

Giorgio Sanguinetti

IL *GRADUS AD PARNASSUM* DI FEDELE FENAROLI.

Nessuno de' sommi maestri della nostra scuola aveva prima del Fenaroli avuta la felice idea di presentare con metodo le regole dell'accompagnamento e di formarne un corso completo; ma contenti dal dettarle a' loro allievi, essi le propagavano per mezzo di una specie di tradizione, piuttosto che per mezzo di una regolare istituzione scritta. A Fenaroli devesi il vanto di aver concepito un sì felice pensiero, e di averlo eseguito con maestria, componendo le sue *Regole musicali pe' principianti del cembalo*, già più volte stampate, ed accompagnate da numerosi esempj cui vien dato il nome di *partimenti*.<sup>1</sup>

In questo passaggio del suo Elogio (1818), Francesco Maria Avellino descrive precisamente la posizione storica di Fenaroli all'interno della tradizione teorica napoletana. Le generazioni di maestri che lo avevano preceduto avevano lasciato un vasto ma caotico patrimonio di regole e di partimenti: Fenaroli diede a questo materiale un ordine, e lo rese disponibile alle successive generazioni.

Nessun altro trattato nella storia della teoria musicale ha goduto una fortuna di così lunga durata come quello composto dalle Regole e dai Partimenti di Fenaroli. Dalla prima edizione delle Regole (1775) all'ultima edizione delle Regole e partimenti (1930) corre un lasso di tempo di 155 anni, durante i quali le due opere (inizialmente separate, ma poi di regola stampate insieme) sono state continuamente in stampa, spesso da diversi editori contemporaneamente.<sup>2</sup> Questa stupefacente continuità fu, in parte, favorita dalla natura "aperta" dell'opera. A partire dalla terza edizione (1795), le Regole sono state continuamente aggiornate ad ampliate; talvolta (come nella prima edizione dei partimenti curata da Emanuele Imbimbo) interamente

---

1 Francesco Maria Avellino, *Elogio di Fedele Fenaroli* (Napoli: Trani, 1818), cit. in Cafiero, "La musica è di nuova specie, e si compone senza regole": Fedele Fenaroli e la tradizione didattica napoletana tra Settecento e Ottocento, in questo volume p. 163 e segg.

2 Fedele Fenaroli, *Regole musicali per i principianti di cembalo*. Napoli: Vincenzo Mazzola-Vocola, 1775; *Partimenti: regole musicali per quelli che vogliono suonare coi numeri e per i principianti di contrappunto*. Milano, Sonzogno 1883 (ultima edizione 1930).

sostituite da un nuovo testo. Per citare un caso, l'edizione fiorentina Canti (stampata verso il 1856, e riprodotta in facsimile da Forni) differisce dalla prima edizione delle Regole per molti aspetti.<sup>3</sup> Ci sono 14 nuovi paragrafi e un'introduzione generale (Nozioni preliminari) che non troviamo nella prima edizione; inoltre, olti dei paragrafi aggiunti aggiornano il contenuto originale apportando concetti più "moderni" quali il basso fondamentale.

Le regole di Fenaroli così diventano una specie di palinsesto, di opera aperta; dove, sulla base di un testo originale più o meno fedelmente tramandato, ogni edizione aggiunge nuovi paragrafi o commenti, a volte tenuti distinti dall'originale, ma più spesso indistinguibili. Nel far questo, editori e commentatori non hanno fatto altro che mettere in pratica la raccomandazione dello stesso Fenaroli pubblicata alla fine della prima edizione delle Regole: «Se mai [dotti Maestri] trovassero regole mancanti, o errori, potranno aggiungere, ed accomodare a loro piacere, mentre quì altro non si è fatto se non mettere in ordine le regole, che da tutti molto bene si sanno, e dare a' principianti un lume, acciò non suonino a caso».<sup>4</sup> Questo breve, modesto avvertimento chiarisce la natura delle Regole e il modo in cui Fenaroli considerava il proprio ruolo, che era più quello di un redattore che di un autore. Quale autore potrebbe tollerare che un altro possa "accomodare a suo piacimento" la propria opera? Non è qui, infatti, un autore che parla: si tratta, piuttosto, della voce di un "fedele" adepto di una tradizione, del riordinatore di una liturgia che è nata prima di lui e che a lui è destinata a sopravvivere.

