

## C A P I T O L O I.

## DELLE FUGHE IN GENERALE

## E DELLA PROPOSTA, E RISPOSTA IN PARTICOLARE.

**I**L nome di *Fuga* attribuito dai nostri Predecessori a quel dato Componimento, non fu ideale, e neppure fuor di proposito fu generalmente adottato; mentre l'artificio, che si pone in opera nel Componimento fuggato, rappresenta un vero, e reale combattimento fra due, tre, quattro, e più Parti, le quali, senza verun interruzione di moto, persistono con la stessa *Cantilena*, ossia *Soggetto*, sempre inseguendosi una coll'altra da un Tuono ad altro Tuono per alquante battute Musicali, fintanto che si restringono al Principale, e così danno termine al di loro contrasto.

Questo è il proprio, e vero senso, che rappresenta il termine *Fuga* nella buona Musica Ecclesiastica, e non quello mal supposto da taluni, che assumendo materialmente il nome di *Fuga*, intendono, che si adoperi la velocità nel tempo della Battuta musicale. Ma se questo fosse il vero senso della *Fuga*, al nostro caso, il tanto decantato artificio si convertirebbe in una orribile confusione.

Una *Fuga* dunque, se ben si considera, non altro ci presenta sul bel principio che una brevissima *Cantilena* formata da poche Figure musicali a foggia di un periodico Sentimento; il quale maestrevolmente condotto, e raggirato da un'Armonia ad altra Armonia, forma un artificioso Componimento, che in se racchiude tutto il buono, ed il più pregevole, che la nostra Musica richiede; cioè, *Armonia*, *Modulazione*, *Maestà*, *Vaghezza*, *Uniformità*, e *Brio*; secondo però la scelta del Sentimento, che s'intraprende dallo esperto Compositore.

Questo Sentimento in varj modi vien distinto. Molti lo chiaman *Soggetto*; alcuni *Tema*; ed altri *Proposta*. Ma siccome tutti questi Nomi tendono allo stesso fine, ch'è la ricerca di un'adequata *Risposta* a quanto essi propongono; così noi adotteremo piuttosto il terzo, e diremo *Proposta*, e *Risposta* nel proseguire l'assunto Trattato.

Il nome di *Fuga* poi assolutamente preso è un nome generico, che comprende qualunque sorte di *Fuga*. Ma nella nostra Musica tre specie di *Fuga* si danno: distinguendosi una specie dall'altra coi nomi di *Reale*,

A

Tuo-

*Tuonale*, e d' *Imitazioni*. Ogn'una di queste specie assume il proprio carattere dalla corrispondenza della *Proposta*, e *Risposta*; ma siccome ogni Specie si dovrà trattare in particolare, perciò al suo proprio luogo si spiegherà il carattere, che la distingue. La prima di esse sarà la *Reale*, essendo questa la specie più facile a trattarsi fra le due specie di *Fughe* compite, e per questa cominceremo, secondo l'ordine stabilito, dal metodo delle *Proposte*, e *Risposte*.

## A R T I C O L O I.

### *Delle Proposte, e Risposte nelle Fughe Reali.*

**L**A Specie di questa *Fuga* porta il nome di *reale*, per la ragione, che al Sentimento proposto dalla Parte, che dà incominciamento alla *Fuga* col Tuono principale, vi corrisponde realmente un'altra Parte cogli stessi gradi, e salti, che nella quinta Corda dello stesso principale lo ripete: tantochè si ode la stessa Cantilena fedelmente trasportata o nell'acuto, o nel grave a piacere del Compositore.

