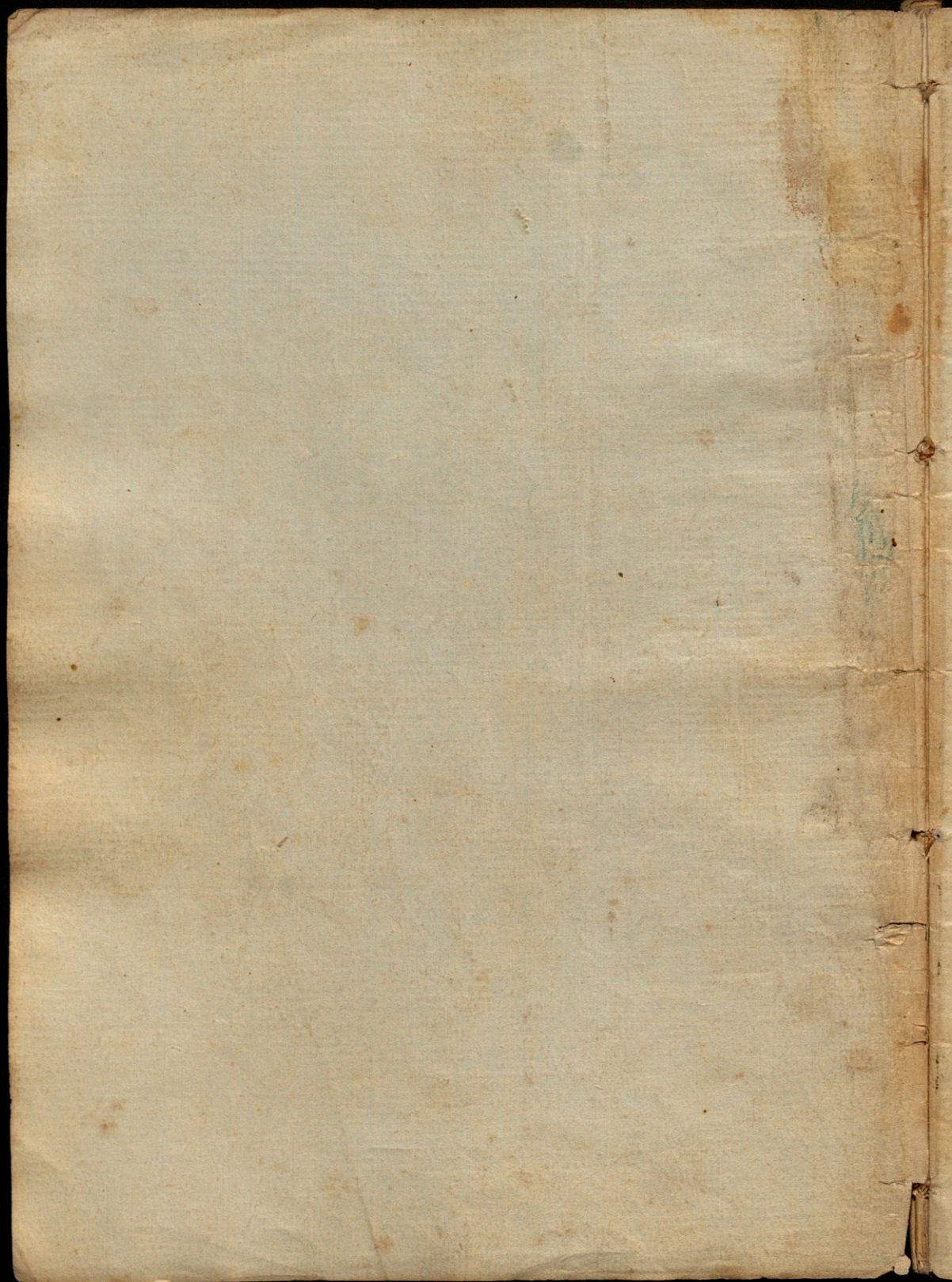


2°



Treatado
de fuga
por

Angel Morigi

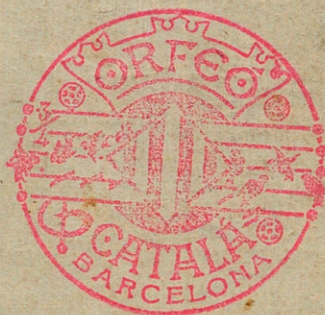
director de la orquesta de la Real Corte de Parma.
publicado en Milan para uso del Real Conservatorio de musica

por su censor B. Asioli

traducido del italiano

por

D. Felix Maria Falguera.



1791

the year

1791

the year

the year

El Traductor.



La música ha llegado a generalizarse de tal modo entre nosotros que parece forma ya una parte esencial de la cultura de nuestro siglo: de otra manera ella es una deidad que encanta y embelesa los sentidos y que no parece vino destinada exclusivamente para ahuyentar los pesares, suavizar las fatigas del trabajo, y aun para transportarnos fuera de nuestro ser.

Pero al paso que este arte encantador adquiere cada día tanto gusto, hay músicos de profesion, y aficionados a la música, a quienes debe arredrar el espintoso camino de la composicion bajo las reglas hasta ahora conocidas y muchos mas al llegar a la de las fugas que se considera como lo mas difícil y perfecto del arte; lo que no experimentarían bajo un sistema sencillo y seguro por medio de un tratado de fugas, del cual carecíamos en nuestra España.

Una particular afición a la música a la cual dedico las horas que permite mi ocupacion ordinaria, me proporcionó de ~~interés~~ ^{interés} la Genealogia o arte de la bien sonancia de nuestro Abate General del Sr. de Virrués y el tratado de fugas de Angel Morici: lei ambas obras, y debo

confesar, como mero aficionado á la mui-
sica, para que no se entienda que quiero
reputarme un profesor, de lo cual estoy
muy lejos, que experimente mas ventajas en
el discurso de algunos meses de estudiar la
Gencaphonia, que las que habia podido ad-
quirir en los años que me dedicaba á la
composicion por el sistema antiguo. Esta feliz
circunstancia y la recomendacion tan
oportuna que hace dicho General Virrey
en el cap. 43 de la primera parte de su
Gencaphonia del tratado de fugas de Morici,
al que se remite sin aplicar sus reglas, me
convencio de que era lo único que faltaba
para que unido á aquella se lograse una
obra completa ~~para la~~ ^{para la} composicion de toda es-
pecie de piezas de musica, y me animo des-
de luego á hacerla conocer en nuestro idio-
ma por la utilidad que ha de reportar
á los que se dedican á la composicion, y
singularmente á los que la aprenden por la
misma Gencaphonia, como los alumnos del
Real Conservatorio de musica de Madrid,
cuya institucion debemos á nuestra amada
Reyna D.^a Maria Cristina. Este cor-
to trabajo llega á tener acogida entre los que
se dedican á la composicion sera la mayor
recompensa que puedo apetecer y que me he
propuesto en la traduccion de esta obra.

Nota. Me ~~parece~~ ^{oportuno} ~~hacer~~ ^{del caso} el poner dos advertencias para la mejor inteligencia de este ~~trata-~~ ^{trata-} do. La primera es que la fuga contraria y la contraria al reves que explica el autor de este método en los artículos 10 y 11 son una misma fuga, consistiendo la diferencia solamente como ya se indica en el artículo 11, en que la primera se compone por medio del ingenio y la segunda por medio de dos escalas puestas al reves, de manera que las notas de la una manifiestan las de la otra que deben ponerse en la respuesta, pero de cualquier modo que se hagan dichas fugas contrarias deben salir iguales, y tan solo se llaman al reves cuando se componen con el auxilio de las escalas, porque estas están al reves la una de la otra. La segunda advertencia es que en rigor no puede haber diferencia de fugas del tono y ~~real~~ en esta especie de fugas contrarias y contrarias al reves, aunque ponga esta diferencia el autor de este tratado, pues haciendose por medio de dos escalas que siempre son las mismas para todas las fugas y solo varían el tono según el de la fuga, debe precisamente salir una sola imitación y no podrá imitarse de diferente manera si se quiere la respuesta real que si se quiere del tono, pues en las dos escalas puestas al

revés hay solo una ~~mitad~~ en la supe-
rior empuja de cada nota de la inferior
que es la única ~~nota~~ que puede ponerse
en la imitacion; y si se observan los ejemplos
que el autor presenta se comprobáran mejor
lo que acabo de decir: por lo cual estas fugas
contrarias pertenecen a una especie diferen-
te de las del tono y de las reales, pero
pueden mas bien comprenderse entre ~~las~~
~~estas~~ ^{aquellas} que no entre ~~las del tono~~, como el mis-
mo autor viene a decirlo en el art. II expli-
cando el ejemplo de núm. 40.