La natura sovra-individuale delle regole travalica gli individui ma anche le generazioni. Nelle regole di Fenaroli noi troviamo degli schemi – cioè delle formule – che Fenaroli ha ereditato dal suo maestro Durante e dai maestri che lo hanno preceduto, come Gaetano Greco e Scarlatti. Gli stessi schemi saranno poi ripresi dai maestri delle generazioni successive a Fenaroli, e diffusi in tutta Europa dai maestri napoletani durante la diaspora che ebbe luogo nel Settecento.

La produzione teorica di Fenaroli consiste in una serie di regole, la cui prima edizione risale al 1775, e in sei libri di partimenti.<sup>5</sup>

---

3 *Partimenti ossia Basso numerato di Fedele Fenaroli adottato per uso degli alunni dell'I. e R. Accademia delle Belle Arti di Firenze*. Firenze e Milano: Gio. Canti, n.d. [1856]

4 Fenaroli, *Regole* (1775), p. 55.

5 Un trattato manoscritto di contrappunto attribuito a Fenaroli e copiato da un Salvatore (non Vincenzo) Lavigna è conservato nella biblioteca del conservatorio di Milano: *Studio di contrappunto opera inedita del signor Fedele Fenaroli Maestro nel conservatorio della*

## *Le Regole*

Le regole di Fenaroli, così come quelle dei suoi predecessori, sono essenzialmente norme per disporre correttamente gli accordi sopra un basso non cifrato. L'abitudine di cifrare poco o nulla i bassi era una specialità italiana, e si riscontra nella pratica musicale così come nell'insegnamento della composizione. Apparentemente i musicisti italiani erano fieri di questa loro capacità di intuire le corrette armonie di un basso anche in assenza di cifre, cosa che non sempre era apprezzata dai loro colleghi francesi o tedeschi che, come Werckmeister, Mattheson o C. Ph. E. Bach spesso criticavano severamente quest'abitudine.

Nel 1711 Antonio Filippo Bruschi scriveva:

Se s'accompagna una Parte, che canti, quivi il Compositore non ha obbligazione di notarvi le segnature, & in conseguenza chi accompagna ha obbligazione d'osservar ciò che possa occorrere nella Parte che canta, ad effetto di dar a ciascuna nota del Basso continuo quegli accompagnamenti, che le convengono; onde quì non si può dar altra Regola, se non che stia, avvertito chi accompagna di rendersi ben pratico delle Chiavi, per poter comprendere le corde, che vengono cantate in ogni nota dell'accompagnatura.<sup>6</sup>

La riluttanza dei compositori italiani a cifrare i loro bassi era spesso criticata dai musicisti di area tedesca, e nemmeno in Italia quest'abitudine era sempre apprezzata. Proprio all'inizio della prassi del basso continuo Agostino Agazzari scriveva nel suo trattato *Del suonare sopra il basso con tutti stromenti* (1607):

Ma per venire à l'atto, concludo che non si può dare determinata regola di suonare l'opera, dove non sono segni alcuni, conciosia che bisogna obedire la mente del compositore, quale è libera, e può, à suo arbitrio, sopra una nota nella prima parte di essa mettere Quinta o Sesta, e per il contrario; e quella maggiore, ò minore, secondo gli par pua proposito, ouero che sia necessitato à questo dalle parole.<sup>7</sup>

---

*pietà dei turchini in Napoli Per uso di me Salvatore Lavigna alunno del Real conservatorio di Musica in Napoli.* 3 settembre 1845 martedì. I-Mc Nosedà Th.c 135.

6 Antonio Filippo Bruschi, *Regole per il contrapunto, e per l'accompagnatura del basso continuo* (Lucca: Venturini, 1711), 77.

7 Agostino Agazzari, *Del suonare sopra il basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto* (Venice: Riccardo Amadino, 1607) c. 1r.

verso la fine della prassi del continuo Vincenzo Manfredini nelle *Regole armoniche* (1775) confermava gli stessi dubbi espressi da Agazzari quasi due secoli prima a proposito del basso non figurato:

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.<sup>8</sup>

Nonostante le opinioni contrarie, la pratica del basso non cifrato prese piede in Italia non tanto nella pratica del continuo come accompagnamento (dove i bassi raramente erano del tutto privi di cifre) ma soprattutto nella prassi del partimento, come strumento per l'insegnamento della composizione. Non c'è dubbio infatti che i bassi cifrati costituiscano una base molto più sicura per l'accompagnatore; ma è altrettanto vero che i bassi non cifrati sono di gran lunga più utili per l'insegnamento della composizione. Infatti, la realizzazione di un basso non cifrato presuppone l'analisi corretta della linea del basso con l'identificazione dei modelli di cui il basso è composto, e poi l'applicazione di uno schema di accompagnamento scelto tra quelli relativi a ciascun modello. Per far questo il modo estemporaneo (le realizzazioni erano improvvisate alla tastiera) lo studente deve memorizzare un numero ampio (ma non impossibile) di paradigmi tonali composti da un modello lineare di basso e dai relativi schemi di accompagnamento, che spesso erano costituiti da uno schema principale e dalle sue varianti. Tutti questi modelli, una volta depositati nella memoria, diventavano materiale da utilizzare nella composizione "ideale" – cioè la composizione libera, non più soggetta a vincoli scolastici.

Le 117 regole dell'edizione del 1775, diventate poi 134 nell'edizione Canti, hanno dunque come oggetto lo studio dei movimenti del basso e degli accompagnamenti di cui sono suscettibili, e – come ha scritto Avellino – costituiscono la prima completa e organica sistemazione delle regole che Fenaroli ha ereditato dai suoi predecessori, primo fra tutti dal suo maestro, Francesco Durante.<sup>9</sup>

8 Vincenzo Manfredini, *Regole armoniche* (Venezia, Guglielmo Zerletti, 1775), p. 30.

9 Le principali raccolte di regole sono di Carlo Cotumacci (*Principi e regole di partimenti*, I-Nc Rari 1.9.14/1); Francesco Durante; Giovanni Furno (*Regole di Partimenti del Maestro Furno*, I-Nc Od. 1.6/1); Giacomo Insanguine (*Regole con moti di basso partimenti*, I-Mc Nosedà Th.c 116 a, unicum); Anonimo, *Istruzioni armoniche raccolte dalle opere de' più illustri autori ovvero metodo facile per apprendere i principj della musica e del contrapunto: e le regole pratiche necessarie a benuonare il cembalo, o piano-forte*, Napoli, Stamperia della Bi-

In generale, le regole del basso non cifrato secondo la tradizione napoletana rientrano in cinque categorie, o classi:

Classe 1: Assiomi e procedimenti elementari

Classe 2: Regola dell'ottava

Classe 3: Dissonanze

Classe 4: Moti del basso

Classe 5: Terminazioni di tono.

Questo non è l'ordine in cui le regole sono presentate nelle varie fonti, che di solito sono ordinate in modo piuttosto casuale. Nell'insieme, però, il corpus delle regole si presenta, pur con interessanti varianti, come un insieme coerente di cui ogni singola fonte rappresenta un aspetto parziale. Le Regole di Fenaroli, tra tutte, sono le più complete e sistematiche, anche se stranamente è affatto assente la classe V (le terminazioni di tono) che invece sono presentate in altre raccolte di regole come quelle di Furno o le anonime Istruzioni armoniche. Non è possibile in questa sede presentare dettagliatamente gli aspetti teorici delle regole: rimando il lettore interessato ad approfondire questi aspetti ad altri lavori già usciti o in corso di pubblicazione.<sup>10</sup>

Fenaroli presenta inizialmente le regole che ho classificato nella classe I. Queste riguardano i procedimenti e gli assiomi elementari della tonalità, quali la distinzione tra consonanza e dissonanza, le norme di condotta delle voci, la coerenza tonale (“distribuzione del tono”) e gli “assiomi musicali”. Un ruolo speciale in questa classe di regole è attribuito alle cadenze e alle loro classificazioni in semplici, composte e doppie. Il concetto di cadenza per Fenaroli, e per i maestri napoletani, era molto diverso da quello attuale: le cadenze non erano soltanto formule di chiusura o clausole, ma erano in-

---

biblioteca Analitica 1822; Paisiello, *Regole per bene accompagnare il partimento, o sia il basso fondamentale sopra il cembalo del signor maestro Giovanni Paisiello. Composte per sua altezza imperiale la gran duchessa di tutte le Russie*, S. Pietroburgo 1782; Bernardo Pasquini *Regole del Sig. Bernardo Pasquini per accompagnare con il cembalo* [1715], I-Bc D. 138; Nicola Sala, *Elementi per ben sonare il Cembalo del Sig. r D. Nicola Sala*, I-Nc S.1.94; Alessandro Scarlatti, *Principi del sig. re Cavaliere Alesandro Scarlatti*, GB-Lbl Ms. Add.14244; Giacomo Tritto, *Partimenti e regole generali per conoscere qual numerica dar si deve a vari movimenti del basso dedicata a Sua Maestà Ferdinando I [...]*, Milano, Artaria 1816; Saverio Valente, *Partimenti principii di cembalo del sig. D. Saverio Valente accademico filarmonico*, I-Mc Nosedà Q 13-15/16/17.

