

POSEATA

RESURGO

Diverlimento
Quattro Parti
Del sig. Bonifazio Asioli



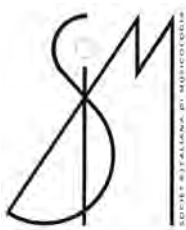
L'insegnamento dei conservatori,
la composizione e la vita musicale
nell'Europa dell'Ottocento

a cura di
Licia Sirch, Maria Grazia Sità, Marina Vaccarini

Libreria Musicale Italiana



Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano



Società Italiana di Musicologia

Si ringraziano la Biblioteca del Conservatorio di Milano, la Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli, l'Archivio del Teatro Ponchielli di Cremona che conservano gli originali delle immagini dei saggi di Piuccia Carrer, Antonio Carocchia, Mariateresa Dellaborra e Licia Sirch, e che ne hanno autorizzato le riproduzioni in questo volume. Ringraziamo anche Janey Saborit per la consulenza linguistica.

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

© 2012 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it – www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore, dell'autore e del curatore.

ISBN 978-88-7096-694-7

L'INSEGNAMENTO DEI CONSERVATORI,
LA COMPOSIZIONE E LA VITA MUSICALE
NELL'EUROPA DELL'OTTOCENTO

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI
MILANO, CONSERVATORIO DI MUSICA "GIUSEPPE VERDI"
(28-30 NOVEMBRE 2008)

A cura di
Licia Sirch
Maria Grazia Sità
Marina Vaccarini

SOMMARIO

Presentazione	IX
Programmi dei concerti	XV
<i>Guido Salvetti</i>	
Introduzione al Convegno	XVII
Introduction to the Conference	XXI
NAZIONALISMI E INTERNAZIONALISMI NELL'INSEGNAMENTO DEI CONSERVATORÎ EUROPEI	
<i>Roberta Montemorra Marvin</i>	
Verdi, Conservatory Reform, and the Italian Musical Tradition	3
<i>Marino Pessina</i>	
Antonio Bazzini e la rinascita sinfonica italiana	31
<i>Andrea Estero</i>	
Le cantate risorgimentali di Boito e Faccio per il Conservatorio di Milano (1860-61)	57
<i>Laura de Miguel Fuertes</i>	
Rasgos propios y influencias en la enseñanza del piano del Conservatorio de Madrid (1831-1868)	71
<i>Michael Fend</i>	
“German Bel Canto”: Nineteenth-Century German Singing Manuals in a Political Context	89
<i>Adrienne Kaczmarczyk</i>	
From East to West. The Contributions of the Hungarian Academy of Sciences and the Academy of Music to Hungarian Musical Culture	109

Philip Gossett

«Nissuno mi ha insegnato l'istrumentazione ed il modo di trattare la musica drammatica»: gli studi musicali di Giuseppe Verdi 125

TRADIZIONALISMO E INNOVAZIONE NELLE ISTITUZIONI MUSICALI EUROPEE

Rosemary Golding

(Re)-configuring the Idea of the Conservatoire in Late-Nineteenth-Century London 141

Beatriz C. Montes

La aportación de la prensa musical a la reconstitución de la historia del Conservatorio de Madrid 159

Otto Biba

The Conservatory of the *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien.
Significant Characteristics Drawn from the History of Its Teaching Activities (1817-1908) 171

Bianca Maria Antolini

La "musica antica" nei conservatori italiani della seconda metà dell'Ottocento 181

Antonio Caroccia

L'istruzione musicale nei conservatori dell'Ottocento tra regolamenti e riforme degli studi. I modelli di Milano e Napoli 207

Paologiovanni Maione – Francesca Seller

«Saranno destinati a far conoscere il loro valore»: gli alunni "napoletani" e le scene cittadine 329

Francesco Passadore

Le scuole di musica a Venezia nella prima metà dell'Ottocento 365

Piero Mioli

Le nozze di Liceo e Accademia. Cronache, eventi e angustie del primo "Conservatorio" di Bologna 389

Pinuccia Carrer

Presenze femminili nei primi cento anni di storia del Conservatorio di Milano 409

<i>Paola Carlomagno</i> Gli strumenti musicali a uso delle prime lezioni e delle accademie del Conservatorio di Milano	437
--	-----

ACCADEMISMO, AGGIORNAMENTO E SPERIMENTALISMO
NEGLI INSEGNAMENTI DI COMPOSIZIONE

<i>Rémy Campos</i> La storia del Conservatorio di Parigi: bilancio e direzioni di ricerca	457
--	-----

<i>Claudio Toscani</i> L'arte di orchestrare: tra accademia e sperimentazione	469
--	-----

<i>Giorgio Sanguinetti</i> Bassi senza numeri, teoria senza parole	501
---	-----

<i>Mariateresa Dellaborra</i> I quaderni di studio di Saverio Mercadante «primo allievo del R. Conservatorio di musica» di Napoli	521
---	-----

<i>Licia Sirch</i> La formazione del compositore nell'I. R. Conservatorio di Milano a metà '800. Il caso Ponchielli	545
---	-----

<i>Claudio Pavolini</i> Metodi italiani per viola del XIX secolo	605
---	-----

<i>Bruno Zanolini</i> Conclusioni	625
--------------------------------------	-----