Deve però notarsi, che il Sentimento reale adoperando due diverse Otave, com'è quella del Tuono principale, e quella della sua quinta, riesce nel suo maneggio alquanto difettoso; poichè quando alla Proposta nella Corda tuonale succede la Risposta sulla quinta corda, non ammette questa in verun conto, terminato il suo periodo, di nuovo l'immediato attacco della Proposta: perchè l'Armonia della Fondamentale è totalmente opposta a quella della quinta. Il ripiego dunque, che suol usarsi, è quello di aggiungere alle ultime Corde della Risposta alcune Note, che conducono il Canto all'inteso Attacco: e questa continuazione di Canto si chiama *codetta*, come si vedrà a suo luogo, quando si tratterà della costruzione delle *Fughe* suddette. Passiamo intanto alle Leggi della Proposta, e Risposta nelle *Fughe* reali.

Queste *Fughe* dunque propongono il Soggetto colla prima Corda del Tuono, e rispondono colla quinta; e perchè in seguito si renda più chiaro il discorso, mi servirò del Tuono naturale di G. per il maggiore, e di A. per il minore, che l'uno, e l'altro equivale a qualunque rispettivo loro trasporto, ed il tutto sarà minutamente esemplificato.

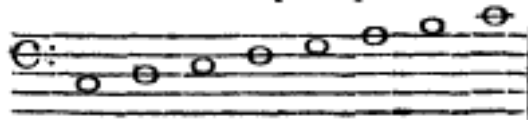
Perchè dunque la Scala della quinta G. sia affatto simile alla Scala della prima G., bisogna nel Modo maggiore alterare la quarta Corda di quest'ultima Scala col diesis; la quale alterazione poi nel Modo minore cade su la sesta corda della prima del Tuono A; acciò simile ad essa

( 3 )

si renda la Scala della sua quinta E, come in ambidue i Generi si rappresentano dalle seguenti Figure.

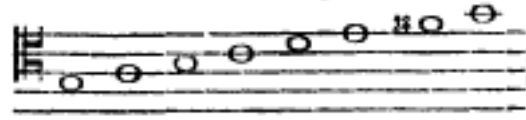
Per il Tuono maggiore.

*Scala della principale C.*



Prima 2 3 4 5 6 7 8

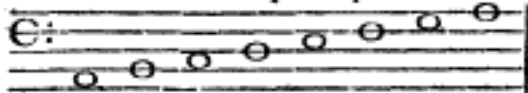
*Scala della sua quinta G.*



Prima 2 3 4 5 6 7 8

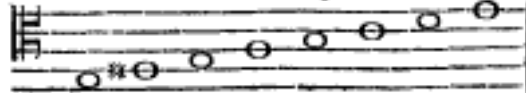
Per il Tuono minore.

*Scala della principale A.*



Prima 2 3 4 5 6 7 8

*Scala della sua quinta E.*



Prima 2 3 4 5 6 7 8

Supposte le due Scale affatto simili, se sopra la prima di queste Scale si prenderà la Proposta, e su l'altra la Risposta, qualunque esse siano, tutti gli intervalli si corrisponderanno nella Proposta, e nella Risposta esattamente, e perciò la *Fuga* si chiamerà *reale*.

Incominciando la Proposta dalla prima Corda G, ordinariamente il senso della Proposta terminerà modulando alla quinta Corda G: e qualche volta rimarrà su la prima corda G. Nel primo caso rispondendo la quinta G, modulerà questa alla quinta della quinta, che sarà il D. Nel secondo caso poi la Risposta si fermerà su la quinta G. Ecco in pratica gli Esempj per ambidue i casi.

Per il primo caso nel Tuono maggiore.

C. G. quinta A 2 D. quinta della quinta Per

X 4 X

Per lo stesso nel Tuono minore.

The first example shows a musical score in the minor mode. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a common time signature (C). The lower staff is a bass clef with a common time signature (C). The piece begins with a whole note chord 'A.' in the bass. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. A second whole note chord 'E. quinta' appears in the bass. The piece concludes with a whole note chord 'B. quinta della quinta' in the bass.

Per il secondo caso nel Tuono maggiore.

