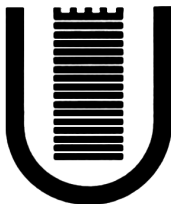


La rivista è stampata con il contributo dell'Università di Roma – Tor Vergata
Dipartimento di Beni Culturali Musica e Spettacolo



Rivista di analisi e teoria musicale

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direttore: Mario Baroni

Vicedirettore, Rossana Dalmonte, Giorgio Sanguinetti

Direttore responsabile: Johannella Tafuri

Consulenti editoriali: Jean Michel Bardez (Conservatoire Berlioz, Paris), Margaret Bent (All Souls College, Oxford), Pieter Bergé (Katholieke Universiteit, Leuven), Deborah Burton (Boston University), William Caplin (Mc Gill University, Montreal), Antonio Cascelli (Irish University at Maynooth), Luisa Curinga (Conservatorio di Fermo), William Drabkin (University of Southampton), Robert Gjerdingen (Northwestern University), Michel Imberty (Université de Paris X, Nanterre), Ignazio Macchiarella (Università di Cagliari), Johannes Menke (Hochschule Schola Cantorum Basiliensis), Luca Marconi (Conservatorio di Como), Marie-Noëlle Masson (Université Rennes 2), Jean-Jacques Nattiez (Université de Montréal), Stéphan Orlando (Conservatoire Royal de Mons), Susanna Pasticci (Università di Cassino), Egidio Pozzi (Università della Calabria), Jesse Rosenberg (Northwestern University), Guido Salvetti (Conservatorio di Milano), Janet Schmalfeldt (Tufts University, Boston), Michael Spitzer (Durham University), Philippe Vendrix (Université de Liège), Laurence Wuidar (Université Libre de Bruxelles)

Amministrazione: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Redazione, layout e copertina: Ugo Giani

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

Stampa: Genesi Gruppo Editoriale, Città di Castello

Abbonamento annuo: Soci SIdM, SIEM, AIMI, IASPM € 15

Non soci € 25

Numero singolo € 15

Il pagamento potrà essere effettuato con una delle seguenti modalità:

- mediante bonifico bancario codice IBAN: IT 80 K 01030 13701 000000682017;
- mediante carta di credito comunicando il nome dell'intestatario, il numero della carta, la data di scadenza e il codice di controllo di tre cifre;
- mediante versamento sul c/c postale n° 11748555, intestato a LIM Editrice, via di Arsina 296/f, 55100, Lucca

© LIM Editrice srl

Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca Tel. 0583 394464 Fax 0583 394469 – 0583 394326

www.lim.it lim@lim.it

ISBN 978-88-7096-581-0

Il G.A.T.M. (gruppo Analisi e Teoria Musicale) è nato nel 1989 come associazione fra cinque società musicologiche.

I soci del GATM erano la Società Italiana di Musicologia (SIIdM), la Società Italiana per l'Educazione Musicale (SIEM), la Società Italiana di Etnomusicologia (SIE), l'Associazione Italiana di Informatica Musicale (AIMI), il Ramo italiano dell'*International Association for the Study of Popular Music* (IASPM).

Nel 2002 il GATM si è trasformato in associazione a titolo personale: qualsiasi persona interessata può diventare membro dell'Associazione.

Le cinque società fondatrici hanno conservato la possibilità di offrire ai propri membri l'abbonamento alla presente rivista a prezzo dimezzato.

Per associarsi al GATM è sufficiente spedire la quota d'abbonamento alla rivista. L'iscrizione all'Associazione avviene automaticamente.

**Ai lettori della rivista e agli studiosi di teoria e analisi
che intendono inviare proposte di pubblicazione**

Ogni articolo verrà sottoposto a un processo di lettura da parte di revisori anonimi scelti dalla redazione. L'articolo potrà essere giudicato:

- di alta qualità, e accettato senza revisioni
- di buona qualità, con richiesta di piccole revisioni
- di qualità accettabile, ma con richiesta di sostanziali revisioni
- non accettabile

La direzione della rivista ricorda che i lavori non ancora pubblicati sono da considerare proprietà esclusiva dell'autore. La loro lettura verrà permessa esclusivamente ai revisori.

Agli autori accettati verrà chiesto di rispettare le regole editoriali della rivista che si possono trovare nel sito <http://www.gatm.it>

For the attention of the authors applying for publication in the journal

Each article will be submitted to a process of anonymous review.

The article can be judged:

- of outstanding quality, and accepted without revision
- of good quality, requiring only minor revisions
- acceptable but requiring substantial revisions
- not acceptable

The editorial board stresses that unpublished works remain the property of the authors. They will be read exclusively by the reviewers.

The authors are required to respect the editorial guidelines of the journal to be found in the website <http://www.gatm.it>

Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento

a cura di Gaetano Stella

- 7 Rosa Cafiero
La formazione del musicista nel xviii secolo: il "modello" dei Conservatori napoletani
- 29 Robert O. Gjerdingen
The perfection of craft training in the Neapolitan Conservatories
- 53 Robert O. Gjerdingen
*Il perfezionamento della professionalità musicale nei Conservatori di Napoli
Sintesi in lingua italiana*
- 55 Nicoleta Paraschivescu
*Una chiave per comprendere la prassi del partimento: la sonata "Perfidia" di
Francesco Durante*
- 71 Giorgio Sanguinetti
La scala come modello per la composizione
- 101 Paolo Sullo
I Solfeggi di Leo e lo studio della forma nella scuola napoletana del Settecento
- 121 Gaetano Stella
Le «Regole del contrappunto pratico» di Nicola Sala

LA FORMAZIONE DEL MUSICISTA NEL XVIII SECOLO: IL “MODELLO” DEI CONSERVATORI NAPOLETANI

La storia della scuola musicale di Napoli nel XVIII secolo è tradizionalmente legata alla storia dei conservatori, ovvero di quelle istituzioni assistenziali nelle quali veniva impartito l'insegnamento della musica: l'indagine, sistematizzata nella seconda metà dell'Ottocento da Francesco Florimo [1880-82] e continuata, con diverso approccio storiografico, ai primi del Novecento da Salvatore Di Giacomo [1924; 1928], aveva però rivelato un grande limite d'impostazione metodologica [Croce 1896; Pannain 1914, 3-4], ovvero l'incasellamento delle biografie dei singoli musicisti nelle istituzioni nelle quali si erano formati senza inquadrare le attività di queste ultime nel ricco e sfaccettato tessuto produttivo musicale partenopeo.¹ Studi più recenti, fondati su una lettura critica di documenti d'archivio in gran parte inediti, hanno permesso di mettere ulteriormente a fuoco aspetti e caratteri dell'organizzazione materiale dei conservatori napoletani [Degrada 1977, 257-262; Pozzi 1987; Degrada 1988; Pozzi 1990; Del Prete 1999a; Olivieri 1999; Del Prete 1999b; Fabris 2007].

Le prime testimonianze dell'introduzione dell'insegnamento della musica nei conservatori² a Napoli risalgono al XVII secolo: nati nel XVI secolo come istituti assistenziali

1. «Il Florimo divide le biografie dei compositori della scuola napoletana in gruppi, secondo i conservatorii nei quali ciascuno di essi ebbe a studiare. Ora questi elenchi per conservatorii non sono un buon ordinamento e non ci danno la storia della musica napoletana, come non sarebbe la storia della scienza e della letteratura le serie biografiche degli scienziati e letterati usciti dalle varie scuole ed università di un paese» [Croce 1896, 34]. Il presente studio costituisce l'aggiornamento di Cafiero 2005a.
2. Ricordiamo che nella descrizione dell'origine del conservatorio di Sant'Onofrio si parla di un luogo separato «a guisa di monisterio» nel quale «abitavano alcune donne mal maritate, vedove, ed anche zitelle, che con un discreto pagamento mensile a favore del pio luogo e col lavoro delle loro braccia si alimentavano. [...] Posteriormente i confratelli, mossi da sentimento di compassione, cominciarono a raccogliere i meschini fanciulli della contrada per educargli alla musica» [Celano 1856, 405]. I conservatori attestati alla fine degli anni '80 del Settecento [Sigismondo 1788-1789], oltre ai tre musicali, sono quello di S. Maria del Refugio, della Madonna dei Sette Dolori, di S. Maria di Costantinopoli («Conservatorio di donzelle civili»), il Tempio della Scorziata («Conservatorio di Gentildonne»), Chiesa e Banco dello Spirito Santo («Conservatorio di donzelle»), S. Nicola a Nido («Conservatorio di donzelle»), Conservatorio delle Paparelle, S. Clemente («Conservatorio di donzelle»), C. Crispino e Crispiniano («Conservatorio di donzelle appartenente all'Arte de' calzolari»).