Artículo I.

De las fugas.

La palabra fuga es la que generalmente han querido substituir los profesores de música para denominar la composición que se conocia anteriormente con los nombres de consecuencia, repetición o imitación. La fuga pues ~~es~~ es ~~mas~~ que una composición con la cual se propone por una de las voces o instrumentos un breve cantabil que llamamos motivo, despues del cual estan obligadas las demas voces a responder la una despues de la otra, ya manteniendo el mismo motivo hasta su

fin. El motivo se llama tambien propuesta por que propone lo que las otras voces deben responder. Se llama ~~tambien~~ ^{asimismo} Antecedente, tema o guia por que sirve de regla y guia a las demas voces. Llamamos respuesta o consecuente lo que cantan las otras voces sucesivamente imitando o respondiendo al motivo. Advertase que el motivo o propuesta no debe ser ni muy largo ni muy breve, porque si es demasiado corto no puede dársele el nombre de motivo, sino mas bien el de trabazon, en italiano attacco como en el ejemplo 1. tab. II, y no puede servir para motivo de una fuga, segun dice el P. Martini en su Ensayo

fundamental práctico de Contrapunto fugado, porque es una especie de motivo breve, que ^{tiene} ~~está~~ ligado á todas las leyes prescritas para la fuga, ~~pero~~ ^{es} libre en tal manera que las voces que responden pueden enlazar las respuestas en la cuerda que les venga mejor, como se ve en dicho ejemplo. Si el motivo fuese demasiado largo podría llamarse mas bien paso (en italiano andamento), porque el paso es una canturía que corre por las cuerdas del tono fundamental, y muchas veces por otros tonos relativos al principal ó fundamental en que está hecho. Pocos pasos hay compuestos de una sola frase musical, pues ordinariamente se forman de dos ó tres frases unidas. Para demostrar mejor la diferencia que hay entre un paso y el motivo de una fuga, vease el ejemplo 2, tab. II; el cual presenta un paso compuesto de tres frases unidas, de las cuales la tercera sirve en el tiple para conducir la modulación á la quinta del tono, y en el contralto para volverla al tono principal, cuya pequeña frase puede llamarse remate del paso, por hacer las mismas funciones que el remate del motivo en las fugas. Dicho paso puede reducirse á verdadero motivo de fuga, omitiendo la segunda frase como en el núm. 3, tab. III.

De lo demostrado se deduce que el motivo de la fuga debe constar de una sola frase musical, no habiendo otro arbitrio que añadir al motivo, cuando se necesita, una pequeña frase, que se

llama remate del motivo, y sirve para conducir la modulacion a la quinta, o al tono principal para que las voces puedan responder. Esta pequeña frase o remate del motivo que regularmente es de medio compas y pocas veces de uno ~~compas~~, se demuestra en el num. 2, tab. III.

Refiere el P. Martini en su ejemplar de Contrapunto fugado, que este remate del motivo fue introducido en las fugas hacia el fin del siglo pasado, y en este se ha generalizado tanto que pocas fugas hay que no lo tengan. Para introducir pues una novedad, y hacer que el remate del motivo no sea tan trivial, quiere el P. Martini que se haga a modo de contramotivo, y para practicar lo da el mismo el ejemplo siguiente num. 5 tab. III. en el cual el remate del motivo en lugar de pararse como de ordinario, continua por escala subiendo. Se puede igualmente conducir el remate del motivo de otra manera haciendolo bajar como demuestra el ejemplo siguiente del P. Angel Predieri, num. 6. tab. IV.

Para que la fuga sea mas ingeniosa y menos comun, omitiendo el remate del motivo ~~se~~ se haria modular ~~el motivo~~ por el mismo tono fundamental, como demuestra la fuga que sigue num. 7 tab. IV y como se explicara con mayor claridad en el articulo en que se tratara de la fuga real libre.

Acerca la duracion del motivo para evitar los dos defectos expresados, han prescrito los maestros que ~~no~~ no sea mas breve de un compas y medio de tiempo ordinario, y que tampoco exceda de cuatro compases, para diferenciarse del paso.

Artículo II.

De la voz que debe proponer el motivo,
y de la que debe responder.

Puede el compositor escoger libremente la voz que mejor le parezca para proponer el motivo, ^{sin incurrir en defecto alguno} no obstante los maestros para mayor facilidad y comodidad ~~en~~ en la disposición de las voces han prescrito las siguientes reglas, a saber que cuando el motivo empiece a la octava del tono principal y baje a la quinta, ~~propio~~ me el motivo una voz aguda, para que la mas grave responda y baje de la quinta a la tónica fundamental. Al contrario cuando el motivo empiece en la tónica y sube a la quinta debe hacerlo una voz grave para que pueda responder la aguda y subir de la quinta a la octava de la tónica. Hay tambien motivos que empiecen en la quinta y suben a la octava de la tónica o bien bajen a la misma tónica, por cuya razon no puede determinarse una regla fija acerca de la voz que debe empezar y la que debe responder, y por lo mismo el compositor al escoger la voz que debe proponer y las que deben imitar sucesivamente la propuesta o motivo tendrá cuidado que las voces permanezcan quanto se pueda en sus cuerdas naturales y que no suban ni bajen demasiado, y de este modo conocerá facilmente la voz que puede empezar y el orden por el cual deben entrar las otras. La eleccion del tono en que debe componerse la fuga concurre igualmente a la buena colocacion de las voces, porque unos motivos requieren un tono y otros requie-

ren otro diferente. Cuando se ha de componer una fuga en un tono determinado, es preciso apropiár el motivo al tono, y no el tono al motivo, para que las voces estén colocadas en su centro tanto en el principio de la fuga como en la revuelta o repetición del motivo.

Artículo III. Del Contramotivo.

Después que una de las voces ha concluido el motivo, lo que canta la misma voz al mismo tiempo que la otra responde se llama contramotivo. Para mayor inteligencia examinase el ejemplo que sigue núm. 8. tab. IV.

También puede hacerse cantar un contramotivo por una de las voces al tiempo de cantar el motivo la voz primera, como se ve en el ejemplo siguiente, núm. 9. tab. V.

Será mejor que se compongan los contramotivos según las reglas del contrapunto doble a la octava por la comodidad que ofrecen al compositor al ^{tiempo que} ~~repiten~~ las voces ^{repiten} el motivo y sus imitaciones trocadas, como se dirá en el art. 12, y al mismo tiempo demuestran cierta maestría nada común.

Artículo IV. De las diversas especies de fugas.

Cuatro son las especies de fugas diferentes entre sí en alguna parte, a saber fuga real ligada, fuga real libre, fuga del tono y fuga de imitación, de todas las cuales se tratará separadamente, y se explican

ra ^{con claridad} ~~claramente~~ el modo de componerlas segun las reglas prescritas por los mas hábiles maestros.

De la fuga real ligada.

Cuando la voz que responde sigue los mismos intervalos y figuras de la voz que empieza, y por el mismo tono, no solo por lo que mira al motivo propuesto, sino en todo lo demas de la fuga desde su principio hasta su fin, o por decirlo mas claro, quando las voces cantan todas una sola y determinada canturia entrando cada una algunas compases despues de la otra, se llama fuga real ligada o sea Cánon, voz derivada del griego, que equivale a regla.

Siendo la composicion de los cánones una cosa difusa en su explicacion por la diversidad y ^{multitud} ~~cantidad~~ de especies que hay de ellos, y en cierto modo un estudio distinto de las fugas comunmente usadas por los compositores, ~~se~~ ha parecido mejor omitirla, dejándola para otro tratado, y explicar en este las otras tres especies de fugas.

Artículo V.

De la fuga real libre.