Abstracts	627
-----------	-----

Indice dei nomi	647
-----------------	-----

Giorgio Sanguinetti

BASSI SENZA NUMERI, TEORIA SENZA PAROLE

Nella storia della teoria musicale c'è una tacita, ma radicata, convinzione: che la tradizione teorica italiana, per quanto gloriosa possa essere stata nel Rinascimento e nel primo Barocco, si sia improvvisamente estinta (per ragioni imprecisate) verso gli inizi del Settecento.¹ In conseguenza di quella che potremmo descrivere come una presunta “estinzione di massa”, la tradizione teorica italiana è largamente assente dalla letteratura sulla teoria della composizione del Settecento (salvo poche e fuggevoli menzioni) anche se l'enorme influenza dei compositori e dei maestri italiani in tutta Europa è ben nota. È evidente che la massiccia emigrazione di musicisti dall'Italia in Europa nel corso del Settecento contribuì non soltanto alla diffusione della musica italiana, ma anche dei loro metodi d'insegnamento. Un caso celebre è costituito dagli studi di Haydn con Porpora: in una lettera scritta in età avanzata il compositore austriaco scrisse: «ebbi la fortuna di imparare i veri fondamentali della composizione dal famoso signor Porpora».² Stranamente, questa significativa dichiarazione non ha stimolato la curiosità di sapere cosa esattamente Porpora possa aver insegnato a Haydn, e da quale tradizione – dal momento che quella italiana era data per estinta, o era considerata priva di qualsiasi valore o influenza al di fuori del territorio nazionale.

1 Tra gli autorevoli esponenti di quest'idea c'è stato Carl Dahlhaus, che così ha scritto: «nessuna teoria musicale italiana, in grado di esercitare una qualsiasi influenza al di là delle Alpi, è esistita dopo i trattati speculativi di Giuseppe Tartini e i libri eruditi di Padre Martini». CARL DAHLHAUS, *Die Musiktheorie im 18. und 19 Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland*, vol. 11 da *Geschichte der Musiktheorie*, ed. Frieder Zaminer, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1984, p. 23 (trad. it. mia).

2 Questa frase appare in una lettera a Mademoiselle Leonore contenente un abbozzo di autobiografia: vedi *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn*, ed. by Howard Chandler Robbins Landon, Barrie and Rockliff, London 1959, pp. 18-21: 19. Sui rapporti tra Haydn e la tradizione italiana si veda FELIX DIERGARTEN, 'The True Fundamentals of Composition'. *Haydn's Partimento Counterpoint*, «Eighteenth Century Music», VIII/1, 2011, pp. 53-75.

La teoria dell'estinzione di massa non è però priva di fondamento. Se noi intendiamo la storia della teoria della composizione come una storia di trattati – libri eruditi, possibilmente voluminosi e dall'ardua lettura – allora non c'è dubbio che, a confronto con la Francia e la Germania, nel Settecento l'Italia abbia prodotto molto poco. Il problema però è un altro: siamo certi che la storia della teoria della composizione sia una storia di trattati? In altre parole: i compositori nel Settecento imparavano il loro mestiere leggendo trattati eruditi? O forse, fatte salve alcune eccezioni (tra cui metterei il *Gradus ad Parnassum* di Fux e poco altro) la trasmissione del saper comporre percorreva altre vie?³

Un esame anche superficiale di una qualsiasi biblioteca musicale dotata di fondi storici può fornire, a chi sappia e voglia vedere, la risposta a questa domanda. Per esempio, la biblioteca del conservatorio di Milano (particolarmente nel Fondo Nosedà) contiene in grandi quantità materiali che sono stati finora quasi del tutto trascurati. Si tratta di decine di fascicoli manoscritti contenenti musica composta su un solo pentagramma, con frequenti cambiamenti di chiave e di registro, recanti talvolta cifrature simili a quelle del basso continuo, e sparse annotazioni spesso poco comprensibili: generalmente questi pezzi sono chiamati *partimenti*.⁴ Altri manoscritti contengono sintetiche istruzioni intercalate a esempi: i loro titoli variano da *Regole per ben suonare il cembalo*, a *Regole e principii di contropunto*, a *Principii di accompagnamento*, e il contenuto rientra in due categorie. Quelli che fanno riferimento all'accompagnamento o «suonare il cembalo» sono simili a brevi manuali di basso continuo, tranne per il fatto che le regole si riferiscono all'accompagnamento del basso non cifrato, e che i bassi sono in realtà partimenti. I manoscritti intitolati *Regole* o *principii di contrappunto* hanno un contenuto estremamente varia-

3 Su questo aspetto si veda ROBERT GJERDINGEN, *Partimento, que me veux-tu?*, «Journal of Music Theory», LI/1, 2007, pp. 85-135.

4 La letteratura sui partimenti, pressoché inesistente fino a pochi anni fa, sta conoscendo negli ultimi tempi un incremento esponenziale. Mi limito qui a segnalare le pubblicazioni più recenti dalle quali si potrà ricavare una bibliografia più completa. Due riviste hanno recentemente dedicato un numero speciale ai partimenti: «Journal of Music Theory» LI/1, 2007: *Partimenti*, a cura di Robert Gjerdingen, e «Rivista di teoria e analisi musicale», 2009/1: *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, a cura di Gaetano Stella. Ai partimenti è anche dedicato il nono volume della serie «Collected Writings of the Orpheus Institute»: *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, a cura di Dirk Moelants, Leuven University Press, Leuven 2010. Inoltre, è in corso di stampa una monografia sui partimenti: GIORGIO SANGUINETTI, *The Art of Partimento. History, Theory and Practice*, Oxford University Press, New York (previsto per il 2012).

bile, perché la parola «contrappunto» nella tradizione italiana del Settecento indicava non soltanto il contrappunto come lo intendiamo oggi ma anche, in generale, l'arte di ben comporre musica per iscritto (come vedremo, il partimento si improvvisava).