(veri e propri orfanotrofi), i conservatori erano stati inizialmente concepiti come strumento per recuperare i giovani appartenenti a famiglie bisognose attraverso lo studio delle lettere e della religione e attraverso l'apprendimento di un mestiere (prevalentemente un'attività manifatturiera).³ Nel 1537 venne fondato il conservatorio di Santa Maria di Loreto [Robinson 1972; Dietz 1972]; seguirono, nell'ordine, quello di Sant'Onofrio a Capuana (1578), quello di Santa Maria della Pietà dei Turchini (di cui si possiede un primo statuto del 1583, approvato nel 1584) e quello dei Poveri di Gesù Cristo [Hucke 1961; Pozzi 1987; Pozzi 1990] (1589), aperto cinque anni dopo l'Oratorio dei Filippini, al quale fornì costantemente servizi musicali [Borrelli 1961; Cafiero-Marino 1987]). L'oratorio dei Poveri di Gesù Cristo ebbe vita breve: mentre gli altri tre si erano legati alla protezione regia, esso era rimasto sempre sotto la giurisdizione arcivescovile⁴ e aveva continuato ad essere legato ad una committenza di tipo esclusivamente religioso, caratterizzata da attività devozionistiche e da apparati civili-religiosi di massa, da una prevalente assistenzialità, da una prassi dichiaratamente controriformistica e da una evidente dipendenza da modelli del passato; fu soppresso nel 1743⁵ [Di Giacomo 1928, 121]. Nel 1797 fu la volta di Sant'Onofrio: gli allievi di S. Maria di Loreto furono trasferiti nei locali del Sant'Onofrio perché un decreto regio aveva disposto che la sede di Loreto fosse adibita ad ospedale militare; in seguito all'unificazione (1798) l'intero patrimonio di Sant'Onofrio conflui in quello di Loreto che prese la denominazione di Loreto a Capuana.

La nascita della scuola di musica⁶ (nella quale furono ammessi i primi convittori) coincise con la necessità di far fronte alla sempre crescente richiesta di servizi musicali di tipo religioso e laico da parte delle varie istituzioni cittadine (oratori, congregazioni, accademie private e, più avanti, teatri d'opera) e di trovare nuove fonti di entrate per coprire le ingenti spese di gestione e di assistenza [Di Giacomo 1928, 144; Di Giacomo 1924, 21, 188, 318; Del Prete 1999a, 676-677].

Nella seconda metà del XVIII secolo i conservatori sono ormai vere e proprie imprese organizzate secondo collaudati schemi gerarchici e perfettamente integrate nel tessuto cittadino, nelle attività produttive, nel mondo artistico, alla cui amministrazione [Robinson 1972] sono preposti sei governatori, appartenenti al ceto degli avvocati o dei mercanti, che rimangono in carica per due anni; ogni mese uno dei governatori (il *mensario*) assumeva l'incarico di supervisore. Gli impiegati dipendenti dall'istituto potevano essere inquadrati in quattro tipologie: impiegati che avevano contatti

3. I confratelli della congregazione di Sant'Onofrio «dalle vesti bianche», per esempio, erano prevalentemente «mercanti e maestri d'arti» [Di Giacomo 1924, 15].

4. Il conservatorio venne preso «in protezione» dal cardinale Gesualdo nel gennaio 1602 [Di Giacomo 1928, 44].

5. Stando ad una testimonianza del 1804, l'arcivescovo di Napoli cardinal Spinelli avrebbe ordinato la soppressione a causa dello scarso profitto dei figlioli «nelle cose della religione».

6. Le prime evidenze della presenza di maestri di musica ai Poveri di Gesù Cristo risalgono al 1606, alla Pietà dei Turchini al 1615, al Sant'Onofrio al 1650, a Loreto al 1678 (se si escludono alcuni pagamenti registrati nel 1588 a favore dell'organista Francesco Roccia).

sporadici con gli allievi (il segretario e razionale, il notaio o procuratore,⁷ l'ingegnere, l'esattore⁸ e vari artigiani e bottegai che avevano in affitto i locali di proprietà del conservatorio e al tempo stesso fornivano servizi alla comunità dell'istituto, quali la *spe-tiaria*, il fornaio, il barbiere); impiegati che venivano spesso in contatto con i figlioli (il medico e il chirurgo); impiegati (generalmente preti) che avevano quotidiano contatto con gli studenti (il rettore,⁹ il vicerettore, il mastro di casa, i prefetti, lo spenditore, i cappellani, il sagrestano, i servi, fra i quali il portinaio); infine i maestri: maestri di *scola* (che insegnavano grammatica, retorica, religione, filosofia), maestri di scienza e di geometria (questi ultimi attivi dalla seconda metà del secolo), maestri di musica (un maestro di cappella, un vice maestro di cappella, che insegnavano la composizione,¹⁰ il canto e l'accompagnamento al cembalo e i maestri di strumenti ad arco e a fiato), e ancora i sottomaestri o *mastricelli*, allievi più anziani che impartivano lezioni di musica ai figlioli più piccoli.

Il numero e le qualifiche dei maestri si evolvono nel tempo: al conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo si passa da un maestro registrato nel 1606 ai quattro maestri registrati nel 1633 (un *magister musicae*, con mansioni di maestro di canto, il suo *coadiutor*, un *magister lyrae* e un *magister buccinae*¹¹ [Di Giacomo 1928, 68]); alla Pietà dei Turchini nel 1746 si trova un organico più articolato (un primo e un secondo maestro di canto, maestri di violino, oboe, di tromba):

1. Perché nell'Armonia della Musica fan d'uopo e voci, e stromenti di varie sorti e distinti fra loro, che d'una istessa persona non possano esercitarsi; per ciò per questi insegnare bisognano diversi Maestri, quali possiamo distinguerli in tre Classi, cioè di Canto, di Corde, e di Fiato. All'ufficio del Maestro di Canto appartiene insegnare il solfeggio, ed il Canto. All'ufficio del Maestro di Corde appartiene insegnare di violino, violoncello e contrabbasso e all'ufficio del Maestro di Fiato, perché diverse sono le specie delli stromenti di fiato, per ciò sono anche diversi i Maestri; all'ufficio del Maestro di tromba va annesso il corno da caccia, ed il trombone; al Maestro d'oboè va annesso il Flauto, e Traversiero.
[...]