10 JMT e libro

nanzitutto le prime e essenziali strutture tonali dotate di senso compiuto, ed erano organizzate intorno a tre pilastri strutturali: una tonica di apertura, una dominante centrale e una tonica di chiusura: «La Cadenza è quella, quando il Basso dalla prima del Tono va alla quinta; e dalla quinta ritorna alla prima». <sup>11</sup> Le suddivisioni delle cadenze in semplice, composta e doppia poi dipendono dalla complessità dell'elaborazione del V grado: con solo la triade si ha la cadenza semplice (un movimento metrico), con il ritardo 4-3 la cadenza composta (due movimenti), con la successione 3/5 – 4/6 – 4/5 – 3/5 (quattro movimenti) la cadenza doppia.

La seconda classe di regole riguarda quella che i maestri napoletani (e non solo loro) consideravano la legge fondamentale della tonalità: la regola dell'ottava. <sup>12</sup> Fenaroli presenta inizialmente, fin dalla prima edizione, quelle che chiama le “basi fondamentali che reggono il Tono” per poi esporre dettagliatamente le specifiche “consonanze” (cioè gli accordi) per le varie tipologie di scale più avanti. Questa distinzione, per la quale ovviamente Fenaroli non fornisce nessuna spiegazione, si può intendere così: le “basi fondamentali” sono le armonie che ordinariamente risiedono sui gradi della scala, e che vi si trovano se non intervengono altri fattori a modificarle; mentre i movimenti che si creano nella varie scale possono alterare le “basi fondamentali”. Per esempio: la base fondamentale della “quarta del tono” è terza e quinta, ma questo accordo lo troviamo effettivamente solo se questo grado si trova isolato, come nel caso in cui un movimento scalare termina sul quarto grado. Se invece il movimento prosegue la quarta del tono avrà l'accordo di 5/6 a salire, e l'accordo di 2/4/6 a scendere.

La regola dell'ottava secondo la versione di Fenaroli riprende la successione di accordi già fissata da Champion nel 1716 e presentata, in diverse forme, anche da Scarlatti e Durante. Favorendo la formula di Champion, Fenaroli riduce la varietà di modelli che pure sono presenti anche in altri autori suoi contemporanei (come nei Partimenti e Regole generali di Giacomo Tritto) ma ne risolve i problemi di condotta delle voci rendendola utilizzabile in tutte le tre posizioni: cioè iniziando con con l'ottava (prima

11 Regole (1775), p. 7.

12 Il termine “regola dell'ottava” non compare mai nelle regole di Fenaroli nè degli altri autori, che preferiscono parlare di “scale”: si tratta della traduzione di “Règle de l'octave” introdotto da François Champion nel Sull'argomenti vedi Christensen, Thomas. “The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice.” *Acta Musicologica* 2 (1992): 91-117 e Holtmeier, Ludwig. “Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave” *Journal of Music Theory* 51 (2007): 5-49.

posizione) la terza (seconda posizione) e la quinta (terza posizione) al soprano (l'esempio 1 mostra la regola dell'ottava in tutte le tre posizioni limitatamente alla scala maggiore ascendente)<sup>13</sup>. Pur presentando un solo modello di Regola dell'Ottava, Fenaroli ammette però soluzioni alternative all'accompagnamento della scala basate sulla tecnica sequenziale (cioè sulla trasposizione su ogni grado della scala dello stesso modello): questi modelli fanno parte della classe IV, i "moti del basso".