Una caratteristica comune a queste fonti è la scarsità, se non l'assenza, di testo. La mancanza o la ridottissima quantità di commento verbale è tipica di tutta la produzione teorica italiana del Settecento, sia manoscritta sia a stampa. Un caso esemplare è costituito dalle *Regole di contrappunto* di Nicola Sala, un monumentale trattato di contrappunto pubblicato a Napoli nel 1794. La somma totale di tutte le parole contenute nei due grandi volumi *in folio* consiste in due pagine: tutto lo spazio rimanente è occupato da esempi.⁵ La scarsità, o assenza, di parole rende l'interpretazione di queste fonti così problematica che ci si chiede perché gli autori non si sono preoccupati di lasciare istruzioni scritte più dettagliate. La risposta è che non ne avevano bisogno, perché operavano in un contesto di tradizione orale, dove la trasmissione della conoscenza passava da maestro ad allievo, e da allievo ad allievo, attraverso l'insegnamento diretto.

Purtroppo, una teoria che si affida quasi interamente alla tradizione orale è condannata all'oblio appena il contesto in cui questa fiorisce scompare o si modifica. L'ambiente più importante in cui la tradizione del partimento fiorì era quello dei quattro conservatori napoletani che, con il loro particolare sistema educativo, permettevano alla tradizione orale di trasmettersi quasi inalterata attraverso generazioni di maestri e allievi.⁶ Quando, nell'Ottocento, il sistema dei conservatori napoletani entrò in una crisi definitiva, sancita dalla perdita della centralità di Napoli come capitale in seguito all'unificazione del regno d'Italia, il primato dell'insegnamento della composizione passò al conservatorio di Milano, una nuova e moderna

5 *Regole del contrappunto pratico*, Stamperia reale, Napoli, 1794. Sulle "Regole" di Sala si veda: ROSA CAFIERO, *Un viaggio musicale nella scuola napoletana: note sulla fortuna delle 'Regole del contrappunto pratico' di Nicola Sala (Napoli, 1794)*, in *Il presente si fa storia: scritti in onore di Luciano Caramel*, a cura di Cecilia De Carli e Francesco Tedeschi, V&P, Milano, 2008, pp. 733-56 e GAETANO STELLA, *Le 'Regole del Contrappunto pratico' di Nicola Sala: una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», xv, 2009, pp. 116-38.

6 La tradizione del partimento tuttavia si sviluppò anche al di fuori dei conservatori napoletani: per esempio nella scuola bolognese di Padre Martini e del suo allievo Stanislao Mattei, in vari centri dell'Italia del nord e fuori dall'Italia, specialmente in Germania. Sui partimenti in Germania si veda BRUNO GINGRAS, *Partimento Fugue in Eighteenth-Century Germany: A Bridge Between Thoroughbass Lessons and Fugal Composition*, «Eighteenth-Century Music», v/1, 2008, pp. 51-74.

istituzione che guardava come modello al *Conservatoire* di Parigi, adottandone anche i metodi e i trattati. La tradizione orale così s'interruppe, e i partimenti che di quella tradizione rappresentavano il simbolo divennero documenti incomprensibili alla maggioranza dei musicisti. Anche l'insegnamento della composizione prese una strada differente: l'improvvisazione venne abbandonata a favore della composizione scritta, e i meccanismi – immediati e quasi subliminali – di trasmissione della conoscenza utilizzati dai partimenti vennero sostituiti da una trasmissione razionale e mediata dall'intelletto.

Le origini della parola partimento sono oscure. La prima comparsa del termine nella letteratura teorica è nel trattatello *Il scolaro principiante di musica* (1634) di Giovanni Filippo Cavaliere, ma il termine si trova anche in alcuni manoscritti musicali dello stesso periodo: in tutti i casi, questa parola indica la parte di basso di una composizione.⁷ Il primo tentativo di etimologia risale a molto più tardi, agli inizi dell'Ottocento quando Emanuele Imbimbo, nella sua lussuosa edizione bilingue dei partimenti di Fenaroli deriva il termine dal verbo "partire", cioè distribuire, in questo caso gli accordi sui vari gradi della scala.⁸ Nella pratica, però, le cose stanno diversamente. I partimenti veri e propri non sono bassi, o almeno non lo sono sempre: quelli più avanzati infatti alternano elementi di basso con frammenti di voci più acute, con frequenti cambi di chiave.

Attorno al 1940 Gustav Fellerer pubblicò un'antologia di 15 partimenti (principalmente provenienti dalla collezione Santini allora, come tuttora, custodita a Münster) preceduta da un'introduzione, dal titolo *Der Partimentospieler*. Fellerer sottolinea l'aspetto di improvvisazione di questa pratica, definendola «eine gebundene Improvisation», «una improvvisazione guidata», e aggiungeva che «il contenuto tematico e la forma sono prefissati, ma l'aspetto finale del pezzo è lasciato alla fantasia dell'esecutore».⁹ Più recentemente, Friedrich Lippmann ha definito il partimento come «lo schema di un brano polifonico indicato su una voce che, con fre-

7 GIOVANNI FILIPPO CAVALLIERE, *Il scolaro principiante di musica*, Nucci, Napoli 1634, p. 35. La prima segnalazione di questa fonte è in ROSA CAFIERO, *La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle "Regole" di Carlo Cotumacci*, in *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993, pp. 549-79.