4. Al secondo maestro di canto appartiene istruire i figlioli nel solfeggiare, e nel cantare; al primo maestro di canto, appartiene far concerti, e istruirli nel contrapunto; e all'uno ed altro dare lezione di cembalo, però non viene proibito al se-

-
7. Al notaio spettava il disbrigo di tutte le pratiche riguardanti l'amministrazione e la rappresentanza legale del conservatorio, spesso coinvolto in controversie civili di varia natura, oltre alla stipula dei contratti di entrata dei figlioli, di cui si dirà più avanti.
 8. L'esattore, nominato annualmente dai governatori, aveva il compito di riscuotere gli affitti degli immobili di proprietà dell'istituto.
 9. A partire dal 1708 [Robinson 1972, 28].
 10. Il clerico Giovan Giacomo de Antiquis insegna ai figlioli «de cantare» [Di Giacomo 1928, 144].
 11. Si tratta, nell'ordine, di Francesco Rufolo (maestro di cappella), Marco Antonio di Antonino (vice-maestro di cappella), Francesco (arpa) e Giacomo Anzalone (tromba); nel 1634 si registra anche un maestro di violino [Di Giacomo 1928, 82].

condo di fare quando li piace, concerto, né al primo dare lezione à solo, specialmente quando non si troveranno tutti i figlioli [Florimo 1882, III, 18].¹²

Fra i compiti degli insegnanti, oltre all'attività didattica, era prevista la composizione di musica¹³ destinata alle esercitazioni degli allievi [Del Prete 1999a, 680]; allo stesso modo gli allievi maestri di cappella si cimentavano nella scrittura musicale, tanto che numerosi saggi di composizione dei maestri e degli allievi, destinati ad irradiare l'astro napoletano e ad alimentare la tradizione e la mitografia dei conservatori videro la luce proprio sulle scene dei teatri allestiti all'interno degli istituti. L'ammissione degli studenti (i *figlioli*) al conservatorio veniva sancita attraverso un contratto (*instrumentum*) nel quale l'allievo si impegnavo a «servire il conservatorio» e a «corrispondere e pagare» all'istituto i proventi guadagnati nell'esercizio delle attività musicali anche se fosse uscito prima del tempo fissato nell'*instrumentum*; in alcuni casi la prima rata di accesso al conservatorio veniva pagata da un generoso mecenate (appartenente al ceto degli artigiani o dei mercanti cittadini o alla nobiltà della capitale o delle province del regno) che garantiva per il *figliolo*. La permanenza in conservatorio, dove il figliolo avrebbe appreso la musica «conforme la capacità del suo ingegno»¹⁴ poteva durare dai 4 agli 8-10 anni, a seconda delle necessità e della disposizione [Olivieri 1999, 726-727]. Ogni figliolo doveva portare con sé un piccolo corredo; questa la dotazione richiesta da un regolamento del 1728 per essere ammessi al conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo [Regole 1728, 80; Cafiero 2005b]:

Letto lungo palmi otto, e largo palmi quattro con due scanni di ferro, ed uno di legno in mezzo colle tavole spezzate, e con due matarazzi, ed una coverta di tarantola turchina.

Sedia di paglia.

Sottana di Sajetta rossa.

Zimarra di tarantola turchina.

Cinta di capisciola rossa.

Beretta della stessa materia della zimarra.

Cappello nero modesto.

Tutte biancherie necessarie.

Posata con forchetta, cucchiaro, e coltello senza punta.

Fede del battesimo.

Fede del matrimonio de' genitori.

Attestato dell'Ordinario *de vita, & moribus*.

Offizio della b.V.

-
12. Florimo omette nella citazione il punto primo, che è stato integrato attingendo alle manoscritte *Regole e statuti* (1746).
 13. Cfr., per esempio, le *Conclusioni* (1684) del conservatorio di S. Maria di Loreto, n. 168, f. 43 (Napoli, Archivio della Biblioteca del Conservatorio di musica "San Pietro a Majella").
 14. La formula è tratta dal contratto stipulato dal figliolo Emanuele Garzia, milanese, con il conservatorio della Pietà dei Turchini nel 1704 (Napoli, Archivio di Stato, Notai del XVII secolo, 599/25 c. 10r).

Dottrina del Cardinal Bellarmino.
Qualche libro divoto.

I figlioli venivano ammessi per diventare maestri di cappella, strumentisti o cantanti. Un accenno alla categoria degli apprendisti cantanti è doveroso: i conservatori ospitavano un certo numero di piccoli eunuchi (molto spesso provenienti da altre province del regno, in particolare dalla Puglia),¹⁵ destinati dalle famiglie alla professione musicale per sfuggire alla miseria [D'Alessandro 1988; Di Giacomo 1924, 104-114; Olivieri 1999, 723]: il tentativo di istradare all'attività musicale talvolta era destinato a fallire, poiché i fanciulli si rivelavano poco dotati di talento musicale; nel migliore dei casi, se avevano imparato con profitto a suonare uno strumento, potevano aspirare alla professione musicale; nel peggiore, non avevano altra scelta che seguire la via del sacerdozio. Gli eunuchi erano generalmente ospitati in un reparto sotto la diretta sorveglianza del rettore, certamente più tutelati degli altri figlioli, e avevano diritto ad esercitarsi separatamente, a differenza degli altri, che erano soliti esercitarsi tutti contemporaneamente in un'unica grande sala, ciascuno al proprio strumento, fra rimbombi, dissonanze, e interferenze sonore d'ogni genere.

Di questa insolita, discutibile prassi è testimone l'imperatore d'Austria Leopoldo II, in visita a S. Maria di Loreto, al quale Fedele Fenaroli fa rilevare come invece tale pratica sia tutt'altro che infruttuosa, e che permetta invece agli allievi di ottenere una certa concentrazione:

On lui fit observer que la confusion occasionée par le grand nombre de voix et d'instruments dans le même local, produisant une espèce de bourdonnement par des sons indistincts et inappréciables à l'oreille, laissait à chaque élève la faculté de s'occuper entièrement de son objet; ce qui ne pourrait pas avoir lieu, s'ils étaient seulement au nombre de deux, ou de trois, parce que, dans ce cas, les sons étant distincts et appréciables, l'attention des élèves serait à chaque instant détournée [Imbimbo 1821, 5].¹⁶

Anche Charles Burney, che visita il conservatorio di Sant'Onofrio nell'autunno 1770, assiste in una camerata ad un vero e proprio concerto multiplo, cioè alle esecuzioni contemporanee di vari pezzi di musica realizzati su diversi strumenti (clavicembali, violini, voci, mentre i violoncellisti e i fiatisti si esercitano altrove, chi in altre sale, chi addirittura sulle scale), e non può far altro che constatare che tale pratica contribuisce ad accrescere la «sciatta grossolanità» e la mancanza di gusto, di precisione e di espressione che contraddistinguono le esecuzioni pubbliche dei giovani allievi [Burney 1771, 324-327; Choron-Fayolle 1810, 151; Tufano 2009, 733-748].

15. Come la città di Napoli esercitava una notevole forza centripeta, legata ad interessi prevalentemente politici, economici, mercantili, così anche i conservatori attiravano verso la capitale gli aspiranti musicisti: il numero dei figlioli provenienti da altre regioni del regno risulta sensibilmente più alto del numero di quello dei napoletani o degli stranieri.

16. La visita dovrebbe risalire agli anni 1790-92, nei quali Leopoldo, già granduca di Toscana Pietro Leopoldo I (1765-1790), resse il titolo di imperatore d'Austria.

Ben diversamente sarebbe stato regolato, invece, lo studio dei figlioli secondo il regolamento stilato nel 1746 per il conservatorio della Pietà dei Turchini:

Dovendosi fare esercizio di musica non si facci in tempo delle scuole, ma queste finite et acciò questo esercizio non impedisca lo studio degli altri s'osserva questa regola, cioè la classe delli Eunuchi faccia l'esercizio di cantare uniti nel proprio Dormitorio; La Classe delli Tenori nella sala; La classe delli Bassi nella Guardarobba superiora; La classe delli Violini nell'angolo inferiore del Dormitorio dei Grandi; la classe delli Mastricelli nell'angolo superiore di detto dormitorio de Grandi; la classe dell'Oboè nell'Udienza. La classe delli violongelli, e contrabassi nel passetto della Guardarobba superiora; e la Classe delli Tromboni e Trombe nella Guardarobba inferiore [*Regole e statuti* 1746; Florimo 1882, III, 14].