Prima posizione

Seconda posizione

Terza posizione

Esempio 1: La scala ascendente maggiore nelle tre posizioni (secondo Fenaroli)

La classe III è dedicata alle "dissonanze". Il concetto di "dissonanza" nella teoria del partimento è piuttosto diversa da quella che gli stessi maestri napoletani insegnavano nella teoria del contrappunto: per le regole di partimento le "dissonanze" sono i ritardi. Se non si tiene presente questo l'interpretazione dell'avvertimento posto da Fenaroli in testa al Libro IV: "I seguenti Partimenti si devono prima studiare colle semplici consonanze e poi colle dissonanze, secondo le regole antecedenti" diventa incomprensibile. Per un lettore moderno, Fenaroli vorrebbe dire che i partimenti vanno prima realizzati usando soltanto triadi e accordi di terza e sesta, e solo successiva-

13 Giacomo Tritto, *Partimenti e Regole generali per conoscere qual numerica dar si deve a vari movimenti del Basso*. Milano, Artaria n.d. [1816].

mente inserendo accordi dissonanti, quali gli accordi di settima e i loro rivolti. Niente di tutto questo: una la realizzazione “con le semplici consonanze” può già utilizzare ampiamente accordi di settima in tutti i rivolti, e perfino accordi di sesta aumentata. Infatti per “semplici consonanze” si intendono le tecniche base di realizzazione: la regola dell’ottava innanzitutto, e i vari “moti del basso”. Una volta assicurata una salda struttura armonica (le “semplici consonanze”) si possono poi inserire le “dissonanze”: cioè i ritardi.

Lo studio dei ritardi viene portato avanti da Fenaroli con inusuale cura. Per ognuno dei quattro ritardi (tre nelle voci superiori: quarta, settima e nona, e uno nel basso: la seconda) vengono elencate le consonanze di preparazione, i moti del basso che li generano, le risoluzioni, e le consonanze di accompagnamento. L’integrazione tra le Regole e i Partimenti è particolarmente evidente proprio nel caso delle dissonanze. Le regole infatti offrono la spiegazione sintetica, e rimandano per l’esempio al volume dei partimenti (nel 1775 chiamato ancora “manoscritto”) dove, sotto un rimando alfabetico, sono presentati gli esempi musicali. Gli esempi di ritardi si trovano nel libro II (“Delle dissonanze e de’ Partimenti progressivi secondo tutte le regole”) e sono organizzati secondo uno schema di “schede di lavoro” autonome e indipendenti. Per ogni tipo di ritardo (“4a preparata dall’8a e risolta in 3a”; “4a preparata dalla 3a e risolta in 3a”; “4a preparata dalla 5a e risolta in 3”): Fenaroli elenca ben sei possibilità di preparazione) ogni scheda offre un “esempio pratico” interamente realizzato; una “regola” dove il ritardo, non realizzato, viene presentato in diverse situazioni; e una “lezione” cioè un partimento che permette di esercitarsi sul ritardo. L’esempio 2 mostra la prima “scheda” del secondo libro riguardante la dissonanza di quarta preparata dall’ottava e risolta sulla terza (quest’esempio e i successivi sono tratti dall’edizione fiorentina di Lorenzi).<sup>14</sup>

---

14 *Regole musicali per quelli che vogliono suonare coi numeri e per i principianti di contrappunto, ottava edizione con nuova aggiunta.* Firenze, Ferdinando Lorenzi, n.d. [19th century, first half]

**SECONDO LIBRO DEI PARTIMENTI**  
Delle dissonanze e de' Partimenti progressivi secondo tutte le regole

(♯) A *Della 4<sup>a</sup> preparata dall' 8<sup>a</sup> e risolta in 3<sup>a</sup>*

ESEMPIO

PRATICO

Regola

Lezione

(♯) N.B. Queste lettere servono di chiamate al libretto dello stesso autore intitolato REGOLE MUSICALI .  
FIRENZE PRESSO FERDINANDO LORENZINI IN PAGGIA AL. GAPPÉ DONEY PRESSO LA PIAZZA S. TRINITA  
1646

27

Esempio 2: Fenaroli, Partimenti libro II: “scheda di lavoro” sulla dissonanza di quarta preparata dall’ottava e risolta sulla terza.

