

)( 84 )(

tris A

Spi ri tu In glo ri a De i Pa

tris

men

cum san cto Spi ri tu in

)( 85 )(

men A

men

glo ri a De i Pa tr is A

Cum san cto Spi ri tu in glo ri a De i Pa

quattro Attacchi di Preposita, e Riposa colla quinta, si passa a far lo stess colla quarta Corda.

M

) ( 85 ) (

Musical score for "Cum Sancto" featuring five staves. The top staff has a key signature change to one flat. The second staff is labeled "Cum Sancto". The score includes a "trist" marking and various musical notations such as slurs and dynamics.

(5) Si torna poi a modulare colla quinta. Terminati così gli altri quattro Attacchi, pianta l'Autore il Pedale nella quinta Corda, su cui forma un Epilogo colla sola due Voci di Soprano, e Contralto, mentre il Basso, e il Tenore colle Cantilene a piacere già adoperate nella Fuga, somministrano il pieno all'Armonia.

Nel Gloria breve in C. per Terza maggiore. 7

### Epilogo

Musical score for the Epilogo section of the Gloria, featuring five staves. The score includes the text "men Amen" and "Cum sancto Spiritu in gloria Dei". The piano accompaniment includes a key signature change and various musical notations.

Ritengo sia utile proporre un certo numero di Soggetti adatti ad una fuga di tipo reale, affinché lo studente si possa esercitare con un materiale sicuramente adatto allo scopo.

I soggetti sono corredati del Basso Fondamentale, che servirà da guida nel trovare la giusta Risposta e nel modulare ai gradi subordinati (4° e 5°). La codetta viene sempre identificata al fine di isolarla dalla vera Proposta, che dovrà riproporsi identica nei vari attacchi, mentre la codetta si farà carico delle variazioni utili alle modulazioni.

Soggetti per fughe reali,  
distaccate sia nella risposta che  
negli attacchi

Autore	N.
G.Pacchioni	1
G.Pacchioni	2
G.Pacchioni	3
G.Pacchioni	4
G.Pacchioni	5
G.Pacchioni	6

**Basso Fondamentale**

**divertim.**

**codetta**

**codetta**

**codetta**

**codetta**

**codetta**

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

Autore	N.
G.Pacchioni	7
G.Pacchioni	8
G.Pacchioni	9
F.A.Vallotti	10
G.Pacchioni	11
F.A.Vallotti	12

7

G.Pacchioni

& in sae cu la sae cu lo rum A men A men

codetta

8

G.Pacchioni

& in sae cu la sae cu lo rum A men A men A men

divertim.

codetta

9

G.Pacchioni

& in sae cu la sae cu lo rum A men A men

codetta

10

F.A.Vallotti

& in sae cu la sae cu lo rum

codetta

11

G.Pacchioni

Semper & in sae cula sae cu lo rum A

codetta

12

F.A.Vallotti

& in sae cu la sae cu lo rum A men

codetta

Autore	N.
F.A.Vallotti	13
F.A.Vallotti	14
F.A.Vallotti	15
F.A.Vallotti	16

codetta §

& in sae cu la sae cu lo rum A men

7 7 7 7 #3

codetta §

Sem per & in sae cu la sae cu lo rum A men A men

5 3 #

codetta §

Si cut e rat in prin ci pi & nunc & sem per

7 7 7 7 #3

§ #3

& vi tam ven tu ri sae cu li A men

#3 5 3 7 5 3 7 10 9 8 5 3 5 #3 5 4 #3

## Capitolo secondo

### La fuga reale stretta

Questo tipo di fuga rappresenta senz'altro un notevole passo in avanti nello studio di questa forma compositiva così nobile e dotta; il salto qualitativo che ne risulta è così evidente da creare una grande sorpresa in chi non è abituato ad ascoltare tali fughe: esse sono veicolo di un ordine di attacchi molto vivace, per l'alternarsi di attacchi strettissimi nelle risposte, e lontani nelle proposte. Presenta inoltre una grossa novità: l'uso del **divertimento**, atto a prolungare l'attesa della Proposta successiva.

La forzata simmetria degli attacchi della fuga distaccata, che pure ha un suo fascino, viene sostituita da una nuova simmetria a due facce che risulta molto gradevole all'ascolto.

Per meglio capire il cambiamento, facciamo mente locale sulla regola della Risposta nella fuga reale, la quale presuppone che per Risposta si intenda la ripetizione perfetta alla quinta sopra, o quarta sotto, della Proposta appena ascoltata. Restringiamo ora lo spazio che intercorre tra una Proposta ed una Risposta reali ad una sola minima: il fondamentale deve necessariamente procedere di quinta (es. C---->G) per permettere alla Risposta di esprimersi con l'armonia che le spetta di diritto (quella che si trova una quinta sopra alla armonia della Proposta) perché - ricordiamoci sempre - la Risposta deve non solo sottostare agli impegni di carattere melodico che sono propri alla sua natura (reale o tonale), ma anche obbedire alle armonie della Proposta secondo la stessa natura di cui sopra: ne consegue che, nella fuga reale, l'armonia della Risposta si trova una quinta sopra a quella della Proposta.

Mentre per la fuga distaccata avevamo tutto il tempo di produrre una vera modulazione dal C al G, con l'assunzione di un # per la tonalità di G, ora tale procedimento apparirebbe troppo repentino e non abbiamo comunque il tempo di ordire una sensata modulazione dalla Proposta alla Risposta: ci limiteremo quindi a spostarci sul tono della quinta corda ovvero della dominante, in cui faremo cantare la Risposta.

Cercheremo, dal momento che non si tratta più di fare una modulazione al 5° grado, ma di spostarci di fatto alla dominante, di evitare, nella Proposta, di toccare la settima corda, che ci costringerebbe a tradire l'imitazione nella Risposta, la quale non potrà rispondere con una settima maggiore, ma dovrà bensì replicare con una settima minore (es: C-->B alla Proposta vorrebbe G-->F# alla Risposta, ma tale passaggio ci costringerebbe a modulare troppo rapidamente dal tono di C a quello di G).

Possiamo quindi dire che la fuga stretta reale non è, in fondo, del tutto reale e che comunque limita le possibilità di Risposta, tuttavia è molto interessante, per il senso di tumulto che la successione particolare degli attacchi comporta.

Essendo questa fuga stretta di Risposte, ma non di Proposte, dovremo distanziare la Risposta dalla Proposta successiva per mezzo di un **divertimento** tra le due parti congiunte in stretto. Tale divertimento è anch'esso assai particolare, in quanto non può attingere la sua natura da elementi del tema o dei contrasoggetti, già espressi in genere per la durata di 2 o 3 minime, ma deve prodursi attraverso un'imitazione stretta tanto quanto lo era quella del Soggetto-Risposta, quasi a continuare con naturalezza il soggetto.

Adotteremo nuovamente il testo della prima fuga, usando per comodità la stessa scansione ritmica, ed intessere-  
mo un soggetto di appena due minime e mezzo, inserendo la Risposta dopo la prima minima.

Il Fondamentale che ci guida dovrà accompagnarci con tre quinte ascendenti consecutive (C, G, D) che possiamo mitigare passando per un'altro grado, come in questo caso, oppure con un accordo sostitutivo alla quinta. L'esempio ed il commento di cui esso è corredato ce ne daranno una chiara visione.

Alla fine della scansione del testo "& in sæcula sæculorum" inseriamo il divertimento sulla parola "Amen", fino a tornare con una chiara cadenza al tono di partenza, passando, nel fondamentale, attraverso un'andamento tipico di salti di 4° ascendente, già preso in considerazione nella parte introduttiva.

Alla fine della cadenza si ha la consueta replica di Proposta e Risposta nelle rimanenti parti.

Risposta

Proposta

divertimento

divertimento

Proposta

1

7 7 9 7 5 4 3 7 7

Possiamo notare un nuovo modo, molto elegante, e tipico di questo tipo di fuga, di modulare ad un' altro tono attraverso una leggera modifica della parte terminale del divertimento. Non si aggiunge, quindi, una codetta modulante, come in precedenza, ma si devia verso il nuovo tono per mezzo di cambiamenti quasi impercettibili.

Risposta

divertimento

modulazione al 4° grado

divertimento

5

7 7 9 7 5 4 3 7 7 6

E' giunto il momento di ricercare le cantilene a piacere che contrastino con le Proposte e le Risposte: esse saranno quattro (due per le due Proposte e due per le Risposte).

La scelta delle cantilene a piacere è sempre molto impegnativa, sia perché le ritroveremo fino alla fine del brano, per cui conviene siano molto affascinanti, sia per il contrasto che esse dovranno creare coi soggetti. Hanno un ruolo determinante ai fini della buona riuscita della composizione intera.

Come abbiamo più volte accennato, il Basso Fondamentale non deve riguardo al moto delle parti, in quanto rappresenta solo il fondamentale delle armonie ed è inesorabilmente destinato ad essere eliminato appena la composizione sarà compiuta.

Notiamo come le cantilene siano costruite in modo da evitare una somiglianza ritmica o melodica con i soggetti che accompagnano, al fine di non confondersi con essi, ma di contrastarli e provarli.

Vediamo gli esempi:

Cantilena 1

& in sæ culasæ cu lo rum A men A

& in

1 7 7 9 7 5 4 3 7 7

Proposta in F

Cantilena 2

men A men & in

sæ culasæ cu lo rum A men A men

5 7 7 9 7 5 4 3

F  
b<sub>3</sub> 6

Cantilena 1

The image displays two systems of musical notation with various annotations. The first system (measures 9-12) includes labels for 'Risposta alla 5°' pointing to the vocal line, 'Cantilena 2' pointing to the piano accompaniment, 'Cantilena 1' pointing to the vocal line, and 'Proposta in F' pointing to the piano accompaniment. The second system (measures 13-16) includes labels for 'Proposta in C' pointing to the vocal line, 'Risposta alla 5°' pointing to the piano accompaniment, 'Modulazione a C' pointing to the piano accompaniment, 'Cantilena 1' pointing to the vocal line, and 'Cantilena 2' pointing to the piano accompaniment. The score features vocal lines with lyrics and piano accompaniment with chord symbols and measure numbers.

Ho evidenziato per maggiore chiarezza gli attacchi delle cantilene a piacere e quelli delle Proposte e delle Risposte fino alla ripresa del tono di C che ci riporta al tono di partenza.

Notiamo che anche quest' ultima modulazione viene effettuata in modo impercettibile, variando la direzione del divertimento sulla Risposta.

Proseguiamo dunque la nostra nuova fuga stretta che farà una Proposta ed una Risposta nel tono di C, per poi deviare subito verso la tonalità di G, per mezzo del solito divertimento che ci farà slittare una quinta sopra.

Attacca deciso il Tenore nel nuovo tono, seguito immediatamente dal Basso, mentre le restanti voci si applicano alle cantilene a piacere con naturalezza e semplicità.

Si presenta quindi una nuova Proposta nella voce di Soprano, seguita dalla Risposta nell'Alto, mentre le voci gravi rifanno le cantilene proposte dalle parti acute alcune battute prima.

Il divertimento si prolunga un poco, esattamente come già nel modulare da C a F, e si porta al tono principale di C, in cui il Basso attacca senza indugio la Proposta, seguito dal Tenore in Risposta.

Dopo il divertimento l'Alto attacca in Proposta, seguito immediatamente dal Soprano in Risposta; in seguito, mentre il Basso si fissa sul Pedale di dominante, le parti acute proseguono con il divertimento, coadiuvate dal Tenore che scherza con esse fino alla cadenza finale.

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a 'Proposta in G' in the Soprano voice, followed by a 'Risposta alla 5°' in the Alto voice. The other vocal parts (Tenore and Basso) enter with their respective cantilena lines. The figured bass line provides harmonic support. The second system continues the 'Proposta in G' and 'Risposta alla 5°' in the Soprano and Alto voices, respectively, while the other parts continue their respective lines. The lyrics are: 'sæ culææ cu lo rum A', 'men A', '& in sæ culææ cu lo rum A', 'men A', 'men A', 'men A'.

The image shows a musical score for a fugue in C major, measures 11-16. The score includes vocal lines and a basso continuo line. Annotations include 'Modulazione in C', 'Risposta alla 5°', and 'Proposta in C' pointing to specific musical phrases. The basso continuo line shows figured bass notation: 11 0 7 7 9 7 4 3 7 7.

Ovviamente, dato il carattere ristrettissimo delle entrate, non è il caso di cercare ulteriori stretti per l'epilogo. Da ciò si noti che ogni tipo di fuga ha i suoi limiti e le sue prerogative, che la contraddistinguono.

Non ci resta che eliminare il Basso Fondamentale, scrivere il Basso Continuo, ed aggiungere qualche battuta di introduzione lenta che contenga il tema della fuga.

La fuga è quindi completata in ogni sua parte e possiamo considerare alcuni fattori di una certa importanza:

1) l'introduzione "grave" contiene sia la Proposta che la Risposta, non dal suo inizio, bensì nella quarta battuta e nella quinta ed ultima battuta: ciò ci permette di familiarizzare col soggetto della fuga "allegro", di cui ascoltiamo tutte le armonie, che saranno poi carenti nei primi due attacchi;

2) ho voluto lasciare il basso fondamentale che, pur non dovendo essere eseguito, ci permette di controllare la circolazione delle armonie e la mutata numerica assunta dal Basso Continuo a causa dei frequenti rivolti;

3) le armonie impiegate sono piuttosto dense. Ciò comporta alcuni vantaggi ed altrettanti svantaggi: la necessità di definire interamente le armonie di 9°, 7°, 9°, e 9°, 11°, ci impone di far cantare le cantilene a piacere fino all'attacco seguente, utilizzando anche i riempimenti di 5°, che, quando passeranno alla parte di Basso si muteranno in 4/6. Benchè esse non siano proibite in questo stile, non sono certo un passaggio molto apprezzato.



22 *meu A* *meu A* *meu A* *meu A*  
*se cu la se cu lo rum A*  
*lo rum A*  
*se cu la se cu lo rum A*  
*se cu la se cu lo rum A*  
*se cu la se cu lo rum A*

31 *meu A* *meu A* *meu A* *meu A*  
*se cu la se cu lo rum A*

26 *meu* *meu* *meu* *meu*  
*se cu la se cu lo rum A*  
*se cu la se cu lo rum A*  
*se cu la se cu lo rum A*  
*se cu la se cu lo rum A*

36 *meu* *meu* *meu* *meu*  
*se cu la se cu lo rum A*  
*se cu la se cu lo rum A*  
*se cu la se cu lo rum A*  
*se cu la se cu lo rum A*

### Commento all' esempio seguente di fuga stretta di Risposta

Propongo ora un altro esempio di carattere decisamente diverso, sebbene la prassi di fuga stretta di Risposta e distaccata di Proposta sia sempre la medesima. Il differente carattere è dovuto al diverso "sentimento", ovvero soggetto, costruito su un nuovo testo.

Come si può notare non ho fatto alcuna introduzione lenta, perché il testo "Semper & in saecula saeculorum Amen" segue genericamente in modo attaccatissimo il "Sicut erat in principio & nunc & semper". E esso suole essere la prima fuga cui il nostro soggetto produce la fuga di conseguenza, come si vede nelle opere del Vallotti e di altri autori del '700 padano.

Il soggetto è affidato, con una nota puntata che procede con scioltezza a crome grellanti, al Soprano, seguito dalla Risposta, collocata una quarta sotto, all'Alto; le due voci continuano ad imitarsi in un lungo divertimento fino a urtarsi ripetutamente ed a condursi ad una cadenza in tono.

Parte quindi il Tenore con la Proposta, seguito, a distanza di una minima, dalla Risposta del Basso. Nel contempo le parti superiori vanno conducendo cantilene a piacere sull' Amen, coadiuvando ora il Tenore, ora il Basso. Il divertimento delle parti gravi si porta quindi al tono della quarta (C), in cui attacca l'Alto col soggetto, seguito come di dovere dal Soprano, mentre le parti gravi ripetono le cantilene introdotte in precedenza dalle parti acute, trasportate nel nuovo tono.

Attacca il Basso con la ripresa del soggetto, seguito dal Tenore. Il divertimento si prolunga un poco per portarsi al tono principale di G, dove il Soprano attacca, come all'inizio, il soggetto, seguito subito dall'Alto. Il divertimento si sposta ora al tono della quinta D. Attacca il Basso con la Proposta, seguito, come di consueto, dal Tenore in Risposta, ed in seguito da un attacco dell'Alto in Proposta e del Soprano in Risposta, per poi concludere il divertimento e tornare al tono di G.

Gli attacchi in tono non avvengono ora secondo l'ordine iniziale: Soggetto e Risposta sono affidati rispettivamente a Tenore e Basso. Quest'ultimo va a cadere sulla quinta D, fissandosi su un pedale affidato poi al BC. A questo punto sia il Basso che le altre parti si scambiano con pacatezza la parte del Divertimento che diceva "saeculorum Amen".

Si giunge così all' epilogo.

Ho lasciato il basso fondamentale, affinché si possano meglio comprendere la circolazione delle armonie ed i numeri assegnati al BC.

## Semper & in saecula in G

G. Pacchioni

Andante mosso

The musical score consists of five staves. From top to bottom: Soprano (sop.), Alto (alto), Tenore (ten.), Basso (basso), and Basso Continuo (b. cont.). The lyrics are: "Semper & in saecula Amen". The score includes a variety of rhythmic values and rests, with some measures containing figured bass notation for the basso continuo. The piece concludes with a final Amen in the basso continuo part.







*Nel Gloria in C. di quattro Versi per Terza Maggiore.*

Ecco l'annunziato Esordio, in cui dalle quattro Parti unite si forma fin dappincipio una piena Armonia, mentre le due Parti estreme fanno sentire il proprio e reale sentimento della Fuga medesima.

(1)

(2)

Do — mi — — — ne De — us Agnus

(1)

Do mi ne De — us Agnus De —

Do mi — ne De us Agnus De —

Fondamentale

(1) Il Basso lo propone nella Corda prima, ed il Soprano gli risponde dopo mezza Battuta su l'Armonia della quinta Corda, irregolarmente sempre con gli stessi gradi e salti per il corio di tre Battute.

(2) Le due Parti di mezzo, con un moto contrario alle due Parti estreme, figurano le

Inserisco, in conclusione del capitolo, la consueta composizione di Vallotti relativa all'argomento appena trattato.

La composizione è tratta dal citato trattato sulle fughe musicali di Sabbatini e viene proposta nella versione originale corredata dalle preziosissime note del Sabbatini stesso che, con acute e saggezza, analizza la composizione esponendone il percorso e facendo notare ciò di interessante che vi appare.

La composizione del Vallotti è comprensiva di un' introduzione lenta, in cui appare il soggetto della fuga che parte dalla battuta 8.

Nota il Sabbatini che la maggior parte delle composizioni del Vallotti, sono precedute da un "maestoso Grave di poche battute musicali, tutto analogo alla fuga stessa ..... come prologo o esordio e.... par che dovrebbe sempre con le sue poche battute, annunziare il Soggetto, o il Sentimento della Fuga, e non già qualunque altra cosa a capriccio".

Il Sabbatini non propone integralmente le fughe di Vallotti, essendo probabilmente sprovvisto del permesso di pubblicazione da parte dei membri della Venenerabile Arca del Santo di Padova. Supplisce tuttavia alla mancanza di alcune battute con una detagliata spiegazione dello svolgersi degli eventi; fornisce poi l'epilogo finale, utilissimo al fine di illustrare con precisione il modo corretto di comporre un epilogo alla fuga, secondo i vari casi che verremo a trattare.

De — — — — — i fi li — us Pa — —  
 De — — — — — i fi li — us fi — — — — — li us  
 — — — — — i fi li — us fi li us Pa — —  
 — — — — — i fi li — us fi li — us  
 — — — — — i fi li — us fi li — us

Cantilene a piacere; ma in realtà presentano una perfetta Imitazione, pertanto che si vanno disponendo unitamente ad una finale Cadenzata.

tris.  
 tris. Do mi ne De us Agnus De — —  
 tris. Do mi — — ne De us Agnus  
 Pa — — tris.  
 tris.

(3) Il Sentimento di questa Fuga è veramente imponente, ed espressivo. Qui si può bisognava accorture, che siccome nel pezzo Grave antichissimo appoggiato artificialmente la Proposta, e Risposta alle due Parti estreme; nell'effettivo Attacco della Fuga, in cui si deve adoperare lo stesso Accordo tonale, lo appoggia alle due Parti medie; e questo va ottimamente bene, perché ne risulta una maggior varietà, mentre eseguiscono queste due Parti la Proposta e Risposta colle corde estreme adoperate nell'antecedente Grave.

X 50 X

(4)

Do mi - ne De us Agnus De - i fi - li - us Pa - tris De - i mi - ne De us Agnus De - i

X 51 X

(5)

De - i mi - ne De us Agnus De - i fi - li - us Pa - tris De - i mi - ne De us Agnus De - i

(4) In questo secondo Attacco si oserci di nuovo, che le prime tre Barre del Basso, e del Soprano, sono in tutto simili alle tre prime del Tempo Grave, e differiscono soltanto nella qualità del moto.