Sempre degli anni Settanta è un'altra testimonianza, tutt'altro che lusinghiera per la pratica musicale appresa dai giovani nei conservatori, quella, dichiaratamente sciovinista, di Ange Goudar, che difende strenuamente la musica e i musicisti francesi e deplora i costumi musicali italiani:

Ces hôpitaux en musique ont leurs statuts & leurs loix. La premiere est d'y faire des élèves en chant & des joueurs d'instruments. Ce n'est qu'après qu'on ne découvre aucune disposition dans les hospitaliers apprentifs, qu'on les destine à la composition. Pendant ce premier exercise, point d'éducation, point d'autre étude, point de livres, point de littérature, point de connaissances, point de savoir. Le clavessin dont l'élève tire son art, est isolé. Il ne tient à aucun genre d'érudition. C'est à force de battre ce morceau de bois, que le génie musical doit lui venir. D'un autre côté le maître qui est chargé de cette école, est un homme dur, pesant, sans goût, sans génie, sans imagination, qui se borne aux principes de son art. Ces musiciens nécessaires sortent de ces conservatoires à l'âge de dix-huit à vingt ans, c'est-à-dire lorsque le génie est formé, & qu'il n'est plus tems de s'en donner un autre. Devenus ainsi professeurs, & n'ayant d'autres moyens pour vivre que de professer, ils font de la musique. Leur début ordinaire dans le monde est un monopole ouvert. Dans les premiers opéra qu'il donnent, ils se volent les uns les autres comme des voleurs de grand chemin. Le dernier compositeur d'opéra prend un morceau de l'un, un morceau de l'autre; il s'empare d'une symphonie entiere, d'une ritournelle, d'une ariette; se fait d'un mot & d'un passage; il rassemble, unit & coud ensemble toutes ces vieilles idées, & en fait un opéra nouveau, sans qu'il lui en coûte une seule idée [Goudar 1777, 82-84].

Un'altra voce autorevole si leva nello stesso anno: è quella del marchese di Corleto, fondatore della Nobile Accademia di Dame e Cavalieri e promotore della fortuna napoletana di Gluck, che stila la prefazione al libretto stampato per la rappresentazione del *Paride ed Elena*:

L'aver io promossa in Napoli, e stabilita con successo una unione di Cavalieri dilettanti di Musica, mi ha fatto lusingare di ricavarne non solo un onesto, e nobile divertimento,

ma ben'anche di far rivivere il gusto in questo genere, che pare sia quasi assopito. Infatti la maggior parte de' Forestieri intendenti rimangono stupiti di non trovare nelle Orchestre di Napoli nè l'esattezza, né l'espressione; e tanto più che mantenendosi ne' Conservatorii una continua sorgente di Musica, sembra che quest'Arte dovesse nella nostra Città portarsi al più eccelso grado di perfezione. Ma il numero immenso dei Professori, che ne ha avvilito le paghe, e la molteplicità delle Musiche, nata appunto dalla poca spesa che importano, han prodotta corrispondentemente la sazietà negl'ascoltanti, e la svergiatezza dell'Arte nei Professori [Calzabigi 1777].

L'offerta formativa dei conservatori alla fine del XVIII secolo presenta alcuni limiti oggettivi: insegnanti anziani (che percepivano salari bassissimi [Del Prete 1999b, 458]), una certa fissità nell'insegnamento, decadenza dei costumi musicali; agli inizi degli anni Novanta la 'crisi' del sistema produttivo musicale della Pietà dei Turchini è matura: il regio delegato Saverio Mattei [Mattei 1795; Florimo 1882, vol. II, 121-124; Di Giacomo 1924, 260-269; Fabbri 1993] propone di porre rimedio alla corruzione dei costumi musicali e alla decadenza dilagante facendo ricorso allo studio di modelli "classici" (identificati in un ideale repertorio del quale farebbero parte i duetti di Steffani e di Carapella, i salmi di Marcello, i madrigali di Lotti, le «carte» di Scarlatti, Leo, Durante, tutti rappresentanti ideali della mitica e rimpiantata età dell'oro), di teorici quali Meibomio, Zarlino, Eulero, Tartini, Sacchi, Martini, Eximeno (tutti equiparati in un ideale paradigma al di fuori da coordinate spazio-temporali; grandi assenti, in questo panorama, i teorici francesi), del *canto fermo*¹⁷ identificato nei «dotti, soavi e divoti [...] tuoni ecclesiastici» [Di Giacomo 1924, 263] dei salmi, per i quali ipotizza l'esecuzione di quelli intonati da Cafaro, Jommelli, Piccinni, Martini [*ibid.*, 266]. Attraverso la creazione di una biblioteca musicale, realizzata con la collaborazione di Giuseppe Sigismondo [Caffero 1993b], Mattei vanta la realizzazione di un fondamentale supporto per gli studenti del conservatorio:

Incominciando dagli antichissimi madrigali del Duca di Venosa e discendendo piano piano alla nostra età, si son raccolti in ogni genere di musica vocale, instrumentale, sacra, profana e buffa, moltissime carte. Basta dire che del solo gran Jommelli si son riposte in biblioteca circa quaranta spartiti teatrali, oltre di tante carte di chiesa, e specialmente quelle rarissime e quasi impossibili ad averse di S. Pietro; moltissime del Durante, del Leo, del Cafaro, dello Scarlatti, del Vinci, del Pergolesi, dell'Hendel, del Marcello e di altri più antichi e più nuovi [Di Giacomo 1924, 265].

Nel corso del XVIII secolo i conservatori napoletani si trasformano in vere e proprie aziende economico-musicali, ciascuno con un consistente patrimonio immobiliare e un ampio ventaglio di entrate (oltre che, naturalmente di esiti prevalentemente legati alla sussistenza e all'originaria impostazione benefico-assistenziale). Il caso della Pietà

17. Nel 1793 e nel 1794 padre Giuseppe da Napoli, Minore Osservante, corista della chiesa di S. Maria la Nova, è maestro di canto fermo alla Pietà dei Turchini; nel 1795 l'incarico risulta affidato a Giuseppe De Riso [Di Giacomo 1928, 269].

dei Turchini è paradigmatico per valutare la consistenza del patrimonio di un conservatorio e la relativa gestione [Del Prete 1999b]: all'epoca della fondazione il patrimonio era stato creato partendo dall'autotassazione dei confratelli della congregazione dei Bianchi, fra i quali venivano nominati i governatori, e dal ricavato delle elemosine (sia quelle raccolte nelle chiese, sia quelle raggranellate per le strade dai figlioli); a poco a poco si erano aggiunte alcune donazioni di cittadini facoltosi, eredità (spesso consistenti in beni immobili) e rendite varie, fra le quali gli *arrendamenti* [Colletta 1836, 160; De Rosa 1958, 79-88] (imposte sui consumi – in particolare su derrate alimentari – la cui esazione veniva concessa in appalto a privati), ai quali, dopo la creazione della scuola di musica, si erano aggiunte le rette degli allievi paganti e gli introiti delle attività professionali (musicali e non) dei figlioli stessi.¹⁸

Nel conservatorio di Sant'Onofrio e in particolare in quello di Loreto (ubicato nei pressi del porto e in uno dei più fiorenti borghi artigiani e commerciali della città) numerosi figlioli imparavano attività manifatturiere legate alla produzione e alla lavorazione della seta (si parla di trenettari, filatori, berrettai). Spesso i governatori degli istituti stipulavano contratti con i maestri artigiani presso i quali sistemavano gli orfanelli perché imparassero un mestiere; alla fine dell'apprendistato il figliolo veniva per così dire restituito ai governatori del conservatorio dietro pagamento di un compenso per i servizi prestati. In questo modo il conservatorio aggiungeva alla propria forza-lavoro un giovane già in grado di lavorare e di accrescere le entrate dell'istituto [Del Prete 1999b, 436].

Nel corso degli anni le entrate saranno tuttavia soggette a variazioni dipendenti da vari fattori: progressivo aumento dei beni immobili, rendite variabili degli arrendamenti, variazioni degli importi delle *entrature* dei figlioli, crisi economica legata ad epidemie e/o carestie.

La crisi che investe i conservatori a partire dagli anni Settanta del Settecento deve essere inquadrata nel più vasto panorama dei meccanismi economici che investono la società napoletana sul finire del secolo: un vertiginoso aumento dei prezzi, una svalutazione delle *polizze* di banco (il cui valore nel 1799 giungerà al solo 10 % del valore effettivo), un fortissimo incremento demografico non bilanciato da un'adeguata accumulazione di capitali, una serie di cronici ritardi e carenze rispetto ai contemporanei orientamenti nelle capitali europee si intersecano con difficoltà maturate nella gestione dei singoli istituti.