La ragione di questa insistenza sui movimenti del basso che generano i ritardi non è immediatamente evidente. I ritardi sono indubbiamente uno strumento compositivo di grande importanza, e in quanto tali costituiscono una parte significativa dello studio del contrappunto, ma lo studio separato dei movimenti del basso che li preparano è apparentemente privo di giustificazione. La ragione si trova, ancora una volta, nella prassi del basso non cifrato. Per conoscere in tempo reale quali ritardi sono praticabili su un basso non cifrato è necessario identificare istantaneamente i movimenti del basso che sono suscettibili di ritardi. Per esempio, se ho un basso che sale di grado e poi ridiscende sulla nota di partenza (cioè compie un movimento di volta superiore) so che su questo basso posso utilizzare la dissonanza “Della 7a preparata dall’8a e risolta in 6a), come è mostrato nell’esempio G del terzo libro (trascritto nell’esempio 3)

The image shows a page of musical exercises for the bass line. At the top, there are two staves of a bass line exercise. Below this is a section labeled 'G' with the title 'Della 7<sup>a</sup> preparata dall'8<sup>a</sup>, e risolta in 6<sup>a</sup>'. This section contains two piano accompaniment examples: 'ESEMPIO' and 'PRATICO'. Below the piano examples is a section labeled 'Regola' with a single bass line. This is followed by a section labeled 'Lezione' with two bass lines. At the bottom of the page is another section labeled 'II' with the title 'Della 7<sup>a</sup> preparata dalla 5<sup>a</sup>, e risolta in 6<sup>a</sup>', also containing 'ESEMPIO' and 'PRATICO' piano accompaniment examples. The page number '2146' is visible at the bottom center, and '31' is at the bottom right.

## Esempio 3 (“Della 7a preparata dall’8a e risolta in 6a”)

La classe IV delle regole riguarda i movimenti regolari del basso, sia per grado congiunto che disgiunto. I movimenti per grado congiunto includono tutti i movimenti nella stessa direzione, diatonici e cromatici, mentre i movimenti disgiunti coincidono quasi sempre con le sequenze, cioè con trasposizioni regolari di un modello su diversi gradi della scala.<sup>15</sup> I “moti del basso” – come spesso venivano chiamati – costituiscono forse la parte più importante dalla teoria dei partimenti dopo la regola dell’ottava: non a caso Fenaroli dedica agli esempi di questi “moti” un intero libro dei partimenti, il terzo, che reca come sottotitolo: “De’ movimenti del Basso colle armonie così consonanti che dissonanti praticabili sopra di esso”.

15 partire dalla metà dell’Ottocento in Italia si abbandonò la denominazione originale di questi movimenti del basso per adottare quella francese di “marche d’harmonie”, tradotta in italiano con “progressione”. Il termine “sequenza”, in questo senso sinonimo di “progressione”, mi sembra preferibile perchè sposta l’accento dalla successione dei gradi armonici al movimento lineare del basso.



seconda nota: in altri termini, il modello viene trasposto per grado in senso discendente (esempio 5).

Seguito di 7<sup>a</sup> preparata dalla 6<sup>a</sup> e risolta in 6<sup>a</sup>.

A. u.

N.º 9. Partimento in cui il basso scende di terza e sale di grado.

Armonia di 5<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> sulla nota che scende, e di 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> su quella che sale.

Armonia di 5<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> colla 6<sup>a</sup> aggiunta sulla nota che sale.

A. o.

Armonia di 7<sup>a</sup> preparata dalla 5<sup>a</sup> e risolta in 6<sup>a</sup>, e successivamente di 9<sup>a</sup> preparata dalla 5<sup>a</sup> e risolta in 8<sup>a</sup>.

A. p.

**Esempio 5: “Partimento in cui il basso scende di terza e sale di grado”**

La V classe di regole riguarda le cosiddette “terminazioni (o “uscite”) di tono”. Con questo termine si indicavano le mutazioni scalari indotte da moti del basso, alterazioni, particolari intervalli nell’accompagnamento o, più spesso, tutti questi fattori insieme. Nonostante l’evidente affinità tra i due concetti, le “terminazioni di tono” non andrebbero confuse con le “modulazioni”. Il secondo concetto, almeno nella prassi odierna, si riferisce preferibilmente a spostamenti tonali di ampio respiro e con significative conseguenze sulla forma (come avviene, per esempio, nell’esposizione della forma sonata). Il concetto di terminazione di tono, invece, ha una motivazione esclusivamente pratica, legata alla prassi del basso non cifrato. Infatti l’accompagnamento di un basso privo di indicazioni di accordi dipende esclusivamente dalla corretta identificazione della scala in uso in ogni momento: se l’identificazione della scala è errata tutti gli accordi saranno di conseguenza falsati. Le regole della “terminazioni di tono” servono dunque soltanto a

identificare correttamente la scala in uso in un basso non cifrato, e hanno tutt'al più il significato di modulazioni locali e transitorie (affini alle "tonicizzazioni"). Stranamente, le terminazioni di tono non compaiono nelle regole di Fenaroli, dove la classe V delle regole vi manca del tutto. Esse sono invece presenti in altre fonti quali il Metodo di Giovanni Furno, le anonime Istruzioni armoniche e gli Elementi per ben sonare il cembalo di Nicola Sala.<sup>16</sup>