8 *Partimenti ossia basso numerato. Opera completa di Fedele Fenaroli per uso degli alunni del Regal Conservatorio di Napoli a Niccola Zingarelli Maestro di S. Pietro in Roma Direttore del medesimo Conservatorio Dall'Editore Dedicata*, Carli, Parigi n.d. [1814], p. 3.

9 KARL GUSTAV FELLERER, *Der Partimento-spieler. Übungen im Generalbass-spiel und in gebundener Improvisation*, Breitkopf & Härtel, Leipzig s.d [1941].

quenti cambiamenti di chiave, consista in parte di elementi di basso cifrato, in parte di tratti tematici, e che possa servire da base per un'esecuzione più o meno improvvisata del brano su uno strumento a tastiera». ¹⁰ La definizione di Lippmann è piuttosto precisa, ma non è ancora pienamente adeguata alla complessità della tradizione del partimento. Non sempre i partimenti sono notati come una singola voce. Spesso la notazione, nel caso di forme complesse come la toccata, il concerto per tastiera, o la fuga spazia da una a tre voci, con frequenti cambi di scrittura. Quello che si può dire con certezza è che i partimenti, indipendentemente dal numero delle voci o dei cambi di chiave, sono di regola notati su un solo pentagramma.

La definizione che propongo mette più l'accento sull'affinità tra il partimento e l'abbozzo di una composizione e, più precisamente, con quello che Lewis Lockwood ha chiamato *continuity draft* o «abbozzo continuativo». Per usare le parole di Lockwood, i *continuity drafts* sono «abbozzi scritti su un unico pentagramma di intere sezioni di composizioni come, per esempio, sezioni di sviluppo o code. Lo scopo evidente di tali abbozzi è quello di disporre il materiale per una sezione su un ampio arco formale, e di fissare la continuità del contenuto, e la lunghezza e le proporzioni delle sue sottosezioni». ¹¹ Come un abbozzo continuativo, i partimenti sono una forma di stenografia su un singolo pentagramma, con elementi di cifre di continuo, e il loro scopo è di fornire una solida traccia per l'improvvisazione di un brano, di cui è in grado di fornire in forma abbreviata tutte le indicazioni: lunghezza, piano tonale, armonia, scrittura, forma, e stile. Per concludere, dunque, suggerisco la seguente definizione: *Un partimento è una traccia, scritta su un solo pentagramma, con frequenti cambi di chiavi e di scrittura e con elementi di basso continuo, il cui scopo principale è di servire come guida per un'improvvisazione alla tastiera.*

Il partimento dunque è musica solo in potenza: le sue implicazioni devono essere dispiegate per divenire musica in atto. Tuttavia, non c'è una sola soluzione corretta per la realizzazione: ogni partimento può ammettere un numero illimitato di realizzazioni possibili, secondo l'abilità, il gusto, il grado di sofisticazione dell'esecutore/compositore. In pratica, i maestri spesso raccomandavano di procedere

10 FRIEDRICH LIPPMANN, *Sulle composizioni per cembalo di Gaetano Greco*, in *La musica a Napoli durante il Seicento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli, 11-14 aprile 1985), a cura di Domenico Antonio D'Alessandro e Agostino Ziino. Edizioni Torre d'Orfeo, Roma 1987, pp. 285-306: 287.

11 LEWIS LOCKWOOD, *The State of Sketch Research*, in *Beethoven's Compositional Process*, ed. by William Kindermann, University of Nebraska Press, Lincoln & London 1991, p. 8.

alla realizzazione per strati successivi. All'inizio del libro quarto, Fenaroli avvisa i lettori che «I seguenti Partimenti si devono prima studiare colle semplici consonanze e poi colle dissonanze, secondo le regole antecedenti».¹² E un commentatore di Fenaroli del primo Ottocento, Emanuele Guarnaccia, va un passo oltre e dice che

Primieramente si suoneranno tutti i bassi senza numeri con i semplici accordi consonanti: dalla esecuzione della qual regola il Maestro si accorgerà se il suo allievo abbia bene e giustamente afferrati i principii a tale oggetto stabiliti; il secondo luogo si introdurranno tutte le dissonanze, di cui ciascun basso è suscettibile; e in ciò dovrassi adoperare giusta le norme relative alle dissonanze medesime; il terzo ed ultimo luogo si formerà la propriamente detta Imitazione.¹³

In altre parole, il primo passo consiste in una semplice realizzazione accordale basata su un'analisi della linea del basso, nell'identificazione dei suoi movimenti, e nell'applicazione a questi di schemi di accompagnamento prefissati. Questo stadio era definito «con le semplici consonanze», ma questo non significava che vi s'impiegassero solo consonanze. Infatti, per «consonanze» s'intendevano tutti gli accordi compresi negli schemi basilari d'accompagnamento, e specialmente quelli compresi nella Regola dell'Ottava; questi schemi però comprendono molti accordi dissonanti, quali tutti i rivolti delle settime e perfino una sesta aumentata (sul sesto grado discendente in minore).