The second example shows a musical score in the major mode. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a 3/4 time signature. The lower staff is a bass clef with a 3/4 time signature. The piece begins with a whole note chord 'C.' in the bass. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. A second whole note chord 'G.' appears in the bass. The piece concludes with a whole note chord 'C.' in the bass.

Per lo stesso nel Tuono minore.

The third example shows a musical score in the minor mode. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a 3/4 time signature. The lower staff is a bass clef with a 3/4 time signature. The piece begins with a whole note chord 'A.' in the bass. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. A second whole note chord 'A.' appears in the bass. The piece concludes with a whole note chord 'E.' in the bass.

Dal fin qui dimostrato si vede, perchè la Risposta possa attaccare ove finisce la Proposta, esser necessario, che la Proposta non rimanga su la Corda, da cui prese principio. In questo caso, come si è osservato nei prodotti Esemplj, bisogna attaccare la Risposta, o prima, o dopo del termine della Proposta. Ecco i due casi in pratica.

*Attac-*



Nel Tuono minore.



Nelle *Fughe* reali qualche volta si fa entrare la Proposta nella quinta del Tuono, in cui si trova; ma anche in questo caso, rispondendosi colla quinta della quinta, la Proposta si suppone giustamente fatta nella Corda principale.

## A R T I C O L O II.

*Delle Proposte, e Risposte nelle Fughe Tuonali.*

**L**A Specie di questa *Fuga* vien distinta col nome di *Tuonale* per la ragione, che tanto le corde della Proposta, quanto quelle della Risposta sono ristrette nei limiti della principale Ottava, che forma Tuono. Per ottenere dunque un'adequata Risposta a ciò, che vien proposto, è assolutamente necessario in questa Specie di Fuga, che non solamente alla prima corda risponda la quinta del Tuono; ma che alla quinta risponda sempre la prima; e che se la Proposta cominci dalla prima, debba modulare alla quinta; e se comincia colla quinta, debba modulare alla prima. Da ciò ne avviene, che dovendo rispondere al proposto Sentimento, ordinariamente occorre su le prime Corde di fare un cambiamento per cui la Risposta non corrisponde con esattezza al dato intervallo, che dalla Proposta fu ivi eseguito: ma questo cambiamento è necessario; poichè ci apre la strada per corrispondere poi alle altre intonazioni, che di grado, o di salto si confrontano con lo stesso Sentimento; e qui consiste la difficoltà, che ci reca il carattere di questa *Fuga*.

A rilevar meglio la natura di questa *Fuga*, fa duopo ben'intendere le necessarie divisioni, cui soggiacciono le due principali *Ottave*; cioè la divisione *maggiore*, e la *minore*. Queste *Ottave* in due parti disuguali si dividono: colla minor parte, ossia la *quarta* in grave, e la maggiore, ossia la *quinta* in acuto: oppure colla maggior parte, ossia la *quinta* in grave, e la mi-

la minore, ossia la *quarta* in acutò. Questa divisione al nostro caso deve preferirsi, essendo la più nobile; ed eccola in Figura per ambidue i *Tuoni*, ossia *Ottave*.

Tuono maggiore.



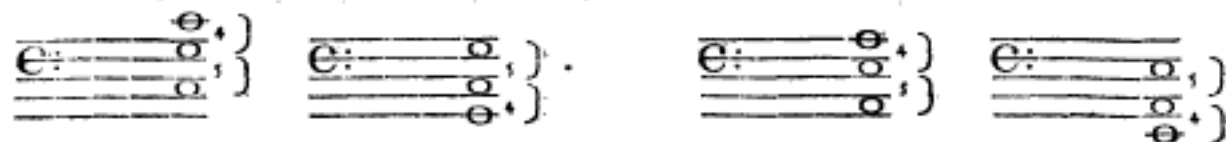
Tuono minore.



Quindi risulta, che posta la principale G, la quinta G di sopra è precisamente la quarta G di sotto; e che alla quinta G corrisponde la prima G in quinta di sotto, o quarta di sopra promiscuamente. Lo stesso dicasi per il Tuono minore fra la principale A, e la sua quinta E; ed eccone le dimostrative Figure in tutte le loro viste di divisione.