Llamase respuesta real aquella en que la parte que responde sigue los mismos intervalos y figuras de la que hace la propuesta, como hemos dicho tratando de la fuga real ligada, con la diferencia que la fuga real libre responde con dichas reglas solamente al motivo, y en lo restante de la fuga el compositor puede hacer lo que quiera: advirtiendose tambien que esta especie de fugas responde siempre a la quinta del tono, y no puede responder así si el

motivo no modula hacia la quinta del tono principal, por lo cual es preciso hacer esta modulacion.

Cualquier canturia puede modular a la quinta del tono de dos maneras, la primera, añadiendole un accidente como en el ejemplo que sigue num. 10 tab. V, y la segunda, sin añadir accidente alguno, sobre las mismas notas del tono puede modular a la quinta, como en el num. 11, tab. V.

Sigue un ejemplo de respuesta real en el cual el motivo modula a la quinta del tono principal mediante la adición de un accidente, num. 12 tab. V.

La fuga real, que sigue demuestra el motivo que pasa a la quinta del tono sobre las notas del mismo tono sin añadir ningun accidente, num. 13 tab. VI.

Los dos ejemplos referidos son de fuga real, porque la respuesta a la quinta del tono es semejante al motivo tanto en los intervalos como en las figuras. ~~Obsérvese~~ que el motivo de fuga real ordinariamente empieza por la tónica, y muy pocas veces por la quinta, pues es mas facil y natural responder a un motivo que empieza por la quinta segun las reglas de la fuga del tono que segun las de la fuga real. No obstante quando a un motivo que empieza por la quinta se quiera responder con la respuesta real, se hará del modo que sigue num. 14, tab. VI.

Igualmente es permitido empezar el motivo de fuga real con la tercera del tono, y regularmente

los Maestros han empezado el motivo des-
pués de una pausa, la cual hace el oficio de ~~la~~
la tónica como se ve en el ejemplo siguiente de
fuga real, núm. 15, tab. VI.

Estando prohibido empezar cualquier pieza
de música con la cuarta o con la sexta del tono
porque empezaria fuera de tono, igualmente lo
es el empezar los motivos de fuga en ~~los~~ los dos
dichos intervalos.

De todo lo dicho en este artículo puede
deducirse que la fuga real es la que tiene mayor
mérito entre todas las especies de fugas que expli-
caremos, por ser la mas perfecta en las respuestas.

Artículo VI.

De la fuga del tono.

Las respuestas de la fuga del tono son
diversas en parte de las de la fuga real, por-
que son semejantes al motivo respecto a las figu-
ras, pero no lo son enteramente en los intervalos.

La dificultad de responder a esta fuga
consiste en las dos o tres primeras notas de la
respuesta, para observar la ley que dice que tan-
to el motivo como la respuesta estén contenidos
en los límites de la octava del tono en el que es
ta hecha la fuga. Esta ley sirve para obligar a la
respuesta a empezar en el tono en que se hace
la fuga, antes que la modulación pase a la quin-
ta, y sirve tambien para responder a ciertas mo-
tivos, como se demostrara luego, y los cuales no
pueden responderse con la fuga real sin que la res-
puesta tenga fin en un tono que no corresponde
segun las leyes de la fuga. Para comprender con
mayor facilidad el modo de responder a la fuga

del tono examínense las cuatro siguientes divisiones de la octava. Las dos primeras son para los motivos que empiezan por la tónica tanto subiendo como bajando: las otras dos sirven para los motivos que empiezan por la quinta igualmente subiendo ó bajando, num. 16. tab. VII.

La primera division de la octava demuestra que cuando el motivo empieze con la tónica y sube á la quinta, la respuesta debe empezar en la quinta, y subir hasta la octava de la tónica y no más, como se ve en el ejemplo que sigue num. 17. tab. VII.

La fuga sobredicha se llama fuga del tono porque el tenor responde en las cuerdas del tono antes que la modulacion pase á la quinta, y de este modo las dos primeras notas de la propuesta y las dos primeras de la respuesta estan convenientes dentro los limites de la octava.

Si el tenor hiciese un salto de quinta al subir como hace el motivo, la respuesta estaria fuera del tono de do porque corresponderia á la quinta en el tono de sol y seria respuesta de fuga real, y en este caso la propuesta ó motivo deberia modular á la quinta del tono como demuestra el ejemplo siguiente y enseña el modo de convertir la fuga del tono en fuga real num. 18. tab. VII.

La segunda division de la octava demuestra que cuando el motivo empieze con la octava de la tónica y baja á la quinta, la respuesta debe comenzar en la quinta y bajar á la tónica, como en el num. 19. tab. VIII.

Tambien en este ultimo ejemplo el motivo hace un salto de cuarta, y la respuesta lo hace de quinta, porque responde en el tono del motivo. Si el Contralto hiciese un salto de cuarta como hace el motivo responderia fuera del tono de do, y seria respuesta de fuga real, y entonces el motivo deberia modular a la quinta como demuestra el ejemplo que sigue, num. 20 tab. VIII.

La tercera division de la octava demuestra que quando el motivo empieze con la quinta del tono y sube a la octava, la respuesta debe empezar por la octava o por la tónica y subir a la quinta, como en el ejemplo que sigue num. 21 tab. VIII.

Observese en este ultimo ejemplo como el contralto responde en el tono del motivo, y con el salto de quinta al subir observa la ley de la tercera division de la octava y al mismo tiempo entra con la modulacion a la quinta del tono. Si el Contralto hiciese un salto de cuarta al subir como lo hace el motivo la respuesta seria falsa y fuera de tono y en vez de modular a la quinta pasaria a la cuarta del tono como lo aclara el siguiente ejemplo, num. 22, tab. IX.

Es pues necesario arreglar las respuestas segun las divisiones expresadas de la octava, porque en esta especie de fugas es facil el equivocarse. La octava esta dividida por una quinta y una cuarta: quando el motivo empieza por la tónica y sube a la quinta, y la respuesta sube de la quinta a la

octava, como se ha explicado, la octava se encuentra dividida por la quinta en la parte grave y la cuarta en la aguda. Cuando el motivo empieza con la quinta del tono y sube a la octava y la respuesta desde la octava o bien de la tónica sube a la quinta, la octava queda dividida con la cuarta en la parte grave y la quinta en la aguda, y así al contrario cuando el motivo baja, y de esta manera la respuesta conserva la naturaleza del tono y la modulacion bien arreglada. De lo espuesto se saca por consecuencia que la respuesta del ultimo exemplo citado es falsa y fuera de tono, porque la fuga con aquella respuesta queda formada de dos uirtudes naturales, las cuales unidas forman la septima menor y no la octava como debieran: por esta causa la modulacion en lugar de pasar a la quinta pasa a la cuarta. Sigue el exemplo de dichas dos cuartas unidas, n.º 23. tab. IX.

La fuga real no está sujeta a las leyes de la fuga del tono y a las divisiones de la octava, porque unido el motivo y la respuesta forman dos quintas, las cuales juntas forman una novena, y esto es porque responde directamente en la escala de la quinta del tono en que está escrita la fuga; cuando la fuga del tono se forma de una quinta y de una cuarta, porque debe precisamente responder en el mismo tono de la propuesta. La ultima fuga del tono ya demostrada puede reducirse a fuga real, modulando la propuesta a la quinta del tono del modo que sigue, n.º 24, tab. IX.

La cuarta division de la octava de muestra que quando el motivo empieza por la quinta del tono y baja a la tónica, la respuesta debe comenzar en la tónica y bajar a la octava baja de la quinta, o bien empezar en la octava del tono y bajar a la quinta, lo cual debe regularse segun la posicion de la voz que responde esto es si esta encima o debajo de la que propone. Esta observacion debe igualmente hacerse en todos los demas motivos explicados. Sigue un exemplo de la propuesta que baja de la quinta a la tónica, num. 25 tab. IX.

No siempre el motivo hace los saltos que se acaban de aplicar con las dos primeras notas tanto subiendo como bajando, pues algunas veces pasa por otras notas antes de la que demuestra el salto; por esto debe observarse cual sea la nota mas alta o mas baja del motivo para poder responder con exactitud. La fuga que sigue sacada del ultimo motivo sobre explicado aclarará esta dificultad, num. 26 tab. X.