Le difficoltà materiali incidono anche sull'organizzazione didattica: il numero degli insegnanti rimane immutato nonostante le crescenti esigenze degli allievi (il nu-

18. I conservatori hanno ormai intessuto una fittissima rete di scambi professionali con numerose istituzioni cittadine; fra queste la Casa Santa dell'Annunziata, che nel 1766 paga 25 ducati e 50 grana perché i figlioli di Sant'Onofrio assistano alla comunione degli infermi dell'ospedale, cantino litanie e mottetti ogni sabato davanti alla cappella dell'ospedale ed eseguano le musiche nella cena del Giovedì Santo (cfr. Napoli, biblioteca del conservatorio di musica San Pietro a Majella, *Giornale dal 1765 al 1776 | Introito* [n. 34]). Per un nutrito elenco di istituzioni alle quali gli allievi della Pietà dei Turchini erano soliti fornire servizi musicali cfr. Del Prete 1999b, 447n.

mero di insegnanti straordinari – che certamente venivano reclutati per venire incontro alle esigenze degli allievi – non è sempre verificabile attraverso i libri contabili, dal momento che di solito non percepivano alcun compenso, in attesa che si rendesse vacante una *piazza* per la scomparsa o per il pensionamento di un insegnante *ordinario*; il metodo del mutuo insegnamento, che prevedeva che gli allievi più anziani e provetti (i *mastricelli*) impartissero ai più giovani gli insegnamenti appresi di prima mano dai maestri, permetteva di ovviare alla carenza di insegnanti; tuttavia non si può non sottolineare la mancanza di ricambio degli insegnanti, che rimanevano in servizio fino a tarda età, e spesso prestavano servizio in più di un conservatorio.¹⁹

Da un certo momento in poi si registrano drastiche riduzioni del numero degli allievi (anche in questo caso fra i responsabili principali le epidemie e numerosi casi in insubordinazione e di espulsione negli anni Ottanta). Nel 1762 Loreto ospita 186 allievi, dei quali 25 convittori e registra una rendita annua di 9.000 ducati;²⁰ nel 1770 Sant'Onofrio (secondo la testimonianza di Piccinni a Burney²¹) ospita 90 studenti, dei quali 16 castrati,²² Loreto 200, la Pietà dei Turchini 120 (di età compresa fra gli 8-10 e i 20 anni); nel 1773 la Pietà dei Turchini registra «86 fra Convittori, ed Alunni, e [...] due soli Maestri di Cappella, cioè D. Lorenzo Fago coll'onorario di an[nui] D. 96, e D. Pascale Cafaro con quello di annui D. 60» [I-Na, Ministero dell'interno, II inventario, fascio 2163]; nell'agosto 1777 a Loreto risultano attivi Pietro Antonio Gallo, Fedele Fenaroli e Saverio Valente (rispettivamente primo, secondo e terzo maestro di cappella),²³ a Sant'Onofrio Carlo Cotumacci e Giacomo Insanguine (ri-

19. È il caso, per esempio, di Giuseppe Ercolani, maestro di corno da caccia, attivo alla Pietà dei Turchini dal 1795 e a S. Maria di Loreto a Capuana dal 1793, e di Giuseppe Prota, attivo alla Pietà dei Turchini dal 1779 e a S. Maria di Loreto a Capuana dal 1767 (Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti I-Na), Ministero dell'Interno, II inventario, fascio 5181/559: *Stato dimostrativo de' Maestri di Musica dei Conservatorj della Pietà de' Turchini, di S. Onofrio, e Loreto, specificando l'età di ognuno La di loro Professione, l'Epoca in cui sono entrati a servire, ed averi rispettivi annuali* [1804]).
20. Supplica di Fedele Fenaroli al re Ferdinando IV del 16 settembre 1802 [I-Na, Ministero dell'interno, II inventario, fascio 5182].
21. Forte è l'interesse di Burney per il caso dei conservatori napoletani, i cui figlioli si sono guadagnati la «reputation of being the first contra-puntists or composers in Europe» [Burney 1771, 293, 298-301]; più avanti egli ribadisce il suo apprezzamento per la valentia contrappuntistica e l'invenzione dei compositori partenopei: «But though the rising generation of Neapolitan musicians cannot be said to possess either taste, delicacy, or expression, yet their compositions, it must be allowed, are excellent with respect to counter-point and invention; and in their manner of executing them, there is an energy and fire, not to be met with perhaps in the whole universe: and from this impetuosity of genius, it is common for a Neapolitan composer, in a movement which begins in a mild and sober manner, to set the orchestra in flames before it is finished» [*ibid.*, 357-358]; altra fonte di informazioni sulla tradizione della scuola napoletana è Carlo Cotumacci, succeduto al Sant'Onofrio a Francesco Durante [*ibid.*, 334-335].
22. «There are in this college [St. Onofrio] sixteen young *castrati*, and these lye up stairs, by themselves, in warmer apartments than the other boys, for fear of colds, which might not only render their delicate voices unfit for exercise at present, but hazard the entire loss of them for ever» [*ibid.*, 326-327].
23. Dal volume delle cautele del conservatorio di S. Maria di Loreto si apprende che il primo maestro percepiva 9 ducati, il secondo 8, il terzo 3; dal mese di settembre sono registrati soltanto Fenaroli

spettivamente primo e secondo maestro di cappella) e non viene segnalata alcuna «distinzione de' M.^{ri} di Contropunto, e Cembalo». ²⁴

Una testimonianza di parte ma sicuramente significativa per mettere a fuoco alcuni dei motivi che avevano condotto i conservatori settecenteschi alla progressiva crisi degli ultimi anni del secolo è quella di Marcello Perrino, che sarà chiamato a reggere le sorti dell'unificato collegio ottocentesco in qualità di direttore economico, prima, e di rettore, poi, e che aveva consultato ai primi dell'Ottocento le conclusioni dei governatori e le scritture degli antichi conservatori:

Fondati dunque i tre suddetti Conservatorj per servire all'indicat'oggetto di prestar ricovero agli Orfanelli da strada, non han mancato in ogni tempo i di loro rispettivi Governanti di esattamente quello adempire, con ammettere in detti Stabilimenti gl'Individui dell'indicata prescritta qualità, e condizione, ed Altri ancora non orfani, ma della condizione medesima; di sorte che cresciuto di molto il numero degli Ammessi, fu necessario di rinvenire nell'opera istessa i mezzi da coaiuvarne il mantenimento, non essendo a tanto sufficienti le rendite, che ciascun Conservatorio percepiva da' particolari suoi beni fondi acquistati mercè le indicate elargizioni della Pia gente.

Fu dunque messa a profitto l'opera degli Allievi medesimi, de' quali, alcuni più piccoli furono destinati a servir le messe in diverse Chiese della Città, e nella Cappella dell'abolito S[acro] C[onsiglio] nelle mattine di Tribunale, ritraendo ciascun Conservatorio una mensual prestazione delle dette rispettive Chiese, e Cappella, Altri de' piccoli medesimi furono addetti a far da Angioletti intorno a' cadaveri de' fanciulli, ed Altri meno piccoli a condurli nelle bare, che portavano su le spalle, o a mano, ed a seppellirli: I mezzani, ed i più grandi di età, divisi in più sezioni, che si chiamavano *Paranze*, furono, con de' piccoli *Sopranelli*, e *Contraltini*, riservati all'esecuzione delle musiche prezzolate, le quali eran di due specie, fisse, cioè, ed avventizie, esigendo per le fisse stabilmente un annual prezzo convenuto, e per le avventizie quello che sul momento si conveniva.

Per un mezzo ad accrescer vie più quella rendita, fu pensato accrescersi il numero degli Esecutori di tali musiche, con introdursi ne' suddetti Conservatorj, de' Giovani già iniziati nella musica, e con obbligar questi a pagare annualmente una somma, il di cui quantitativo veniva tassato secondo la più, o meno di loro capacità a prestare l'indicato servizio al Luogo.

Pertanto non vi era giorno, in cui non uscissero da ciascun Conservatorio, oltre i ragazzi

(10 ducati) e Valente (6 ducati); cfr. I-Na, Ministero dell'interno, II inventario, fascio 2163; il riferimento documentario è al Libro Maggiore di Loreto n. 24, p. 315 [Robinson 1972, 82; Dietz 1972, 428].