(5) Si noti il modo elegante, che s'usa, per passare al Tuono subordinato della quarta Corda, nel mentre che le Parti di mezzo prendono riposo, per attendere la Proposta su la detta Corda. Dissi elegante, perchè conserva sempre la stessa Cantilena delle antecendenti Barre; e questa è la vera maniera di passare da uno all'altro Tuono. Quello della C-detta, ossia Note ad arbitrio, che immediatamente esordiscono al dato Tuono, è un modo troppo usuale, ed alle volte diventa il passaggio strarchiato, quando spiritosamente il senso della Proposta, o della Risposta, è affatto diverso da quello, che risulta da Note arbitrariamente introdotte, solamente per portare il Canto a un dato termine. E' ben vero

(6)

us Pa tris Do mi ne

ne De us Agnus De

De us Agnus De i fi li

fi li us Pa tris Do mi

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics 'us Pa tris Do mi ne'. The second staff continues the vocal line with 'ne De us Agnus De'. The third staff is a vocal line with lyrics 'De us Agnus De i fi li'. The fourth staff continues with 'fi li us Pa tris Do mi'. The fifth staff is a piano accompaniment with various chords and fingerings indicated by numbers 1-5 and accidentals like b3, b7, and b5.

(7)

De us Agnus De

fi li us Pa tris

us Pa tris (7)

ne De us Agnus De

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics 'De us Agnus De'. The second staff continues with 'fi li us Pa tris'. The third staff continues with 'us Pa tris (7)'. The fourth staff continues with 'ne De us Agnus De'. The fifth staff is a piano accompaniment with various chords and fingerings indicated by numbers 1-5 and accidentals like b3, b7, and b5.

*ferò, che il Violini ritardi con un poco il nuovo Attacco; ma la maniera di condurre la Cantilena, produrre l'effetto, che tutto sembra una continuazione della Proposta e Riposta.*

(6) *Terminato l'ordine degli Attacchi in La Corda F, si noti anche qui l'artificio, e dolce maniera di ricondursi alla Corda principale; tante che inappetitamente si ode l'Attacco del Contralto in la medesima.*

(7) *Modula qui il Soprano alla quinta Corda, e vi corrisponde il Basso nella Corda di questo Tuono: e con questa s'incalza sempre più la Fuga.*

H

) ( 54 ) (

i fili us Pa  
 Do mi ne De us Agnus De

) ( 55 ) (

tris Do mi ne De us Agnus De  
 i fili us Pa  
 tris Do mi ne De us Agnus

(8) Formati i quattro Attacchi di Proposta, e Riposta, e Risposta, con le solite maniere si riporta al Tuono principale, su cui propone il Basso, e risponde il Soprano. Terminato da questi il Sentimento, il Basso stesso si porta a sostenere la quinta Corda a tutti di Fedale; fruttando che le due Parti di mezzo s'appoggiano al Sentimento accompagnato dal Soprano con varia Cantilena.

E :

Finale

Deus Agnus Dei  
 Pa-tris  
 Do-mi-ne  
 fi-li-us Pa-tris

Interruzione presente nel trattato di Sabatini

Pa-tris  
 Do-mi-ne  
 fi-li-us

(9) E così fermato tutti Cadenza; e termina la Fuga. Il carattere di questa Fuga, dal suo principio sino al fine, ferma un continuo Stretto fra la Proposta, e la Riposta; perciò non ammette in veruna cosa nel suo termine il consueto Epilogo.

Deus Agnus Dei  
 fi-li-us Pa-tris  
 Pa-tris

## Soggetti di mia invenzione adatti per costruire fughe reali strette di Risposta.

Si faccia particolare attenzione al basso fondamentale, costretto a muoversi di quinta ascendente o quarta discendente per tutta la durata del soggetto, al fine assecondare la Risposta reale nella sua vera natura.

S  
A  
T  
Fon

Cumsancto Spi-ri tu Cumsancto Spi-ri tu in glo-ri-a De-i Pa-tris

Cum san-cto Spi-ri tu Cum san-cto Spi-ri tu in glo-ri-a De-i Pa-tris

4 3 7 7 7 7

Mentre la Risposta precedente non necessitava note alterate in quanto toccava naturalmente i toni ed i semitoni necessari, nel prossimo esempio, il B che cade sulle sillabe "ri-tu" della Proposta impone alla Risposta di toccare il F# per imitare realmente la Proposta.

S  
A  
T  
F

Cumsancto Spi-ri tu Cumsancto Spi-ri tu in glo-ri-a De-i Pa-tris

Cum san-cto Spi-ri tu Cum san-cto Spi-ri tu in glo-ri-a De-i Pa-tris

4 3 4 #3 4 3 4 3 7 7 7 7

Il prossimo esempio mostra un'altro caso di Risposta diatonica molto semplice, ma di grande slancio e di efficacia espressiva:

S  
A  
T  
F

& in sae-cula sae-cu-lorum A men

& in sae-cula sae-cu-lorum A men

4 3 4 3 4 3 4 3 7 7 7 7

Continuano gli esempi di soggetti stretti e dell'inevitabile divertimento che ne esalta e compensa lo scarso sviluppo dovuto al vincolo reciproco tra Proposta e Risposta.

Si tenga presente che in corrispondenza del termine degli esempi proposti, possono partire le rimanenti voci ripetendo l'esposizione, mentre le prime due si devono impegnare in adeguate cantilene a piacere che le contrastino.

S  
 A  
 T  
 F

Ky - ri - e E - lei - son E - lei - son E - lei - son

4 3 7 7 7 7

Ovviamente è utile anche un esempio in proporzione di quadrupla maggiore.

S  
 A  
 T  
 F

Ky - ri - e E - lei - son Ky - ri - e E - lei - son E - lei - son

4 3 7 7

S  
 A  
 T  
 F

& vi - tam ven - tu - ri & vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li A - men

& vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li A - men

4 3 7 7 7 7

Il fondamentale che ho scelto si presta anche ad una soluzione armonica "flebile", ovvero a cromatismi che, con l'intervento della Risposta, producono un effetto davvero allarmante.

Pur considerando che questo basso fondamentale è ideale per questo tipo di fuga, si può lavorare anche con varianti che operino una mediazione tra i salti di quinta, come abbiamo visto nella prima fuga di questo capitolo "& in sæcula". Tali varianti presentano però notevoli difficoltà di gestione e le possibilità inventive su questo basso sono tutt'altro che esaurite. Consiglio pertanto di esercitare la propria fantasia cambiando tempi, toni e quanto necessario per cercare altre "passioni" idonee ad esprimere la propria inventiva. Anche questi sei esempi, come quelli posti al termine del primo capitolo, potranno essere utilizzati in tonalità diverse perché possano meglio adattarsi alle voci impiegate.

## Capitolo terzo

### La fuga reale doppia

Abbiamo fino ad ora studiato come costruire una fuga semplice, ossia ad un solo soggetto, sia distaccata che stretta di risposta ed anche di proposta.

Troveremo ora il modo di rendere la successione degli attacchi di proposta e risposta ancora meno simmetrica e prevedibile, introducendo un elemento tematico nuovo che accompagnerà sistematicamente, come un' ombra, il soggetto principale.

Questo secondo soggetto, subordinato al primo, viene chiamato *Contrasoggetto*, in quanto contrasta il primo soggetto della fuga con andamenti e valori contrari.

Si farà particolare attenzione ad introdurre il secondo soggetto in modo naturale e mai forzato; nel caso ciò non sia possibile, piuttosto che incastrarlo a viva forza nel componimento, è preferibile farne a meno.

Il *Contrasoggetto* deve rispettare alcune regole:

1) non deve mai attaccare prima o contemporaneamente al soggetto, ma lo deve seguire dopo qualche pausa (almeno un quarto di battuta);

2) deve essere di carattere marcatamente diverso rispetto al soggetto, al fine di evitare che si confondano l'uno con l'altro. Si faccia attenzione quindi a dargli valori ed andamenti melodici diversi rispetto a quelli del primo soggetto che gli si sovrappongono;

3) in genere si dà al soggetto principale un carattere austero ed a quello subordinato un andamento più sciolto e ritmato. In seguito il principale si scioglierà in valori più brevi trovando, a sorpresa, qualche imitazione col *contrasoggetto*, per finire legato ad esso in un breve divertimento, terminante su una cadenza alla quinta.

Il geniale Vallotti esplora con successo un' infinità di soluzioni, che, guidate dall' estro e dall' intelligenza, danno sempre ottimi risultati.

#### Commento alla fuga "Cum sancto Spiritu"

La prossima fuga rappresenta abbastanza chiaramente il duplice aspetto della fuga che stiamo studiando, in quanto i due soggetti sono diametralmente opposti: il primo ha un aspetto regale ed armonioso, dovuto ai suoi valori ritmici posati e scorrevoli, e ad un certo slancio dovuto al salto di sesta minore ascendente, che gli conferisce un andamento molto deciso, ma al contempo dolce; il secondo soggetto ha invece un carattere piuttosto nervoso e scattante oltre che insistente sugli stessi suoni, tanto da suggerire una certa agitazione ed irrequietezza.

Lo scontro tra i due soggetti è dapprima piuttosto evidente, poi, dopo alcune battute, essi cominciano ad assomigliarsi ed a imitarsi fino a condurre una rappacificante cadenza.

Vedremo ora come sono orditi e come sono rappresentati dal fondamentale, che metteremo, per brevità, solo in questo primo saggio, tralasciandolo nella stesura completa della fuga, sottintendendo che esso accompagnerà le entrate dei soggetti sempre allo stesso modo, coi dovuti trasporti relativi alle tonalità toccate, le modifiche nei punti di modulazione e qualche altro raro accorgimento, che segnalerò come estraneo alla fuga stessa, inserito per rompere la ricorrente simmetria degli attacchi.

**Proposta** **Contrasoggetto** **Divertimento**

Cum sancto Spi ri tu in glo ri a De i Pa tris

Cum san cto Spi ri tu in glo ri a De i Pa

Cum san cto Spi ri tu in glo ri a De i Pa

**Controrisposta** **Coda** **Risposta**

men

tris A

Cum sancto Spi ri tu

men

Cum san cto Spi ri tu in

Cum san cto Spi ri tu in

**Divertimento** **Coda**

in glo ri a De i Pa tris A

glo ri a De i Pa tris A

glo ri a De i Pa tris A

# Cum sancto Spiritu

Maestoso

G. Pacchioni

The musical score is written for Soprano (sop.), Alto (alto), Tenor (ten.), Bass (Basso), and Contrabass/Double Bass (BC). The tempo is marked 'Maestoso'. The score is divided into three systems. The lyrics are: 'Cum sancto Spiritu in gloria Dei Patris Amen'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 1, 6, and 11 are indicated at the beginning of each system.

Il Contralto attacca la Proposta composta delle due parti "Cum sancto Spiritu" ed "In gloria Dei Patris"; gli risponde il Contrasogetto al Soprano sullo stesso testo, trattato però in modo monotematico. Sulla parola "Patris" si ha un breve divertimento imitativo tra i due soggetti che sfocia in una breve codetta terminante con la cadenza al 5° grado a batt.6.

Sul terminare della cadenza attacca il Tenore in tono con la Risposta; l'Alto, dopo una pausa di minima, gli fa da Contrasogetto, mentre il Soprano continua con una decorativa Cantilena a piacere su "Amen". La fuga continua a tre voci, in modo analogo, fino alla codetta, che viene allungata di una battuta per rompere la simmetria degli attacchi.

A batt. 14 attacca infine il Basso con la Proposta, mentre il Tenore si presta volentieri a fare il Contrasogetto, mentre le rimanenti parti introducono cantilene sempre più accorate.

men A men A men Cum san cto  
 A men A men A  
 in glo ri a De i Pa tris A men A  
 glo ri a De i Pa tris A men  
 16 6 6 6 † 6 † 4 6 6 9 6 † 6 7 † 6 P 7

Spi ri tu in glo ri a De i Pa tris A men A  
 men A men A men  
 men A men Cum san cto  
 Cum sancto Spi ri tu in glo ri a De i Pa tris A men A  
 21 4 6 † 6 † 6 † 6 † 6 - 6 † 6 † 6 -

men A men A  
 Cum sancto Spi ri tu in glo ri a De i Pa tris A men  
 Spi ri tu in glo ri a De i Pa tris A  
 men A men A men A men  
 26 b<sub>2</sub> 7 4 † 3 6 † 6 † † 7 b<sub>2</sub> 3 4 6 † 7 6 4 † 6 † 2 † 6 7 † 6

A batt.20 il Soprano enuncia la Risposta mentre il Basso fa il Contrasoggetto. Il divertimento si contrae, a batt.24, per favorire la modulazione al quarto grado G. Il Tenore attacca senza indugio la Proposta nel nuovo tono a batt.25, mentre l'Alto fa da Contrasoggetto. Si noti come le altre voci dirottino le loro cantilene sul nuovo tono.

31 men A men A men A men A men

31 A men A men A men A

31 Cum sancto Spi ri tu in glo ri a De i Pa tris A

31 Cum san cto Spi ri tu in glo ri a De i Pa tris A

31 4 6 6 4 4 6 7 6 7 6 7 6 4 7 6 7 6 9 7 6

36 Cum san cto Spi ri tu in glo ri a De i

36 men A men A men

36 men A men A men A men A

36 men A men Cum san cto Spi ri tu in glo ri a De i Pa

36 7 6 4 6 7 6 4 6 4 6 6 6

41 Pa tris A men Cum sancto Spi ri tu

41 A men A men Cum san cto Spi ri tu in

41 men A men men A men A

41 tris A men men A men

41 6 4 2 6 - 6 4 2 7 4 6 2 6 7 6 4 3

Il Basso risponde a batt.31, assecondato dal Contrasogetto al Tenore. La codetta si dilata per preparare gli attacchi di Proposta al Soprano e Contrasogetto al Basso a batt.38-39.

L'Alto ed il Soprano introducono rispettivamente, a batt. 44-45, Risposta e Contrasogetto.

46 A men A men Cum san cto Spi ri tu in glo ri a De i Pa tris

51 glo ri a A men A men

56 men A men

Il Contrasogetto viene bruscamente interrotto da un nuovo inatteso attacco in stretto del Basso ancora sulla Risposta, inteso come Proposta nel tono di partenza, cui risponde il Tenore con il Contrasogetto a batt. 46.

La fuga prosegue con un andamento imprevedibile: troviamo infatti un nuovo stretto come Risposta alla Proposta precedente, affidato al Soprano, in combinazione col Basso in Contrasogetto (batt. 49-50).

Abbiamo quindi, a batt. 51, un'altra Risposta al Tenore che, come prima, considereremo Proposta di un nuovo e legittimo tono subordinato: il quinto. A battuta 52 può attaccare il Basso con la Risposta nel nuovo tono; il Tenore conferma il suo Contrasogetto secondo i canoni consueti.

Troviamo nuovamente due attacchi di Proposta in A, l'uno al Tenore a batt. 58, e l'altro all'Alto a batt. 59. Consideriamo il primo come Proposta di A e Risposta di D. Il Soprano fa da Contrasogetto all'Alto.

62 De i Pa tris in glo ri a De i Pa tris A  
 62 De i Pa tris A men A  
 62 A men  
 62 men A men Pa tris in glo ri a  
 62

65 men A men  
 65 men A men  
 65 A men  
 65 De i Pa tris A men  
 65

Il consueto divertimento ci porta naturalmente al tono principale ed il brano termina con una larga cadenza plagale dal quarto grado G alla tonica D con terza maggiore.



Chiudo l'argomento "Fuga doppia" con un sano esempio del Vallotti. Si faccia attenzione alle note preziosissime del Sabbatini.

)( 129 )(

*Nel Credo in B. fa.*

Il Lavoro, e la Condotta, che adopera l'Autore in questa *Fuga*, la rende veramente superba, ed esquisita. Oltre i due Soggetti, che fra loro al contrario s'imitano, vi sono anche le due Parti, che formano le *Canzoni a piacere*, le quali elegantemente s'intrecciano, una col primo, e l'altra col secondo Soggetto; da che ne risulta un ottimo effetto. E siccome una di queste due Parti precede l'altra nell'accoppiarsi, sembra all'udito, che queste due *Canzoni* sieno due altri Soggetti. Andiamo dunque ad esaminarla.

*Alligro*

Continuo

Fondament.

(1) *Ortine ritige. Con questo breve, e bre intise Decerimento, e' insegna il nistro Autore  
 me f' poffe, con naturale e dolce maniera, condurfi infenfibilmente da uno all'altro Tono.  
 questa maniera di paffer dal Tono a Tono con tutto quello usata dal nostro Autore, come f'  
 itabile, non f'ot essere guardo proprio alla prima: le più generali regole per le Fughe. In  
 accendati la più triviale maniera di paffaggio, non f' fa con Note di Scala, cogli acci-  
 del Tono, che f' con introdurre Note, che terminano la cui detta Codetta. Cui f'aci  
 niente per indurci a' giovani alla prima le maniere più facili; poiché la ragione addotta  
 itanti a favore della Codetta, che, cioè, con tutto che sia più facile a potersi attaccare la  
 Ri-*

(2) *Ritippla, è buona solamente per chi non sa far meglio, come f' vede praticato da buoni Autori,  
 e specialmente del nostro Vallotti, il quale fortissime volte usò l'aggiunta della Codetta,  
 Segreto.*  
 (3) *Ecco le due parti, che colla Cantilena a piacere f' sono e f' altre, si accoppiano alle al-  
 tre, per intiere in Terza e due Segretti: e lo f'esso h' troverà a suo tempo nelle Parti Erano*  
 Tono principale, v'ise affai grande e magnifico.

men Et vi tam ventu ri

men Et vi tam venturi ven-

men

men

(4)  
se cu li Et vi tam ven tu ri ven tu ri se cu li

tu ri se cu li ven tu ri se cu li

Et vi tam ven tu ri se cu li

Et vi tam ven tu ri ven tu ri se —

(4) Ecco un colpo d'arte improvviso, di fermare qui una replica della Trovaglia colle Terzini gravi. Questo per altro è un artificio, che usò l'Autore, per appoggiare l'Attacco nel Tema della Quarta alle Terzine gravi, e sollevar poi meglio la situazione della Fuga.

S

A men - A - - - - - men Et

A - - - - - men Et

A men A - - - - -

- cu li A men A - - - - - men Et

vi ram ven tu ri ven tu ri se - - -

vi - - - - - cae ven tu ri se cu li

men ven tu ri se cu - li

vi ram ven tu ri se cu - li

Consueta in-  
terruzione  
del testo  
praticata dal  
Sabbatini  
stesso.  
Segue l'epi-  
logo o fina-  
le.

(3) Terminato il detto Attacco, la sola Paris acciò sorgessero il solito Discorrimento, e si riducono così al 1. suono principale, su cui si forma un altro Attacco dalle due Paris Gravi. Finalmente dopo una breve imitazione fra le quattro Paris, si arriva ad un inge- gnoso uno Ristretto. In questo Attacco si presenta l'ordine della Paris: vale a dire, come in tutti gli Attacchi della Fugza, l'ordine costante dall' accoppiamento per i due Sopratti fa, che le due Voci acchi fuisse unite per la Proposta, e le due Gravi per la R. posta; così nell' Epilogo vien cambiato quest' ordine; poiché il Contralto è accoppiato col Tenore, ed il Soprano col Basso; e da questo cambiamento ne risulta un buonissimo effetto.

Mel Credo in Bfa.

13

Epilogo

men Ex vi-tam ven-tu-ri se-cu-li  
 men Ex vi-tam ven-tu-ri se-cu-li  
 men Ex vi-tam ven-tu-ri se-cu-li  
 men Ex vi-tam ven-tu-ri se-cu-li

tu-ri se-cu-li  
 tam ven-tu-ri se-cu-li  
 Et vi-tam ven-tu-ri  
 Et vi-tam ven-tu-ri

men.  
 men.  
 men.  
 men.



**Soggetti e contrasoggetti**  
**di F. A. Vallotti**  
**su cui costruire fughe reali doppie**

Questo soggetto è singolarmente costruito su una scala, quasi a dimostrare che anche dall' elemento musicale più semplice, si può ricavare una composizione superba ed elegante, se la si sa condurre con maestria.

Il Contrasoggetto evita accuratamente di far collimare i suoi valori con quelli del Soggetto.

1 7 5 7  
3 3 3

Il nostro stimato autore si è preoccupato di stendere una fuga anche sulla scala discendente, che qui è affidata al Contrasoggetto: il Vallotti ha infatti pensato che capovolgendo la scala fosse opportuno capovolgere l'intero assetto della fuga.

4 7 7 5 5 7 5  
3 3 3 3

La scelta del tempo tagliato rende questa fuga particolarmente vivace ed allegra (come il testo "Amen" suggerisce).

Il contrasto che si nota tra Soggetto e Contrasoggetto le conferisce un piglio ed un sentimento molto vivaci.