Hasta ahora hemos tratado de los motivos de fuga que suben o bajan con un salto de diferentes maneras, lo cual lo hemos practicado para explicar las cuatro divisiones de la octava como se ha visto. Vamos a ver ahora los motivos que suben o bajan un grado, y daremos los ejemplos para que se vea el modo con que se debe responder adecuadamente segun las reglas de la fuga del tono.

El motivo que sigue empieza con la quinta del tono, luego sube un grado, vuelve a la quinta

y bajando concluyes en la tónica. La respuesta pues debe empezar en la tónica y bajar a la quinta, volviendo en seguida al tono fundamental. Si la respuesta subiese un grado y después bajase como el motivo vendría a parar a la cuarta del tono: por lo cual para hacer que la respuesta vaya a terminar a la quinta es preciso que empiece con un salto de tercera, como se ve en el ejemplo núm. 27 tab. X. La primera nota conserva el tono principal, ~~como~~ como fuga del tono; la segunda nota mantiene la quinta del tono en la cual debe modular y finir la respuesta.

Igualmente se demuestra en el siguiente ejemplo un motivo semejante al anterior, en el cual las dos primeras notas del motivo suben un grado, y la respuesta empieza con un salto de tercera, por las razones ya dichas, núm. 28, tab. X.

La fuga que sigue demuestra el salto de tercera puesto en la voz que propone, y la nota que sube un grado viene después en la voz que responde núm. 29 tab. XI.

Ahora en el ejemplo que sigue se demuestra un motivo que empieza en la octava del tono, baja un grado, vuelve a la octava y termina en la quinta: la respuesta empieza en la quinta, hace un salto de tercera, por las razones explicadas y termina en la tónica, núm. 30 tab. XI.

El siguiente motivo empieza en la quinta del tono, y baja por escala hasta la tónica. Si la respuesta, que debe empezar con la tónica y terminar

en la quinta baje del mismo modo, terminaría en la cuarta del tono. Por esto deben ser iguales las dos primeras notas de la respuesta para conducir la modulación a la quinta del tono, núm. 3. Tab. XI.

Artículo VII.

De la fuga de imitación.

Ounque la fuga de imitación no tenga el mérito de las otras dos especies de fugas es- plicadas, tiene no obstante la ventaja de ser mas agradable que las demas por la mayor varie- dad que presenta. Esta fuga no está ceñida a las leyes de las otras dos, porque sus respuestas no tienen cuerda ni tiempo determinado; an- tes bien hay entera libertad de responder cuan- to mas comodamente se pueda y en las es- calas o tonos que se quieran. Puede pues respon- derse con cualquier intervalo esto es con el unísono, segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava tanto altas como bajas. Los pa- sages de esta fuga son todos como especie de tra- barones mezclados con otros pasages que suban, bajen o salten a la voluntad del compositor. Los trabarones o enlaces que sirven de contrapuntos medios de la fuga se sacan del motivo cuan- do los suministra, o bien se inventan y se vuelven de varias maneras todo el tiempo de la fuga, manteniendo siempre un vivo debate entre las voces para hacer la fuga mas industriosa y agradable. Sin embargo de la libertad que tiene la fuga de imitación, no está

asenta de las leyes de la modulacion ordinaria y acostumbrada en las otras especies de fugas. Es preciso pues que las modulaciones esten bien arregladas, y que los motivos se mantengan cuasi siempre en accion; y al fin se podra si se quiere estrechar el motivo como se acostumbra en la fuga real y en la del toro, y vendra tanto mejor en esta de imitacion quanto es muy facil en ella el hacerlo por la libertad que tiene de responder en cualquier cuenta. Tambien la fuga de imitacion por algunos llamada fuga irregular es de dos especies a saber ligada y libre. La imitacion ligada es aquella en la cual el con-secuente responde con notas del mismo valor y por los mismos grados o intervalos: la imitacion libre no sigue esta regla, sino que solamente imita el motivo en algunas partes. De tres maneras puede la respuesta ser semejante a la propuesta, en las figuras, en los intervalos o en las silabas segun el solfeo antiguo de quido trectino. Por lo mismo se hara muy bien en establecer un intervalo determinado bajo el cual las respuestas puedan imitar a los motivos, como en el primer exemplo que sigue de imitacion ligada en el cual la respuesta imita al motivo por la tercera baja y lo imita tambien en las figuras num. 32 tab. XI. Quando la respuesta no imita la propuesta con un intervalo determinado, sera una respuesta de imitacion libre, la cual no obstante tiene la obligacion de imitar la propuesta en alguna parte, como de- muestra el exemplo siguiente, num. 33 tab. XII.

Con la invención de las tres especies de fugas demostradas, pueden los compositores poner en forma de fuga cualquier canturía, pues suministran el medio de responder aun á los motivos mas extravagantes. Debe pues hacerse cuanto sea posible y no perdonar fatiga alguna para ponerse en un entero conocimiento de estas tres especies de fugas, porque sin enredarse en mayores dificultades, son suficientes para hacer á uno apreciable y verdadero maestro.

Artículo VIII.

De las fugas q^{as} contienen mas motivos.

La fuga que consta de muchos motivos se acostumbra llamar fuga doble, porque la canturía se compone regularmente de dos motivos, y tambien porque siempre contiene una especie de contrapunto doble. Las fugas dobles se hacen principalmente de dos maneras: la primera es que la voz que canta despues de la que propone el motivo no lo imita, sino que propone otro, y despues las demas voces alternativamente ~~imitan~~ ^{imitan} ambos motivos: la segunda es que la primera voz despues de haber cantado el motivo hace una pausa, y sobre el consecuente forma un contrapunto doble que sirve de segundo motivo, y despues las otras voces á competencia responden á los dos motivos, y así de una á otra se cambian los moti-

vos entre las voces superiores y las inferiores a la quinta, cuarta y octava o mezcla-
das como quiera el compositor. La siguiente
fuga dará una idea de la fuga con dos mo-
tivos y del modo que estos dos deben distri-
buirse núm 32, tab. XII.

Las reglas de la fuga doble que acabamos
de explicar son las que establecieron los anti-
guos; pero si observamos el artículo que trata
del contramotivo se verá que el segundo mo-
tivo de los antiguos es lo que los modernos
llaman contramotivo, el cual entra con la
propuesta ^{o motivo primero} después de una pausa cualquie-
ra, y sirve de motivo segundo. Cuando des-
pués del primer motivo la misma voz que lo
ha cantado hace una pausa antes de cantar
el contramotivo sobre el consecuente, también
este contramotivo fue llamado por los anti-
guos segundo motivo. Se infiere pues de lo di-
cho que cuando se hace un contramotivo a la
propuesta ^{para imitarlo después y al mismo} otro de distinto a la respuesta,
se compondrá una fuga con tres motivos. Los
antiguos llegaron a componer fugas con cua-
tro motivos, pero como regularmente la ma-
yor parte salen confusas, por ser difícil con-
servar la claridad cuando hay muchos moti-
vos que imitar, por esto se ha hecho un pro-
verbio que dice que mas vale una fuga con un
motivo bien trabajada, que ~~una fuga~~ ^{otra} con muchos
motivos llena de confusión, porque los motivos
deben ser claros e inteligibles. Para ser tales de-

be el contramotivo que sirve de segundo o
tercer motivo entrar después de una pausa,
como ya hemos dicho, y de este modo se hace
más distinto al oído; de otra manera si el con-
tramotivo estuviese unido a la canturía de los
otros contrapuntos haría el oficio de un canto
que sirve para llenar la armonía y no de un
motivo de fuga. Cuando quiera componer-
se una fuga con dos motivos será mejor
servirse para motivo segundo del contra-
motivo que hace contrapunto con el primer moti-
vo que no del que ordinariamente sirve de
contrapunto a la respuesta, porque el motivo
que entra antes de la respuesta es más distin-
to y comprehensible al oído, y entonces el con-
tramotivo que hace contrapunto con la
respuesta no es preciso que entre después de
una pausa, porque el contramotivo que no
debe hacer oficio de motivo puede estar uni-
do con la canturía que antecede, sirviendo solo
de canto para llenar la armonía. En caso de
que el contramotivo que hay sobre la res-
puesta deba servir de segundo motivo y no
tenga lugar de entrar después de una pau-
sa tanto en el principio como en el medio de
la fuga, puede hacerse más inteligible mediante
un grande salto que haga la voz en la en-
trada del segundo motivo, porque el salto que ha-
ce las veces de pausa cuanto mayor es, tanto me-
jor separa y distingue los dos motivos. Esta regla
sirve también para la entrada de los motivos
en todas las demás especies de fugas de motivadas.

