

Johann Joseph Fux

Gradus
ad
Parnassum

edizione italiana

a cura di Carlo Marenco

integrata in Appendice dai sunti dei trattati di contrappunto di

L. Cherubini, T. Dubois e A. Schönberg



TAF3



Edizioni musicali

Collana Teoria, analisi e forme musicali

J. J. Fux, Gradus ad Parnassum

a cura di Carlo Marengo

Indice

Introduzione.....	p. i
Libro Primo.....	p. 1
Libro Secondo, Dialogo.....	p. 25
Esercizio I - Il contrappunto a due.....	p. 25
Esercizio II - Il contrappunto a tre.....	p. 47
Esercizio III - Il contrappunto a quattro.....	p. 68
Esercizio IV - L'imitazione.....	p. 85
Esercizio V - La fuga.....	p. 87
Esercizio V - Il contrappunto doppio.....	p. 107
Esercizio V - I modi.....	p. 134
Esercizio V - I soggetti delle fughe.....	p. 141
Esercizio V - Il gusto.....	p. 147
Esercizio V - Lo stile ecclesiastico.....	p. 148
Esercizio V - Lo stile a cappella.....	p. 149
Esercizio V - Lo stile misto e recitativo.....	p. 169
Appendice: L. Cherubini, T. Dubois e A. Schönberg	
Introduzione.....	p. 177
Il contrappunto a due parti.....	p. 184
Il contrappunto a tre parti	p. 197
Il contrappunto a quattro parti.....	p. 205
Il contrappunto a cinque e più parti.....	p. 210
L'imitazione.....	p. 212
Il contrappunto multiplo.....	p. 216
Cenni sulla storia della teoria della fuga.....	p. 222
La fuga nei trattati di Cherubini e Dubois.....	p. 225

Introduzione

Nel 1725 esce a Vienna il *Gradus ad Parnassum*¹ di Johann Joseph Fux (Hirtenfeld 1660-Vienna 1741). Con Caldara e Ziani tra i più rappresentativi musicisti di corte della capitale austriaca, Fux fu autore di opere in stile italiano, di oratori e di numerosa musica sacra e strumentale i cui caratteri rivelano una maggior affinità con la concezione compositiva tardo-seicentesca che non con quella dei primi del XVIII secolo. Compositore di frontiera tra due distinti momenti stilistici, egli è tendenzialmente incline all'impiego di una scrittura rigorosa e complessa che lo induce a riflettere sulla vera essenza del contrappunto dopo i nuovi sviluppi conseguenti all'affermarsi della tonalità "in un'epoca in cui - come sottolinea egli stesso - la musica stava diventando troppo libera e i musicisti si rifiutavano di sottoporsi a qualsiasi tipo di regola."² Ed il *Gradus ad Parnassum* è una chiara risposta a questi problemi.

Fux si chiede innanzitutto quale stile contrappuntistico debba essere preso ad esempio, quello antico o quello contemporaneo. Egli non ha dubbi nell'individuare nella polifonia di Palestrina lo standard più alto raggiunto sia nell'arte della condotta delle parti che nel trattamento della consonanza e delle strutture verticali. Assunta a sistema sonoro di riferimento la modalità antica, nascono così, dallo studio della prassi compositiva del grande maestro italiano, il *clarissimum Musicae lumen*, una serie di regole e di atteggiamenti comportamentali che saranno alla base di tutti (o quasi) i posteriori trattati di contrappunto. Sotto quest'aspetto il *Gradus*, altrimenti definito "la bibbia del contrappunto", può considerarsi il primo importante lavoro didattico finalizzato all'esercitazione "in stile", anche se in realtà - e questa è la critica che maggiormente gli si muove - Fux non poté fare a meno di assimilare alcuni dei procedimenti tipici del suo tempo e pertanto del tutto o in parte estranei alla scrittura tardo-cinquecentesca. Sintomatiche delle tante deroghe assunte sono i movimenti di minime su semibreve della seconda specie di contrappunto e altri stilemi melo-ritmici poco riscontrabili nella pratica degli autori del Cinquecento, la teoria dei modi i quali, contrariamente ai dettami della trattatistica rinascimentale, sono circoscritti alle sole sei tipologie autentiche.³