24. Sant'Onofrio, Libro maggiore, «conto dell'introito ed esito», agosto 1777; la citazione è indiretta e viene mutuata da un documento redatto dai razionali ai primi dell'Ottocento [I-Na, Ministero dell'interno, II inventario, fascio 2163]. Di fatto l'organico viene confermato almeno fino al 1804: Fenaroli è primo maestro di cappella (10 D.), Valente è secondo maestro di cappella (6 D.), Furno è maestro di cappella straordinario (2 D.), Nicola Coccia è maestro di violino (6 D.), Giuseppe Prota è maestro d'oboe (4 D.), Giuseppe Ercolani è maestro di tromba (3 D.), Carlo Loveri è maestro di violoncello (3 D.); ai maestri di musica si aggiungano due maestri di lettere ed uno di carattere [Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", Sezione manoscritti e rari, Carte Fusco, busta XLV, incartamento 10, c. 10r].

addetti al servizio delle messe, ed all'esequie de' morticelli, tre, e quattro di dette *Paranze*, non solo per eseguire le musiche da Chiesa, così nella Capitale, che ne' Paesi vicini, ed anche nelle Provincie lontane, ove per terra, o per mare si trasferivano, Ognuna sotto la scorta, e la direzione, non d'altri, che dell'alunno Maestro di Cappella, ma ben'anche per andare avanti le Processioni de' Santi, e far delle musiche che si chiamavano *flottole*, per cantare il *Libera me Domine* intorno a' cadaveri nelle case particolari, per andar nelle medesime a far delle musiche in occasion di feste da ballo, o altro divertimento, con passarvi l'intera notte, per andar recitando commedie in tempo del Carnevale ne' Monisteri di Frati, e di Monache, con trattenersi ne' luoghi lontani per un mese, o due, e finalmente per servir da Coristi ne' teatri, e specialmente in quello di S. Carlo, ove particolarmente andavano gli Allievi della Pietà, come i più prossimi al teatro suddetto.

Malgrado però, e delle proprie rendite di ciaschedun Conservatorio accresciute senmpre più da nuove elargizioni, e dall'annuale introito di più migliaia di ducati, che si ricavava dall'opera degli Allievi, il trattamento de' Medesimi, soprattutto cibario, era tale, che rifiutato quasi da Tutti, dovean questi procurarsi al di fuori de' mezzi, onde supplire all'urgenza della fame, la qual cosa era per Essi altra causa di deviamiento dal Luogo.

Il trattamento poi de' Superiori interni, e de' Maestri di musica esterni, non si riduceva, che a riceversi da' Primi, oltre il vitto dell'indicata qualità, e l'alloggio, pochi carlini al mese di soldo, e da' Secondi, pochi docati, non eccedendo la paga del primo Maestro di contropunto la somma mensile di docati dieci [Perrino 1814, 38-41].²⁵

Parole ancora più crude sono dedicate alla descrizione dei metodi d'insegnamento:

[...] abbracciando l'istruzion musicale due rami, cioè il teorico, ed il pratico; Per ciò che tocca al primo non ricevendo quelli Allievi alcuna letteraria istruzione, onde acquistar de' lumi da comprendere almeno non solo i principj dell'armonia, ma da conoscere ben'anche il modo di adattarla nell'espressione de' diversi sentimenti, a seconda della natura delle diverse composizioni, e del significato delle parole, non apprendevano, che materialmente le semplici elementari regole del contropunto, senza mai inoltrarsi nella parte difficile dell'armonia, o sia del contropunto sublime, e senza sapere come condurre con eleganza ed aggiustatezza un componimento qualunque. Da così fatto erroneo sistema, non che dalle continue estranee occupazioni degli Allievi, tolti per esse allo studio, ed all'applicazione, è derivato che non mai, dal tempo in cui ebbero principio detti Conservatorj sino alla loro soppressione, alcun Allievo ne sia sortito, che accorgendosi della propria ignoranza, non abbia avuto la necessità di ricorrere, per istruirsi, all'opera di nuovi Maestri, così di lettere, che di musica. La circostanza pertanto di esser sortiti da detti Conservatorj tutti que' Maestri, che son divenuti celebri nella musica, vi ha fatto malamente attribuire a detti Stabilimenti quella gloria, ch'è stata tutta propria del genio, e dell'industria di Quelli, dopo di esserne usciti, come i Mede-

25. Gli importi relativi alle paghe dei maestri coincidono con i dati riportati nella nota precedente.

simi han sempre confessato. Per ciò che tocca poi alla parte esecutiva, sforniti all'intutto detti Conservatorj di buoni stromenti, soprattutto da fiato già resi altrove più perfetti per contenere una maggior estensione di tuoni, e sforniti de' migliori metodi da istruire gli Allievi nell'arte di ben sonarli, non si estendeva l'esecuzione delle musiche istromentali di Questi, che alle più facili, ed ovvie, le quali mancando sin anche delle necessarie antecedenti pruove, a motivo di non esservene il tempo per le continue spedizioni delle *Paranze*, erano così malamente eseguite, che riuscivano di rincrescimento, anzi che di piacere nell'ascoltarsi, onde ne addivenne, che a volersi dinotare una cattiva musica, bastava dir musica di Conservatorio [Perrino 1814, 43-45].

In merito all'insegnamento della composizione musicale Perrino non può fare a meno di far riferimento alla tradizionale disputa sorta fra i seguaci di Leonardo Leo e quelli di Francesco Durante, la cui eco è ancora viva i primi dell'Ottocento:²⁶ «leisti» e «durantisti» [Florimo 1882, vol. II, 81] si erano contesi a lungo il primato dell'insegnamento musicale: fautori, gli uni, di uno stile artificioso e volto a privilegiare le «combinazioni armoniche», gli «intrecci delle parti», le «contronote», sostenitori, gli altri, della «melodia», della «chiara disposizione delle voci», delle «facili modulazioni», dell'«eleganza delle armonie» e dell'«effetto», considerati «i mezzi più adatti a comporre musica che diletta più che sorprendesse» [*ibid.*]. Dei due partiti, destinato a segnare le sorti della scuola fu quello di Durante [Sigismondo 1820; de Rosa di Villarosa 1840, 70-74; Cafiero 2001a, 190-198] (che annovera fra i discepoli Paisiello e Fenaroli), primo maestro a Sant'Onofrio dal 1745 al 1755 e S. Maria di Loreto negli anni 1742-1755, destinato a divenire il capostipite di più d'una generazione di musicisti [Grétry 1789, 118].

Nell'intricato panorama dei conservatori non è facile ricostruire l'*iter* scolastico di un musicista, spesso formatosi alla scuola di più d'un maestro; in molti casi la tradizione storiografica contribuisce a complicare la situazione, generando confusioni e luoghi comuni; particolarmente complessa si rivela, con questi presupposti, l'indagine del *modus docendi* applicato dai singoli musicisti. Per avere un'idea dei materiali teorici che avrebbero avuto una certa diffusione ricordiamo che l'unico testo di norme armoniche stampato a Napoli nel XVIII secolo è il compendio di *Regole musicali per li principianti di cembalo* redatto da Fedele Fenaroli [1775], cui fecero seguito le *Regole di contrappunto* di Nicola Sala [Sala 1794; Choron 1809; Cafiero 2008], allievo di Pasquale Cafaro, attivo alla Pietà dei Turchini negli anni 1787-1793. A testimonianza della capillare e amplissima circolazione di materiali manoscritti («manuscripts imparfaits» [Tomeoni 1800, 1]) rimangono le centinaia di testi teorici, di brogliacci di regole (con istruzioni propedeutiche all'accompagnamento al cembalo, alla realizzazione di partimenti [Cafiero 1993a, Sanguinetti 2005; Gjerdengen 2007a; Cafiero

26. «Dall'epoca de' Discepoli di Durante, e di Leo fin'oggi, essendo corso l'intervallo appunto di mezzo secolo circa, non vi è stata presso di Noi fra detto tempo altra spezie di musica, se non quella da detti Discepoli egregiamente trattata secondo il gusto de' loro tempi, e ripetuta di poi a Noi, da Essi stessi, e da loro Allievi» [Perrino 1814, 11-12].