Il secondo livello consiste nell'aggiungere, nei luoghi appropriati, le dissonanze. Per *dissonanza* la teoria del partimento intende esclusivamente il ritardo, mentre gli altri due tipi basilari di dissonanza melodica (la nota di passaggio e la nota di volta dissonante) fanno parte del terzo livello di realizzazione. Il terzo ed ultimo livello include tutti quegli aspetti che conferiscono ad un brano il suo carattere distintivo: le ornamentazioni, le imitazioni, le figurazioni idiomatiche, l'uso di temi e motivi.

Sfortunatamente, istruzioni scritte più o meno dettagliate sono sopravvissute solo per i primi due livelli, ma non per il terzo: chiaramente questa fase era considerata troppo complessa per poter essere affidata a regole scritte, e si faceva affidamento soltanto sulla tradizione orale e sull'insegnamento diretto. Questa situazione ci lascerebbe impreparati ad affrontare la realizzazione dei partimenti più avanzati come le toccate, le sonate, le invenzioni, i concerti, e soprattutto le fughe

12 FEDELE FENAROLI, *I partimenti o sia il basso numerato*, Gio. Canti, Milano s.d. [1863], ed. facs. Forni, Bologna 1978, p. 61.

13 FEDELE FENAROLI, *Metodo nuovamente riformato de'partimenti arricchito di schiarimenti e di una completa imitazione dal maestro Emanuele Guarnaccia*, Ricordi, Milano n.d. [1825 ca], p. 3.

che ci sono pervenute in quantità impressionante. Tuttavia, è possibile ricostruire la tecnica di realizzazione in parte basandoci su documenti non verbali, come le poche realizzazioni scritte superstiti, e in parte sull'analisi dei partimenti stessi.

I partimenti completamente privi di numeri sono piuttosto rari, così come lo sono quelli interamente cifrati: più spesso le cifre sono presenti, ma non in quantità tale da consentire una corretta realizzazione se non si conoscono le regole del basso senza numeri. Infatti, portare un allievo a saper realizzare un basso senza numeri era uno dei principali obiettivi della scuola del partimento. Quest'abilità richiedeva sicurezza e rapidità nell'analisi dei movimenti del basso, e un'immediata (nel senso etimologico di non-mediata, cioè istintiva) risposta agli stimoli forniti dal basso. Il partimento senza cifre era importante non solo perché insegnava ad accompagnare un basso non numerato (cosa già di per sé degna di nota), ma perché costituiva un essenziale passo verso la composizione autonoma. Per suonare un partimento senza numeri bisogna infatti memorizzare un considerevole, anche se non enorme, repertorio di paradigmi (o schemi) armonico-contrappuntistici; paradigmi che, una volta interiorizzati, costituivano il materiale di partenza per la composizione libera.

La tecnica di realizzazione

Per esemplificare questo procedimento mostrerò ora i passi da compiere per la realizzazione elementare, o «con le semplici consonanze» di un partimento senza numeri di Fenaroli: il n. 1 del quarto libro. Il primo passo consiste nell'analisi dei movimenti del basso e nell'identificazione dei segmenti di basso che lo compongono: nell'esempio 1 ho aggiunto al partimento le graffe orizzontali numerate che indicano la posizione dei segmenti.

Esempio 1: Fenaroli, partimento n. 1 dal libro IV (con segni analitici aggiunti)

Questo partimento, pur essendo il più semplice del quarto libro, presenta tuttavia diverse difficoltà, delle quali forse la principale è data dal ritmo. Anche se il basso muove prevalentemente per crome, infatti, il ritmo armonico (cioè la velocità di successione delle armonie sottintese) è più lento e muove per minime (accelerando a semiminime in prossimità delle cadenze). Per identificare correttamente i movimenti del basso, e dunque i paradigmi corrispondenti, è dunque necessario compiere un semplice processo di riduzione analitica, e scoprire i movimenti essenziali del basso al di sotto del movimento di superficie (cioè delle *diminuzioni*).¹⁴

14 Per diminuzione intendo una tecnica di abbellimento che consiste nel sostituire una melodia

La figurazione in crome che occupa la prima battuta e mezzo (segmento 1) costituisce una diminuzione di un movimento del basso per minime Sol - Re - Sol: questo movimento del basso era chiamato «cadenza». Nella teoria del partimento il termine «cadenza» ha un duplice significato: da una parte indica una formula di chiusura (questo è il significato oggi corrente) dall'altra parte indica una elementare struttura tonale composta di una tonica di apertura, una dominante centrale e una tonica di chiusura. Fenaroli considerava tre tipi di cadenze, classificate secondo i tempi metrici attribuiti alla dominante: se la dominante possiede un solo tempo la cadenza è «semplice», se ne possiede due è «composta», se ne possiede quattro è «doppia». L'esempio 2 mostra questi tre tipi di cadenza nelle tre posizioni (con l'ottava, la terza e la quinta del basso nella voce superiore).

Cadenza semplice

Cadenza composta

Cadenza doppia

The image displays three musical examples of cadenzas in G major, each consisting of a treble and bass staff. The first, 'Cadenza semplice', shows a bass line with notes G, D, G in the first measure, followed by chords in the second and third measures. The second, 'Cadenza composta', features a more complex bass line with notes G, D, G, D, G in the first measure, and subsequent chords. The third, 'Cadenza doppia', has a bass line with notes G, D, G, D, G, D, G in the first measure, and further chords. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, 5, and 6.