Ma l'aspetto forse più importante, soprattutto in conseguenza dell'influsso operato sulla moderna didattica del contrappunto, sta essenzialmente nel metodo adottato. Fux, infatti, idea un impianto di lavoro razionale e sistematico che consente al giovane studente di affrontare l'intera materia partendo dai processi più semplici per giungere poco alla volta, gradino dopo gradino, a quelli vieppiù complessi. Questo percorso ha inizio con lo studio del contrappunto a due, tre e a quattro voci, per proseguire poi con quello della fuga, anch'essa trattata progressivamente da due a quattro parti. L'approdo finale è la composizione libera che trova nello "stile ecclesiastico" il momento qualitativamente più elevato. Esso comprende lo "stile a cappella" (per solo coro oppure per coro, organo e strumenti) e lo "stile misto", vale a dire quel tipo di scrittura concertata a una, due, tre e più voci con strumenti o con coro e strumenti tanto in voga nel Seicento e nel primo Settecento.

¹ Il titolo deriva da quello di un dizionario di termini poetici edito a Colonia nel 1699.

² Nella prefazione all'edizione critica in lingua originale del trattato, Alfred Mann scrive che "ad un lettore moderno questa affermazione deve essere sembrata piuttosto sorprendente in quanto egli stava parlando dell'età in cui Bach perfezionava la cantata sacra, Händel creava l'oratorio da concerto e Rameau stabiliva i moderni concetti dell'armonia. Si è solitamente propensi ad ascrivere le sue parole ad una visione limitata, alla tendenza tipicamente conservatrice di un teorico. [...] Fux invece parlava da compositore militante e rappresentativo dell'epoca in cui stava operando. [...] La sua attività infatti coincide con il periodo di massimo splendore dell'opera barocca mentre la sua musica sacra e i suoi lavori strumentali fungono da contraltare al nascente stile galante e alla sua intrinseca opposizione all'arte contrappuntistica. Le sue valutazioni sono quindi quelle del vecchio Maestro di Vienna e il tempo e il luogo in cui sono state formulate conferiscono loro una singolare autorità soprattutto alla luce del ruolo esercitato dai suoi insegnamenti nella formazione dello stile classico. Fux, infatti, è stato il custode di quell'eredità polifonica trasmessa dal passato e che è poi confluita nelle opere di Haydn e Mozart." J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum*, a cura di A. Mann, Bärenreiter, Kassel 1967, p. XIV.

³ "Pensando a tutto ciò sarei propenso a credere - ma il rispetto nei confronti dell'autorità accademica me lo impedisce - che persino i grandi teorici non sapessero cosa dire di certo riguardo ai modi. Quanto poi alla differenza tra i modi autentici e quelli plagali, essi l'hanno sicuramente giudicata di così poco conto da non ritenerla degna di attenzione. Forse esisteva una volta, quando l'udito, non ancora troppo esigente, si poteva adattare a quegli ambiti tanto ristretti. Oggi invece, aumentate al tal punto le sue pretese da soffrire a mala pena di venire ricondotto ad ambiti quantomeno ragionevoli, è molto più facile esprimere un giudizio sul grado di attendibilità di tutte queste teorie le quali altro non fanno che restringere il campo d'azione della musica." J. J. Fux, *op. cit.*, I Modi, p. 230.

Verso la fine del manuale, a proposito degli accorgimenti utili da adottare nella composizione di un pezzo libero profano (“quei componimenti solitamente chiamati arie”), Fux scrive: “Cosa potrei mai fissare di certo sulla composizione libera, soggetta com’è a cambiare ogni cinque anni? Personalmente non ho nulla contro la ricerca del nuovo, anzi l’ammiro molto. Infatti, se un uomo di età avanzata volesse oggi indossare un abito che usava cinquant’anni o sessant’anni prima, correrebbe certamente il pericolo di venir deriso. Allo stesso modo anche la musica deve adattarsi ai tempi. Tuttavia, nonostante ciò, non ho mai visto né sentito dire di un sarto che, seppur versato nella ricerca del nuovo, abbia attaccato le maniche della tonaca al fianco o alle ginocchia; né mai si è trovato un architetto così poco avveduto che abbia posto le fondamenta sul tetto di un edificio. Tutto ciò lo vediamo e lo sentiamo in continuazione in campo musicale ove, con rammarico degli esperti e discredito dell’arte, sovvertendo i principi artistici e naturali, il basso, rimosso dalla sede più appropriata, viene posto in alto e, senza tener conto delle sue istanze, le parti restanti in basso.”⁴