7 7 7 7 7  
5 5 5 5

L'ultimo soggetto proposto è fondato su un tono con terza minore (B/mi) e cammina su un fondamentale di *Andamento di settime*, che risiede naturalmente nei gradi della scala diatonica (vedi cap. 1). Questo *Andamento* è molto conosciuto, ma viene usato raramente (come fa Vallotti) nelle armonie prima, seconda e terza, oltre che nel riversamento della settima.

Do-mi ne De us A gnus

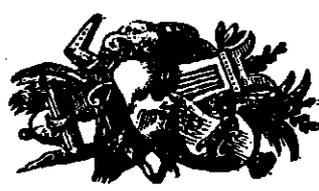
Do mi -

10 7 7 7 5 4 #3 5 3 7 #3

De i fi - li us Pa

ne Domine De us Agnus De i fi li us Pa

13 5 7 7 7 7 7 #3 5 7 #3 5



## Capitolo quarto

### La fuga tuonale distaccata

Questa specie di fuga viene definita "tuonale" perché sia la Proposta che la Risposta sono ristrette nei limiti della diapason, ovvero dell'ottava del tono.

Per obbedire a questa regola fondamentale, bisogna che alla prima corda del tono in Proposta risponda sempre la quinta in Risposta e che alla quinta del tono in Proposta risponda sempre la prima in Risposta. Inoltre, se la Proposta comincia sulla prima corda, essa dovrà sempre terminare la frase sulla quinta e, viceversa, se la Proposta comincia sulla quinta corda, la frase dovrà sempre terminare sulla prima.

Ne deriva che, dovendo rispondere ad un sentimento di Proposta, non si potrà rispondere senza fare qualche modifica alla Risposta: quest'ultima quindi non sarà mai identica alla Proposta, ma solo simile a rigore di considerazioni che vedremo in seguito e che rendono questo tipo di fuga piuttosto difficile.

Per capire meglio tali differenze e la natura di tale fuga, è necessario spiegare con chiarezza la divisione della "diapason".

La diapason si divide in due segmenti asimmetrici: una quinta al basso ed una quarta in acuto oppure una quinta al basso ed una quarta in acuto. Quest'ultima divisione è senza dubbio la più nobile ed è da preferirsi all'altra che useremo solo raramente. Ecco l'esempio della "divisione" dell'ottava in quinta + quarta:

Possiamo osservare che, posta la tonica in C, essa estenderà il suo dominio per una diapente (quinta) fino alla corda G, dalla quale si produrrà una diatessaron (quarta) di cui G e C costituiscono la prima corda e l'ultima corda. La stessa cosa avviene nel tono minore, tra A principale ed E subordinato.

Abbiamo dunque gli estremi ovvero le corde principali del tono:

Corde estreme della diapente e della diatessaron in mag.:

Corde estreme della diapente e della diatessaron in min.:

Per creare una Risposta corretta occorre, in una fuga tuonale, attenersi il più possibile ai salti ed ai moti della Proposta in relazione agli estremi sia della diapente (quinta) che della diatessaron (quarta).

Ho detto "per quanto possibile" perché, essendo la diapason (ottava) di un tono suddivisa in modo asimmetrico in una quinta ed una quarta sovrapposte, ed avendo tali entità melodiche due corde su quattro in comune (la corda più alta della diapente è anche la più bassa della diatessaron, e la più alta di quest'ultima è la principale della diapente all'ottava superiore), si dovrà obbligatoriamente condurre una Proposta sulla diapente, fino alla sua quinta, ed una Risposta sulla diatessaron fino alla sua quarta.

Divisione dell'ottava in quinta + quarta:

per terza maggiore:

per terza minore:

Per ottenere questo scambio di passaggi (quinto - primo o primo - quinto) basta passare dalla scala di diatante alla scala di diatessaron, o viceversa.

Proposto il soggetto, si osservi attentamente se esso si appoggia sulla quinta corda (se siamo partiti dalla prima) o viceversa, se appoggia sulla prima (se siamo partiti dalla quinta) e si provveda, nella Risposta, a fare lo scambio delle scale negli stessi punti in cui è avvenuto nella Proposta: si sostituisca così l'intervallo che nella Proposta crea il passaggio (es. da prima a quinta) con il relativo opposto (es. da quinta a prima) usando la nuova scala opposta a quella che si aveva nella Proposta.

Bisogna osservare che questa alternanza o scambio di scale tra Proposta e Risposta può avvenire una o più volte. Vediamo qualche esempio pratico:

Example 1: Musical score in 2/4 time, treble and bass clefs. The first staff (treble) shows a sequence of notes: 1 (first string), 7 (seventh), #3 (third sharp), 7 (seventh), 5 (fifth), 7 (seventh), 5 (fifth), 7 (seventh), #3 (third sharp). Labels include "prima che propone" (pointing to the first string), "quinta che risponde" (pointing to the fifth string), and "scambio" (boxed) indicating the exchange. The second staff (bass) shows the same sequence of notes. The third staff, labeled "Fondam.", shows the corresponding fret numbers: 1, 7, #3, 7, 5, 7, 5, 7, #3.

Example 2: Musical score in 2/4 time, treble and bass clefs. The first staff (treble) shows a sequence of notes: 9 (ninth), 7 (seventh), #3 (third sharp), 7 (seventh), #3 (third sharp), 7 (seventh), 5 (fifth), 7 (seventh), #3 (third sharp). Labels include "prima che propone" (pointing to the first string), "quinta che risponde" (pointing to the fifth string), and "scambio" (boxed) indicating the exchange. The second staff (bass) shows the same sequence of notes. The third staff, labeled "Fondam.", shows the corresponding fret numbers: 9, 7, #3, 7, #3, 7, 5, 7, #3.

In questo modo avremo Proposta e Risposta con un cambiamento minimo di accidenti: vi potrà essere al massimo un accidente di differenza, quello che accompagna naturalmente la quinta di un tono, ovvero la quarta alterata col #.

Questa alterazione avrà luogo tutte le volte che nella Proposta o nella Risposta andremo a toccare il settimo grado della scala, nel tono maggiore, o il secondo, nel tono minore. In questo caso la parte corrispondente dovrà modulare alla quinta corda e nella sua scala userà obbligatoriamente il settimo o secondo grado alterato col #.

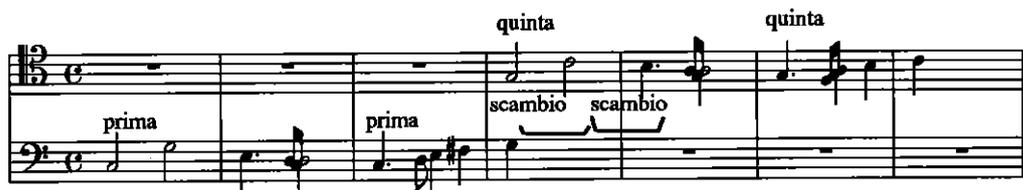
Si osservi l'esempio appena proposto per quanto riguarda il tono minore, ed il seguente per il tono maggiore:

Example 3: Musical score in 2/4 time, treble and bass clefs. The first staff (treble) shows a sequence of notes: 7 (seventh), #3 (third sharp), 7 (seventh), 5 (fifth), 7 (seventh), #3 (third sharp). The second staff (bass) shows the same sequence of notes. A label "scambio" (boxed) is placed between the two staves. The third staff, labeled "settimo", shows the corresponding fret numbers: 7, #3, 7, 5, 7, #3.

La settima del tono minore può essere alterata col #; ciò non accade molto spesso nelle Proposte o nelle Risposte, bensì nelle codette.

Quando tale corda sarà terza dell' armonia del quinto grado che si porta all' armonia del primo, la si può alzare col # per ottenere un quinto grado maggiore.

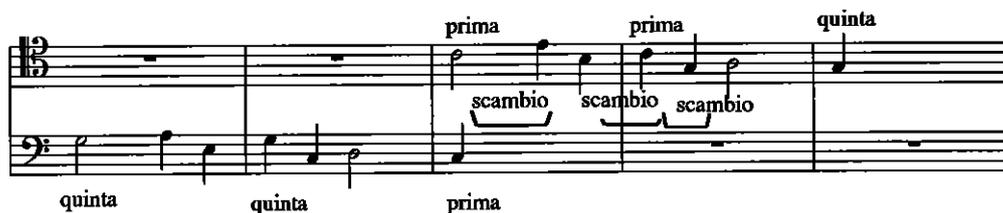
Ritornando all' argomento "scambio", di norma esso avviene una sola volta, tuttavia, nel caso di proposte particolarmente lunghe, si potranno verificare occasioni di scambio almeno per due volte: si procederà allora dalla prima corda alla prima, nella Proposta, e dalla quinta corda alla quinta, nella Risposta.



In questo esempio la Risposta attacca dopo la fine della Proposta (che termina sulla 1° nota della terza battuta), cui segue la codetta che introduce la quinta corda, su cui ha luogo la Risposta.

Nel prossimo caso abbiamo invece più scambi in numero dispari: faremo allora come avessimo uno scambio solo.

La Proposta parte dalla **quinta** corda, ritorna alla **quinta** e termina sulla **prima**; la Risposta agisce in modo opposto ovvero parte dalla **prima**, ritorna alla **prima** e termina sulla **quinta**.



Se invece il numero degli scambi fosse pari, ci comporteremmo come se ne avessimo solo due.

Dalla posizione delle due scale di diapente e di diatessaron appare chiaro che, essendo l'una fatta di cinque note e l'altra di quattro, avremo sempre lo scarto di una seconda: si può appianare questa differenza introducendo qualche nota nell' intervallo maggiore, senza però alterare il ritmo, come si può notare nel prossimo esempio:

Dato il seguente soggetto, appare evidente che l'ultima battuta della Risposta non può imitare del tutto la Proposta, perché essa è formata da una diatessaron (quarta) e non da una diapente (quinta).

Si può ovviare questa mancanza aggiungendo una o due note alla Risposta, come si vede a lato: in questo modo si imita al meglio la Proposta senza che si avverta la differenza di un grado tra Proposta e Risposta.

Anche la Risposta seguente appare carente di una seconda.

Ovvieremo tale inconveniente con un giro di note che la aggiustano rendendola soddisfacente.

Ciò che ci aiuterà maggiormente nella scelta di una Risposta appropriata, sarà tuttavia la legittimazione armonica che daremo alla Risposta stessa, in relazione, ovviamente, alle armonie in cui ha luogo la Proposta.

Naturalmente, oltre ai vincoli di carattere melodico, di solfeggio, di relazione tra diapente e diatessaron, dovremo tenere presente anche il fattore armonico, al fine di scegliere le Risposte più appropriate alle Proposte tonali.

### Commento alla fuga "Cum sancto Spiritu"

Esaminiamo il primo esempio, in cui il soggetto si presenta assai ardito, abbondante e gaio, con ampi salti ed armonie sonore, che ispirano gioia ed allegria. Una fuga con una Proposta di 6 battute si prospetta piuttosto lunga e di ampio respiro: sfiorerà complessivamente le 100 battute, come avremo modo di vedere in seguito.

Tale soggetto è composto da due parti: la prima parte "Cum sancto Spiritu" parte dalla quinta corda e si ferma sulla settima; la seconda parte "In gloria Dei Patris" parte anch'essa dalla quinta corda, tocca di sfuggita la quinta della quinta con l'alterazione della corda F#, ma torna subito al tono principale (C) con una chiara cadenza.

La Risposta obbedisce alle armonie della Proposta in modo rigorosamente speculare (quinta=prima ecc.).

La prima Cantilena a piacere è intessuta sulla parola "Amen".

Il Basso Fondamentale ci aiuterà a capire il collegamento tra Proposta e Risposta.

*Risposta*

*Proposta*

*Fondam.*

1 Cum san cto Spi ri tu in glo ri a De i Pa tris

1 4 3

Cantilena 1°

7 Cum san cto Spi ri tu in glo ri a De i Pa tris A men

7 A men A men A men

7 4 3

Come abbiamo visto sopra, i due attacchi di Proposta e Risposta spingono il soggetto con slancio ed esuberanza melodica, ampi salti ed armonie piene.

Si noti come, a battuta 11, le due voci si scontrano con disinvoltura in crome di passaggio: si può anche evitare questo genere di passaggi, ma essi non costituiscono errore se possono essere utili alla condotta delle parti.

Il segno del tempo è imperfetto mediato, o tagliato, e porta, nella musica di stampo settecentesco, una semibreve a tatto, mentre, al contrario, l'imperfetto non tagliato porta solo una minima a tatto.

# Cum sancto Spiritu in C

Spiritoso

G. Pacchioni

Musical score for Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, and B.Fond. (Basso Fondamento). The score is in C major and 3/4 time. The lyrics are: Cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ri a De - i Pa - tris.

Musical score for Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The score is in C major and 3/4 time. The lyrics are: Cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ri a De - i Pa - tris.

Musical score for Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The score is in C major and 3/4 time. The lyrics are: Cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ri a De - i Pa - tris.

A batt. 13 la Proposta è nuovamente affidata al Basso e, alla battuta seguente, l'Alto conduce una nuova Cantilena a piacere.  
Finalmente, a batt. 19, entra il Tenore, con la Risposta contrappuntata da tre Cantilene a piacere.

A batt. 25 entra nuovamente l'Alto con la Proposta iniziale, espressa ora per la prima volta, col pieno delle altre parti.

A batt. 31 troviamo un breve divertimento, in cui, sulla parola "Amen", si alternano voci sole e pieno del "tutti". Ci si porta quindi al 6° ed al 4° tono, su cui a sorpresa attacca il Tenore con la Proposta in F.

A batt. 42 si ripresenta la testa del tema affidata al Soprano: si tratta, in realtà, di una finta scherzosa, perché la Risposta vera viene affidata una minima dopo al Basso, mentre il Soprano si perde in cantilene. A batt. 44 il Tenore, trovandosi in posizione favorevole, parte con una Proposta nel 2° grado di F che ha naturalmente la terza maggiore (utile alla Proposta): la fuga si rivela così essere incline al genere di fuga d'imitazione. A batt. 48 riparte il Soprano con la Proposta in F.

A batt. 53 l'Alto enuncia la Risposta, allungando, in modo curioso la testa del tema. Arrivato al "in gloria Dei" esso scatena un divertimento cui partecipano tutte le voci a gruppi di due.  
La Risposta viene ripetuta ancora dal Contralto a batt. 59, senza essere, neppure in questo caso terminata a dovere.

Entra infatti, nel Soprano, ingannevole come prima, la solita Proposta estranea in G con terza maggiore. A batt. 61 però, il tono di G (che è anche il 5° del tono principale) si consolida ed il Soprano può, finalmente, a batt. 66, esprimere la Proposta cui risponderà l'Alto a batt. 69, allungandoa testa del tema come già in precedenza.



## Pleni sunt caeli

### Commento a "Pleni sunt caeli"

La prossima fuga ha in sé qualcosa di particolare che la distingue dalle altre fughe tonali proposte: è una fuga a tre soggetti distinti e separati, con un carattere affatto diverso l'uno dall'altro.

Il primo, su "Pleni sunt caeli", ha un andamento slanciato e proiettato con impeto verso l'alto; il secondo, su "& terra", segue un andamento discendente che si inabissa verso le zone più gravi della voce; il terzo, su "gloria tua" riposa dolcemente, fiucioso e statico, sulle stesse note.

Malgrado questa politematicità, non si può dire che questa sia una fuga tonale a più soggetti, in quanto la gestione del 2° e del 3° soggetto non segue regole severe o tonali: essi agiscono né più né meno come Cantilene a piacere, però, a differenza di quest'ultime, hanno un carattere pertinente al testo che accompagnano, richiamandolo col loro andamento.

Proposta e Risposta vedono contrapporre cielo e terra simultaneamente e procedono nel "Pleni sunt caeli" con perfetta adesione alle armonie (5°=1°, 1°=5° ecc.) ed alle regole di somiglianza melodica, in particolare nella ricerca del semitono, come vuole un corretto solfeggio solmizzante.

In particolare, noteremo come l'unico scambio venga all'attacco della seconda nota, nel passaggio 5°-1° dell'Alto, cui risponde la voce di Soprano 1°-5°.

Per poter usare tre soggetti sovrapponibili, occorre ovviamente costruirli sulle stesse armonie, affinché l'entrata di uno non disturbi gli altri o li renda irriconoscibili con cambiamenti di armonia.

G. Pacchioni

scambio

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso  
bc  
B. Fond.

Attacca l'Alto con la Proposta, cui risponde, a batt. 3, il Soprano, mentre l'Alto continua con il secondo segmento con funzione di Cantilena a piacere. A batt. 5 attacca il Basso in Proposta: abbiamo ora i tre soggetti contemporaneamente. A batt. 7 entra il Tenore in Risposta.

Le cantilene vengono prolungate al fine di permettere una agevole modulazione al 4° grado G, sul quale parte la Proposta del Soprano a metà di batt. 12, cui risponde l'Alto a metà di batt. 14.  
Entrano poi il Tenore con la Proposta a metà di batt. 16 ed il Basso con la Risposta due batture dopo.

Così come siamo andati al tono della quarta, ritorneremo ora al tono principale prolungando le cantilene e favorendo la modulazione a D. Da qui parte una Proposta dell'Alto, a batt. 24, cui segue una Risposta del Tenore a batt. 26, in stretto di una minima appena; lo scompiglio creato dall'entrata anomala ci permette di modulare al quinto grado, sempre per mezzo delle cantilene.

A cavallo della cadenza in A, a batt. 29, parte una nuova Proposta nel nuovo tono affidata al Soprano.

Musical score for measures 31-35. The system includes vocal lines (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: *Il de us ni sum ce - si de us glo - ri a tu -*. Measure numbers 31, 32, 33, 34, and 35 are indicated at the start of their respective staves.

Musical score for measures 36-40. The system includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: *ni sum ce - si de us glo - ri a tu - glo - ri a tu -*. Measure numbers 36, 37, 38, 39, and 40 are indicated at the start of their respective staves.

Musical score for measures 41-45. The system includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: *ni sum ce - si de us glo - ri a tu - ni sum ce - si de us glo - ri a tu - ni sum ce - si de us glo - ri a tu - ni sum ce - si de us glo - ri a tu -*. Measure numbers 41, 42, 43, 44, and 45 are indicated at the start of their respective staves.

Musical score for measures 46-50. The system includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: *ni sum ce - si de us glo - ri a tu - ni sum ce - si de us glo - ri a tu - ni sum ce - si de us glo - ri a tu - ni sum ce - si de us glo - ri a tu -*. Measure numbers 46, 47, 48, 49, and 50 are indicated at the start of their respective staves.

La Risposta viene eseguita dall'Alto a batt.31. Seguono rispettivamente una nuova Proposta al Tenore a batt.33, ed una Risposta al Basso a batt.35.  
 Da batt.40 comincia un nuovo prolungamento delle codette per tornare al tono di partenza.

La cadenza in D presenta una sorpresa che ci indica che è in atto il processo di epilogo del brano; il Basso si incanta in un pedale di dominante sul quale si intrecciano, in stretto, varie Proposte e Risposte.  
 Il pedale non rimane fino alla fine, ma, a sorpresa, ha un breve guizzo che porta ad una armoniosa cadenza in D. Il tono di arrivo acquista inaspettatamente la terza maggiore e dopo alcune enunciazioni dell'ultima cantilena "gloria tua", la fuga termina con una cadenza ecclesiastica ovvero plagale, in D con terza maggiore.

Uno dei punti - chiave della fuga settecentesca è la circolazione di Proposta e Risposta, insieme alle relative Cantilene a piacere, nei toni che vanno dal principale ai suoi subordinati, ovvero a quelli che hanno la sua stessa terza e la sua stessa quinta: quelli del quarto e del quinto grado.

Tuttavia, fino al primo quarto del secolo era in uso, presso i più celebri compositori, fare Proposte e Risposte sempre nella stessa tonalità, quella principale.

Secondo il Sabbatini, il rilanciare i soggetti nei nuovi toni rappresentava una grande possibilità di variazione, alla quale non si poteva certo rinunciare, tuttavia non bisogna pensare che le fughe di Fux o Perti fossero monotone, o che in esse si senta la mancanza di vere modulazioni.

In realtà, il rilanciare gli attacchi nella stessa posizione dava la possibilità di attaccare i soggetti calandoli in situazioni sempre diverse, grazie alle cadenze ai toni subordinati o non, che potevano utilizzare o giustificare di volta in volta ed in modo sempre mutevole le prime note del soggetto.

Per esempio, nel tono di C, il DO può servire come tonica della cadenza di C, come terza della cadenza di A, come quinta a cavallo della cadenza in F, come settima a cavallo della cadenza in G, per tradire un cadenza che conduce a E, o per quant'altro passi per la mente fervida del compositore, e ciò per quanto riguarda l'uso della sola Proposta, considerando che, se essa parte da C, la Risposta parte da G e le possibilità di attacco mutato si moltiplicano.