Esempio 2: le cadenze secondo Fenaroli

formata da poche note lunghe con una formata da molte note veloci. Questa tecnica era praticata e insegnata assiduamente nei conservatori napoletani fino agli inizi dell'Ottocento: si veda il mio saggio *Diminution and Harmony-oriented Counterpoint in Late Eighteenth Century Naples: Vincenzo Lavigna's Studies with Fedele Fenaroli in Schenkerian Analysis – Analyse nach Heinrich Schenker*. Bericht über den internationalen Schenker-Kongreß in Berlin, Saueu und Mannheim, 4. – 12. Juni 2004. 1. Auflage, hrsg. von di Oliver Schwab-Felisch, Michael Polth, ed Hartmut Fladt, Olms, Hildesheim (in corso di stampa).

Delle tre cadenze descritte da Fenaroli quella più appropriata qui è quella semplice. Infatti le cadenze doppie sono di regola riservate alla conclusione di un brano, dove la dominante ha una durata sufficiente da permettere la successione dei quattro accordi: 5/4, 6/4, 5/4 e 5/3. Nemmeno la cadenza composta è adatta qui, perché il ritardo 4-3 risolverebbe sul Fa diesis sul quarto movimento di b.1 contemporaneamente al Fa diesis₂ del basso, causando il raddoppio della sensibile (la cadenza composta è invece indicata per b. 10, dove il basso salta giù di ottava evidenziando così la disponibilità di due movimenti sulla dominante). Infine, la dominante della cadenza conclusiva nella penultima battuta lascia spazio per quattro movimenti e richiede obbligatoriamente la cadenza doppia.

La conclusione della cadenza si sovrappone ad un intervallo di quarta ascendente (segmento 2): questo movimento secondo le regole richiede l'accompagnamento delle semplici triadi. Un altro movimento singolo del basso è il semitono ascendente che segue (segmento 3). Secondo una delle regole più antiche del basso non numerato (regola del *mi-fa*) una nota del basso che sale di semitono (in termini di solmisazione, un *mi*) richiede un accordo contenente la sesta anziché la quinta: a quest'intervallo di base possono essere poi aggiunti altri intervalli come la quinta diminuita, o *quinta falsa*. I simboli ⑦ e ⑧, con i numeri arabi iscritti in un cerchio, indicano i gradi melodici nel basso, cioè le note effettive (da non confondere con i gradi armonici, per i quali convenzionalmente si usano i numeri romani).¹⁵ Il segmento successivo (4) consiste in una «cadenza lunga»: con questo termine si indicava una successione del basso per grado congiunto che sfocia in una cadenza, di solito percorrendo un cammino ascendente. La forma più breve di cadenza lunga è quella ④⑤①, che troviamo in questo segmento: ma forme più ampie sono quelle che partono dal terzo, secondo e anche primo grado della scala. Le cadenze lunghe (dette anche «accadenze») sono accompagnate con gli accordi della Regola dell'Ottava: con questo nome si indica la più importante regola del basso non numerato, cioè la scala accompagnata.¹⁶ Della Regola dell'Ot-

15 L'uso di indicare i gradi melodici del basso con numeri arabi circoscritti è stato recentemente introdotto da Robert Gjerdingen nel suo libro *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, New York 2007.

16 Sulla Regola dell'Ottava si veda innanzitutto il classico studio di THOMAS CHRISTENSEN, *The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice*, «Acta Musicologica», II, 1992, pp. 91-117; poi i più recenti saggi di LUDWIG HOLTMEIER, *Heinichen, Rameau, and the Italian Thorough-bass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave*, «Journal of Music Theory», LI/1, 2007, pp. 5-49; e di MARKUS JANS, *Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave*, in *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*, Leuven Uni-

tava utilizzeremo in questo caso il modello esposto da Fenaroli nel primo libro dei Partimenti, mostrato nell'esempio 3 limitatamente alla prima posizione (in maggiore e minore).

Maggiore

Minore

Esempio 3: scala di Fenaroli in prima posizione

La Regola dell'Ottava si può applicare non soltanto a una scala intera (per un'ottava, quindi) ma anche e soprattutto a segmenti di scala (anche limitatamente a due note per grado congiunto) purché sia chiara la loro posizione nell'ambito della scala di riferimento. Nel nostro caso sappiamo con certezza che le due note Do e Re nella seconda metà di b. 3 rappresentano il quarto e il quinto grado della scala di Sol maggiore: sul Do andrà dunque l'accordo di 6/5, e sul Re la triade maggiore.

versity Press, Leuven 2007, pp.119-43.

Subito dopo, un basso sincopato scende per grado di una quarta (segmento 5), producendo così una «terminazione di tono», cioè una modulazione (più esattamente: una «mutazione scalare»). La regola corrispondente dice che quando un basso sincopato, dopo aver risolto scendendo di grado, prosegue la discesa, sulla nota sincopata bisogna dare l'accordo di 2/4/6 con la quarta aumentata; la successiva discesa del basso ④③②① sarà poi accompagnata con la Regola dell'Ottava (la penultima nota, che dura due movimenti, avrà però bisogno del ritardo 7-6).