L’approccio ai vari argomenti e la redazione delle norme che li regolamentano sono sempre condotti con la mente aperta del compositore piuttosto che con quella ristretta e non di rado antimusicale del teorico. Infatti, tutte le volte che il singolo contesto lo richiede, le regole sono sistematicamente rimesse in discussione, tant’è vero che nell’intero manuale circolano con una certa frequenza annotazioni del tipo “in questo passo sono andato contro la regola che dice... perché non avrei potuto fare diversamente”, oppure “qui la nota x, contrariamente della regola che dice..., suona meglio della nota y” ecc. ecc.

Il testo, scritto in latino, si divide in due libri. Nel primo sono condensate le formulazioni di base che il pensiero teorico aveva elaborato dal Medioevo al Settecento, dalle definizioni di “musica” e di “suono” ai cinque generi di proporzioni, dalle divisioni armonica, aritmetica e geometrica alla teoria degli intervalli, dai sistemi moderni ai moti delle parti, per concludere il tutto con quattro semplicissimi precetti che saranno alla base dell’intero studio del contrappunto. Il secondo libro, di ampie dimensioni (circa i tre quarti dell’opera), è svolto in forma di dialogo tra due personaggi, Aloysius, il dotto maestro il quale altri non è che Giovanni Pierluigi da Palestrina, e l’ossequioso e petulante discepolo Josephus, lo stesso Fux. Esso si suddivide a sua volta in tre distinti momenti rispettivamente dedicati

- allo studio del contrappunto a due (Esercizio I), a tre (Esercizio II) e a quattro voci (Esercizio III), trattato, come si diceva, secondo la teoria delle specie;⁵

- allo studio della fuga (Esercizio V), anch’esso condotto progressivamente dapprima a due, poi a tre e infine a quattro voci e preceduto da un brevissimo capitolo sull’imitazione (Esercizio IV). Della fuga, non più concepita come una sorta di specie aggiunta, il “contrappunto fugato”, ma come composizione a sé, Fux si limita a fornire uno schema di massima (cfr. la nota 13) che prevede una esposizione a due, tre o quattro entrate, a seconda del numero delle voci in gioco, che termina con una prima cadenza sulla *repercussa* autentica, un primo stretto seguito da una seconda cadenza sulla *repercussa* plagale o, se si preferisce, sulla terza del modo, e un secondo stretto che chiude con una terza cadenza sulla *finalis*. Questo impianto è dapprima sviluppato sul solo soggetto e sui contrappunti liberi delle altre parti e poi, dopo lo studio del contrappunto invertibile, su un soggetto e uno o più controsoggetti che si intrecciano e si susseguono secondo le varie combinazioni offerte dal contrappunto multiplo e dalle mescolanze del moto retto e del moto contrario;

- alla trattazione di problematiche di carattere ora specifico (la variazione, l’anticipazione, i soggetti “irregolari”) ora più generale (la teoria dei modi e degli stili) che chiudono l’Esercizio V.⁶

Quasi tutti gli esempi si rifanno a soli sei canti fermi e ad altrettanti soggetti di fuga, uno per ciascun modo.⁷

Le fonti teoriche sono essenzialmente di scuola tedesca e soprattutto italiana. Della prima il punto di riferimento è Christoph Bernhard il quale in *Die Kompositionslehre* (1650) espone il pensiero del suo

⁴ J. J. Fux, *op. cit.*, pp. 278-79.

⁵ Fux annota, al termine della sezione, che avrebbe voluto proseguire con il contrappunto a più voci ma lo scarso tempo a disposizione e la malferma salute glielo stavano impedendo.