Presento ora una tabella riassuntiva contenente alcune possibilità riguardanti la presentazione di un Soggetto e della sua Risposta.

In questa semplice tabella ho segnalato per ogni tono (maggiore e minore) lo spazio occupato dalla diapente e dalla diatessaron, e le cadenze nelle quali è possibile calare, durante lo svolgimento o al loro termine, la tonica o la dominante del soggetto, il quale può ricoprire sia il ruolo di Proposta che quello di Risposta.

La Dom. termina la Cadenza	G	C	E	E	A	C
La Dom. tradisce la Cadenza	E	D		C	B	
La Dom. partecipa alla Cadenza	C	F	D	A	D	B
La Ton. termina la Cadenza	C	F	A	A	D	F
La Ton. tradisce la Cadenza	E	A		C	F	
La Ton. partecipa alla Cadenza	F	G		D	E	
Diatessaron	G-C			E-A		
Diapente	C-G			A-E		
Tono	C			A		

A conclusione di questo argomento voglio proporre una fuga composta con questo sistema, ovvero con gli attacchi posti sempre sulle stesse corde, ma in differenti situazioni di cadenza.

In questa fuga di esempio ho introdotto anche un'altra grande novità: il Basso Continuo a crome. Questa pratica, molto in voga da Corelli a Händel ed anche oltre, viene giudicata da Padre Martini "adatta a far risaltare il merito delle ottime e perfette composizioni, altrettanto propria ad iscoprire i difetti delle cattive".

La fuga è scritta nello stile pertiano, al quale mi sono fedelmente ispirato nella tecnica, nella poetica ed anche nel soggetto, che è particolarmente simile a quello di un suo celebre brano riportato dal Martini stesso nel suo trattato : non si può assolutamente imparare nulla senza "copiare".

## Commento alla fuga "& vitam venturi sæculi"

La Proposta è formata da una rassicurante linea discendente dalla 5° alla 1° corda del tono di A con terza minore; la Risposta, osservando le armonie della Proposta riportate alla diatessaron sopra, imita la stessa linea discendente, andando però dalla 1° alla 5° corda.

Ad onta della linea melodica semplicissima, le armonie che l'accompagnano sono assai elaborate (già considerando il fondamentale) e lo diventeranno ulteriormente con l'impiego del Basso Continuo a crome. Si considerino le due alterazioni sulle crome a batt. 2 (6° e 7° alterati col #) che sfociano in una cadenza d'inganno al 6° grado naturale, come poi a battuta 5 nel tono della dominante.

L' unica differenza tra Proposta e Risposta consiste nel fatto che le armonie di inizio della Proposta non partono dalla dominante, pur dovendo andare alla tonica, mentre la Risposta andrà regolarmente dalla tonica alla dominante. Credo che la regola della simmetria armonica assoluta sia posteriore a questo tipo di fuga, in cui il cadere coattamente sulle stesse corde dello stesso tono comporta l'impossibilità di rispettarla pienamente.

Direi comunque che, alla luce della storia che annovera capolavori illustri intessuti con questo sistema, ciò non rappresenta un grosso problema.

The musical score is presented in three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "& vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li A - men". The middle staff is labeled "Proposta" and shows a descending melodic line. The bottom staff is labeled "Risposta" and shows a counterpoint line. A section of the bottom staff is labeled "Cantilena a piacere 1°". Below the bottom staff, there are figured bass numbers: 1, 7, 9, 8, #, #, 7, #, 7, #, 9, 8, #, #, 7, #.

Questa composizione utilizza intenzionalmente un soggetto di G.A.Perti, originalmente in C, convertito per maggiore comodità in A, al fine di assimilare la grandiosa poetica di questo genio della musica sacra barocca: ho cercato, in breve, di imitare il più possibile il suo procedere, nella speranza di apprendere la sua tecnica.

E' utile notare che se da un lato usare soggetti altrui può servire a capire come procedere, e ad avere la garanzia di camminare su binari molto solidi, dall'altro è di enorme difficoltà sviluppare la composizione mantenendo comunque le distanze dall'autore preso a modello, perché ci si accorge che le scelte migliori di sviluppo sono proprio quelle che l'autore ha già operato prima di noi. Per fortuna la musica presenta infinite possibilità, non esistendo limiti all'intelletto umano ed alla fantasia del musicista vero: penso quindi che sia giusto procedere in questo modo. La storia, in ogni caso, non potrà ripetersi uguale e gli stessi ingredienti porteranno senza dubbio a strade diverse, anche in considerazione del fatto che noi le percorriamo a distanza di secoli da quando sono state visitate per l'ultima volta.

Si può tranquillamente affermare che il rischio di ricalcare orme già percorse da musicisti del passato nel contrappunto storico è, per noi, molto inferiore a quanto non fosse, nei secoli XV, XVI, XVII e XVIII, per i compositori del tempo.

## & vitam venturi in A

G. Pacchioni

The musical score is arranged in five staves: Soprano (Sop.), Alto, Tenor (Ten.), Bass, and Basso Continuo (B.C.). The Soprano part starts with a two-measure rest, then enters with the lyrics '& vitam venturi saeculi'. The Alto part enters at measure 1 with the lyrics '& vitam venturi saeculi'. The Tenor and Bass parts have rests. The B.C. part provides a complex harmonic accompaniment with figured bass notation. The lyrics continue through the three systems, including 'men A', '& vitam venturi saeculi', and 'men A'.

Attacca l'Alto con la Proposta; gli risponde il Soprano dopo due battute e mezzo.

Il Basso Continuo crea un tappeto armonico mutevolissimo e, anche se procede con poco rigore contrappuntistico, risulta senza dubbio molto gradevole all' ascolto.

All' attacco della Risposta, l'Alto, dopo una pausa di un quarto, intesse una dolce e contrastante Cantilena a piacere che in futuro troverà molto spazio nella composizione. A battuta 6 il Basso enuncia la Proposta ed il Tenore gli risponde come già il Soprano a batt. 3.

A batt. 11 il Basso Continuo ha un breve arresto che sottolinea un cambiamento: per 3 battute si gioca infatti con un divertimento sulla 1° cantilena.

A batt. 14 il Soprano fa la Proposta in acuto, mentre le altre parti si allineano subito sulle cantilene già sentite.





)( 170 )(

Nel Gloria in G, per Terza Maggiore con cinque Versi.

Il sentimento di questa *Paga* potrà seco due vari caratteri. Incomincia questo con gravità, e si sviluppa in fine con una somma e brillante vivacità; di tal maniera poi, che a meraviglia esprime il vero senso delle annesse parole. Cosa questa quanto ricercata per la Musica Ecclesiastica, altrettanto poi della maggior parte de' Compositori all' eccesso miseramente trascurata.

Vivace

(1) *prope ad Tenore*  
Cum sancto Spiritu in gloria Dei  
(2) *Trombe*  
(3) *Trombe*

Violini  
Continuo  
Fondani

)( 171 )(

(1) *Trombe*  
sanctus Spiritus in gloria Dei Patris Amen  
(2) *Trombe*  
(3) *Trombe*  
(4) *prope ad Soprano*  
(5) *Trombe*

Violini  
Continuo  
Fondani

(1) Ecco il Contralto, che propone l'istesso Sentimento, incominciandolo dalla quinta D. Il proposto sentimento dopo il punto talia discendendo di terza su la terza della prima Corda G, che forma Tuono. Ascendendo poi di grado, si appoggia nella corda tonale in acuto, e così fa terminare. Il terminato poi si considera come Cantilena a' incerte, benchè il senso delle parole non sia ancor finito. Ma discendendo qui col nota Compositore, riflettendo, avrò meglio comprenda l'affare dello Scambio, che nella Risposta s' incontra, che la replica delle quinta D col punto, su cui si adattano le due sillabe della parola Sancto, sposta interamente all'armonia della corda principale G; e perciò la Nota col punto si vede accompagnata colla terza armonica, e quella dopo il punto colla seconda armonica dello stesso G. Bene intesa questa Dichiarazione, andiamo avanti per la Risposta.

(2) Il Tenore, che deve rispondere, attiene la sua Risposta nella corda tonale, e va egualmente bene. Tocata questa quinta corda, dev' egli ricorrere nella Scala della quinta la corrispondente Corda, che d'inde moto alla Cantilena della Proposta; e siccome nella Proposta, dopo la prima Nota, si diede moto alla Cantilena colla quinta del Tuono principale; dunque nella Risposta, dopo la prima Nota, si deve dar moto alla ripetiva Cantilena colla quinta della scala della Quinta, come vien' espressa nell'Esemplare. Si deve inoltre riflettere, che il nostro Autore in questa Paga, mantiene esattamente la Regola, di non alterare alcuna corda nella ripetiva Risposta; ma che tutte restino naturalmente seguite a quel dato Tuono, ch'è stabilito per Principale.

(3) Immediatamente all'attacco che fa il Tenore, s'introduce dal Contralto la Cantilena a piacere; ma per quanto scorgevi nei primi attacchi, varia questa secondo i casi, come si andrà notando.

(4) Il Basso ripete la Proposta, che dal Contralto fu eseguita.

(5) La Cantilena del Tenore che lo accompagna, imita al possibile nel principio quel-

( 172 )

(6) *trambia*  
 Cum san cto Spi ri tu in glo ri a De i Patris A —  
 (9)  
 men Cum san cto  
 (8) *ritorno di Tenore*  
 Cum san cto  
 (7)  
 gloria De i Patris A — — — — —  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

La che fece il Contralto; in progresso però continua il note, ma variato.  
 (6) Qui ripete il Soprano la Risposta, che diede il Tenore.  
 (7) Il Basso lo accompagna colla stessa Cantilena, che fu eseguita dal Contralto.  
 Ecco dunque, che nelle due Risposte si trovano la due Cantilene unitamente, e si corrispondono perfettamente in Ottava.  
 (8) Il Contralto riuove qui il primo Atteco della Proposta.  
 (9) Il Soprano lo accompagna colla stessa Cantilena adoperata dal Tenore, e tutto stacco andamente poi si porta nell' Armonia di Alamire con terza maggiore, su cui spie- ga una doppia cadenza, per introdursi così nell' Atteco su la quinta della Quinta del primo! Tuono G. La scala della Modulazione non poteva esser migliore per simbolica-  
 1<sup>re</sup>

( 173 )

(11)  
 Spi ri tu in glo ri a De i Pa — tris A —  
 (10) *ritorno al Basso*  
 men Cum san cto  
 men  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

te la presente Fuga. Ottimo fu ancora il presuntivo di trasmettere gli Attechi nelle Parti, per la ragione, che il Sottinteso di Proposta e Risposta ripetendosi sul nuovo Tuono una quinta più in acuto: così facendo, restano ancora le Parti equilibrate e de- corre.  
 (10) Partendosi dalla trasmutazione delle Parti descritte, mi rimane nel resto il subito ordine per gli Attechi. Ecco appunto il Tenore, che attira la Proposta su la quinta del nuovo Tuono, e si appoggia sulla sua corda principale in acuto.  
 (11) Il Contralto lo accompagna colla Cantilena a piacere, ed esegui il Tenore al suo. (5) ed così su fu descritto in qualche maniera Z.  
 1<sup>re</sup>

)( 174 )(

(12) *Il Basso risponde ottinamente alla corda ora principale, e si appoggia alla sua quinta Coda in Acuto.*  
 (13) *Il Tenore lo accompagna nella Cantilena che adopera il Contralto al num. (3).*  
 (14) *Il Soprano ripete la Proposta nel nuovo Tuono, come feci il Tenore al num. 10.*  
 (15) *Il Basso lo accompagna nella stessa Cantilena, che adopera il Contralto al num. 10.*  
 (16) *Ma qui si deve ripetere, che mediante la istruzione modulazioni adopera per il passaggio al Tuono della Quinta, si dovranno introdurre nella Cantilena a piacere le variazioni seguenti, e a quest'effetto, ed alle sempre mantenute obbligata del Cant. Precedendo per altro da questa orazione, le Cantilene a piacere: si corrisponde benissimo; solamente quella, che si intente nelle Scambio ad opera, per il coro di una bestia, sia sono affatto contrario all' altra: del resto le adoperate dalle Terzi corrispondenti si ripetono esattamente in Omnia.*

)( 175 )(

(17) *Il Contralto ripete la Risposta che fu dal Basso suggerita per la Proposta del nuovo Tuono.*  
 (18) *Il Soprano lo accompagna nella sua rispettiva Cantilena.*

(176)

glo ri a Dei Pa tris A —

(18) *prima di Basso* Cum san do Spi ri tu in glo ri a Dei Pa tris A —

(20) *prima di Soprano* Cum san do

(21) meno

(177)

Cum san do

(23) Spi ri tu in glo ri a De i Pa tris A —

(24) meno

(18) Si vede qui, che il Tenore propaga esclusivamente l'Attacco, che face al num.

(19) E viene questo accompagnato dal Contralto colla Cantilena dicendosi da quella che adoperò nel citato num. (10). Ora però ne vedremo la ragione.

(20) Il Basso dovrebbe qui, secondo l'ordine tenuto al num. (12), formare l'Attacco di Risposta; ma decorsi qui ricondurre la Fuga al suo Tenore principale, forma l'Attacco col Basso nel detto Tenore principale l'Attacco di Risposta; e questa è la vera ragione della variata Cantilena nel Contralto.

(21) Trattando il Tenore, nell'incominciare la sua Cantilena, toglie il Dicitis alla Corda scusabile che sosteneva il Tenore della Quinta.

(22) Il Soprano indica qui l'Attacco per la Risposta.

(23) Lo stesso fa il Basso per la Cantilena che gli compete. Ma qui termina l'Esposizione. Per il rimanente seguirà la Esposizione.

(24) Terminato dunque l'Indice Attacco, che fa il Soprano per la Risposta, vi rimangono altri due Attacchi, uno per il Contralto, e l'altro per il Tenore; seguitando però ogni uno ad accompagnare il SOGGETTO colla ripetitiva loro Cantilena. Ma il

Basso che incominciò la sua fin dall'Attacco del Soprano, è il primo a terminarla; e siccome terminandola, opportunamente appoggia nella Corda D quinta della Corda principale un quinta quinta fissa il Pedale nel tempo appurato, che il Tenore attacca l'ultima Cantilena. Sopra detto Pedale dunque vi si odono il SOGGETTO del Tenore, e la Cantilena delle due Parti unite. Altrimenti poi giunge il Tenore alle parole in gloria Dei, profittando queste in la stessa Corda D. Le altre Parti colle stesse parole alternativamente gli corrispondono. Il primo a corrispondere è il Contralto nella Corda A. Il secondo è il Soprano nella Corda D. E per ultimo viene il Basso, il quale rintona il Contralto nel Pedale al solo Organico, e salta nella Corda A, come fece alla prima il Contralto per abbinare con la incominciata imitazione, e con una più volte raddoppiata, e ben lavorata Cadenza, al fine della presente Fuga.

È ben da notarsi, che nelle Fughe di questo celebre Autore, si osserva, che quando il SOGGETTO non ammette un Epiteto ben ordinato, e senza rinviazioni alcuna, e lo trascura affatto, oppure si serve di una qualche porzione dello stesso SOGGETTO, ovvero della Cantilena a piacere, lavorando tutto sopra un Pedale nella maniera qui descritta, che per verità produce un ottimo effetto.

Como di consueto, la composizione si interrompe e riprende poi per mostrare il finale. Le battute mancanti sono comunque descritte dal Sabbatini nella pagina precedente.

*Nel Gloria in G. per Terza Maggiore con cinque Venti.*

Finale

Musical score for the finale of the Gloria in G. It consists of five staves: four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo. The lyrics are: *gloria Dei Patris Amen. Cum sancto Spiritu in*

) (402) (

Continuation of the musical score for the Gloria in G. It consists of five staves: four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo. The lyrics are: *men in gloria Dei Patris Amen. in gloria Dei Patris Amen.*

## Soggetti tonali distaccati di

F. A. Vallotti

Il genio musicale di Vallotti si esprime pienamente anche in questo tipo di fuga, che è senza dubbio il più usato dai musicisti del tempo.

La parola "scambio" ci avverte delle modifiche operate nella Risposta al fine di piegare il soggetto nell' estensione della Diapente o della Diatessaron, e di rispettare specularmente le armonie della Proposta.

1°

scambio scambio

Cum san cto spi ri tu in glo ri a De i

Cum san cto spi ri tu in glo ri a De i Pa tris A

1 5° 6° 2° 5° 1° 6° 2° 5° 1° Cum san cto spi ri tu in

1 5 5 7 5 5 7 5 7 5 5

Il periodo musicale della prima fuga è piuttosto ristretto, e crea per questo una composizione gioconda e brillante per l' addossarsi continuo degli attacchi. Si osservi come la Proposta inizi sulla 5° corda del tono per passare successivamente (nel fondamentale) alla 6°, alla 2°, alla 5° e concludere infine sulla 1° del tono principale. La Risposta muta la 5° iniziale della Proposta in 1° e prosegue poi sugli stessi gradi della Proposta, in relazione però alla quinta del tono (G). A batt. 3 entra nuovamente la Proposta.

2°

Scambio scambio

Semper & in sae cula saeculo rum A men

Semper & in sae cula saeculo rum A men

4 Sem per & in sae cu la

4 7 7 7 7 7 7

Il Contralto propone, in ottava, sulla 5° corda di A e passa con un salto di terza discendente all' armonia della 1° corda, in terza, proseguendo poi sulla 4°, 1°, 2°, 5° e 1° corda.

Sul primo grado attacca la Risposta, che, partendo sull' ottava della 1° corda (come la Proposta sull' ottava della 5°), trova la terza della 5° corda senza bisogno di fare il salto di terza fatto dalla Proposta: siamo quindi allo scambio. La Risposta prosegue quindi sugli stessi gradi usati dalla Proposta, nell' ambito però della dominante (E), su cui essa termina introducendo il nuovo attacco di Proposta al Basso.

Gli attacchi di Proposta sono evidenziati con note rimpicciolite.

3° La fuga seguente è quella riportata in precedenza con i commenti di Sabbatini: mi astengo quindi da ogni ulteriore commento ritenendo di non avere nulla da aggiungere alle sue spiegazioni.

4° La prossima fuga è intessuta su un soggetto assai galante ed insolito; occorre però notare che il Vallotti aveva una disposizione particolare per piegare a fuga qualsiasi tipo di soggetto. Il soggetto è formato da due periodi, intessuti uno su "Kyrie" e l'altro su "eleison". Il terzo periodo altro non è che una cantilena a piacere che prepara, in modo abbastanza elaborato, l'attacco della nuova Proposta.

Il Soprano attacca la Proposta sulla quinta del tono di G per appoggiarsi (in ritardo di 4-3) sulla tonica; passa quindi alla 4°, alla 1°, alla 5° e termina nuovamente sulla 1, su cui attacca la Risposta, che, con grande coerenza melodica ed armonica, obbedisce alle leggi della Risposta tuonale, già illustrate in precedenza.

Lo scambio si effettua con semplicità, andando a cadere sul ritardo di 4-3 senza bisogno di calare di tono. Il Soprano prosegue nel frattempo passando per la settima alterata del tono della dominante per allinearsi alla quinta diminuita della prima battuta, che, portando prima alla tonica, ci conduce ora alla dominante.

Dalla seconda battuta del rigo seguente ha inizio un procedimento che, passando al Contralto la cantilena a piacere del Soprano, ci riconduce al tono principale dove attacca la Proposta del Tenore.

**5°** Nelle fughe tonali sono rari i soggetti che iniziano sulla corda principale del tono, e, se lo fanno, passano al più presto alla quinta.

Il soggetto seguente ha tutte le caratteristiche di un soggetto reale, perché non solo indugia per tre quarti di battuta sul primo grado, ma vi ritorna dopo un breve passaggio sul quarto; una rapida codetta del Contralto, che tocca di sfuggita la quarta alterata, porta poi al quinto grado: la Risposta sembra procedere in modo reale, passando dal 1° al 4° grado della quinta

(C), ma all' improvviso si crea lo scambio, che, saltando di terza invece che procedere di grado, muta il reale in tuonale.

Tale situazione ibrida sarà utilizzata in seguito per modulare:creando inaspettatamente lo scambio in Proposta si modula a B, evitandolo in Risposta si modula a G.

6 Il testo della prossima fuga richiede una maestà che Vallotti trova egregiamente creando un modello espressivo molto caro a me ed a numerosi musicisti del tardo Settecento e del primo Ottocento.

Il soggetto è formato da due periodi, intessuti rispettivamente sulle parole "Tunc imponent" e "super altare tuum".

Il Contralto passa solennemente dalla tonica alla quinta, poi alla terza della tonica e discendendo termina il primo periodo ancora sulla tonica. Anche il secondo periodo parte dalla tonica,

ca, ma si porta alla quinta passando dalla quarta alterata del tono, con un andamento simile a quello della fuga precedente. Nella Risposta, lo scambio armonico tra quinto-primo e primo-quinto provoca due scambi in successione. La successione armonica si muta in 5 , 1 (sulla terza), 5 fino al terzo scambio che serve in realtà a ritornare al tono principale.