2007; Gjerdingen 2007b; Sanguinetti 2007], disposizioni, fondamenti di contrappunto e generici *principi* musicali), di antologie di partimenti utilizzati per applicare le norme teoriche (la cui redazione concisa, spesso laconica lascia intuire quale amplissimo spazio avesse proprio il "non-scritto") custoditi nelle biblioteche e negli archivi d'Europa. Fuori di Napoli, invece, il panorama editoriale è più ricco; alcuni musicisti che si professano «maestri di cappella napoletani» pubblicano i propri testi didattici in Francia: Gennaro Biferi [1770], il maltese Francesco Azzopardi [1786], il monegasco Honoré-François-Marie Langlé [1795; 1798; Pierre 1900, 44], che svolgerà un ruolo significativo nella fondazione del conservatorio di Parigi, Florido Tomeoni [1798; 1800], allievo del padre Pellegrino [1795], a sua volta allievo diretto di Durante. Grande interesse viene rivolto all'insegnamento del canto: sempre a Parigi già negli anni '70 proliferano edizioni di solfeggi napoletani, generalmente raccolti in antologie [Mamy 1988]. Il desiderio di cogliere la chiave di accesso ad un codice linguistico musicale, quasi una *koinè* culturale, che aveva prodotto tanti frutti rimane vivo anche nel XIX secolo: figure quali Alexandre-Étienne Choron [Choron 1804], François-Joseph Fétis [Fétis 1840, 143; Cafiero 2007] contribuiranno a coltivare il mito della scuola e del *modello napoletano* associato ai conservatori alimentato (o messo in discussione) nel XVIII secolo da viaggiatori, osservatori e musicisti stranieri quali André Grétry²⁷ [1789], Joseph-Jerôme de Lalande [1786], Charles Burney²⁸ [1771] e Ange Goudar²⁹ [1777].

Nel corso del XVIII secolo la figura professionale del musicista subisce un graduale processo di evoluzione: la richiesta di maestri di cappella, cantanti, strumentisti, maestri di musica, copisti nelle più svariate istituzioni religiose (chiese, monasteri, conventi, congregazioni, oratori nei quali i fanciulli prendevano parte a processioni – le *flotte* o *flottole* –, messe, funerali, eseguivano mottetti, litanie, vespri, prendevano parte a sacre rappresentazioni) e laiche (congregazioni, soprattutto legate ad arti e mestieri, teatri³⁰), prendendo parte ai servizi musicali nelle più svariate ricorrenze della vita politica cittadina o ad accademie in case private aumenta sensibilmente, tanto che nel 1785 Napoli è teatro di una disputa giuridico-letteraria sulla definizione

27. Grétry afferma di voler far istruire nel canto nei conservatori napoletani dieci allievi al fine «d'apporter et d'entretenir à Paris cette simplicité et cette fraîcheur de chant qu'un sentiment mélancolique n'inspire que dans les pays chauds» [Grétry 1789, 411-412].

28. Come si è già detto, Burney descrive i conservatori di Sant'Onofrio e della Pietà dei Turchini come istituzioni ormai degenerate e inadeguate a formare i musicisti secondo le richieste del mondo musicale produttivo.

29. «Naples élève des hôpitaux qu'on appella conservatoires, où l'on apprend aux pauvres citoyens à chanter pour l'amour de Dieu. C'est de ces écoles de chant, que sont sortis ces fameux mendiants qui font aujourd'hui tant de bruit en Europe. Les fondations de ces hôpitaux étaient des œuvres pies, établies afin que ces musiciens chantassent la gloire du ciel; mais ils exalteraient bientôt celle de la terre» [Goudar 1777, 33].

30. Numerose le controversie fra i governatori della Pietà dei Turchini e gli impresari dei teatri napoletani sull'utilizzazione dei figlioli del conservatorio nei cori degli allestimenti operistici [Di Giacomo 1924, 238-243].

dello *status* professionale dei maestri di cappella, assimilati dall'opinione pubblica ad artigiani piuttosto che ad artisti [Cafiero 1994].

Nel 1795 verrà istituito il *Monte dei sussidi del ceto dei musici*, una sorta di associazione di mutuo soccorso destinata a tutelare l'esercizio delle attività musicali a Napoli e nel Regno delle due Sicilie; lo statuto della congregazione, sottoscritto da 412 adepti, mette in risalto come sia divenuto necessario tutelare professionalmente i musicisti e come la qualità della formazione professionale dei conservatori sia ormai messa seriamente in discussione: da uno degli articoli dello statuto del Monte, relativo ad un esame che i musicisti sarebbero tenuti a sostenere per continuare ad esercitare la professione, si apprende che sono ormai «pochissimi [...] quelli, i quali non entrano ne' Conservatorj che per perder tempo» [*ibid.*, 54; Del Prete 2002; Tufano 2009].

Negli ultimi anni del secolo XVIII i conservatori seguono di pari passo le vicende politiche ed amministrative della città di Napoli che sfoceranno nella rivoluzione giacobina del '99, vero e proprio spartiacque nell'organizzazione politico-amministrativa, oltre che culturale, del Regno delle due Sicilie.

Durante la rivoluzione la Pietà dei Turchini ospita 63 figlioli [Di Giacomo 1924, 277-281] (dei quali 14 violinisti, 9 maestri di cappella, 7 violoncellisti e contrabbassisti, 4 oboisti, un clarinetista, 3 tenori, 5 bassi, 9 eunuchi, dei quali 5 contralti, 4 soprani, un soprano *voce naturale*, e 4 allievi che suonano il corno da caccia), S. Maria di Loreto a Capuana ne accoglie 26 [*ibid.*, 186]. Molti studenti si arruolano nella guardia civile; alcuni vengono arrestati [*ibid.*, 282-285], alcuni fuggono dal conservatorio, alcuni rimangono uccisi. Il rettore della Pietà dei Turchini, filoborbonico (Carlo Fiorillo), che era riuscito a trattenere a Napoli 17 allievi (dei quali 3 di nazionalità francese), destinati all'espulsione dal regno nel giugno 1798, provvede a finanziare personalmente il conservatorio.³¹

La vera e propria trasformazione istituzionale avrà luogo soltanto nel decennio napoleonico: nel 1806 il re Giuseppe Bonaparte, fratello di Napoleone, deciderà di unificare i due conservatori superstiti (come si è già detto, quello della Pietà dei Turchini e quello di Santa Maria di Loreto a Capuana). Il primo decreto siglato dopo quello dell'unificazione sancirà l'assoluto divieto di ammettere nel collegio di musica giovani castrati³² [Cafiero 1999], ponendo fine alla lunga tradizione che aveva richiamato a Napoli per tutto il secolo XVIII uno stuolo di apprendisti alla professione musicale. Nel difficile tentativo di conciliare la tradizione della scuola napoletana con i metodi d'ol-

31. 17 allievi della Pietà e 3 di Loreto vennero arrestati come giacobini. Carlo Fiorillo, vice-rettore, in seguito rettore, *coarchivario* alla biblioteca della Pietà dei Turchini nel 1807 [I-Na, Ministero dell'Interno, II/2163, dispaccio reale dispatch del 6 settembre 1807] ed *economista* del collegio nel 1811 [I-Na, Decreti originali 50, decr. n. 7161, 26 settembre 1811] è testimone dell'accaduto [I-Na, Ministero dell'Interno, II/5181, fascicolo 563].

32. I-Na, Decreti originali 3, decr. n. 533 (27 novembre 1806: divieto di ammissione degli eunuchi nel collegio di musica) e n. 534 (istituzione del collegio femminile); il 9 ottobre 1806 al conservatorio della Pietà dei Turchini risultano presenti soltanto due giovani eunuchi soprani, Giovanni Sebastiano e Mosè Tarquinio [I-Na, Ministero dell'interno, II/5181].

tralpe, segnatamente quelli concepiti per il conservatorio di Parigi,³³ si apre un nuovo capitolo della storia dell'insegnamento musicale a Napoli.