### *Partimenti*

differenza delle Regole, i partimenti circolarono per decenni in forma manoscritta e cominciarono a venire regolarmente stampati in Italia soltanto verso il secondo decennio dell'Ottocento: la prima edizione napoletana sembra essere quella di Federico Girard che intorno agli anni Venti dell'Ottocento stampò i primi quattro libri dei partimenti in fascicoli separati. Più o meno negli stessi anni, tra il 1823 e il 1824, appariva l'edizione romana di Ratti & Cencetti.<sup>17</sup> Dieci anni prima, intorno al 1814, era apparsa a Parigi (e successivamente ristampata da Ricordi che utilizzò le stesse lastre) la lussuosa edizione in folio curata da Emanuele Imbimbo e pubblicata da Carli, un'edizione che però era ovviamente al di fuori delle possibilità di un normale studente di musica dell'epoca.<sup>18</sup> Intorno al 1850 gli editori iniziarono a stampare insieme le regole e i partimenti, con titoli diversi da quelli originali: per esempio, quello dell'edizione Canti (ristampato da Forni nel 1978) reca il titolo di Partimenti ossia basso numerato.<sup>19</sup>

partimenti sono divisi in sei libri, secondo una progressione di difficoltà attentamente calcolata. Il primo libro inizia con la presentazione delle

---

16 Giovanni Furno, *Metodo facile, breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare i partimenti senza numeri*. Naples: Orlando, n.d. (other editions Milan: Lucca, Gio. Ricordi); *Istruzioni armoniche raccolte dalle opere de' più illustri autori ovvero metodo facile per apprendere i principj della musica e del contrapunto: e le regole pratiche necessarie a ben suonare il cembalo, o piano-forte*, Naples, Stamperia della Biblioteca Analitica 1822; Nicola Sala, *Elementi per ben sonare il cembalo*. MS: Naples (I-Nc) S.1.94.

17 *Partimenti ossia basso numerato seconda la scuola dei Conservatorij di Napoli... divisa in sei libri, riveduta ed aumentata colla quale s'impara praticamente ad accompagnare ed a conoscere i principij del contrapunto*. Rome: Ratti & Cencetti, n.d. [1823 ca]

18 *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*. Paris: Carli, n.d. [1814] (bilingual Italian – French, with a *Discorso preliminare* by Emanuele Imbimbo).

19 *Partimenti ossia Basso numerato di Fedele Fenaroli adottato per uso degli alunni dell'I. e R. Accademia delle Belle Arti di Firenze*. Milan: Gio. Canti, n.d. [1856]

“Scale”, cioè della regola dell’ottava in tutte le tre posizioni e nei due modi maggiore e minore. Seguono le tre cadenze: semplici, composte e doppie (con la variante della “passata della settima” per le semplici) e infine una serie di 16 “Partimenti progressivi”. Questi ultimi sono facili bassi cifrati che consentono di esercitarsi sulle prime e più essenziali tecniche di condotta delle voci oltre che, ovviamente, sulla regola dell’ottava e sulle cadenze.

Il secondo libro, come abbiamo già visto, è interamente composto da “schede” sui ritardi: i partimenti non sono numerati ma contraddistinti da lettere che si riferiscono alle regole corrispondenti. Anche questi partimenti sono cifrati con cura.