Artículo IX

De las fugas ingeniosas o artificiosas.

Por espacio de unos dos siglos los compositores de música incapaces de componer las cantorias con aquella graciosa melodía que hoy se acostumbra, iban á competencia entre ellos sobre quien podía inventar mas composiciones artificiosas. La multitud de reglas que para la composicion de tales artificios debian observarse, fueron la causa de muchos errores no conocidos en aquel tiempo. En primer lugar la música se volvia cada día mas árida, alejandose de su verdadero fin que es el de dar gusto. En segundo lugar la armonia quedaba muchas veces faltada de las consonancias necesarias. Finalmente las composiciones carecian de la verdadera modulacion y formacion del tono, porque el arbitrio de reporder á las fugas con cualquier intervalo era causa de que el tono no saliese formado como debi; y así es que en la música de aquellas tiempos se hallan cantorias de tal manera armonizadas que no puede distinguirse en que tono están compuestas. Tenian tambien los antiguos muy mala modulacion progresiva en el bajo; sirvan de prueba los ejemplos siguientes, que son pedazos sacados de una *Missa* del Palestrina, en los cuales á la señal de las crucecitas, se ve cual era la modulacion del bajo que se practicaba entonces, núm. 35, 36, 37, tab. XIII, 38. tab. XIV.

Si no me hubiese propuesto la brevedad en este pequeño tratado, copiaria otros pedazos de musica antigua para patentizar claramente sus errores. Podria tambien demostrar que los artificios de los antiguos y sus composiciones estan llenas de relaciones falsas, modulaciones barbaras y desatregladas y de muy mal gusto; pero ~~lo dejo para otro tiempo~~ por ahora hablare solamente de la fuga contraria y de la contraria al reves. El artificio de la primera puede servir para dar a conocer la industria y el talento de un compositor siendo trabajada debidamente. El de la segunda es imposible de explicarse segun la norma de los antiguos, sin que resulten muchisimas impropiedades para la obligacion que prescriben de responder a la fuga no solo por movimiento contrario sino tambien por los mismos intervalos del motivo, como se vera en su lugar.

Articulo X.

De la fuga contraria.

La fuga contraria es aquella en que el consecuente responde al motivo por movimiento contrario, y observa las mismas figuras y saltos, pero no siempre los mismos intervalos.

Los antiguos solian responder a esta fuga con el unisono o con cualquier otro intervalo; pero los modernos hacen la fuga contraria con las respuestas arregladas y adecuadas a la formacion del tono, como demuestra el ejemplo siguiente de fuga real contraria, núm. 39 tab. XIV.

Debiendose responder a la fuga del tono
contraria se han^{do} en el ejemplo que si-
gue, núm. 40 tab. XIV. Esta fuga puede tam-
bien llamarse fuga real por el salto de quinta
que hacen ambas partes.

Los dos ejemplos demostrados son sufi-
cientes para dar a conocer el modo de respon-
der a las fugas por movimientos contrario y
conservar al mismo tiempo la naturaleza del
tono, segun el sistema moderno de las Contra-
puntos fugados, y la especie o cualidad de la
fuga sea real o del tono. Con este artificio se
presenta un grande campo al compositor pa-
ra hacer diferentes juegos entre las voces y
demostrar la agudeza de su ingenio. Los arti-
ficios que pueden usarse en la fuga contraria
son diversos; pues puede responderse por movi-
miento contrario al principio de la fuga o bien
^{cualquiera de las voces repiten}
~~al principio del motivo~~ el motivo y sus imitaciones
al reves como se ve en el art. 12, y en seguida
formar una especie de conversacion entre las
voces preguntando y respondiendo al derecho y al
reves. El estrechar el motivo ^{o al stretto} puede hacerse
en esta especie de fugas con el motivo al derecho
y al reves, o bien todas las voces pueden estrechar
el ~~motivo~~ motivo ~~al derecho~~ al derecho, y despues
todas la respuesta que es el motivo al contrario
o al reves: finalmente los entretejidos o enlaces
que pueden hacerse en estas fugas dependen del
ingenio del compositor.

Artículo XI.

De la fuga contraria al reves.

La fuga contraria al reves es la que responde por movimiento contrario, y observa las mismas figuras del motivo y en quanto puede los mismos intervalos. Para encontrar con facilidad las respuestas de esta fuga, los antiguos se sirvieron de dos escalas la una subiendo y la otra bajando formadas cada una de ocho voces, mediante las cuales se encuentran las respuestas contrarias al reves comparando las notas o sea confrontando las inferiores con las superiores. La escala inferior sirve para las notas del motivo y la superior para las de la respuesta. La denominacion de esta fuga se origina de la colocacion de dichas dos escalas, porque son contrarias y estan al reves la una de la otra. Empezaremos la explicacion de esta fuga con un exemplo de Juan Maria Bononcini de Modena, con el cual se vera el modo con que los antiguos se sirvieron de las escalas contrarias al reves, num. 41, 42 tab. XV.

En el exemplo expresado hay tres errores, el primero es que el consequente no responde exactamente al motivo, porque la respuesta a la sexta del tono es fuera de tono. El segundo error es el haberse servido de las escalas contrarias al reves del tono de re para responder a un motivo compuesto en tono de do. El tercer error en fin es que dichas escalas son imperfectas en la formacion del tono, porque en la escala que baja falta el

hemol al si, y en la que sube falta el sostenido al do.

Presento tambien un ejemplo de fuga contraria al reves de D. Dionisio Bellante Veronesi, en el cual el autor responde a un motivo compuesto en tono de Sol con las escalas contrarias al reves del mismo tono, de lo cual se sigue que la respuesta empieze con la misma nota del motivo, núm. 43 y 44 tab. XV.

Hay igualmente en este ejemplo dos errores. Primeramente en las escalas falta el sostenido al fa para que el tono sea formado y perfecto. En segundo lugar la respuesta de la fuga no es verdadera respuesta por empezar con la nota del tono; á mas de esto falta en la modulacion, pues en vez de modular á la quinta del tono, modula á la cuarta.

De esta manera componian los antiguos y respondian á sus artificiosas fugas con toda especie de intervallos y modulaciones á su capricho, y aun pretendian segun se ve arreglar todos los tonos segun el género diatónico eclesiástico, valiendose de todas las escalas sin poner los accidentes necesarios á la formacion del tono, y muchas veces aun en las cadencias usaban la septima menor del tono en lugar de la mayor. De esta manera des-arreglada de escribir que tenian los antiguos se siguió por consecuencia que se encuentran algunas canturias tan mal compuestas que no se conoce el tono en que estan hechas;

por lo cual no es de extrañar que la música antigua sea insípida, lánguida, monotoná y sin gusto.

Después de haber considerado con atención las canturias mal ordenadas, y los inconvenientes que han producido en las respuestas las escalas contrarias al revers de los antiguos, me dediqué á indagar cuál es la virtud intrínseca de las escalas á este propósito, buscando de descubrir alguna cosa que me procurase una regla segura con la cual pudiese formar las respuestas contrarias al revers adecuadas al motivo y á la modulación. Para esto he hecho varias combinaciones de las escalas de todos los tonos del sistema musical moderno, y he venido en conocimiento de que no puede naturalmente hacerse una tan perfecta mutación de las voces que suministre á las respuestas contrarias la distancia de los intervalos semejante al motivo y al mismo tiempo una modulación arreglada y buena formación del tono. No obstante he encontrado una combinación de dos escalas con las cuales se sacan las respuestas bien moduladas y adaptadas á cualquier propueta y especie de fuga regular. Estas dos escalas están colocadas la una encima de la otra por movimiento contrario, del mismo modo que están dispuestas las escalas contrarias al revers explicadas anteriormente, siendo la escala inferior que sube en el tono en que está compuesta la fuga, y la superior

que baja en el tono en que debe responder
el consecuente esto es a la quinta del to-
no de la fuga, como demuestran el exemplo
que sigue, al cual se adaptan las dos fugas
explicadas en el artículo de la fuga contraria
simple, las respuetas de las cuales que pri-
meramente ya estaban hechas salen del mis-
mo modo haciendolas segun las oueras escalas,
num. 45, 46, 47 tab. XVI.