Il nuovo attacco di Proposta al Basso riinnesca tale processo fra le rimanenti voci.

7

Questa fuga presenta alcune interessanti anomalie: nella cantilena a piacere compare la quarta alterata, mentre la Risposta omette mezza battuta del soggetto enunciato dalla Proposta.

Il Contralto inizia la Proposta sulla 1 corda, si appoggia alla 5 , di nuovo cade sulla 1 e, attraverso la 4 e la 5 , ritorna alla 1 ; passa poi alla 5 , su cui attacca la Risposta che dovrebbe passare dalla 5 alla 1 e di nuovo alla 5 e terminare con essa la frase, ritornando poi in tono con una apposita codetta, per mezzo di due scambi con noiose ripetizioni della stessa nota (D). Ciò non gioverebbe certo all' imitazione della Proposta e nemmeno alla varietà melodica, per cui la Risposta viene piegata a migliore effetto, tralasciando le note incasellate della Proposta, e usando il fondamentale della 2 corda di A (B) al posto della 4 che avrebbe tolto moto all' andamento della Risposta .

Notiamo quindi come qualsiasi soggetto, anche se non ottimale, può essere usato per una fuga.

8°

La fuga seguente, pur essendo fondata su un tono minore, non è certo priva di brio, spirito e vivacità. Il sentimento che la governa è composto da due periodi, su "Semper & in sæcula" e "sæculorum. Amen".

La Proposta è affidata al Soprano, che attacca con la nota D sulla 5° del tono di G. Da D sale alla 6° (E) terminando il primo periodo. Il secondo periodo attacca nuovamente da D e con una brillante cadenza si appoggia all' armonia del tono principale (G). La fine della Proposta collima con l' attacco della Risposta, che parte da G per portarsi, con un grazioso scambio, in alto, alla ricerca del più vicino semitono, che trova nella nota B su cui termina il primo periodo.

Affinchè dopo lo scambio tutte le corde della Risposta corrispondano a quelle della Proposta, la nota B diventa sesta di D (dominante), prendendo il posto del E della Proposta. La seconda sezione della Risposta parte dalla quinta della quinta (A), formulando poi una cadenza simile a quella precedente che cadrà naturalmente sull' armonia della quinta corda (D), per preparare gli attacchi successivi.

39 Semper & in sæ cula sæ cu lo rum A

39 Semper & in sæ cula sæ cu lo rum A

scambio

39

39 6 #3 7 5 #3 4 3 4 5 #3 10 8 7 5 b5

43 Sem per & in sæ cula sæ cu lo rum A

43 Sem per & in sæ cu la

43 7 #3 7 #3 7 5 7 5 #3 9 8

## Capitolo quinto

### La fuga tuonale stretta

In questo tipo di fuga risulta particolarmente agevole stringere la risposta e gli attacchi successivi della proposta, in quanto la Proposta va dalla 1° alla 5° corda, mentre la Risposta ritorna dalla 5° alla 1°.

Questo ciclo che si chiude ogni due attacchi e non porta alla 5° della 5°, come avveniva nelle fughe strette reali, rende gli stretti quasi spontanei (tali devono sempre e comunque apparire).

Passiamo senza indugio al primo esempio, che prende spunto dal soggetto del meraviglioso "& vitam venturi" del Vallotti, tratto dal "Credo in B mi per terza minore".

Osservando dapprima il fondamentale vediamo che esso parte dalla tonica, spostandosi dopo una minima alla dominante, per tornare nuovamente alla tonica. Questo significa, in sintesi estrema, obbedire ai moti precipi della Proposta e della Risposta tonali: la Proposta va dal 1° al 5° grado, mentre la risposta, al contrario, va dal 5° al 1°. Si esaurisce così, nello spazio di tre minime, il compito principale di Proposta e Risposta, quello di esporre il testo "& vitam". A questo punto occorre notare che la Proposta continua imitando la prima frase, con un altro salto di quinta ascendente, ma l'armonia su cui si appoggia tale salto non è quella del quinto grado, come ci si aspetterebbe, bensì quella del settimo, che, obbedendo alla regola attribuita alla Risposta, salta di quarta portandosi sulla terza, innalzando così il soggetto "venturi saeculi" su un grado con la terza maggiore.

La bella ed interessante proposta prosegue con un divertimento che, passando attraverso tutti i gradi del tono con un andamento di salti di quinta inferiore, ritorna al tono di partenza.

Le rimanenti voci danno ora vita ad un episodio del tutto analogo al precedente.

E' il momento di vedere in dettaglio tutta la fuga, caratterizzata da un uso incessante di dissonanze di nona che non risolvono quasi mai direttamente sull'ottava, ma passano prima, con nostalgica indolenza, attraverso altre consonanze per poi toccarla quasi distrattamente.

## Commento alla fuga "& vitam venturi" in B mi

L' Alto attacca la Proposta; la Risposta del Tenore è immediata. Dopo un lungo divertimento, tipico di questo tipo di fuga, il Basso attacca la Proposta, seguito immediatamente dal Soprano in Risposta, perché tutto ciò che era avvenuto prima tra le parti centrali si ripeta ora tra le parti estreme.

L' Alto attacca nuovamente la Proposta, a batt. 10, seguito dal Basso in Risposta. Tale ripresa del primo attacco è abbastanza frequente.

## & vitam venturi in B mi

Tempo giusto

G. Pacchioni

sop

alto

ten

basso

bc

Il divertimento ci porta al tono della quarta (E). A cavallo della cadenza, a batt. 15, entra, con molto tempismo, il Tenore in Proposta, seguito dall'Alto in Risposta: abbiamo quindi il ribaltamento degli attacchi di Proposta e Risposta, utile a mantenerli in ambiti comodi per le rispettive voci.

Di conseguenza otteniamo tale ribaltamento anche nell' attacco delle rimanenti voci: la Proposta è affidata al Soprano, mentre la Risposta è eseguita dal Basso (batt. 19-20).

Ora il divertimento ci riporta al tono di partenza, in cui la Proposta al Basso è seguita dalla Risposta al Soprano (batt. 24).

Il divertimento ci porta ancora altrove: in questo caso si va al tono della quinta F#.

Sulla cadenza parte il Tenore con la Proposta nel nuovo tono, cui risponde l'Alto. Segue un'altra coppia di attacchi nel medesimo tono da parte di Soprano e Basso (batt. 31).

Il divertimento ci riconduce al tono principale con lo stesso procedimento adottato per passare dal tono principale a quello della quarta.

Segue, a batt. 36, l' attacco della Proposta all' Alto, seguito dalla Risposta al Tenore.

System 1: Measures 25-28. The score is in G major (one sharp). The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The lyrics are: "vi tam ven tu ri sac cu li A", "men & vi tam ven tu ri sac cu li", "men & vi tam ven tu ri sac cu li A", "ven tu ri sac cu li A men A". The piano accompaniment is in the bass clef.

System 2: Measures 29-32. The score continues in G major. The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The lyrics are: "men & vi tam ven tu ri sac cu li", "men A men A men", "men & vi tam ven tu ri", "men & vi tam ven tu ri". The piano accompaniment is in the bass clef.

System 3: Measures 33-36. The score continues in G major. The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The lyrics are: "A men A men A", "men A men & vi tam", "A men A", "sac cu li A men A". The piano accompaniment is in the bass clef.

Si ripetono altri due attacchi di Basso e Soprano alle batt. 40-41.

Ci si dirige quindi verso l' epilogo del brano: il Basso passa sulla 5° corda, e vi si ferma in un pedale, su cui le altre voci giocano a tre col soggetto per poi dirigersi al finale con una larga cadenza al tono principale.

Proseguiamo il nostro percorso di studio, affrontando una nuova fuga di carattere tonale stretto.

Il carattere di questa composizione è senz' altro allegro e giocoso, per la scelta di andamenti rapidi e squillanti, in un tono in cui nel '700 si utilizzavano spesso le trombe naturali in D, quelle più comuni e brillanti.

La fuga è preceduta da un' armoniosa introduzione lenta, che, al solito, contiene sia Proposta che Risposta, inserite con le altre parti e quasi di nascosto, perché la composizione non sembri già una fuga: l'attacco di quest' ultima deve rappresentare sempre un' allegra sorpresa.

E' utile notare l'effetto dello scambio che troviamo nella Risposta a batt. 9, a causa del ritardo nella Proposta (d-c), in cui la terza della dominante A (c#) ci impone di imitarne gli effetti nella Risposta col ritardo della terza della tonica D (f#), che non proviene però, come avveniva in precedenza, dal tono soprastante, bensì dalla terza soprastante (a): abbiamo quindi un ritardo in dissonanza cui risponde un ritardo in consonanza.

## Commento alla fuga "& in saecula"

L' introduzione "Largo" comincia in modo pacato, con un andamento che, nel Soprano, si rifà al soggetto vero della fuga, anche se i valori sono qui raddoppiati. Al Tenore ed al Basso viene affidato il compito di esprimere completamente Proposta e Risposta, a batt. 3, mentre le altre voci annunciano le cantilene a piacere che contengono aspetti assai particolari ed interessanti.

L' introduzione termina con una cadenza sospesa su cui parte la Proposta vera realizzata dal Soprano (credo che raramente convenga attaccare la Proposta con la stessa voce che l' ha eseguita nell' introduzione): essa va da A a D, seguita dalla Risposta dell'Alto che va da D ad A.

Il lungo divertimento che segue su "Amen" prosegue l' imitazione tra le due parti fino a terminare, in modo particolarmente vivace, con una cadenza in tono.

## & in saecula .

**Largo** G. Pacchioni

**Allegro**

scambio

A cavallo di tale cadenza si innesta la nuova Proposta del Tenore, cui segue la Risposta del Basso, così come era avvenuto in precedenza con le parti acute, che ora hanno un ruolo importantissimo: le Cantilene a piacere che esse affrontano sembrano continuare il discorso iniziato in precedenza, essendo, come Proposta e Risposta, in stretta imitazione. Il loro andamento, però, affatto differente da quello di queste ultime, comporta anche una mutata armonia, portatrice di dolci dissonanze di nona che danno al soggetto un'inaspettata vena nostalgica e malinconica. I due caratteri contrastanti si compendiano tra loro formando un tutt'uno carico di messaggi emotivi.

Il divertimento delle parti basse conduce, a batt. 18, alla quarta G, su cui avviene lo scambio di ruoli tra Soprano e Alto: quest'ultimo prende ora l'iniziativa ed il Soprano risponde, mentre le parti basse continuano con le Cantilene, che si incupiscono per la gravità delle voci. Terminato il divertimento, Proposta e Risposta vengono affidate a Basso e Tenore.

Il divertimento ci porta ora al tono della quinta A, innalzando la fuga, che, facendosi più ardita, affida il soggetto alle parti acute. Gli attacchi si ripetono identici nelle parti basse, con una circolazione delle voci obbligata ed utile al proseguo della fuga stessa, intesa sempre come combattimento e contrapposizione di schieramenti o parti opposte (batt. 30-31).

Il divertimento, vero veicolo di questo tipo di composizione, ci riporta al tono principale, dove il Soprano riprende possesso della Proposta ed all'Alto viene nuovamente affidata la Risposta.

25 men & in sae culae ce lo rum A men A

25 A & in sae culae ce lo rum A men

25 men A men A men

25 men A men A men A

25 men A men A men A

29 men A men A men

29 men Amen A A

29 A men & in sae culae ce lo rum A

29 men & in sae culae ce lo rum A men A

29 men & in sae culae ce lo rum A men A

33 A men A men & in sae culae ce lo rum A

33 men A men & in sae culae ce lo rum

33 men A men A men A men

33 men A men A men A men A

33 men A men A men A men A

Musical score for voice and basso continuo, measures 37-40. The score includes vocal lines for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and a basso continuo line with figured bass notation. The lyrics are: "men A lo rum A men A men A & in men A men & in sae cu la sae cu men A men sae cu la sae cu lo rum A men men".

La composizione procede col consueto divertimento fino a quando il Basso arriva alla 5° corda, fissandosi in pedale, mentre il Tenore e l'Alto hanno l'ultimo scambio di soggetti ed il Soprano sale rapidamente in acuto con di segni giocosi.

La fuga termina con la regolare cadenza in D.



Come promesso nel capitolo secondo, ci occuperemo ora della fuga tuonale stretta, sia nella Risposta che nella Proposta.

Il soggetto si presenta ancora una volta (come nel primo esempio del libro) sul fondamentale della Bergamasca) e si colloca, per la prima minima, sulla **tonica** F; si sposta poi, sul terzo tempo della battuta, al 4° grado ed in seguito al 5°, nel quarto successivo. La Risposta, dal momento che il C è comune sia alla tonica che alla dominante, parte sulla tonica (punto d'arrivo della frase della Proposta), ma continua subito, nel secondo tempo della battuta, sulle armonie parallele a quelle della Proposta, sugli stessi gradi, cioè, che, mentre prima erano nell'ambito della tonica, sono ora in quello della dominante.

A batt. 3 entra nuovamente la Proposta sfruttando ancora una volta la comunanza tra tonica e dominante nei riguardi della nota C, che è la nota comune. Il quarto attacco, in Risposta, avviene come il secondo.

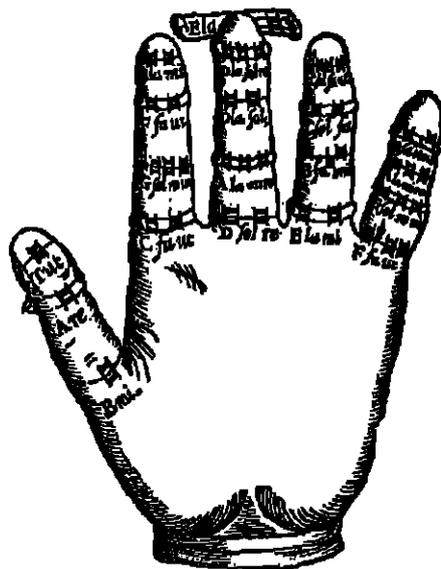
Troviamo poi qualche deroga armonica che crea un piccolo cambiamento (2° al posto del 4°) nel primo tempo di batt. 6.

The image shows two systems of musical notation for a fugue. The first system consists of five staves: three for the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and two for the basso continuo and keyboard accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first system is marked with 'Proposta' and 'Risposta' labels. Below the staves, a sequence of degrees is indicated: 1°, 4°, 5°, 1°, 5°, 1°, 2°, 5°, 1°, 4°, 5°. The second system continues the musical notation with similar 'Proposta' and 'Risposta' labels. Below it, another sequence of degrees is shown: 4, 4 3, 4 3, 7, 4 3, 4 3.

A batt. 5 si crea una modulazione al 5° grado, assecondando la tendenza naturale del soggetto a portarsi alla quinta.

Vedremo la fuga completata col suo Basso Continuo ed accompagnata da un' ispirata introduzione lenta.

Riguardo quest' ultima, si noterà come Proposta e Risposta siano calate, quasi per caso, all' interno di armonie solenni: duplice sarà la sorpresa nel trovare quel grazioso andamento di crome e semicrome all' inizio della fuga in tempo Allegro.



*Studia pur, Canta pure  
Che canti, e studi invano;  
Se non adopri di Guidon la mano*

## Commento alla fuga "Amen" in F

Dopo l' introduzione, in cui appaiono Proposta e Risposta rispettivamente al Soprano ed al Basso, si giunge ad una cadenza al tono principale, da cui si scatenano i vari attacchi.

Comincia il Tenore (escluso dall' esposizione nell' introduzione) con la Proposta e, dopo una semibreve, unità che scandisce gli attacchi, entra la Risposta dell'Alto, cui seguono la Proposta del Soprano e la Risposta del Basso.

La simmetria rassicurante di tali attacchi viene ora rotta ritardando la Proposta successiva dell'Alto di una minima, per una modulazione al tono della quinta (batt. 11). Sempre nel nuovo tono troviamo, dopo una semibreve, la Risposta al Tenore. Nella battuta successiva il Basso enuncia nuovamente la Proposta, cui segue la Risposta del Soprano modulante, col solito ritardo di una minima, al tono principale.

## Amen in F

Largo

G. Pacchioni

sop.  
alto  
ten.  
basso  
BC

Allegro

men A men A men A  
men A men A men A  
men A men A men A  
men A men A men A

Il tono principale è inaugurato dal Tenore in Proposta a batt. 16. Lo segue l'Alto in Risposta, che devia leggermente per modulare alla quarta B fa (con la sfasatura di una minima). Attacca il Basso con la Proposta in B fa, seguito dal Soprano in Risposta, dall'Alto nuovamente in Proposta ed infine dal Tenore in Risposta.

Quest' ultimo ci riconduce, a batt. 23, al tono di F, in cui troviamo il Soprano in Proposta, con attacchi mutati però rispetto a quelli effettuati all' inizio della fuga. Seguono la Risposta del Basso, la Proposta del Tenore e la Risposta dell'Alto.

Esaurite tutte le sue possibilità di attacchi nei tre toni principali, la fuga si dispone ora ad un adeguato epilogo fissando il Basso su un corto pedale di tonica F, mentre le altre parti eseguono un breve divertimento ispirato alla testa del soggetto.

La composizione termina con la consueta cadenza al tono principale.

The image displays a musical score for a fugue, organized into three systems of five staves each. The staves represent the Soprano, Alto, Tenore, and Basso parts, with a fifth staff for figured bass. The first system covers measures 16 to 20, the second system covers measures 21 to 25, and the third system covers measures 26 to 30. The score includes melodic lines for each voice part, with performance markings such as 'men' (meno) and 'A' (Alto). The figured bass line at the bottom of each system provides numerical figures for the left hand, such as 'a 6 4 3 6' and 'b a e 4 2 e 4 2 6 4 4 6 4 6 4 6'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

FUGHE TUONALI PROPRIAMENTE DETTE:

Nel Gloria in D. per Terza maggiore di quattro Voci.

Nel copioso numero delle Fughe del nostro celebre Autore, molte ve ne sono, le quali incominciano la Ripresa prima che termini la Proposta; o per dir meglio, in cui stringe la Fuga sin dappiincipio, come fu accennato nella pag. 23. Art. III. Di queste artificiose Fughe, sei ne prescelsi fino alla prima, due nell'ordine delle *Rafis*, che furon già collocate, ed esaminare nella propria specie. Le altre quattro sono *Tonafis*, della specie, cioè, di cui ora si tratta, e queste richiedono maggiori osservazioni, perchè in tal modo fra loro si uniscono, che formano la più stretta ed intrecciata unità, come or vedremo; ma prima, anche per questa maniera di Fughe *Tonafis*, ecco un esemplare del *Grave*, ossia Prologo premesso alla Fuga.

*Santa rictus almas si fugi da se a primo quando il vero Sentimento della Fuga figurato in tre maniere, e da tre Parti eseguito, che sono, Tenore, Basso, e Soprano.*

( 216 )

Continuo

Fondam.

(1) Il Tenore, benchè attaccati separatamente al Basso, più sollecito eseguirne il pro-

( 217 )

Pa tris A men

Pa tris A men

Pa tris A men

Pa tris A men

sto Sentimento, perchè diminuire il numero delle Figure istesse.

(2) Il Basso può sostenere il giusto moto, che adopera la Proposta e Risposta, come si vede nella Fuga.

(3) Il Soprano nel rispondere si unificava al moto del Basso, e nello stesso tempo imita all'Orchestra quanto fece il Tenore dappiincipio. Circa poi al ritardo, che adopera il Soprano nel suo ingresso, è un ottimo artificio assai maggiormente risalti nel suo ingresso la Risposta, che consiste alla Proposta del Basso. Così l'artificio di appoggiare la Proposta e Risposta in questi Gravi alle Parti estreme, il nostro accomodatissimo Autore quasi sempre lo adopera, per le ragioni più volte addotte. Abbiam già osservato, che questo Grave ammansa la propria e vera essenza della Fuga, riguardando al Sentimento. In questo alle Cantilene, dopo il Soggetto incomincia nello stesso Grave la progressione chiamata di Scritture; le quali conducono il Grave alla sua conclusione, dove si forma una cadenza sopra la quinta corda del Tuono. Questa progressione sommi-

) ( 218 ) (

*Vivace*

(4) *ritorno al Cantabile*

Cum san<sup>(5)</sup>cto Spi<sup>(5)</sup>ritu in glori - a in gloria Dei Pa tris in  
 Cum san<sup>(6)</sup>cto Spi ri tu in glori - a in glori a De i

) ( 219 ) (

glori a Dei Patris in glori a Dei Patris A —  
 Patris in glori a Dei Patris De — i Patris A —  
 Cum san<sup>(7)</sup>cto

*Vivace*

stra alle Parti delle Cantilene, le quali in qualche maniera si assomigliano a quelle della due alpe Parti nella Fuga dopo riguarda la Proposta e la Risposta. Disi in qualche maniera; però sono esse appoggiate alle stesso accennato Andamento, ma in parte ristretto, come ad evidenza dimostrano le corde fondamentali. Ecco dunque, che il Pezzo 20 GRAVE, nello spazio di tre battute musicali, ci annunzia in pieno la vera e propria scienza della rigente Fuga. Il rimanente poi si riduce ad una preparazione per la stessa Cadenza.