Il terzo libro non contiene partimenti, ma soltanto esempi di “movimenti del basso” in illustrazione delle rispettive regole. Questo libro costituisce la più ampia raccolta di questo genere mai pubblicata.

partimenti ritornano con quarto libro, e questa volta sono interamente privi di cifrature. La loro realizzazione dipende unicamente dall’analisi dei movimenti del basso e dall’applicazione degli schemi di accompagnamento studiati nei libri precedenti: cadenze, regola dell’ottava, dissonanze e moti del basso. In un’annotazione all’inizio del libro Fenaroli chiarisce succintamente il metodo di lavoro consigliato: “I seguenti Partimenti si devono prima studiare colle semplici consonanze e poi colle dissonanze, secondo le regole antecedenti”. Il significato di questa (per noi) criptica annotazione è che i partimenti vanno realizzati in due tempi: nella prima fase si utilizzeranno le “semplici consonanze”, cioè gli schemi d’accompagnamento elementari come le cadenze, la regola dell’ottava e i moti del basso più semplici; nella seconda fase questa realizzazione elementare andrà elaborata utilizzando i ritardi, ma anche (come specificherà nella sua edizione commentata Emanuele Guarnaccia) anche le imitazioni e le diminuzioni.

Il quinto libro è intitolato “De’ temi, canoni e fughe”. I “temi” sono partimenti non cifrati per i quali Fenaroli, sull’esempio del suo maestro Durante, fornisce alcune battute di realizzazione in stile di sonatina per cembalo: queste battute costituiscono il modello (o la “maniera”, secondo il termine preferito da Durante) da seguire per la realizzazione di tutto il brano. Ai cinque “temi” (di cui il primo è mostrato nell’esempio 6) seguono dodici fughe, ciascuna preceduta da un preludio, in una forma ibrida tra la fuga e la sonata. Completa il quinto libro una serie di dieci “Fughe in toni cromatici”, cioè in toni allora considerati inconsueti: anche queste sono precedute da un breve preludio. I “canoni” di cui nel titolo non sono pezzi auto-

nomi, ma le sezioni conclusive di alcune fughe: il termine qui equivale a “stretto”.

LIBRO QUINTO

De' temi, canoni, e fughe.

78

2549

Esempio 6: pagina iniziale del quinto libro con il “Tema” n. 1.

Assieme al quinto, il sesto libro è quello che contiene i pezzi più esoterici di tutta la raccolta: si intitola “De’ partimenti fugati, ricercati, ed imitati” (l’esempio 7 mostra la prima pagina del sesto libro con il primo ricercare). Si tratta di pezzi di difficilissima realizzazione, di cui lo stesso Fenaroli era consapevole quando scriveva al suo discepolo Marco Santucci che “soltanto voi che siete della mia scuola, e che molto capite potete insegnarli”.<sup>20</sup> Nel sesto libro contiene 40 brani di diverso genere: dai canoni veri e propri, a volte contrassegnati da un titolo (n. 17) più spesso no (come i nn. 2, 4, e 6), fughe preceduti dal preludio (come i nn. 10, 11, 12, 13). Non chiaro invece cosa intendesse Fenaroli con “ricercata”, ma probabilmente il significato che dava a questo termine è lo stesso che ne dava Emanuele Imbimbo, cioè una composizione polifonica «non sommessa alle strette regole della Fuga, potendosi modulare ed imitare a piacere i tutti tuoni».<sup>21</sup>

20 Rosa Cafiero “la musica è di nuova specie, e si compone senza regole”: Fedele Fenaroli e la tradizione didattica napoletana tra Settecento e Ottocento. questo volume p. ???

21 Imbimbo, Seguito de’ partimenti, p. 8.

Per concludere, le Regole e i Partimenti di Fenaroli costituiscono la più influente guida pratica alla composizione realizzata in Italia nel Settecento, e una chiave essenziale per comprendere le tecniche compositive dei musicisti italiani tra Sette e Ottocento. Le Regole e i partimenti di Fenaroli sono stati l'indiscusso fondamento di ogni serio studio della composizione in Italia per almeno centocinquant'anni, partire dalla fine del Settecento. Solo per fare un esempio, Verdi studiò con un allievo di Fenaroli, Vincenzo Lavigna, e utilizzò i partimenti di Fenaroli per l'educazione del suo unico studente di composizione, Emanuele Muzio. Verso la metà dell'Ottocento l'influenza della teoria francese e poi tedesca spostò l'attenzione verso una teoria dell'armonia "scientifica" e causò la progressiva ma inevitabile emarginazione delle regole e dei partimenti di Fenaroli, che nei primi decenni del Novecento di fatto scomparvero dai programmi d'insegnamento, sopravvivendo forse soltanto in contesti marginali. Oggi la rinascita dell'interesse per la prassi del partimento riporta inaspettatamente Fenaroli al centro del dibattito teorico.