⁶ Alfred Mann osserva che l’impianto complessivo del trattato è rigorosamente simmetrico. Infatti il primo libro e l’ultima parte del secondo sono di uguale ampiezza e fungono da estremi alle parti dedicate al contrappunto e alla fuga, il cuore dell’opera, la cui estensione è pari alla somma delle altre due.

⁷ “Questa pianificazione dello sviluppo contrappuntistico su una sola idea - annota sempre Mann - era stata praticata prima da Zarlino e Zacconi e trova il suo compimento finale nell’*Arte della Fuga* di Bach.” J. J. Fux, *op. cit.*, p. XVI.

maestro Heinrich Schütz.⁸ Della seconda l'influsso di maggior peso giunge da Marco Scacchi, autore del *Cribrum musicum* (1643), i cui insegnamenti, oltre ad influenzare lo stesso Bernhard, vengono interamente ripresi negli scritti del suo discepolo Angelo Berardi (*Documenti armonici*, 1687, *Ragionamenti musicali*, 1687, *Miscellanea musicale*, 1689). A questi nomi se ne aggiungono altri a volte espressamente citati (Zarlino,⁹ Mersenne,¹⁰ Bononcini¹¹ ecc.) e a volte no.¹² Più in particolare da Bernhard Fux richiama la parte riguardante la classificazione degli stili, da Berardi, insieme a Zarlino, Bononcini e altri, quella sui modi mentre sempre da Berardi deriva le serie numeriche del contrappunto doppio. Quanto alla fuga, invece, le fonti più autorevoli sono gli scritti di Morley, Praetorius, della scuola di Sweelink, soprattutto di J. A. Reinken, oltre ai più recenti contributi del *Traité de l'harmonie* del 1722 di J. P. Rameau.¹³

La teoria delle specie trae origine dalla scuola italiana. Fux non ne è pertanto l'artefice diretto quanto piuttosto il primo acuto sistematizzatore. Suo è pure il merito di averla trasmessa d'autorità alla posteriore didattica del contrappunto. Delle *specie* o *maniere* o *sorte* si parla già dalla fine del Quattrocento nel *Liber de arte contrapuncti* (1477) di Johannes Tinctoris ove il teorico fiammingo individua due fondamentali specie, il *contrapunctus simplex* (nota contro nota), ribattezzato da Zarlino *nota contra notam*, e il *contrapunctus diminutus* o *floridus*. G. Diruta, allievo di Zarlino, scrive nel *Transilvano* (1597-1609) di nuove combinazioni di valori diversi contro una nota lunga del *cantus firmus*. A lui fanno eco pure A. Banchieri, A. Berardi e soprattutto Ludovico Zacconi il quale nel secondo volume della *Prattica di Musica* (1596-1622) dedica all'argomento un intero capitolo, il XV ("Delle specie de Contrapuncti"), in cui richiama da un lato le due tipologie ormai ampiamente affermatesi mentre dall'altro annota che prima del fiorito "lo studente dovrebbe esercitarsi in tre altre maniere: con le minime, con le semiminime e con il sincopato", offrendo poi delle nuove combinazioni altrettanti esempi separati.

La prima edizione, uscita a spese della tesoreria imperiale nel 1725, ottiene un successo strepitoso tanto che le copie vengono esaurite nel giro di poco tempo. Una parte di merito, oltre a quelli intrinseci, spetta anche alla scelta della redazione in latino, lingua a quel tempo ancora piuttosto in voga soprattutto tra gli addetti ai lavori. Ciò non impedisce il proliferare di numerose traduzioni nei vari idiomi nazionali, da quella in tedesco di L. C. Mizler (1742) condotta "quasi sotto gli occhi di Bach", a quella in italiano di A. Manfredi (1761), da quella in francese, libera e incompleta di P. Denis (1773) a quella anonima in forma di sunto in inglese (1791) che inaugura una nutrita serie di compendi dei contenuti più significativi del testo originale che proseguiranno per tutto l'Ottocento e tra i quali si distinguono quelli curati da Haydn e da Beethoven. Johann Georg Albrechtsberger (*Gründliche Anweisung zur Komposition*, 1790) ne riprende il percorso didattico e le tendenze di base ma alla luce della polifonia tonale di matrice bachiana teorizzata da Marpurg¹⁴ e da Kirnberger,¹⁵ operando una sintesi tra i principi lineari sostenuti dal metodo di Fux e quelli sistemico-attrattivi sollecitati dalla imperante tonalità armonica, trasferendo così l'esercitazione pratica dai sei modi antichi al maggiore e minore moderni. Questa linea compromissoria sarà a sua volta destinata più o meno a perpetuarsi nei trattati successivi di J. F. Fétis (1824), A. Reicha (1824-26), L. Cherubini (1835), F. Bazin (1884), V. D'Indy (1897-1907), T. Dubois (1901) e C. Koechlin (1926) in area parigina, di F. De Sanctis (1895) e V. Ferroni (1939) in area italiana, di J. A. André (1832-42), E. F. Richter (1859), H. Bellermann