(4) Il Soprano propone l'Attacco nella quinta corda del Tuono, e salendo di quarta ascendente si porta alla prima, e principal corda, appoggiando il suo Periodo di quattro nell'armonia della quinta stessa.

(5) Il Contralto, viceversa, attacca la Risposta su la propria corda del Tuono, e col salto di quinta ascendente, si porta alla stessa quinta corda tonale, appoggiando il suo Periodo di canto nell'armonia della tonale istessa. Questa Risposta del Contralto non può esser più genuina.

(6) Il rimanente poi è tutto un elegante, e grazioso divertimento per distaccarsi alquanto gli Attacchi già fatti dalle Parti acute, che dalla Parti gravi si ripetono.

(7) L'Attacco del Tenore sul punto del suo ingresso, oltre al produrre sorpresa, sortisce, e regge le Parti acute, che finora furono nudi, e rinforza l'Armonia della istessa stessa Cadenza.

) ( 220 ) (

men A

(9)

men A

(8)

Spi ri tu in glori a in gloria De i Patris in gloria De i

Cum sancto Spi ritu in glori a in gloria De i Patris in

) ( 221 ) (

pa tris in glori a Dei Patris De i Pa tris A

glori a De i Patris De i Pa tris A

(8) *Molto più si rinforza l'armonia colf' Altare che fa il Basso, tenebò in progressio sempre più la Fuga cambia arpeggio; principalmente allor quando si giunge al ricolta-mento, e ricorramento delle Parti.*

(9) *Le Cantilene delle Parti acute sono ottimamente condotte; e sempre e luogo ben ripetite, e ben disposte sulla viendevole imitativa. Tattosò molto ingaite al buon of-fetto della Proposta e Risposta, ed al proprio, e ben' steso Discorrimento. Questo Di-cerimento nelle Parti gravi si trova qui un poco più dilungato del primo, per la ragio-ne di passare con più proprietà al Tono subordinato della quarta corda.*

) ( 222 ) (

(10) *men* Cum sancto Spi ri tu in glori a in glo ri a De i  
*ritorno al Sopran.*

(11) Cum sancto Spi ritu in glori a in glo ri a Dei Patris in  
*ritorno al Sopran.*

(12) A-men A

(10) In queste nuove Tomme troviamo, che le Parti delle fra loro, e le gravi fra loro si barattano le Proposte e Risposte. In fatti, la Proposta fatta in principio dal Soprano, qui la fa il Contralto.

(11) E la Risposta che dale il Contralto, la dà il Soprano: oris la Proposta diventa Risposta, e la Risposta diventa Proposta. Ora queste permuta di Proposta e Risposta, come si è detto altrove, sono un vero, e necessario ritrigo, per tenere in equilibrio le Parti: mentre in questa maniera, adoperano sempre le corde proprie naturali.

(12) Partendo poi alle Candelie dette a piacere, si veda negli antrochi d'istretti d'Alto: Parti gravi al num. (9), che la prima eseguita voi dal Contralto, si trova qui nel Tenore; e la seconda eseguita dal Soprano, si veda qui nel Bassa. E perciò queste quattro Candelie, che a due a due con un discorso tanto si accoppiano, in qualunque luogo, nel grave, o nell'acuto, ed in qualunque Tomma si modalis la Fuga, sempre saranno con-

) ( 223 ) (

(13) Parris in glori a De i Parris De i Parris A  
*ritorno al Sopran.*

(14) glori a De i Parris in glori a Dei Parris A  
*ritorno al Sopran.*

(15) *men* Cum sancto

stantemente le stess. Da che si debba esse questo un continuo baratto fra le quattro Parti, che senza un doppio Contrappunto non può ottenersi.

(13) Abbiamo qui l'Atteco per la replica della Proposta, che dal Bassa vien eseguita, e corrisponde ottimamente in tutto a questo dal Contralto si fece.

E. f. 2

(13) La Risposta, che fa il Tenore, anch' essa corrisponde fedelmente a quanto dal Soprano fu richiesto. In questo attacco non v'è altro a dirsi, se non che si vede prolungato un po' più il Discorsimento, per accomodarli così ad una propria, e ben intesa Modulatione nel passare alla quinta del Tuono della quinta, come vedremo.

(14) Qui che le Cantilene si ripetono nello stesso Tuono; ovvero meglio lo Stretto quanto abbiamo detto di sopra. Quando la Proposta e Risposta erano sulle Parti acute, le dette Cantilene si trovano nel grave. Ora poi, che si ripete il Soggetto sulle corde egualissime delle Parti gravi, le dette Cantilene si trovano nell'acuto. Onde si confrontano le prime, che sono nel grave, colle seconde che sono in acuto; ed altra differenza non vi sarà, se non quella di grave in acuto, e di acuto in grave. Certamente poi, che nel passaggio di Tuono a Tuono è inevitabile una qualche variazione.

(16) Si accenna qui l'Attacco alla quinta del Tuono della quinta; nel quale nuovamente propoia il Contralto, per l'adattata ragione al num. (11).

(17) Il Soprano anch' egli accenna la corda prima per la sua Risposta. Fin qui l'Esemplare; per il rimanente tornerà la sola dicitura.

(18) Terminato l'Indicato attacco delle Parti acute, succede naturalmente a questo quello delle Parti gravi colla medesima regola per degnissimo osservata. Nel fine di questo attacco si riporta l'Autore al principal Tuono, e immediatamente sulla corda Prima Organica su la quinta corda, e fissa il Pedale. In questo mentre le Parti acute ripropongono il primo Attacco che furono degnissimo, accompagnato dalle Parti gravi colle solite Cantilene; finché dura il Sottinteso di Proposta e Risposta, che si riduce a due sole battute. Altre tre battute sono impugate, sempre però su lo stesso Pedale, in Cantilene analoghe, disponendosi così la Poggia alla finale Cadente.

*Final* *(301)*  
*Nel Gloria in D. per Terra Maggiore di quattro Versi.*

*(302)*

## Soggetti di F. A. Vallotti adatti a fughe di tipo tuonale stretto

Facendo attenzione agli andamenti del basso fondamentale, si noterà che, mentre nelle fughe strette reali esso procedeva ostinatamente per quinte per tutta la durata del soggetto, allontanandosi sempre più dal tono di base, esso ora deve muoversi di quarta in quinta o viceversa, non uscendo perciò mai dal circolo vizioso di 5°-1° relativi al tono d' inizio.

1°

Il soggetto è fondato sulle parole "Cum sancto spiritu in gloria", mentre la continuazione "in gloria Dei Patris Amen" altro non è che un elegante divertimento in imitazione fino all' entrata dell' attacco successivo.

Il Soprano si muove saltando dalla dominante alla tonica ed il Contralto risponde adeguatamente passando dalla tonica alla dominante.

Un' interessante caratteristica di questo tipo di fuga è che gli attacchi di proposta arrivano sorprendentemente a cavallo della cadenza in tono.

2°

La prossima fuga ha un solo scambio, essendo questo soggetto più breve del precedente: esso è intessuto sulle parole "Semper & in sæcula", mentre su "sæculorum" si snoda un divertimento utilissimo a ritardare l' attacco della nuova Proposta.

3°

Il prossimo soggetto, impiegato per fuga omonima, esposta nelle prime pagine del presente capitolo, ha in se una forza espressiva che lo rende assai nobile.

La fuga intessuta su tale soggetto si distingue per il numero degli scambi che arriva a tre, fatto piuttosto insolito dal momento che gli scambi non si trovano mai in numero superiore a quello dei periodi che compongono il soggetto.

La cantilena si compone di due periodi, basati rispettivamente sulle parole "Et vitam" e "venturu saeculi". La parola "Amen" è ripartita in diverse figurazioni che espongono un divertimento abbastanza lungo che conduce all' attacco successivo. Trovandosi gli attacchi sempre a distanza di una minima, che modula dalla dominante-tonica e viceversa fino alla fine del soggetto, ne consegue che ad ogni minima si crea l'esigenza di uno scambio che permetta di passare dall' armonia della diapente a quella della diatessaron del tono. In questo soggetto vengono impiegate armonie alternative a quelle della tonica e della dominante: il terzo grado D in sostituzione del primo (B), ed il settimo (A) in sostituzione di quella del quinto (F), che comunque non alterano affatto il senso del soggetto, sia in Proposta che in Risposta.

11 11

A Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li

T Et vi - tam ven - tu - ri

Bf Et vi - tam ven - tu - ri

scambio scambio

13 13

S Et vi - tam

A sae - culi A

T sae - culi A

B Et vi - tam ven - tu - ri

Bf Et vi - tam ven - tu - ri

scambio

13 5 5 7 5 4 3 7 5 7 7 7 5 5 4 3

4°

Benché il prossimo soggetto sia in tono minore, esso possiede certamente una vivacità non comune. Esso è formato da un solo periodo, contiene due scambi ed ha un inconsueto cadenzare degli attacchi. Riparte sempre a due voci sole (come all' inizio) dopo ogni modulazione.

16 16

S & in sae culae cu

A & in sae culae cu lorum A

T & in sae culae cu lorum A

B & in sae culae cu lorum A

## **Capitolo sesto**

### **Fughe tuonali doppie**

Dopo aver esaminato fughe tuonali distaccate e strette, affronteremo ora la fuga tuonale doppia, che, per molti aspetti, può essere intesa come la forma più interessante, per l'accostarsi di "complicazioni" e "obbligazioni" che le donano naturale eleganza, vaghezza e pienezza di espressione.

Fuga doppia, come abbiamo visto nel terzo capitolo, significa fuga a due soggetti, chiamati rispettivamente Soggetto e Contrasogetto; il primo viene considerato principale, il secondo subordinato.

Tale tipo di fuga differisce da quelle analoghe reali perchè in essa la Risposta al Soggetto si avvale degli scambi visti nei capitoli quarto e quinto, mentre la Risposta al Contrasogetto resta sempre e comunque reale.

Naturalmente, come è stato già detto in precedenza, i due soggetti dovranno contrastarsi e distinguersi chiaramente l'uno dall'altro; saranno affidati, preferibilmente, a voci poste a distanza di ottava (Soprano-Tenore oppure Alto-Basso).

### **Commento alla fuga "Cum sancto Spiritu" in G**

Il Soggetto si sposta sulle armonie fondamentali dei gradi 5°, 1°, 5°, 6°, 4°, 5°, 5°, 1°, scandite a quarti di battuta, sulle parole "In gloria Dei Patris". Vedremo in seguito che tale testo viene enunciato solo nell'introduzione.

Il Contrasogetto produce un andamento cantilenante e sincopato sulla parola "Amen", che darà spunto allo sviluppo del divertimento successivo, fondato su moti che toccano quasi tutte le armonie del tono.

La Risposta avviene nell'ambito di tale divertimento con i fondamentali 1°, 5°, 2°, 3°, 1°, 2°, 2°, 5° che, visti nel tono della quinta D sono 4°, 1°, 5°, 6°, 4°, 5°, 5°, 1°, i medesimi cioè della Proposta, ad eccezione della prima armonia 4° (non in grassetto), che appartiene anche alla fine della frase precedente, in cui rappresenta l'armonia della prima corda, come si vede nei numeri indicati in precedenza, di cui solo il primo è in grassetto per indicarne la legittimità di catalogazione rispetto agli altri.

La Controrisposta agisce esattamente una quarta sotto alla Risposta, in modo quindi assolutamente reale.

Il divertimento che segue conduce inequivocabilmente alla quinta del tono, tendenza che si era rivelata sin dall'inizio della Risposta per mezzo del 7° grado alterato, reso necessario dal corrispondente 3° grado della Proposta. Ciò non sconvolgerà affatto l'andamento della fuga, dal momento che la Proposta inizierà sulla dominante come all'inizio della fuga stessa.

**Soggetto**  
**Contrasogetto**  
**Divertimento**

Soprano  
 Alto  
 Tenore  
 Basso  
 B.Fond.

in glo ria Dei Pa tris A men A

1 7 7 7 4 3 9 8

3° grado che porterà la risposta al 7° alterato

**Controrisposta reale**  
**Risposta**  
**scambio**  
**7°alterata**

A men A men A men A

in glo ria Dei Pa tris A men A

5 6 4 3 7 9 7

**Soggetto**  
**Divertimento**

men A men A men A men in  
 men A men A men A men  
 men A men A men A men  
 tris A men A men A men A men

9 4 3 9 8 9 4 3

L' introduzione enuncia solamente una parte del testo, "Cum sancto Spiritu", che, insieme all' andamento che lo accompagna, non viene più ripresa nel corso della fuga vera e propria.

Alla fine della seconda battuta il Soprano attacca quella che sarà poi la Proposta, mentre il Tenore si presta ad enunciare il futuro Contrasoggetto. Alla fine della quarta battuta appare anche la Risposta, contenente, secondo le regole date nel quarto capitolo, la settima corda del tono alterata per #. L'Alto fa il regolare Contrasoggetto. Questi ruoli non sono, ovviamente, già evidenti, e le varie parti appaiono come semplici Cantilene a piacere.

L'introduzione termina, passando attraverso una pericolosa settima sul 7° grado alterato, con una cadenza sospesa alla dominante.

## Cum sancto Spiritu in G

G. Pacchioni

Adagio

*sop*  
Cum san cto Spi ri tu in glo ri a Dei Pa tris A

*alto*  
Cum san cto Spi ri tu in glo ria Dei Pa tris A

*ten*  
Cum san cto Spi ri lu in glo ria Dei Pa tris A

*basso*  
Cum san cto Spi ri lu in glo ria Dei in glo ri a Dei Pa

*bc*

Il Soggetto è affidato al Tenore, ed è seguito, al Soprano, da quello che si rivela ora essere il Contrasoggetto.

Il Basso Continuo ha il ruolo di chiarire e giustificare gli andamenti armonici su cui sono intessuti tali elementi, con una parte che non è quindi una semplice ripetizione della parte cantante più bassa.

Dopo l'affettuoso divertimento pieno di sospiri che umanizzano enormemente la passione espressa, entra, a batt. 14, la Risposta del Basso. L'armonia si riempie improvvisamente per l'entrata del Contrasoggetto.

Allegro

men A men A men A men

men A men A men A men

men A men A men in glo ri a Dei Pa tris A

tris A men A men

A men A men A men A men A

men A men A men A men A

in glo ri a Dei Pa

A batt. 19 entra nuovamente la Proposta che, secondo la circolazione di idee tipica di questo tipo di fuga, se prima era affidata al Tenore col Contrasoggetto al Soprano, viene ora espressa dal Soprano col Contrasoggetto al Tenore.

Le pause di sospiro, di un quarto cioè, risultano essere l'elemento caratteristico del brano, soprattutto nei momenti in cui tutte le parti si trovano sull'"Amen".

Il divertimento ci porta al tono della quarta C. A batt. 25 l'Alto enuncia la Proposta nel nuovo tono, accompagnato dal Contrasoggetto al Basso.

Il divertimento che segue prende improvvisamente una piega tragica e modula, a batt. 29, alla seconda corda, dalla quale parte il Tenore con la Proposta che ha ora accenti molto addolorati, per la terza e la sesta minori. Il Soggetto acquista quindi anche la settima G alterata per #, al fine di ritrovare il carattere della Proposta iniziale; il Soprano introduce il Contrasoggetto.

16 men A men A men in glo ri a Dei Pa

16 men A men A men men A

16 men A men A men A men A men

16 tris A men A men A men A men A men

16 7 6 4 1 6 7 6 4 6 6 7 6

21 tris A men A men A men A men in glo ri a Dei Pa

21 men A men A men A men A men A men A

21 men A men A men A men A men A men A

21 A men A men A men A men A men A

21 7 6 4 3 6 7 6 7 7 6 4 3

26 men A men A men in glo ri a Dei Pa

26 men A men A men A men A men A men A

26 men A men A men in glo ri a Dei Pa

26 men A men A men A men A men A men A

26 10 6 7 8 6 4 5 6 4 3 2 2 2 6 4 3 2 7 6 7 6

La Risposta sopraggiunge, affidata al Basso, a batt; 35, al termine il Divertimento, mentre l'Alto espone il Contrasoggetto. C'è ancora spazio per un'altra Proposta in questo tono, enunciata con toni lancinanti dal Soprano a batt.40, mentre il Tenore accompagna col Contrasoggetto.

31 men A men A men A men A men A in glo ria

31 4 7 6 9 8 4 5 6 6 4 3 2 6 6

36 men A men A men A men A in Dei Pa tris A men A men A men A

36 6 6 7 4 2 4 4 4 5 6 7 6 6 6 4 3 6

41 glo ria Dei Pa tris A men A men A men A A men A men A men A

41 3 6 4 4 4 4 7 6 4 6 7 4 6

Arriva anche la relativa Risposta a concludere il ciclo degli attacchi in A all'Alto, contrastata dal Contrasogetto al Basso.

Il Divertimento ci riconduce al tono principale, il cui ritorno appare alquanto grato e consolante, per via del ritrovato tono con terza e sesta maggiori. Il Tenore si occupa ancora della Proposta in G, mentre il Soprano esegue il Contrasogetto.

La Risposta è affidata al Basso, mentre la Controrisposta ovvero Contrasogetto, va all'Alto.

System 1 (Measures 46-50):  
 Soprano: men A men A men A men A men A  
 Alto: in glo ri a Dei Pa tris A men A men A men A  
 Tenor: men A men A men A men A men A  
 Bass: men A men A men A men A men A  
 Continuo: 4 4 6 10 6 7 6 6 4 7 4 1

System 2 (Measures 51-55):  
 Soprano: men A men A men A men A men A  
 Alto: A men A men A men A men A  
 Tenor: men in lo ri a Dei Pa tris A men A  
 Bass: men A men A men A men A  
 Continuo: 51 6 7 6 4 3 7 6 9 7 4 3 6

System 3 (Measures 56-60):  
 Soprano: A men men A men A men A men A  
 Alto: men A men A men A men A  
 Tenor: men A men A men A men A  
 Bass: men A men in glo ri a Dei Pa tris A men  
 Continuo: 56 6 4 3 6 6 6 10 7 4 2 7 4 2

Quando, terminato il Divertimento, il Basso arriva a toccare naturalmente la quinta, si fissa su tale nota e crea un pedale su cui si inseriscono alcuni attacchi della Proposta in stretto. Le parti si dispongono poi alla cadenza finale del brano.

The image displays two systems of musical notation for a fugue. The first system (measures 61-65) features five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a lower Bass staff. The lyrics are: "men A men in glo ri a Dei Pa". The second system (measures 66-70) features five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a lower Bass staff. The lyrics are: "tris A men men". Below the staves, there are two rows of fingerings. The first row of fingerings corresponds to measures 61-65 and includes the numbers: 61, 9, 4, 6, 6, 4, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 7, 10, 8, 4, 4, 2, 2, 2. The second row of fingerings corresponds to measures 66-70 and includes the numbers: 66, 6, 7, 5, 6, 7, 4, 5.

### Commento alla fuga "Tunc imponent"

La prossima composizione è una fuga doppia di tipo tuonale che prende spunto da un celebre modello di Vallotti, adottato da tanti compositori della seconda parte del Settecento e dei primi decenni dell' Ottocento.

Il testo "Tunc imponent super altari tuum vitulos" è la parte finale del Miserere e si presta ad un' interpretazione severa e altisonante, non priva di una vena malinconica.

Il fondamentale, esposto in questa parte iniziale, serve a chiarire l'andamento di Proposta e di Risposta.

La Proposta passa dalla **quinta corda** alla **prima**; sul finire della frase parte la Risposta che va, ovviamente, dalla **prima** alla **quinta**, passando per i gradi omologhi a quelli della Proposta. Sul finire della Risposta si cala a meraviglia la nuova Proposta, essendo la **quinta corda** punto di incontro.

The image displays two systems of musical notation. The top system features five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one bass line. The vocal parts have lyrics: Soprano: "su per al ta re su per al ta"; Alto: "Tunc im po nent su per al ta"; Tenor: "Tunc im"; Bass: "Tunc im". The bass line is labeled "Proposta" and "Risposta". A bracket labeled "Scambio" points to the transition between the Tenor and Bass parts. The bottom system continues the vocal parts with lyrics: Soprano: "re tu um vi tu los"; Alto: "re su per al ta re tu"; Tenor: "po nent su per al ta re"; Bass: "Tunc im". The bass line is labeled "Proposta".

Lo scambio che avviene all' entrata della Risposta obbedisce con semplicità alla regola primaria della fuga tonale che vuole alla Proposta il passaggio 5°-1°, alla Risposta quello 1°-5°.

La Proposta è affidata all'Alto, che espone un Soggetto altisonante in un registro particolarmente sonoro. Entra poi il Soprano col Contrasogetto che contrasta nettamente il Soggetto per andamento e valori ritmici. Esso va a cadere sul B bequadro che urta con asprezza contro il A bemolle del Soggetto. A sorpresa l'Alto si riprende con vivacità e imita il Contrasogetto.