A questo punto, nel nuovo tono di Re maggiore, troviamo nuovamente una cadenza semplice seguita dalla cadenza lunga ④⑤① e da un nuovo tipo di movimento del basso: una sequenza composta da una quarta ascendente e da una terza discendente, che si presenta due volte (segmento 6: nell'esempio le note strutturali del movimento sono evidenziate dai quadratini). I movimenti regolari (o sequenziali) del basso erano chiamati «moti del basso» ed erano fatti oggetto di attenta trattazione: per ogni moto del basso le regole (e specialmente quelle di Fenaroli) elencavano i possibili accompagnamenti in ordine di complessità, da quelli basilari a quelli arricchiti da ritardi semplici e doppi. Anche per questo «moto del basso», chiamato da Fenaroli «partimento che sale di quarta e cala di terza» possiamo scegliere tra diverse possibilità, di cui tre sono mostrate nell'esempio 4: dalla più semplice, con sole triadi (esempio 4a) alla variante con l'uso dei ritardi 9-8 (4b) a quella con i ritardi 4-3 (4c, che in questo caso è da evitare a causa della diminuzione del basso che porterebbe a un raddoppio della terza): per semplicità sceglieremo la prima, con le sole triadi.

The image displays three musical examples, labeled a), b), and c), each consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).
 Example a) shows a bass line with chords. The first two measures have fingerings '5 3' and '5 3' written below the bass clef. The bass line consists of quarter notes and half notes, with chords in the treble clef.
 Example b) shows a more complex bass line with fingerings '3 5 9 8', '3 5 9 8', and '3 5 9 8' written below the bass clef. It features a double cadence structure.
 Example c) shows a complex bass line with fingerings '7 4 3', '# 7 4 3', and '# 7 4 3' written below the bass clef. It features a chromatic ascent in the bass line.

Esempio 4: tre schemi di accompagnamento per il basso che «sale di quarta e cala di terza»

A b. 10 troviamo una nuova cadenza: qui il quinto grado di Re maggiore, saltando di un'ottava, occupa due movimenti e quindi offre la possibilità di utilizzare la cadenza doppia. A b. 12 troviamo una versione dilatata, con diminuzioni, del semitono ascendente (si confronti l'analogo passaggio a b. 3, dove il semitono ascendente dura due quarti contro i due mezzi di b. 12 e 14-15) seguito da un'altra cadenza lunga. Tutto il passaggio alle bb. 14-16 consiste in una trasposizione un grado sotto, e in modo maggiore, delle bb. 11-13 dove lo stesso frammento si presentava in modo minore: nel loro insieme, le bb. 11-16 costituiscono un importante schema galante chiamato da Gjerdingen «Fonte».¹⁷

A questo punto ha inizio un'ascesa cromatica da ③ a ⑥ nella scala di Sol maggiore (segmento 7): a questa applicheremo la versione cromatica del 5-6 ascendente o una delle sue varianti (mostrate nell'esempio 5): questa volta sceglieremo una versione abbastanza complessa, quella indicata nell'esempio dalla lettera c).

17 GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, capitolo 4.

The image displays four musical examples, labeled a) through d), each showing a piano accompaniment for a chromatic ascent from scale degree 3 to 6. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). Each example consists of a treble staff and a bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and articulation marks like 'x' and '8' are present. Circled numbers 3 and 6 are placed below the bass staff of each example to indicate the starting and ending scale degrees.

Esempio 5: quattro schemi per l'ascesa cromatica da ③ a ⑥

All'inizio di b. 19 un semitono discendente segnala una nuova «terminazione di tono» (segmento 8): in base alla regola corrispondente, le due note Do bequadro-Si diventano ⑥⑤ della scala di Mi minore e il nuovo tono viene confermato da una «cadenza lunga» ③④⑤① tra le bb. 20 e 22 (le note della cadenza lunga sono separate da note di diminuzione); in conclusione della cadenza il salto di ottava $Si_3 - Si_2$ permette l'uso della «cadenza composta».

A b. 22 inizia un «moto del basso che scende di terza e sale di grado», sul quale possiamo usare uno dei molti accompagnamenti associati a questo moto del basso, per esempio quello che alterna triadi e accordi di 6/5 (mostrato nell'esempio 6):



Esempio 6: Basso che «scende di terza e sale di grado»: schema che alterna accordi di 5/3 e 6/5

Il moto termina su un semitono ascendente Fa diesis- Sol (b. 24), da interpretare come ⑦⑧ del tono d'impianto seguito da un segmento (10) in cui un Re sincopato prosegue la discesa dopo la risoluzione. Questo segmento è simile al n. 5, se non che il movimento discendente termina dopo tre note su quello che inequivocabilmente è la terza del tono di Sol maggiore: interpreteremo quindi il Re come quinto grado della scala e realizzeremo il passaggio come ⑤④③ utilizzando la Regola dell'Ottava. Nella penultima battuta la dominante che dura per quattro movimenti consente di utilizzare la cadenza più forte e conclusiva: la cadenza doppia.

Siamo ora in grado di tentare una prima realizzazione, mostrata nell'esempio 7. Per il momento la realizzazione consiste semplicemente nell'applicazione degli accompagnamenti standard agli schemi di basso in cui abbiamo segmentato il partimento. Il risultato può essere paragonato a un edificio grezzo: la struttura è solida e stabile, ma ha bisogno di molto lavoro ancora per diventare un'abitazione gradevole.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into measures, with measure numbers 6, 10, 14, 19, and 23 indicated at the beginning of their respective systems. The music features a mix of chords and melodic lines, with a notable chromatic ascent in the bass line between measures 16 and 18.