Tuono maggiore.

Tuono minore.



Per formar dunque un'adequata e genuina *Risposta* a qualunque sia *Proposta*, dev'esser convalidata, per quanto si può, dalla uniformità della Cantilena, che a quella della *Proposta* nei suoi gradi e salti corrisponda. Dissi per quanto si può, perch'essendo l'Ottava diatonica diversamente divisa dalla prima Corda G nell'Ottava della sua quinta G; e dalla quinta G nell'Ottava della prima G, non può in verun conto ottenersi una  
 tota-

totale, e rigorosa uniformità negl'intervalli delle Corde della Risposta, cogl'intervalli delle corde della Proposta; volendosi, per conservare la identità del Tuono, quanto si può, mantenere la modulazione nelle sole due corde prima G, e quinta G.

Da tuttociò si deduce infallantemente, che il ripiego consiste in escludere dalla Proposta, e dalla Risposta una qualunque modulazione ad altra Corda diversa dalla prima, e dalla quinta. Se però la Proposta modula dalla prima G alla quinta G, modulerà la Risposta dalla quinta G alla prima G. E per lo contrario, se la Proposta modula dalla quinta G, alla prima G, deve sempre corrispondervi nella Risposta la modulazione dalla prima alla quinta corda; e qui segue la dimostrazione in pratica.

Per terza maggiore.

Prima corda che propone

C G

Quinta corda che risponde

G C

Viceversa.

Prima corda che risponde

Quinta corda che propone

Per terza minore.

Quinta corda che propone

E A

Prima corda che risponde

A E

Viceversa.

Quinta corda che propone

Prima corda che risponde

Per ottenere questo scambio di modulazioni, basta passare da una all'altra Scala; da quella cioè della prima a quella della quinta corda; e da quella della quinta a quella della prima corda, come nell'antecedente Esempio.

Proposto un Soggetto, si osservi attentamente quando esso appoggi alla quin-



la quinta, se cominciò colla prima corda; o alla prima, se cominciò colla quinta corda; allora si suppone cambiata la Scala. Nell'imitare colla Risposta questo Soggetto colla quinta, o colla prima corda, quando sono a quel dato passo, bisogna, che succeda lo scambio nelle Scale anche nella Risposta, e che sostituisca all'intervallo, corrispondente a quello della Proposta, l'intervallo, che ci conduce nella Scala della prima, o della quinta alla corda corrispondente a quella della nuova Scala, in cui ha modulato la Proposta: e questa alternazione di Scale nella Proposta, e nella Risposta può succedere una, o più volte. Ma tuttocìo meglio s'intenderà coll'atto pratico dei Sentimenti compiuti nelle Proposte, e nelle Risposte, che seguono.

Prima che propone

Quinta che risponde

Scambio

The first musical example consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. A bracket above the bottom staff spans from the second measure to the fourth measure, with the word "Scambio" written below it, indicating a scale change.

Viceversa.

Prima che risponde

Scambio

Quinta che propone

The second musical example also consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. A bracket above the top staff spans from the second measure to the fourth measure, with the word "Scambio" written below it, indicating a scale change.

B

Lo

Lo stesso nel Tuono minore.

Quinta che risponde

Scambio

Prima che propone

Viceversa.

Quinta che propone

Prima che risponde

Scambio

In questa maniera molte volte riuscirà la Proposta, e la Risposta senza accidenti nella Scala; o vi potrà essere al più nella Proposta, e Risposta un solo accidente: quello cioè proprio della Scala della quinta corda. Giò succederà qualunque volta nella Proposta, o Risposta modulando su la prima corda si adopererà nella sua Scala o la sua settima, se il Tuono è maggiore; o la seconda, se il Tuono è minore. Dovendo allora la Parte corrispondente modulare su la quinta corda, e nella sua Scala, non potrà a meno di adoperare la sua settima, o seconda corda alterate. Per il Tuono minore serve l'ultimo Esempio di sopra riportato, e per il Tuono maggiore il seguente.