Entra il Tenore con la Risposta di carattere solenne ed elevato; l'Alto interrompe il corso delle sue cantilene e prende il ruolo di Contrasogetto dando alla composizione un carattere di concatenazione stretta (batt.5). Per evitare che la Risposta termini, come nelle fughe reali, alla quinta della quinta, avviene un curioso cromatismo tra F# e F bequadro che inaspettatamente ci riporta al tono di partenza.

A batt.7 entra il Basso col nuovo attacco della Proposta mentre il Tenore abbandona, come prima l'Alto, le Cantilene, per farsi carico del Contrasogetto.

Nel frattempo il Soprano fa pausa e si prepara al sonoro attacco della Risposta a batt.9, mentre il Basso lo contrasta, a batt.11, col Contrasogetto.

Abbiamo ancora un' attacco di Proposta ripreso dall' Alto col Soprano al Contrasogetto, che però fa una leggera deviazione e si dirige ad una inaspettata cadenza al quarto grado (F), di cui il Tenore approfitta per esporre la Proposta in F, mentre l'Alto fa da Contrasogetto.

Il Tenore, come anche il Soprano, che agisce un' ottava sopra rispetto ad esso, mentre prima era impiegato nella parte di Risposta, sarà destinato ora, essendo la fuga salita di una quarta, alla Proposta, venendosi a trovare naturalmente nella tessitura adatta a tale ruolo.

## Tunc imponent in C 3min

**Maestoso**

G. Pacchioni

The musical score is presented in a standard format with five systems. Each system contains five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Basso Continuo. The lyrics are written below the vocal staves. The basso continuo part includes figured bass notation (e.g., 1, b<sub>2</sub>, e, e, h<sub>4</sub>, f<sub>4</sub>, 6, 7, h<sub>8</sub>, a, a, h<sub>3</sub>, e, e, h<sub>4</sub>, 7, b<sub>2</sub>, e, e, h<sub>2</sub>, 11, b<sub>2</sub>, e, e, b<sub>4</sub>, e, 7, 10, e, b<sub>3</sub>, h<sub>3</sub>, e, h<sub>3</sub>, 7, e, h<sub>3</sub>).

A batt. 18 entra solenne il Basso in Risposta, confermando il tono di F, mentre il Tenore si adatta ad esprimere il Contrasogetto.

E' la volta poi del Soprano che enuncia la Proposta mentre il Basso fa da Contrasogetto. Interessante è l'accoppiamento tra le parti estreme che si contrappongono alle parti centrali, creando un alternarsi molto asimmetrico.

L'Alto, dopo alcune pause, entra con la Risposta, accompagnato dal Soprano con un Contrasogetto che si prolunga per permettere il ritorno al tono principale di C. Sulla cadenza in C si inserisce la Proposta del Basso, mentre il Soprano riporta il Contrasogetto al tono ritrovato (batt. 28).

Il Tenore, al quale si attribuisce un lungo riposo, provoca la modulazione, cui però non partecipa per ragioni di turno e di estensione, ed espone la Risposta, che conferma il tono di C.

The musical score consists of three systems of staves, each containing five parts: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Basso Continuo. The lyrics are as follows:

**System 1 (Measures 18-20):**  
 Soprano: um vi tu los  
 Alto: re su per al ta re su per al ta re tu um vi  
 Tenor: im po nent su per al ta tu su per al ta  
 Bass: Tunc im po nent su per al ta  
 Continuo: 16 b6 e 1 4 7 4 b3 e e 1 4 7 4 b3 e

**System 2 (Measures 21-23):**  
 Soprano: Tunc im po nent su per al ta re su per al ta  
 Alto: lu los Tunc im po nent su per al  
 Tenor: tu um vi tu los  
 Bass: re su per al ta re su per al ta ro tu  
 Continuo: 21 e 1 4 b3 b6 b7 4 3 e 1 6 9 8

**System 3 (Measures 24-28):**  
 Soprano: re lu um su per al ta re su per al ta  
 Alto: la re lu um vi tu los  
 Tenor: Tunc im po  
 Bass: Tunc im po nent su per al ta re  
 Continuo: 28 1 3 7 10 4 1 3 e e 1 4 7 4 6 6

Il Basso si occupa del Contrasogetto, in attesa che l' Alto esponga la Proposta e che il Tenore lo accompagni in Contrasogetto a batt. 34.

Abbiamo ancora un attacco di Risposta affidato al Soprano col Basso al Contrasogetto.

Il brano termina, con alcuni movimenti imitativi, provocati da un divertimento col Contrasogetto, con una cosiddetta cadenza ecclesiastica, adatta ai toni con la terza minore.

### Commento alla fuga "& in saecula a 5"

Siamo dunque arrivati all' ultima delle mie composizioni, prese in esame al fine di dare modelli di procedura compositiva, in quanto rappresentano senza dubbio il punto d' arrivo del travaglio conoscitivo del mio iter di apprendimento di questa difficile arte.

Quest' ultima mia fuga presenta un diverso numero di voci, e si ispira ad un diverso modello compositivo: è composta infatti a cinque voci (P. Martini reputa "assai difficile" questo tipo di fuga) e si rifa ancora una volta (come per il "& vitam venturi in A") a Perti, il quale propone gli attacchi di Proposta e Risposta sempre nel tono principale, al contrario del posteriore Vallotti che propone i Soggetti nelle tonalità cui va modulando.

La diversa concezione, legata soprattutto al diverso periodo storico in cui essi operano, porta a risultati decisamente diversi ed interessanti. Se il Vallotti ricerca l' espressione attraverso la varietà delle nuove proposizioni, che ribaltandosi nei ruoli mantengono l' equilibrio delle loro estensioni vocali, per contro il Perti, e come lui tanti altri in precedenza, mantenendo il Soggetto nello stesso tono, lo vanno proponendo con variate armonie per il cadere degli attacchi in concomitanza di cadenze differenti, che lo pongono in situazioni sempre mutate; vi è inoltre uno sforzo notevole nel ricercare un grande numero di stretti sempre diversi tra loro.

Non si può dire quale di queste tecniche sia migliore: senza dubbio gli unici parametri di giudizio da prendersi in considerazione sono la capacità tecnica e l' estro degli autori.

Gli elementi che compongono la fuga sono piuttosto semplici, tuttavia, come avremo modo di vedere in seguito, l'uso che ne verrà fatto è decisamente complesso ed esce dall'ordine solito che abbiamo potuto osservare nelle fughe di tipo vallottiano, tranne che nel " & vitam venturi in A".

In primo luogo i soggetti non circolano in modo ordinato passando logicamente da una voce all'altra e scambiandosi i ruoli di Proposta e Risposta al fine di mantenersi negli ambiti più utili alle varie voci.

In secondo luogo il secondo Soggetto non è assolutamente subordinato al primo, ma ha pari dignità, presentando anch'esso una Proposta ed una Risposta di tipo tuonale non reale, come troviamo nelle fughe vallottiane.

In terzo luogo, gli attacchi entrano sempre sulle stesse corde (G per la Proposta e C per la Risposta), ma, in particolare all'avvicinarsi della conclusione, inducono spesso ad inganni di percorso, modificando più o meno percettibilmente i percorsi melodici per adattarsi così ai forzati stretti ed alle combinazioni "nuove", ideate per tenere desta l'attenzione dell'uditorio.

Infine, i soggetti sono calati in contesti armonici spesso mutevoli ed ingannevoli, per i motivi esposti in precedenza.

In sostanza, questo modo di comporre la fuga, più antico di quello adottato da Vallotti, utilizza numerosi espedienti di derivazione fiamminga, per l'influenza che tale cultura, caratterizzata da espedienti quali aumentazioni, riduzioni di valori, riversi melodici, enigmi e rebus, rivestiva ancora nei primi decenni del '700. Il Vallotti ha eliminato dalla sua pratica tali procedure cercando di andare direttamente al sodo: pensava infatti che i mezzi con cui la musica sacra si potesse esprimere al meglio fossero la ricchezza di armonia e la chiarezza formale, mettendosi così in netto contrasto coi suoi colleghi maestri di cappella, che vedevano con sospetto ed ostilità i suoi tentativi di rinnovamento del linguaggio.

In particolare, Padre Martini, vero portabandiera della tradizione antica della scuola romana palestriniana, era decisamente ostile e scettico nei suoi confronti, e, benchè probabilmente non osasse attaccarlo pubblicamente, come fece invece col Rameau, ebbe la pessima idea di non citarlo minimamente nel suo celebre "Esemplare, ossia Saggio....." (1775), trattato che cita i migliori esempi musicali dei più grandi compositori dal Rinascimento ai suoi tempi, dimostrandosi così assai poco lungimirante, meschino nei confronti di un artista che molti (dalla fine del '700 a tutto il secolo successivo) non esitarono a giudicare uno dei più grandi compositori italiani, pari solo al Palestrina ed a nominarlo come fece Padre Mattei "Immortale".

Tutto ciò appare stranissimo anche in considerazione del fatto che lo stesso Martini giudicò, circa vent'anni prima, il celebre "Dies Iræ" del Vallotti con le seguenti parole, chiara testimonianza di lode e di stima:

*"Peritæ musices nulli secundus  
Qui Phoebum musasve duces  
o musica iactas!  
Hic dux, ic tuus est arbiter, hique pater" <sup>1</sup>*

1. L. Busi, in P.G.B. Martini, Bologna 1891 pag. 335

L' introduzione lenta non utilizza l' espediente di introdurre il Soggetto, ma lo contrasta per il clima meditativo e l' andamento.

In particolare si noti come le parti incomincino dividendosi in due gruppi, producendosi, dalla proposta dell' Amen, in una serie di imitazioni sorrette dal Basso, saldo sulle sue posizioni.

L' introduzione termina con una cadenza sospesa che prepara la Proposta del Tenore, al quale segue l' Alto in Risposta che, dopo il breve Soggetto, dà il metro dello stretto contesto in cui si svolgeranno gli attacchi.

## & in saecula a 5

**Largo, ma affettuoso**

G. Pacchioni

*sop.*  
 & in sae cu la sae cu lo rum A men A men A

*quintus*  
 & in sae cu la sae cu lo rum A men A men

*Alto*  
 & in sae cu la sae cu lo rum A men A men A

*ten.*  
 & in sae cu la sae cu lo rum A men A

*basso*  
 & in sae cu la sae cu lo rum A men A men

*BC*  
 1 2 6 7 6 7 6 5<sup>b</sup> 7 6

**Vivace**

*sop.*  
 men

*quintus*  
 A men men

*Alto*  
 6 men A men A men & in sae cu la sae cu lo rum A

*ten.*  
 6 men & in sae cu la sae cu lo rum A

*basso*  
 6 A men

*BC*  
 6 7 6 6 5 9 8 6 5<sup>b</sup> 4 9

E' la volta del Quintus che attacca la Proposta a cavallo della cadenza al tono. Gli risponde nella stessa tonalità adottata prima dall' Alto, il Soprano, al quale segue, in modo del tutto diverso rispetto a come avveniva nelle altre due fughe doppie tonali ed anche a quelle reali, il secondo Soggetto proposto dal Basso a batt.14. Abbiamo quindi la quinta entrata che finalmente espone il secondo Soggetto, avente un ruolo completamente dissociato da quello del primo Soggetto, contrariamente a quanto avveniva nei brani precedenti, in cui il Contrasogetto era a questo subordinato.

Al termine del Contrasogetto rientra il Tenore che enuncia la Risposta del 1° Soggetto; a sorpresa attacca il Soprano, che in stretto canta la Proposta del 1° Soggetto, mentre l'Alto canta la Risposta al 2° Soggetto. Il Basso espone la Proposta del 1° Soggetto a batt.17, seguito dal Quintus che risponde al medesimo Soggetto; quando questo termina entra il Tenore con la Risposta del 2° Soggetto a batt.18.

Questo modo di fare interagire i due soggetti porta ad implicazioni estremamente varie, soprattutto se sono stati studiati per accostarsi tra loro in varie maniere.

In questa parte di fuga il 2° Soggetto prevale sul 1°, compensando la situazione iniziale di quasi totale latitanza: anche il Quintus si dedica al 2° Soggetto cantandolo in Proposta assieme al Soprano che esegue solo una sezione della Risposta del medesimo Soggetto. A batt. 22 entra nuovamente il primo Soggetto affidato all'Alto che ne fa la Risposta completa, seguito dal Quintus che entra in stretto con la Proposta.

E' la volta del Tenore che espone la Proposta del 2° Soggetto seguito dal Basso che risponde a batt. 26, e dal Quintus in stretto che canta, a batt. 27, lo stesso Soggetto in imitazione con una entrata, che non solo è incompleta, ma addirittura è posizionata sul 6° grado della scala.

Queste imitazioni che caratterizzano la fuga sono tutt' altro che insolite nella maggior parte degli autori, e contribuiscono enormemente a rendere la composizione ricca e vaga al tempo stesso.

Il Soprano riprende poi il controllo della situazione con l' entrata in Risposta del 1° Soggetto, seguito dall' Alto in Proposta al medesimo Soggetto.

Musical score for measures 21-25. The score includes six staves: Soprano, Alto, Tenore, Basso, Quintus, and Continuo. The lyrics are: "A men A men A men" and "& in sae cu lae sae cu lo rum A men". The Continuo part shows figured bass notation: 21 6 4 6 6 6 6 # 6 4 7 #6.

Musical score for measures 26-30. The score includes six staves: Soprano, Alto, Tenore, Basso, Quintus, and Continuo. The lyrics are: "A men" and "& in sae cu lae sae cu lo rum A men". The Continuo part shows figured bass notation: 26 6 4 6 6 6 4 5 6 7 6 6 4 6 6 4 5 3 4 3 6 4.

Il Soprano, in collaborazione col Basso, dà vita ad un lungo divertimento, cui partecipano tutte le voci, che sfrutta elementi del 2° Soggetto. Il divertimento giunge a proposito per rompere un cadenzare di attacchi che, sebbene in situazioni sempre nuove, finirebbero per stancare l'uditorio.

Riprende il 1° Soggetto in Risposta, affidato all'Alto, cui risponde il Quintus con la Risposta al 2° Soggetto.

Segue un bellissimo stretto, a batt. 38-39, tra Tenore e Basso, costretti entrambi a modificare alcune note.

Le modifiche o adattamenti del Soggetto sono, a mio avviso, molto importanti in questo tipo di fuga "supertuonale", in cui gli elementi di cambiamento sono da ricercare con arguzia e perizia.

31 A men A men A men A  
 31 men A men A men  
 31 men A men  
 31 A men A men A men A  
 31 6 3 4 2 6 6 6 4 6 4 2 6

36 men A men A men A men A  
 36 A men A men A men A  
 36 & in seo cu isaac cu lo rum A men  
 36 A men A men A men A  
 36 men A men A men A men A  
 36 7 7 4 3 7 7 7 7 4 2 6 6

Troviamo quindi ancora l'Alto con la Proposta del 1° Soggetto, seguito in stretto del Soprano in Risposta al medesimo Soggetto; il Quintus entra con un nuovo attacco in imitazione che pone la Proposta alla quinta e permette al Basso di entrare, provocando un' inattesa dissonanza, con una nuova imitazione del 1° Soggetto (batt.43).

Il secondo divertimento, con gli stessi elementi del primo, disposti però in modo diverso, è svolto da Quintus, Tenore e Basso, mentre le altre parti si destreggiano con le Cantilene a piacere opportunamente adattate.

Musical score for measures 41-43. The score includes five vocal parts: Soprano, Alto, Quintus, Tenore, and Basso. The lyrics are: "men & in sae cu lasae cu lo rum A men A men A". The figured bass at the bottom is: 41 6 7 4 6 4 9 4 # 4 6 7 6 9 8 7 5.

Musical score for measures 46-48. The score includes five vocal parts: Soprano, Alto, Quintus, Tenore, and Basso. The lyrics are: "men A men A". The figured bass at the bottom is: 46 4 3 6 7 3 7 7 6 7 6 7 # 6 5.

D' ora in avanti la fuga è sostenibile solo a patto di portare alla luce elementi rinnovatori, usando sempre, però, gli stessi Soggetti: arriva immediatamente, infatti, uno stretto ordito tra il Soprano ed il Quintus sul 2° Soggetto, che il Quintus devia in cadenza al terzo grado (E). Il Basso approfitta subito di tale situazione entrando con la Proposta del 1° Soggetto in terza minore sulla cadenza di E (batt. 53); gli risponde l'Alto con la Risposta al medesimo Soggetto, mentre il Basso rientra in stretto con la Risposta al 2° Soggetto.

Seguono ancora due attacchi stretti del primo Soggetto, tra il Quintus e l'Alto, che finiscono su una cadenza in F, dove si inseriscono altri due attacchi stretti, ora del 2° Soggetto, di Basso e Tenore, che conducono, con grande sorpresa, ad una falsa cadenza in A con la sesta aumentata.

Tale cadenza insolita trova motivo di esistere nell' attacco in "solo" del Soprano che espone la Risposta del 1° Soggetto in una luce affatto nuova.

51 A men A men A men A men & in sae cu lasae cu lo rum A men A

51 men A men A men A men

51 men A men & in sae cu lasae cu lo rum A men A

51 men & in sae cu lasae cu lo rum A men A

51 A men A men A

51 6 4 3 #6 5 6 4 4 3 6 0 4 6 4 8

56 men A men men & in sae cu lasae cu lo rum A men A men A men A men A

56 & in sae cu lasae cu lo rum A men A

56 men A men A

56 men A men A

56 men A men A

56 7 7 6 6 4 4 3 6 4 6 5 4 2 7

La fuga sta per avviarsi al termine, in cui non vi sono elementi di tensione, bensì un ulteriore restringersi degli attacchi dei due soggetti, in situazioni non ancora esplorate.

Il Tenore enuncia il 1° Soggetto in Proposta al 6° grado (batt. 62), cui fa seguito l'Alto con la Risposta del 2° Soggetto; il Basso entra con la Proposta del 2° Soggetto, seguito in stretto dal Soprano in imitazione del 1° Soggetto, e dal Quintus con la Proposta vera del 1° Soggetto.

Tenore e Alto espongono rispettivamente Risposta e Proposta del 1° Soggetto, mentre il Basso si posiziona sul pedale di G basso; il Soprano entra con la Risposta al medesimo Soggetto giungendo alla conclusione del brano, chiuso, all'ultimo momento, dal Tenore con la Risposta al 2° Soggetto.

Questo modo di comporre la fuga è posteriore a quello proposto dal Vallotti, ma non si può certo dire che la tecnica usata sia meno raffinata: essa appare invece assai interessante ed intelligente nel trattamento del materiale tematico.

Musical score for measures 61-65. The score includes vocal parts for Soprano, Alto, Tenore, and Bass, along with a figured bass line. The lyrics are: "& in sae culsaecu lorumA men". The figured bass line is: 61 6 6 17 #s 8 4 4 #s 7 6 7# 8 9 8 6 4 6 8 4 2 6.

Musical score for measures 66-70. The score includes vocal parts for Soprano, Alto, Tenore, and Bass, along with a figured bass line. The lyrics are: "lorumA men & in sae culsaecu lorumA men". The figured bass line is: 66 8 4 #s 6 7 4 2 8 5 8 5 8 4 8.

Di buon grado lascio l'ultima parola al mio maestro Vallotti, di cui propongo una splendida fuga tonale doppia; le musiche di tale compositore costituiranno sempre un ottimo esempio per coloro che vorranno cimentarsi nella composizione, soprattutto di tipo fugato.

Nel Kyrie in F. per Terza Maggiore.

Fra deppoi che ci promette questa Fuga un armonioso, e grazioso interccio fra le Parti, che la componono. La sua Proposta, vien formata da un solo Periodo. Il secondo Soggetto è parimente semplicissimo, e si confonde immediatamente colla Cantilena, ossia Colotta, che alle corde degli Arzachi si riconduce.

Vivace

(2) *ritorno al Soprano*  
e le i - son e - le: —

(2) *ritorno al Basso*  
Ky ri — e e — le i son e —

Continuo  
c

Fondam.

(1) Il primo attacco si fa dal Tenore, ed incomincia dalla quinta corda del Tomo principale. Da questa corda con un salto discendendoti di setta, si porta di sbalzo alla settima corda E, ma non come settima, ma come terza, e s'erge per cadenza sulla Terza che regala, la quale incomincia un altro membro di Canto. Questa è la ragione per cui lo Scambio non cade in questa corda, ma nelle seguenti nella Risposta, e per cui la stessa corda non è alterata. Indi dalla *trouak* con un altro simile salto attende alla settima corda D, da cui con questa maniera discendendoti di grado appoggia il termine del Soggetto in la terza corda del Tomo principale.