He puesto en este tratado la demottracion
de las escalas por mi inventadas solo para
el auxilio de la juventud, no para los maes-
tros y para aquellas que saben el arte de res-
ponder a la fuga por movimiento contrario
sin necesidad de dichas escalas. O consejo
con todo a los jovenes aplicados a no perder
el tiempo en el estudio de las fugas contrarias
al reves, porque se encontraran al fin bur-
lados por las razones sobredichas, ^{pues} porque las
escalas contrarias al reves de los antiguos son
una invencion inutil e insubistente, no sien-
do posible responder a las fugas por mo-
vimiento contrario quando los mismos
intervalos que el motivo sin que resulte un
canto insipido y desarreglado. Pero si los que
aprenden el contrapunto se dedican al estu-
dio de la fuga contraria simple segun las
reglas que he mas dado, ^{repasar}iran provecho, honor
y fama, porque el artificio es bellissimo y digno de
admiracion siempre que sea trabajado por una ma-
no hábil. Hay muchas mas contrapuntos fugados in-
geniosos inventados por diversos composidores de

los siglos anteriores, los cuales omito para mayor brevedad, porque cualquier verdadero compositor de música es capaz de inventar cuantos artificios le acomoden.

Artículo XII.

Como debe manejarse la fuga en su principio medio y fin.

Es ya tiempo de pasar á la explicacion de las reglas que enseñan el modo de preparar y mantener bien la fuga en su principio medio y fin. Supongase que la fuga sea real á cuatro voces y que el tiple empiece la fuga. Luego que se haya inventado el motivo en el tono en que se quiere componer la fuga, debe examinarse atentamente si el mismo motivo puede ser cantado por todas las voces tanto en el tono de la fuga como á la quinta del tono sin que ~~las voces~~ salgan de su centro y suban ó bajen demasiado. Cuando el motivo tenga todas las dichas calidades, el tiple empezará la fuga, y habiendo concluido de cantar el motivo entrará el Contralto y responderá al motivo á la quinta del tono. Al mismo tiempo que el Contralto responde al motivo el tiple hará el contramotivo. Despues que el Contralto haya terminado ó este para concluir la respuesta, el tenor entrará con el motivo en el tono de la fuga, y al mismo tiempo el contralto hará el contramotivo y el tiple contra-

punto de armonia. Finalmente el bajo en-
trará a la quinta del tono despues del tenor
y este hará sobre el bajo el contramotivo y las
otras dos voces llenarán la armonia. Quando
la fuga no sea empezada por el tiple, si-
no por otra voz, se deberá siempre observar
el mismo método, y responder a la voz que
hace la propuesta en el tono principal siem-
pre a la quinta del mismo tono. Despues
que todas las voces hayan respondido a la
fuga se hará un breve contrapunto medio
que preparará la modulacion para la entra-
da del cambio de las voces y del motivo. El
cambio o vuelta del motivo y de las voces
no es otra cosa que la mutacion que hacen
ellas entre si del motivo y de su respuesta, de
modo que las voces que han respondido al mo-
tivo a la quinta del tono, en la vuelta o revers
cantan el motivo en el tono de la fuga, y las
que lo han cantado en el tono de la fuga res-
ponden a la quinta, y al mismo tiempo el
contramotivo queda siempre en pie ahora en
una voz, ahora en otra segun el modo que
hemos expresado. Debe hacerse presente que la
cadencia es la que determina el tono, porque
un tono pasajero sin cadencia no sirve sino
de adorno y preparacion a otro tono; por lo
tanto en las dos operaciones demostradas de
principio de fuga y vuelta expreso que se oy-
ga alguna vez la cadencia del tono en que es-
ta hecha la fuga, y tambien la de la quinta

del tono, para que ambas tonos se comprendan y fijen al oído, pues en el progreso de la fuga la canturía no vuelve por mucho tiempo al tono principal. Hecha la vuelta del motivo por todas las voces, con un contrapunto medio se conduce la modulación a otro tono relativo al tono principal.

Varias son las opiniones de los maestros acerca la modulación que debe hacer la fuga después de la vuelta del motivo. Quieren algunos que la primera modulación deba ser a la cuarta del tono principal, y en seguida a la tercera o sexta; pero la opinión de los mas inteligentes es que la última modulación debe ser a la cuarta del tono. Por consiguiente después del cambio de las voces mediante un contrapunto como se ha dicho se dirigirá la modulación a la tercera o a la sexta del tono, haciendo oír nuevamente en este tono el motivo y las repuestas de todas las voces con la cadencia del tono si se quiere como se ha enseñado en otra parte. En seguida se hará un contrapunto medio, con el cual se guiará la modulación a la cuarta del tono y en ella igualmente debe repetirse el motivo y las repuestas de todas las voces del modo indicado. Encontrándose la última voz que responde al motivo en esta última modula-

cion en el mismo tono de la fuga, no hay
necesidad de ninguna modulación para en-
trar en el ^{stretto} estrechamiento, ^{de la fuga} sino solamente de
continuar el tono mediante un contrapunto
que introduzca dicho estrechamiento. Algunos
antes de estrechar el motivo han acostumbrado
a veces parar la armonia sobre la quinta
del tono o sobre una disonancia con una
pauza general o comun, y a veces han em-
pezado el ^{stretto} estrechamiento sin preceder pau-
sa, porque está al arbitrio del compositor el
valerse de cualquiera de los dos medios; pero
si se sirve del segundo han tambien en detener
un poco la armonia sobre la quinta del
tono antes de entrar ^{en el stretto} ~~al estrechamiento~~,
para que la entrada sea mas distinta al
oído, siendo el ^{stretto} estrechamiento, segun el pa-
recer de los mas insignes maestros, ~~una~~
una de las partes mas preciosas de la fuga.

La ^{diversidad} ~~cantidad~~ de motivos de fuga que
pueden darse en la musica son la causa
de que no se pueda prescribir una re-
gla fija para la formacion del ^{stretto} ~~estrecha-~~
~~miento~~; pero es de notar que cualquier
motivo es capaz de un estrechamiento
y a veces de muchos, y que en este caso se
elige el mejor. Es pues necesario antes de
componer la fuga examinar atenta-
mente el motivo y meditar bien no solo

como se deba volver al revers, modular
y sacar de él una imitacion para los
contrapuntos medios, sino tambien sobre
todo observar ~~fiar~~ ^{hacerse} de que manera po-
dra ~~estrecharse~~ ^{del stretto} y procurar en cuanto se
pueda conservar en el ~~estrechamiento~~
la identidad del motivo; y si acaso la ne-
cesidad obligase a variar en alguna par-
te el motivo, procurese que la variacion
recaiga en las notas del medio, porque
en las de los extremos es mas sensible
al oido. Hay algunos semicontrapuntistas
que emplean semanas enteras para encon-
trar un motivo de fuga que pueda estre-
charse en tal forma que se vean en el pa-
pel las voces entrar las una despues de
la otra como cañutos de organo, y que
todas respondan al motivo sin variedad. Si
estos tales tubiesen que componer muchas
fugas se encontrarian en un grande em-
barazo, pues pocos son los motivos que pue-
den estrecharse de esta manera. No debe
por lo tanto despreciarse un motivo que
se adapta al sentido de la letra, por no
ser capaz de ~~estrecharse~~ ^{formar un stretto} ~~de modo~~ que satis-
faga ~~la~~ ^{la} vista. La musica se hizo para com-
placer el oido y no la vista: debese pues for-
mar el ~~estrechamiento~~ ^{stretto} del modo que permita
el motivo, el cual sea claro e inteligible con la

oberrancia de las sobredichas reglas. Hasta
ahora he tratado del modo de hacer el ~~estretto~~^{stretto}
~~estretto~~ sin demostrar que cosa es. Consiste
pues en responder las voces al motivo des-
pues de un espacio mas breve que al principio
de la fuga. Si al principio de la fuga las voces
respondian despues de dos o tres compases, en
el ~~estretto~~^{stretto} responden la una de pues
de la otra despues de medio compas o mas o
menos conforme lo permita el motivo. Hecho
el ~~estretto~~^{stretto}, de dos maneras puede
concluirse la fuga: primeramente que me-
diante un contrapunto medio se prepara la
cadencia final; en segundo lugar puede con-
cluirse introduciendo con un breve contra-
punto un traste fijo o inmovil vulgarmente
llamado pedal. El pedal se hace ordinaria-
mente con la tónica o con la quinta pe-
ro mas comunmente con la quinta, porque
al fin cauya en la tónica. Regularmente
el pedal se pone en el bajo, pero puede po-
nerse en las otras voces; y aun jugueteando
con el pedal ahora en una parte ahora en
otra puede hacerse modulando una composi-
cion ingeniosa. Al tiempo del pedal las demas
voces juguetean entre si con alguna imitacion
sacada del motivo o del contramotivo; y al
fin del pedal con un breve contrapunto se

prepara la cadencia final y se termina la fuga en el mismo tono ~~en~~ ^{en} que ha empezado.