Così



Così negli Esemplj, che seguiranno, si vedrà per il Tuono minore adoperata la settima del Tuono alterata. Questa veramente non cade spesse volte nella Proposta, e Risposta, ma nella *codetta* annessavi. Pure qui è bene avvertire, come vedremo negli esempj delle *Fughe*, che porteremo in seguito, che qualunque volta la suddetta Nota si adoperi come terza della quinta, che passa alla prima corda, debbe necessariamente alterarsi col Diesis: e che questa alterazione porta alle volte la necessità di alterare la terza della Tuonale medesima. Ma di queste alterazioni ci riserviamo a dar le regole nelle riflessioni, colle quali accompagneremo gli esempj delle migliori *Fughe* del Vallotti.

Doppo questa necessaria digressione torniamo al nostro caso dei Scambj. La Regola generale dunque sarà, che se lo Scambio succederà una volta sola, la Proposta, e la Risposta si moveranno dalla prima, o quinta corda, alla quinta, o prima corda; come già si vide praticato nei riportati esempj. Ma se poi succederà due volte, dalla prima torneranno alla prima, e dalla quinta torneranno alla quinta: ed ecco il caso in pratica.



In questo riportato Esempio cade appunto il caso, come fu detto, di dover attaccare la Risposta, o prima, o dopo finita la Proposta. Quindi

supponendo già finita la Proposta al principio della terza battuta, il di più sarà *codetta* per ricondurre all'attacco della Risposta.

Se poi si facessero più Scambj, e di numero dispari, finiremo come se vi fosse uno Scambio solo. Ecco il caso ben diverso dallo antecedente. In questo propone la quinta, ritorna alla quinta, e finisce nella prima corda. La sua Risposta v'è ottimamente bene; perchè incomincia dalla prima, ritorna alla prima, e finisce su la quinta corda. Eccolo.

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It shows a sequence of notes: a whole note on the first string (labeled 'Prima'), followed by a half note on the second string (labeled 'Scambio'), another half note on the second string (labeled 'Scambio'), a quarter note on the first string (labeled 'Prima'), a quarter note on the second string (labeled 'Scambio'), and a quarter note on the fifth string (labeled 'Quinta'). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It shows a sequence of notes: a quarter note on the fifth string (labeled 'Quinta'), a quarter note on the second string (labeled 'Quinta'), a quarter note on the first string (labeled 'Prima'), and a quarter rest.

E se il numero de' Scambj fosse pari, finiremo sempre come se fossero due soli.

Dalla posizione delle due Scale è chiaro, che quando la Proposta, e la Risposta cambiano Scala, vi sarà nell'intervalli corrispondenti la differenza sempre di una seconda. Questa differenza peraltro si può render meno sensibile coll'introdurvi nell'intervallo maggiore qualche Nota, senza alterarne il tempo; come per Esempio: dato il seguente Soggetto chiaramente si vede, che l'ultima battuta della Risposta non può imitare intieramente l'ultima della Proposta, perchè la minor parte dell'Ottava divisa, trovasi nell'acuto: onde acciocchè in qualche maniera si corrispondino una coll'altra, può aggiungersi una quarta Nota alla terza di essa battuta, come quella, che in disparte si trova distinta col segno della  $\text{♯}$  crocetta.

Esempio nel Tuono maggiore.