Esempio 7: realizzazione “grezza” del partimento

Un primo intervento di miglioramento riguarda la bb. 16-18. Qui il basso, nel suo movimento di ascesa cromatica, rallenta improvvisamente la sua velocità da

crome a minime: questo ritmo rallentato dura per cinque mezze battute finché, a b. 19, le crome riappaiono così improvvisamente com'erano scomparse. L'impiego di un modello ritmico come quello usato nella realizzazione "grezza" è certamente corretto, ma stilisticamente inappropriato. Infatti nella prassi del partimento un improvviso cambiamento di ritmo (di solito un rallentamento) segnala di regola che in quel punto la continuità ritmica deve essere ripristinata attraverso l'impiego di un ritmo complementare in un'altra voce, possibilmente imitando qualche figura già apparsa in precedenza nel basso. La figura di quattro crome che precede immediatamente l'inizio del passo in minime funziona egregiamente come modello da imitare per tutta l'ascesa cromatica, compreso il semitono discendente a b. 19.

Analogamente, la seconda metà di b. 19, dopo il salto d'ottava, offre un attraente motivo di crome (Si-Si-La-Sol) che, imitato, può vivacizzare una altrimenti troppo espansa e prevedibile «cadenza lunga» alle bb. 20 e 21. Un altro piccolo miglioramento riguarda i passaggi paralleli alle bb. 2-3, 11-12 e 14. Qui il basso delinea un intervallo di quinta diminuita riempito di note di passaggio: l'effetto aspro di quest'intervallo dissonante può essere attenuato se si cambia l'accordo sul quarto movimento di b. 11 (similmente si può fare a b. 2 e a b. 14). Questo cambiamento aiuta l'orecchio a suddividere l'intervallo di quinta diminuita in due terze minori, attenuando così la durezza dell'intervallo dissonante.

Un ultimo ritocco infine riguarda il Re legato tra bb. 24 e 25. L'accompagnamento indicato (considerare il segmento Re-Do-Si come ⑤④③ della Regola dell'Ottava) è corretto: infatti, un basso sincopato che prosegue il movimento discendente per almeno una quarta si deve interpretare come «quarta del tono» (abbiamo visto questa regola all'opera a b. 4); ma qui il movimento discendente è di una terza, e il contesto chiarisce inequivocabilmente che il Re tra le bb. 24 e 25 è il quinto grado di Sol. Tuttavia è obbligatorio, per un basso sincopato, avere l'accordo di 2/4/6, e lo stesso accordo dovrà avere il Do che scende sul Si, a causa della Regola dell'Ottava. Una soluzione interessante consiste nel muovere le tre voci superiori parallelamente verso la successiva posizione dell'accordo di Re maggiore, producendo così due accordi di 2/4/6 consecutivi. Possiamo osservare il risultato di questi interventi nell'esempio 8.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into measures, with measure numbers 6, 10, 15, 19, and 23 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines in both hands. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Esempio 8: il partimento dopo gli interventi di miglioramento

Nell'epoca del basso continuo i maestri italiani erano particolarmente fieri della loro capacità di accompagnare un basso senza numeri, un'abilità che costituiva una vera specialità. La riluttanza dei musicisti italiani a servirsi della cifratura del continuo era spesso criticata dai loro colleghi tedeschi (per esempio, da Mattheson), ma a volte anche alcuni italiani esprimevano dubbi su questa pratica, come Vincenzo Manfredini che nelle *Regole Armoniche* avvertiva che

Quest'ultima maniera d'accompagnare [col basso non figurato] è la più difficile, soprattutto per chi non è pratico abbastanza; onde è sempre meglio, che il Basso sia numerato; mentre non è affare di tutti il poter comprendere in un subito quegli Accordi, de' quali ha voluto servirsi il Compositore.¹⁸

Le critiche di Manfredini e degli altri che come lui erano scettici sulla praticità del basso non numerato si appuntavano però sull'aspetto esecutivo. Ma, come l'esempio di Fenaroli dimostra, la vera utilità nella pratica del basso non cifrato si manifesta nel campo della composizione e non dell'accompagnamento. In primo luogo, la realizzazione di un basso non cifrato costringe l'allievo compositore ad un'attenta analisi dei movimenti del basso, senza la quale non è possibile la realizzazione. Questi movimenti, descritti e codificati dalle Regole (di Fenaroli e di altri maestri) costituivano (e costituiscono) una completa teoria tonale. Una volta compiuta l'analisi del basso, e identificati correttamente i segmenti di basso, l'allievo poteva scegliere tra una serie (spesso ampia) di schemi di accompagnamento alternativi. Scelti gli schemi più adatti al caso, e combinandoli insieme, si otteneva un primo abbozzo di composizione da raffinare ulteriormente con interventi successivi.

L'efficacia di questo procedimento si accresce notevolmente se (come avveniva nel Settecento) tutto questo avveniva non per iscritto ma improvvisando alla tastiera. L'improvvisazione contribuiva in modo determinante a fissare nella memoria dell'allievo di composizione la corrispondenza tra movimento del basso e schema (o schemi) di accompagnamento: questi venivano così a formare un repertorio di gesti, frasi, o *topoi* che costituivano il vocabolario della musica. Attraverso i bassi senza numeri, dunque, una teoria senza parole plasmava la mente musicale di generazioni di compositori.

18 VINCENZO MANFREDINI, *Regole armoniche*, Guglielmo Zerletti, Venezia 1775, p. 30.