Siempre que las circunstancias requiriesen que se abreviase o alargase la fuga mas de lo acostumbrado se hará del modo que sigue.

Para abreviarla se puede desde el principio ~~comenzar~~ ^{empezar} con el mismo ~~estricto~~ ^{estricto} y continuar de este modo hasta el fin. Yguualmente se abrevia, reduciendo los contrapuntos medios cuanto se pueda, y aun las modulaciones medias de la tercera o sexta del tono que se pueden omitir. Cuanto mas se alargaran los contrapuntos medios, tanto mas se alargará la fuga, y será mucho mas larga, si se hacen ambas modulaciones medias de la tercera y de la sexta del tono, como he visto practicados en las fugas comunes de muchos acreditados compositores.

Para hacer mas industriosa la fuga y al mismo tiempo lograr mejor efecto en su melodía, es preciso que las voces que llevan la armonía al tiempo de la entrada y respuesta del motivo, hagan contraste entre si y no que solo sirvan de simple complemento de la armonía. Yguualmente las imitaciones que se pondrán en los contrapuntos medios debe procurarse que sean imitadas en algun modo por todas las voces.

Existen en estos tiempos ciertos pseudo-compositores que desprecian las fugas diciendo,

que son composiciones fastidiosas y sin gusto,
y que por lo mismo deberían desterrarse de
la composición. Podría ^{ense} producir mil razones
para confundir a estos tales y hacerles ver
palpablemente cuan grande es el precio
de la fuga y al mismo tiempo, quanto mas
debe preferirse y quanto mas propio es para
la música de Iglesia el contrapunto fuga-
do que en sus canturias sacadas de las pie-
zas teatrales. Exhortamos pues a la juventud a
no prestar oídos a semejantes dictámenes y a
aplicarse en el estudio de las fugas, observan-
do e imitando las composiciones de los mas
insignes maestros, pues así llegaran tambien
ellos a ser acreditados compositores.

Artículo XIII.

Del cruzamiento de las voces.

Llamase cruzamiento de las voces cuando
una voz superior baja mas que la inferior
inmediata, o sube mas que la superior. ~~Esas~~
Algunos, que jamas han examinado y estudia-
do los autores clásicos, ^{creen} que el cruzamiento de
las voces es un grande error. Es verdad que
en la música que no está escrita a motivo
está muy bien que las voces se mantien-
gan cada una en su centro a menos de que
se necesitare cruzar una nota para el com-
plemento de la armonia: pero cuando se
trata de contrapunto fugado, es necesario que

alguna vez se crucen las voces por la obli-
gacion que tienen de responder al motivo
y á las imitaciones de la fuga. Si consideramos
atentamente el cruzamiento de las voces, en-
contraremos que no es un error. Cuando el
bajo sube á la cuerda del tenor, y este baja á
la del bajo, no se sigue por esto ningun in-
conveniente, porque la armonia resta aun
en su centro. He visto en las obras del Pertis-
escritas á cuatro voces un cruzamiento entre
el tenor y el bajo de once notas seguidas en
el cual el bajo canta por la cuenta del tenor
y este por la del bajo. Los cruzamientos de
dos, tres ó cuatro notas seguidas son comunes
en todos los autores. ~~Se infiere~~ Por ~~lo~~ tanto
^{se infiere} que el cruzamiento de las voces está permi-
tido mientras se haga de él un uso discreto,
por ser defecto de lugar y no de armonia. Lo di-
cho ^{en este artículo se hace} ~~está~~ ^{que se} ~~relaciona~~ ^{aplica} á la música vocal, por-
que en la parte instrumental como en vio-
lín, oboé, &c. puede haber libremente cual-
quier especie de cruzamiento entre ellos del
modo que quiera el compositor.

Ejemplos.
del
Tratado de Fugas

Angel Morici.

Handwritten text in cursive script, likely a signature or name, possibly reading "C. J. [illegible]".

Handwritten text in cursive script, possibly reading "Angel [illegible]".

II

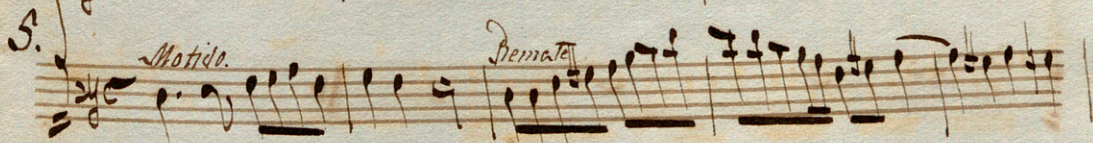
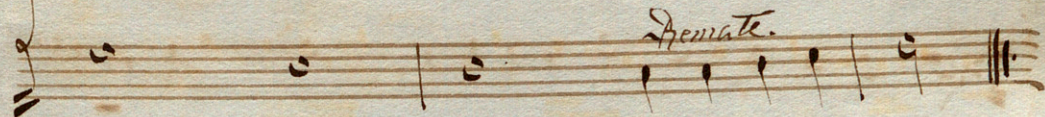
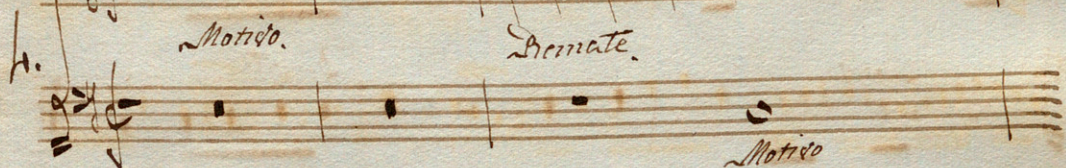
A handwritten musical score on ten staves. The notation is in brown ink on aged, slightly yellowed paper. The score consists of a single melodic line written across the staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and some accidentals. There are some faint, illegible markings below the staves, possibly indicating fingerings or performance instructions. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

II



III

3.



IV *Motivo.*

Handwritten musical notation for the first system, featuring treble and bass staves. The treble staff begins with a *Motivo* and concludes with a *Coda o Remate*. The bass staff contains a single measure.

Handwritten musical notation for the second system, featuring treble and bass staves. The treble staff begins with a *Remate*. Both staves conclude with double bar lines.

Handwritten musical notation for the third system, featuring treble and bass staves. The treble staff begins with a *Motivo* and concludes with a *Remate*. Both staves conclude with double bar lines.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring treble and bass staves. The treble staff begins with a measure number '7'. Both staves conclude with double bar lines.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring treble and bass staves. The treble staff begins with a *Motivo* and concludes with a *Contra Motivo*. The bass staff begins with a measure number '8' and concludes with a *Motivo*. Both staves conclude with double bar lines.

V.

Handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves of music. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The score is divided into sections by measure numbers 9, 10, and 12.

Labels and markings include:

- Motido* (written above the third staff)
- Contra Motido* (written above the fourth staff)
- Contra Motido* (written below the fifth staff)
- Motido* (written above the sixth staff)
- 5^a del Tono* (written below the seventh staff)
- 5^a del Tono* (written below the eighth staff)

The manuscript shows signs of age, including foxing and staining, particularly in the center and right-hand side.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes, rests, and bar lines. The score is organized into systems, with measure numbers 13, 14, and 15 visible on the left margin.