The musical notation shows two main parts. On the left, a two-staff system in treble and bass clefs with a common time signature (C). The upper staff has a whole note on the first string, followed by a half note on the second string (labeled 'Scambio'), and a quarter note on the first string. The lower staff has a quarter note on the fifth string, a quarter note on the second string, and a quarter note on the first string. To the right of this system, the word 'eccola' is written. Further right, there are two smaller musical examples. The first is a single staff in treble clef with a common time signature (C), showing a quarter note on the first string, a quarter note on the second string, and a quarter note on the first string with a sharp sign (♯) above it. Below this is the word 'oppure'. The second example is a single staff in treble clef with a common time signature (C), showing a quarter note on the first string, a quarter note on the second string, and a quarter note on the first string with a sharp sign (♯) above it. Below this is the word 'Esem-'.

Esempio nel Tuono minore.



Nella Risposta di questo ultimo Soggetto vi potrebbero aver luogo due introduzioni di Note senza alterarne il tempo; cioè, una nello Scambio, e l'altra nella sua ultima battuta. Eccole.



A R T I C O L O III.

*Delle Fughe d'Imitazioni.*

**P**resso i Compositori del 1500. erano già in uso le così dette *Imitazioni* poichè, essendo essi obbligati a vestire di Armonia il Canto Ecclesiastico, che *Canto fermo*, o *Gregoriano* si appella, si studiavano adornarlo bene spesso d' *Imitazioni*, ricavate queste però dagli *Inni*, *Cantici*, *Introiti*, ed altro, che al Divin culto apparteneva, rendendo così il tutto vago, armonioso, e maestoso.

Altre *Fughe* essi non usavano se non quelle chiamate presso loro *Canto in conseguenza*; termine, presso noi, sinonimo al *Canone*, o come si dice da alcuni *Fuga ligata*. Ma distaccandosi in progresso dall' obbligato scrivere col *Canto fermo*, introdussero altre *Fughe* chiamate *sciolte*, vale a dire, meno rigorose di quelle a *Canone*, come sono appunto le due Specie già osservate.

Nel

Nel Secolo XVII. s'introdusse da moderni Compositori un'altra specie di *Fughe* col distinto nome d'*Imitazioni*, le quali, benchè non abbiano precetti o regole, possono esser condotte con tanto gusto da produrre un ottimo effetto, come vedremo negli esempj, che a suo luogo ci somministrerà il *Vallotti*. Per altro si è tanto abusato della libertà di condurre queste *Fughe*, e così varie sono state le pregiudicate opinioni de' Maestri intorno ad esse, che non si ha avuta difficoltà di gareggiare in Chiesa co' Finali, che al presente si odono ne' Teatri. Fra i due estremi tuttavia, finora accennati, vi è una maniera d'*Imitazioni* un po' più libera della usata dal *Vallotti*, la quale non disdice intieramente agli usi più serj anche di Chiesa. In queste, alle volte, al Sentimento proposto non corrisponde esattamente la Risposta; soltanto s'imitano i gradi e salti della proposta Cantilena, senza poi che vi corrispondano i Tuoni, e Semituoni. Ve ne sono ancora di quelle, nelle quali le Proposte e le Risposte cominciano da Suoni, che si riferiscono in *seconda*, *terza*, *quarta* ec. indifferentemente. In altre finalmente alla Proposta corrisponde la Risposta con ordine inverso, cioè, se la Proposta ascende, la Risposta discende, e viceversa.

Presenteremo dunque noi al nostro Giovane Studente sette diversi *Saggi* di *Fughe* d'*Imitazioni* del *Vallotti*, cinque de' quali sono di Tuono maggiore, e due di Tuono minore, essendo questi sufficienti a dimostrare la natural chiarezza, che conviene a qualunque Musico Componimento, unita ad una regolata libertà: condizioni necessarie a produrre un ottimo effetto. Quindi lasciando a parte le stravaganze accennate, che nella Chiesa, oltre la confusione, portano a' sentimenti poco ad essa adattati; delle *Fughe* di carattere medio, accennate in ultimo luogo, ne porterò un-solo *Saggio* da me formato; poichè nelle Composizioni del *Vallotti* non trovo, che siasi mai degnato di formare tali sorta di *Fughe*.