(2) Il Contralto, che sta per il Contrassoggetto, lo attende immediatamente sulla corda principale al principio del secondo membro, corrispondendo così all'altra parte in una perfetta Ottava. Discende poi nella settima corda, presentando di strada il Tenore, ed immediatamente rialza appoggiandosi in la quinta della quinta corda, frattanto che il

(4) *ritorno*  
e le i - son e - le —

i son e — le —

(3) *ritorno*  
le i - son e —

Kyri — e e — le i —

Continuo  
c

Fondam.

Tenore da tornare all'istesso Soggetto. Quindi le due Parti si uniscono, e riscondono alla detta corda, che spetta per l'attacco della Risposta.

(3) Il Basso è quello, che adoperando lo Scambio, riprende ottimamente bene, come abbiamo osservato di sopra.

(4) Il Soprano attende in questa Risposta il Contrassoggetto nel punto istesso che lo attende il Contralto nella Proposta. In questo Contrassoggetto si vede oltre la settima corda, perchè la Risposta al Contrassoggetto sia reale. È raddoppiato ancora il Canto della Colotta, e menziono della modulazione per il Tomo della quarta corda.

)( 260 )(

Musical score for page 260. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "i - son e - le". The second staff is a piano accompaniment with notes and rests. The third staff is another vocal line with lyrics: "son e - le". The fourth staff is piano accompaniment with notes and rests. The fifth staff is piano accompaniment with notes and rests. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

)( 261 )(

Musical score for page 261. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "i - son e - le". The second staff is piano accompaniment with notes and rests. The third staff is a vocal line with lyrics: "Ky - ri - e e - le i son e". The fourth staff is piano accompaniment with notes and rests. The fifth staff is piano accompaniment with notes and rests. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

(5) In questo nuovo Tempo succede il Baratto fra la Terza metà del Soggetto, il Contralto, che ora singolarmente il primo Soggetto, forma l'Antico, e nel mezzo del cantabile solo di stile, si porta nella sua terza in gressu. Quindi comincia il secondo membro del Soggetto sulla corda del nuovo Tempo B b; e sul verso si addegnano g<sup>2</sup> in stile corrispondenti alla prima Preposita della Fuga.

(6) Non altrimenti si porta il Tenore nella imitazione del Contraltissimo in questo nuovo Tempo nell'uniformarsi fedelmente a quanto fece il Soprano nel lungo stile.

(7) Il Soprano, col mezzo dello Scambio, riprende attivamente: alla Proposta, fa-  
 se dal Contralto nel nuovo Tema intradotto.

(8) In questa mentre attende il Basso col Contrassoggetto, e si fa udire la corda  
 arcaica, che riconduce al Tema principale di F. Ma questo veramente riassume un arsi-  
 ciale insieme; mentre l'Autore va disponendo in tal maniera le Cantilene, e tiene  
 Codette, che al Tema relativo di B b conduce l'Allegro. Questo arsi-  
 ciale è visto alla Fuga, perché s'indica quarta, un Tema intero; e perché ancora,  
 unitamente l'introduzione del Tema minore, e quindi il Soggetto si adatta alla  
 scolaria ripetizione delle parole istesse.

(9) Ecco il Tenore, che ritorna al pensiero del principal Soggetto. Egli propone in  
 questo nuovo Tema; ma dove qui rimarcarsi, che il solo di setta ascendente, che nella  
 scala del Tema minore è minore, fa un effetto molto più gracioso, ed espressivo di pri-  
 ma; ecc la setta era maggiore: ecco come il Relativo introdurremo una varietà necessaria  
 nei Componimenti, ed in specialità in questi, che fuggati si dicono.

(10) Il Contralto pure propone il Contrassoggetto un Tema più sopra, adoperando  
 sempre in queste modo la Cantilena intesa che far dappertutto, variando solamente gli  
 Accidenti, che al primo Tema sentarsi si rendono.

)( 264 )(

i - son  
 son e - le  
 le i - son  
 Ky ri

*Crescendo*

(11) Anche il Basso uniforma la Risposta col decimo Scambio, come fece alla prima, trasportando però il tutto un Terzo più sopra; e lo stile fedelmente atteso nella Cantilena, che segue dopo il Soggetto fino a un dato segno, con tutto le Parti anche si rinvoltano alle quinte corda C, del Terzo principale F.

)( 265 )(

e le i - son e le  
 son e - le  
 son e - le  
 e e - le i - son e le

*ritardando*

(12) Il Contrabasso, che spilla al Soprano, anche questo non si distacca da quanto fece nel suo primo distacco, e solamente adatte le note della corda alterata, che si richiama dal nuovo Terzo trasvolato. Si unisce poi colle altre Parti, per andare alla conclusione della corda principale. Fin qua il Terzo principale.

(13)

(13)

(13) Una scorta inviamo in questa Fuga; ed è, che il Soprano, e il Basso non hanno mai eseguita la Proposta del prim' Soggetto; ma sempre destituiti furono al Contrassogetto, ed alle Risposte. La ragione di questa condotta si fa chiara, ed evidente, allora quando si coglia riflettere, come si è fatto più volte, che tanto lo studio del nostro Autore, fu sempre quello di tener le Parti nelle proprie ripetute strade naturali. Secondo questo suo principio, si consideri prima la natura del Soggetto, il quale non è dei comuni, e poi si vada esaminando la condotta delle Modulazioni, e si troverà tutto a norma del suddetto principio. Dopo questa necessaria osservazione diremo come termina la Fuga. Rimane qui una baritta di Cantilena eseguita dalla tre Parti, Tenore; Contralto, e Soprano, che appoggiano il loro Cantu sulla corda C, quinta del prim' principal Tuono F. Dopo ognuno due attacchi, uno di Proposta, e l'altro di Risposta. Ma in questa varia metodo; cioè, quella che fece il Tenore nel suo primo attacco di Proposta, qui lo fa il Soprano; e quella, che fece il Contralto unito col Tenore, qui lo fa il Basso. *Allegro poi la solita Cantilena, che riprende all'Attacco della Risposta; ma mezza battuta prima del detto attacco, il Basso gioca al Fugale nella quinta corda C, e lo sostiene sino alla finale Cadenza. Dopo la prima mezza battuta del Fugale, il Contralto attacca la Risposta, ed eseguirsi esattamente il suo metodo, il Soprano lo accompagna al solito col Contrassogetto, e si vanno diponendo alla finale Cadenza. L'Epilogo non*



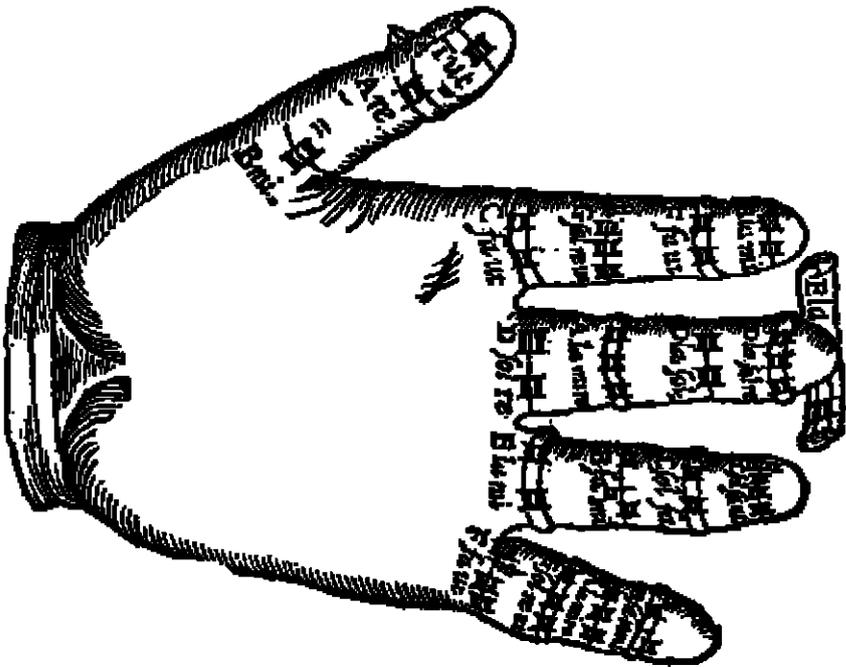
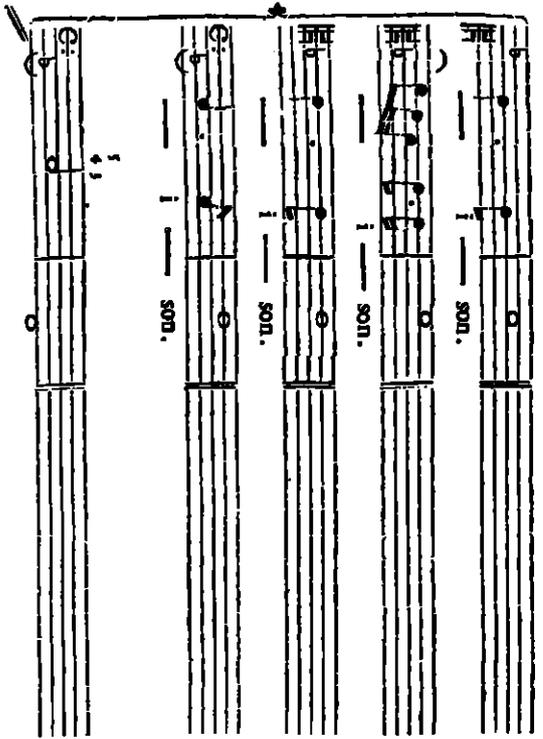


) (397) (

*Mot Kyrie in E. per Terza Maggiore.*

*Rinale.*

) ( 308 ) (



*Studia pur, Canta pure  
Che canti, e studi invano;  
Se non adopri di Guidon la mano*

## Soggetti di F. A. Vallotti per fughe tonali doppie

**1°** Il Tenore attacca la Proposta "in gloria Dei Patris" con un salto di sesta dalla 5° alla 7° del tono, gradatamente giunge alla 4° e riposa infine sulla terza. Segue il secondo periodo della Proposta sul "Amen" che usa valori doppi e moto contrario rispetto al primo.

Il secondo Soggetto, presentato dal Soprano, inizia apparentemente come il soggetto principale, ma, invece di scendere, sale per poi scendere in scala sincopata andando a contrastare direttamente il secondo periodo del 1° soggetto.

La Risposta arriva col Basso che, partendo dalla tonica, salta, per effetto dello scambio, di una quinta (abbiamo già detto che quando la Proposta tocca il 7° grado della scala, la Risposta avrà la quarta alterata): ciò le permette di esprimere il salto cadendo nell' armonia di dominante, così come la Proposta era caduta in quella della tonica.

Il Contrasoggetto si comporta in modo reale: l'Alto non fa altro che ripetere quindi la parte del Soprano, trasportandola, senza scambi, alla quarta inferiore.

The musical score for the first fugue is presented in two systems. The first system includes Soprano (Sop), Tenor (Ten), and Bass (B fond) parts. The lyrics are "in glo ri a Dei Pa tris A". The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (Bf) parts. The lyrics are "men in glo ri a Dei Pa tris A". Annotations include "scambio" pointing to a cross-relation between the Tenor and Bass parts, and "Risposta 1°sogg." and "Risposta 2°sogg." pointing to specific entries in the Bass and Bassoon parts respectively. Fingerings and breath marks are indicated throughout the score.

**2°** Questa fuga è esemplare per il brio dei due soggetti, che mutano rapidamente i valori, contrastandosi con rara maestria. Sono disposti con arte e producono armonie semplici e chiare. L' accoppiamento delle parti è eccellentemente distribuito, accoppiando sempre il Tenore col Soprano ed il Basso con l' Alto. Il Tenore attacca la Proposta saltando tranquillamente dalla quinta alla terza del tono, salta poi alla se-

The musical score for the second fugue shows Soprano (S), Tenor (T), and Bassoon (Bf) parts. The lyrics are "Sem per & in sæ cula sæ cu lo rum A". Annotations include "Proposta 1°sogg." pointing to the Soprano's entry and "Proposta 2°sogg." pointing to the Bassoon's entry. The score shows the interaction between the two subjects and their respective parts.

sta e infine con un moto alquanto sciolto, scende sulla prima corda del tono.

Il Contrasoggetto, al Soprano, opera in modo del tutto opposto al primo: attacca con moto sciolto sulla fondamentale e passando agilmente per alcuni gradi, finisce accoppiandosi in terza col primo soggetto, mantenendo sempre con valori diversi, per poi calmarsi partecipando ad una vera cadenza al tono.

Il Basso risponde al primo soggetto appoggiandosi sulla dominante invece che sulla tonica, provocando così il dovuto scambio. La Risposta del Contrasoggetto è genuinamente reale, ma, come al solito, va soggetta a qualche modifica sul termine, in ragione della diversa funzione che ha la Risposta in relazione alla Proposta.

**3°** Nel genere della fuga tonale doppia, la prossima si distingue certamente per alcune caratteristiche che cercherò di sottolineare. Il primo soggetto incomincia con un periodo maestoso; sulla sua conclusione entra risoluto il Contrasoggetto. Quando questo si acquieta, il soggetto principale si scioglie anch' esso alla stessa maniera.

All' improvviso si ode una imitazione di note e di parole, così bene intrecciate da produrre un' indicibile sorpresa, accresciuta ancora di più dall' entrata del Tenore in Risposta. Interessante ed efficace è mutare il ruolo di ogni voce, che pasa, senza interruzione, da un ruolo primario (1° soggetto), ad uno secondario (2° soggetto).

## Capitolo settimo

### La fuga d'imitazioni

Non mi resta infine che trattare le fughe d'imitazioni, essendo queste la somma delle fughe di cui ho parlato nei sei capitoli precedenti.

Questo tipo di composizione, benchè sia di minor pregio rispetto a quelle precedenti, ha il vantaggio di essere più gradevole agli ascoltanti, in quanto meno prevedibile e più varia, rigetta ogni sorta di schematizzazione formale.

Abbiamo visto che la Risposta è l'elemento chiave che identifica il modello di fuga da noi adottato, e che essa può essere imparentata con la Proposta sia nelle **figure**, che negli **intervalli**, che nelle **sillabe** (solfeggio): ebbene, se essa è simile alla Proposta in una di queste componenti, potremo identificare la composizione come Fuga d'imitazioni.

Questo tipo di composizione gode anche della libertà di posizionare Proposte e Risposte su qualsiasi grado della scala, a discrezione del compositore, e si concede, inoltre, di estrapolare parti secondarie dai soggetti per pilotarle in contrapposizione l'una contro l'altra, o in Contrasogetto assieme ai soggetti principali.

E' un modello di composizione che richiede grande pratica e conoscenza dei modelli precedenti, per la libertà pressochè assoluta che essa concede al compositore; la libertà produce angoscia in chi non la sa dominare o gestire: consiglio quindi di praticare questo tipo di fuga solo dopo aver raggiunto una buona maturità ed una gestione disinvolta dei modelli precedenti.

Presenterò, a migliore spiegazione dell'argomento, due composizioni di Vallotti, che non ha mancato di eccellere sui suoi contemporanei anche in questo tipo di composizione, vittima, in diversi autori, di abusi e scelte adatte più al teatro che alla chiesa.

Le composizioni, estratte, come le altre dal già citato e mai abbastanza lodato trattato di Sabbatini, sono una in tono maggiore ed una in tono minore.

# S A G G I

PER LE FUGHE D'IMITAZIONI

D E L

## P. FRANCESCO ANTONIO VALLOTTI MINOR CONVENTUALE.

**P** Reso il nostro saggio Autore ne' concerti a più Parti, in qualunque sorte di Composizioni, come *Kyrie, Gloria, Credo, Salmi*, sono frequentissime le *Imitazioni*; cosicché si può dire, che ne detti Concerti tutto sia una continua serie d'*Imitazioni*. Queste peraltro non sono costruite in *Fughe*, che si possa no veramente dir tali, se non che nelle *Antifone de' Vespri*, le quali presentano elegantissimi Esempj pari delle *Fughe*, che diciamo d'*Imitazioni*.  
Eccome alcuni *Saggi* corrispondenti al numero già indicato fin dappincipio; cioè, nella pagina 14. del *Trattato*. Solamente qui si avverte, che le premesse parole in bianco per ogni *Saggio*, sono quelle, che intona il Sacerdote sopra il *Canto-firmo*, a cui poi succede il *Concerto*.

*Antifona 4. de' Ss. Innocenti in G. per Terza Maggiore.*

*De' fratribus  
veniens tui*

La Proposta, affidata al Soprano, apre l'Antifona dalla quinta del tono e la Rispota dell'Alto sembra rispondere in modo tonale (al 1° grado), tuttavìa da come quest'ultima prosegue sebra essere una fuga reale (risparando i gradi in assoluto e senza riguardo agli estremi del tono).

( 314 )

Con i successivi attacchi di Tenore e Basso la confusione formale aumenta: essi si aggiungono alle voci precedentemente sentite, che cantano il soggetto della fuga con altre melodie per nulla rassomiglianti al soggetto primario e nemmeno simili tra loro.

La fuga continua a discrezione dell'autore fino alla fine.

*Antifona 4. nei versetti Vespri di S. Francesco in A. per Terza Minore.*

*In labor, et  
strimna*

*(316)*

*Antifona 5. nei Vespri di S. Antonio di Padova in D. per Terza Maggiore.*

*In oia ma  
viri monia*

Spero, col mio modesto contributo, di recare un qualche beneficio agli studenti di contrappunto, affinché possano, col mio aiuto, ma soprattutto con l'ausilio delle opere e degli scritti lasciatici in eredità dai grandi maestri del passato, recuperare in modo corretto ed efficace tecniche e valori ingiustamente persi nelle pieghe del tempo.

Concludo con l'augurio tipico dei trattatisti del passato, che meglio non poteva esprimere ogni bene possibile ai propri lettori: "*& vivete felici*".

La seconda composizione che prendiamo ad esempio è in parte simile all'altra, in quanto la Risposta sembra obbedire alle regole della fuga tonale, proseguendo però imitando rigorosamente i gradi della Proposta come se si trattasse di una fuga reale "capovolta", con gli attacchi che obbediscono al ruolo proprio del contendente. Anche le altre due voci seguono lo stesso procedimento: le prime due continuano producendo

un'altra fuga vagamente analoga alla prima. La composizione prosegue creando continuamente fugati, secondo procedure non identificate nelle sei forme viste in precedenza. Come è facile intuire e come ho del resto già preannunciato, si tratta di un genere di composizione di grande responsabilità in quanto non è possibile procedere attraverso modelli di provata efficacia.

# Indice

<b>Prefazione</b>	pag.1
<b>Introduzione</b>	pag.2
La teoria dei numeri	pag.2
La fuga in generale	pag.7
Gli elementi della fuga	pag.8
Come debbansi formare le fughe (Vallotti)	pag.9
Come debba trattarsi la fuga (Vallotti)	pag.10
<b>Capitolo Primo</b>	pag.12
La fuga reale distaccata	pag.12
Miscellanea di consigli	pag.15
Procedure di composizione di una fuga reale distaccata & sæcula sæculorum (in C)	pag.16
Cum sancto spiritu (Vallotti)	pag.23
Soggetti per fughe reali distaccate	pag.26
<b>Capitolo Secondo</b>	pag.30
La fuga reale stretta	pag.33
& in sæcula sæculorum (stretta)	pag.33
Semper & in sæcula (in G)	pag.39
Fuga reale stretta in risposta e proposta	pag.41
Domine ad adiuvandum (in F)	pag.43
Domine Deus (Vallotti)	pag.44
Soggetti per fughe reali strette	pag.45
<b>Capitolo Terzo</b>	pag.50
La fuga reale doppia	pag.53
Cum sancto spiritu	pag.53
& vitam venturi (Vallotti)	pag.54
Soggetti e contrasoggetti per fughe reali doppie	pag.60
<b>Capitolo Quarto</b>	pag.65
La fuga tuonale distaccata	pag.67
Cum sancto spiritu (in C)	pag.67
Pleni sunt cæli	pag.72
& vitam venturi (in A)	Pag.76
Cum sancto spiritu (Vallotti)	Pag.81
Soggetti tuonali distaccati	Pag.84
<b>Capitolo Quinto</b>	Pag.89
La fuga tuonale stretta	Pag.94
& vitam venturi (in B-mi)	Pag.94
& in sæcula sæculorum	Pag.95
Amen (in F)	Pag.99
Cum sancto spiritu (Vallotti)	Pag.104
Soggetti tuonali stretti	Pag.106
<b>Capitolo Sesto</b>	Pag.112
Fughe tuonali doppie	Pag.114
Cum sancto spiritu (in G)	Pag.114
Tunc imponent (in C min.)	Pag.116
& in sæcula sæculorum	Pag.122
Kyrie eleison (Vallotti)	Pag.126
Soggetti tuonali doppi	Pag.133
<b>Capitolo Settimo</b>	Pag.140
La fuga d'imitazioni	Pag.142
Antifona a 4 dei Ss.Innocenti(Vallotti)	Pag.142
Antifona a 4 nei secondi Vesperi(Vallotti)	Pag.143
<b>Indice</b>	Pag.144