The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and bar lines. The key signature appears to be one flat (B-flat). The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

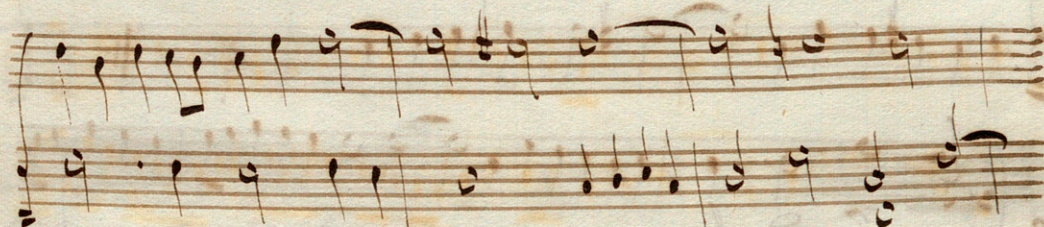
Measure numbers visible on the left margin:

- 13
- 14
- 15

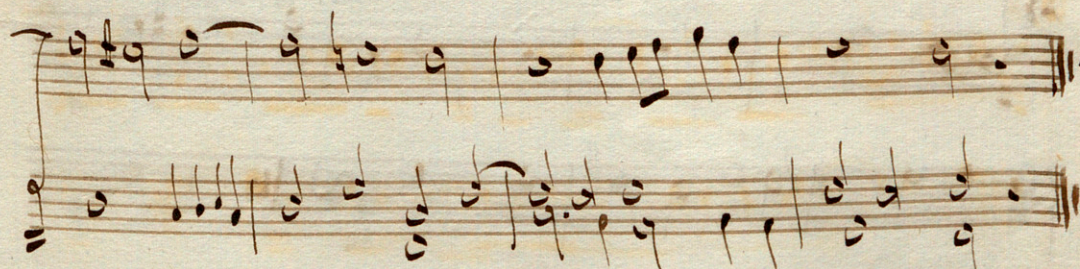
VII



Fuga del tono



Fuga Dreal.



VIII

19

Fuga del Tono

Handwritten musical notation for 'Fuga del Tono'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and bar lines.

20

Fuga Real.

Handwritten musical notation for 'Fuga Real.'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and bar lines.

21

Handwritten musical notation for the third piece. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and bar lines.

IX

22.

Fuga con respuesta falsa y fuera de tono

Handwritten musical score for measures 22-24. Measure 22 is a two-staff system in G major (one sharp) and 3/4 time. The treble staff contains a melody starting with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G, and a half note A. The bass staff contains a bass line starting with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G, and a half note A. Measure 23 is a two-staff system. The treble staff contains a melody starting with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G, and a half note A. The bass staff contains a bass line starting with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G, and a half note A. Measure 24 is a two-staff system. The treble staff contains a melody starting with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G, and a half note A. The bass staff contains a bass line starting with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G, and a half note A.

24.

Fuga Real.

Handwritten musical score for measures 25-27. Measure 25 is a two-staff system in G major (one sharp) and 3/4 time. The treble staff contains a melody starting with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G, and a half note A. The bass staff contains a bass line starting with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G, and a half note A. Measure 26 is a two-staff system. The treble staff contains a melody starting with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G, and a half note A. The bass staff contains a bass line starting with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G, and a half note A. Measure 27 is a two-staff system. The treble staff contains a melody starting with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G, and a half note A. The bass staff contains a bass line starting with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G, and a half note A.

X

26.

Fuga del tono.

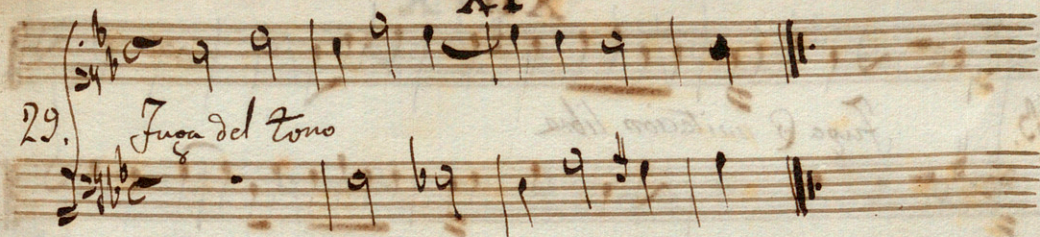
27.

Fuga del Tono.

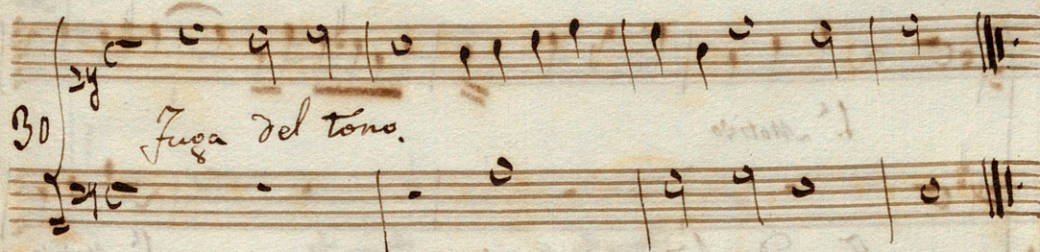
24.

Fuga del tono.

29. Jugu del tono



30. Jugu del tono.



31. Jugu del tono



32. Jugu & imitacion ligada



XII

33.

Fuga & imitacion libre

1.^a Motivo

34.

Fuga Real a dos Motivos

1.^a Motivo

2.^o Motivo

2.^o Motivo.

XIII

35.

36.

37.

XIV.



Fuga Real. contraria



Fuga del Tono. contraria



Escalas contrarias al reves.

Fuga contraria al reves.

Escalas contrarias al reves en el tono de Sol.

Fuga contraria al reves.

XVI

15.

Escala para la respuesta & la verdadera fuga al reves.

16.

Fuga Real Contraria

17.

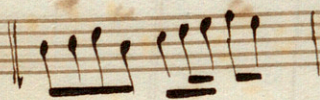
Fuga del tono. Contraria

Errores.

En la Lam: VII.

2^o 17. en el

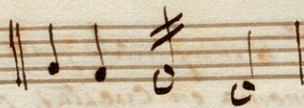
Compas 3^o del Contralto & dice.



En la Lam: XV

2^o 42. en el

Compas 5. del Ziple & dice



Regla 4^a debe observarse en el cruzamiento de las voces

The musical notation consists of four staves representing Soprano, Alto, Tenor, and Bass. It is divided into three numbered examples:

- 1. muy malo:** Shows a Soprano line with a half note G4, followed by a whole rest. The Alto line has a half note G4, followed by a whole rest. The Tenor line has a half note G4, followed by a whole rest. The Bass line has a half note G4, followed by a whole rest. This represents a situation where the voices are not properly aligned.
- 2. malo:** Shows a Soprano line with a half note G4, followed by a whole rest. The Alto line has a half note G4, followed by a whole rest. The Tenor line has a half note G4, followed by a whole rest. The Bass line has a half note G4, followed by a whole rest. This represents a situation where the voices are not properly aligned.
- 3. bueno:** Shows a Soprano line with a half note G4, followed by a whole rest. The Alto line has a half note G4, followed by a whole rest. The Tenor line has a half note G4, followed by a whole rest. The Bass line has a half note G4, followed by a whole rest. This represents a situation where the voices are properly aligned.

El nº 1^o es muy malo pues siendo el Tenor mas bajo q^e el Bajo da la harmonia en cuartas, para remediarlo tendria q^e cantara el Tenor 8^a alta o el Bajo 8^a baja.

El nº 2^o es tambien malo con la diferencia q^e el Tenor hace al menos un Bajo Correcto ala harmonia, y el Bajo es tratado como a parte intermedia.

Para no equivocarse quando se cruzan las voces Tenor y Bajo es menester q^e las dos partes cruzadas sean tratadas la una y la otra como dos Bajos Correctos contra las otras partes. Esta regla se observa en el nº 3.