⁸ Nella prefazione alla *Geistliche Chormusik*, già dal 1648 H. Schütz riconosce nello stile da lui definito "senza basso continuo" al quale il ciclo si ispira, il primato dei grandi maestri italiani del Cinquecento le cui opere dovrebbero esser prese a modello per l'intero studio del contrappunto.

⁹ G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venezia 1558.

¹⁰ M. Mersenne, *Harmonie universelle*, Parigi 1636.

¹¹ G. M. Bononcini, *Il Musico pratico*, Bologna 1673.

¹² Cfr. la nota 14.

¹³ "Le primissime formulazioni teoriche sulla struttura tonale e formale della fuga descritte a p. 161 e a p. 143 del testo di Fux compaiono nella *Plain and Easy Introduction to Practical Music* di Morley (1597, nuova ed. a cura di R. A. Harman, Londra, 1952) e nel terzo volume del *Syntagma Musicum* di Praetorius (1619, facs. Edito da W. Gurlitt, Kassel, 1958). La strutturazione più dettagliata descritta a p. 146 compare per la prima volta negli scritti della scuola di Sweelink (in un manoscritto di J. A. Reinken datato 1670 edito da H. Gehrmann nelle *Opere di Sweelink*, vol. 10). La distinzione finale tra imitazione e fuga, che si trova a p. 143, ha origine dal *Traité de l'Harmonie* (Parigi, 1722) di Rameau." J. J. Fux, *op. cit.*, p. XV.

¹⁴ F. W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Berlino 1753-54.

¹⁵ J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlino 1774.

(1862), S. Jadassohn (1884), H. Riemann (1888, 1890-91 ecc.), H. Schenker (1910), E. Kurth (1917), A. Schönberg (1963) in area austro-tedesca, di K. Jeppesen (1930) in area danese e di W. Piston (1947) ed E. Krenek (1940) in area americana. Nel 1862 H. Bellermann pubblica una prima revisione del testo originale senza porsi tuttavia soverchi problemi circa l'attendibilità filologica dello stile rinascimentale proposto da Fux. A questa deficienza iniziano a porre mano gli studiosi del Novecento, da R. O. Morris (*Contrapuntal technique in the Sixteenth Century*, Oxford, 1922) al decisivo *Kontrapunkt* di K. Jeppesen (1930) che spiana la strada ad una nutrita serie di più o meno diffusi manuali dedicati all'esercitazione in stile. Sul *Gradus*, sia in maniera diretta che indiretta, hanno studiato quasi tutti i più importanti compositori del secondo Settecento e dell'Ottocento da Haydn a Mozart, da Beethoven a Padre Martini¹⁶ e agli allievi della sua scuola tra i quali Rossini e Donizetti, da Berlioz a Cherubini, da Meyerbeer a Chopin e su fino a Brahms.

Questa traduzione è stata condotta sul testo latino edito da A. Mann¹⁷ comparato alla parziale versione inglese dello stesso Mann distribuita tra *The Study of Counterpoint*¹⁸ e *The Study of Fugue*,¹⁹ e a quella completa italiana curata nel 1761 da Alessandro Manfredi.²⁰ Si è cercato, per quanto possibile, di abbandonare la tipica ridondanza espressiva della trattatistica antica a favore di una prosa semplice, scorrevole e di facile impatto volta non tanto al recupero in chiave filologica del testo originale quanto piuttosto alla comprensione dei suoi contenuti portanti al fine di riconsegnarlo al primitivo ufficio di metodo *tout court* per l'apprendimento del contrappunto così come nel XX secolo hanno sperimentato, tra gli altri, Richard Strauss e Paul Hindemith che se ne sono serviti in sede didattica per l'istruzione musicale del nipote Richard il primo e per i corsi di composizione al Berkshire Music Center di Lenox (Massachusetts) il secondo. Il suo alto valore storico, inoltre, ne fa un punto di osservazione privilegiato per l'analisi, attraverso il confronto con i posteriori trattati, dell'evolversi della didattica del contrappunto e della fuga dal Settecento ai giorni nostri. A tal fine sono stati aggiunti in appendice i sunti di tre importanti lavori ampiamente in uso presso le scuole italiane e rappresentativi di altrettanti momenti di tale percorso:

- il *Cours de contrepoint et de fugue* di Luigi Cherubini, dato alle stampe a Parigi nel 1835, che rinnova la rilettura in chiave tonale del testo di Fux intrapresa da Albrechtsberger. Degna di rilievo è la parte dedicata alla fuga in cui viene diffusamente esemplificato quello schema scolastico sviluppatosi per tutto il Settecento e il primo Ottocento attraverso gli scritti di Marpurg, Albrechtsberger, Martini, Fétis, Reicha ecc., che sarà a sua volta ripreso nei testi successivi;

- il *Traité de contrepoint et de fugue* di Théodore Dubois, anch'esso pubblicato a Parigi ma nel 1901, il quale si rifà in larga misura ai precetti di Fux per la parte del contrappunto e di Cherubini per quella della fuga;

- i *Preliminary Exercises in Counterpoint* di Arnold Schönberg, editi postumi nel 1963 a cura di Leonard Stein. In questa ennesima fatica didattica americana, il padre della Seconda Scuola di Vienna affronta lo studio del contrappunto rifacendosi da un lato al metodo di Fux rivisto sempre in chiave tonale e concedendosi dall'altro ampi margini più al risultato musicale che non alla regola fine a se stessa.

Dalla comparazione tra i testi di Fux, Cherubini e Dubois si assiste ad una progressiva recrudescenza dei divieti che sfocia nel rigorismo del *Traité* di Dubois.²¹ Significative sotto questo punto di vista sono le regole che riguardano le quinte e le ottave "in fase" e le quinte e le ottave nascoste che subiscono nella scrittura a due, tre, quattro e più parti sempre nuove e arbitrarie modifiche in senso vieppiù restrittivo.

Dei tre, il trattato di Dubois si pone come lo stereotipo dei testi attualmente in uso nelle nostre scuole di musica. Pur muovendo da presupposti di carattere estetico, esso non si spinge mai oltre il puro accademismo, concedendosi tutt'al più qualche sprazzo di musicalità nei numerosissimi esempi, non di rado tratti dal manuale di Cherubini, ove spesso e volentieri egli deroga alle regole imposte nella parte normativa.

c. m.

¹⁶ In una lettera ad un suo allievo, l'abate Vogler, Martini scrive: "Non vi è altro sistema se non quello di Fux".

¹⁷ J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum*, a cura di A. Mann, Bärenreiter, Kassel 1967, cit.

¹⁸ A. Mann, *The Study of Counterpoint*, Norton, N. Y. 1965.

¹⁹ A. Mann, *The Study of Fugue*, Norton, N. Y. 1965.

²⁰ J. J. Fux, *Salita al Parnasso*, a cura di A. Manfredi, Carpi 1761; rist. anastatica, Forni, Bologna 1972.

²¹ Questo crescendo d'inibizioni è altresì evidente nell'ambito del solo *Cours* di Cherubini. Confrontando, infatti, l'edizione francese del 1835 con quella italiana di circa vent'anni dopo si può osservare come le chiose del traduttore, certo L. F. Rossi, denuncino atteggiamenti ancor più restrittivi di quelli prospettati dal maestro fiorentino.