Il 1 gennaio 1807 gli allievi di Loreto si trasferiscono nei locali della Pietà dei Turchini [I-Na, Ministero della Pubblica Istruzione 85, lettera di Marcello Perrino], per poi spostarsi a San Sebastiano quasi un anno dopo.³⁴ Il 30 giugno 1807 l'istituto viene denominato conservatorio regio e viene annoverato fra i collegi del Regno delle due Sicilie [I-Na, Decreti originali 7, n. 1170; Cafiero 1993a; Cafiero 1999; Cafiero 2009].

33. In una lettera del 16 giugno 1807 il direttore economico (poi rettore) Marcello Perrino propone di introdurre nel collegio di musica i metodi utilizzati al conservatorio di Parigi («[...] ritrovandosi in Francia pubblicati, dietro l'esame dei più valenti Professori di Musica, i metodi certi, e costanti, relativi non meno alle teorie musicali, che alla pratica maniera di apprendesi a suonare ciascuno strumento, sarebbe perciò della massima utilità di detto Conservatorio, che V. E. si compiacesse commetterne i corrispondenti esemplari, continenti l'intera raccolta degl'indicati metodi, per esser quindi osservati uniformemente da' rispettivi Maestri» [I-Na, Ministero dell'interno, II/5099]).

34. Il convento di San Sebastiano viene messo a disposizione del Ministero dell'Interno per ospitare il conservatorio di musica della Pietà dei Turchini [I-Na, Decreti originali 12, n. 298, 16 febbraio 1808].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANTOLINI B. M.-WITZENMANN W. (cur., 1993), *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento*, Studi in onore di Friedrich Lippmann, Olschki, Firenze.
- AZZOPARDI F. (1786), *Le musicien pratique, ou leçons qui conduisent les élèves dans l'art du contrepoint, en leur enseignant la manière de composer correctement toute espèce de musique; ouvrage composé dans les principes des Conservatoires d'Italie et mis dans l'ordre le plus simple et le plus clair [...]*, Le Duc, Paris.
- BIFERI G. (1770), *Traité de musique abrégé, divisé en trois parties. La première traite du Chant, la seconde de l'accompagnement du clavecin, et la troisième de la composition. Avec un traité de fugues. Par M. Biferi fils, maître de chapelle napolitain, L'auteur, aux adresses ordinaires*, Paris.
- BORRELLI M. (1961), *Le relazioni tra il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e l'Ora-torio di Napoli*, D'Agostino, Napoli.
- BURNEY CH. (1771), *The present state of music in France and Italy; or, the journal of a tour through those countries undertaken to collect materials for a general history of music*, T. Becket and Co., London.
- CAFIERO, R. (1993a), *La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle "Regole" di Carlo Cotumacci*, in M. Caraci Vela-R. Cafiero-A. Romagnoli (cur., 1993), *Gli affetti convenienti all'idee*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 549-579.
- CAFIERO R. (1993b), *Una biblioteca per la biblioteca: la collezione musicale di Giuseppe Sigismondo*, in B. M. Antolini-W. Witzenmann (cur., 1993), 299-367.
- CAFIERO R. (1994), *"Se i maestri di cappella son compresi fra gli artigiani". Saverio Mattei e una "querelle" sulla condizione sociale del musicista alla fine del XVIII secolo*, in G. Ferraro-F. Pollice (cur., 1994), *Civiltà musicale calabrese nel Settecento*, A.M.A. Calabria, Lamezia Terme, 29-69.
- CAFIERO, R. (1999), *Istruzione musicale a Napoli fra decennio francese e restaurazione borbonica: il Collegio di musica delle donzelle (1806-1832)*, in R. Cafiero-M. Marino (cur., 1999), *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, 753-825.
- CAFIERO R. (2001a), *Teorie armoniche di scuola napoletana ai primi dell'Ottocento: cenni sulla fortuna di Francesco Durante fra Napoli e Parigi*, in G. Pitarresi (cur., 2001), *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, Atti del convegno Reggio Calabria, 12-14 ottobre 1999, Laruffa, Reggio Calabria, 171-198.

- CAFIERO R. (2001b), *Un divulgatore di teorie armoniche della scuola napoletana a Parigi: Emanuele Imbimbo (1756-1839)*, in F. P. Russo (cur., 2001), *Francesco Salfi librettista*, Monteleone, Vibo Valentia, 191-225.
- CAFIERO R. (2005a), *Conservatories and the Neapolitan school: a European model at the end of the eighteenth century?*, in M. Fend-M. Noiray (cur., 2005), *Music education in Europe (1770-1914): compositional, institutional and political challenges*, vol. I, BWV Berlin Wissenschafts-Verlag, Berlin, 15-29.
- CAFIERO R. (2005b), *Note su un regolamento del "venerabile conservatorio di S. Maria della Colonna, detto de' Poveri di Gesù Cristo" (1728)*, in G. Pitarresi (cur. 2005), *Leonardo Vinci. Architetture musicali nella Napoli del Viceregno austriaco* (Atti del convegno Reggio Calabria, 10-12 giugno 2002), Iiriti Editore, Reggio Calabria, 243-280.
- CAFIERO R. (2007), *The early reception of Neapolitan Partimento theory in France: A survey*, in «Journal of Music Theory», 51/1, 137-159.
- CAFIERO R. (2008), *Un viaggio musicale nella scuola napoletana: note sulla fortuna delle «Regole del contrappunto pratico» di Nicola Sala (Napoli, 1794)*, in C. De Carli-F. Tedeschi (cur., 2008), *Il presente si fa storia. Scritti di storia dell'arte in onore di Luciano Caramel*, Vita & Pensiero, Milano, 733-756.
- CAFIERO, R. (2009), *La trattatistica musicale*, in F. Cotticelli-P. Maione (cur., 2009), 593-656
- CAFIERO R.-MARINO M. (1987), *Materiali per una definizione di oratorio a Napoli nel Seicento: primi accertamenti*, in D.A. D'Alessandro-A. Ziino (cur.), *La musica a Napoli durante il Seicento*, 465-510.
- CAFIERO R.-MARINO M. (cur., 1999), *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Atti del convegno (Morcone, 19-21 aprile 1990), Jason, Reggio Calabria.
- CALZABIGI, R. DE (1777), *Paride ed Elena. Dramma per musica da rappresentarsi in Napoli nella nobile Accademia di Musica. Dedicato a' signori cavalieri che la compongono*, Vincenzo Mazzola-Vocola, Napoli.
- CELANO C. (1856), *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli [...] con aggiunzioni de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napoletani per cura del Cav. Giovanni Battista Chiarini*, vol. II, Stamperia di Nicola Mencia, Napoli.
- CHORON A.-É. (1804), *Principes d'accompagnement des Ecoles d'Italie Extraits des meilleurs Auteurs: Leo, Durante, Fenaroli, Sala, Azopardi, Sabbatini, le père Martini, et autres. Ouvrage classique Servant d'Introduction à l'étude de la Composition Traduit de l'italien, disposé dans l'ordre le plus propre à en faciliter l'intelligence et la pratique. Et dédié à Monsieur Tarchi par Alexandre Choron et Vincenzo Fiocchi Cidevant Organiste de S^t Pierre du Vatican à Rome et Maître de Musique de S. A. R. Ferdinand II. Grand Duc de Florence*, Imbault, Paris.

- CHORON A.-É. (1809), *Principes de composition des écoles d'Italie*, Leduc et C.^{ie}, Paris.
- CHORON A.-É.-FAYOLLE F. (1810), *Dictionnaire historique des musiciens*, vol. I, Valade, Paris.
- COLLETTA P. (1836), *Storia del reame di Napoli dal 1734 sino al 1825 [...]*, Tipografia Elvetica, Capolago.
- COTTICELLI F.-MAIONE P. (cur., 2009), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Turchini, Napoli.
- CROCE B. (1896), *Il conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e la leggenda del Pergolese*, «Napoli Nobilissima», 5/3, 33-36.
- D'ALESSANDRO D.A. (1988), *La capitale e gli altri*, in D. Bozzi-L. Cosi (cur., 1988), *Musicalisti nati in Puglia ed emigrazione musicale fra '600 e '700*, Torre d'Orfeo, Roma, 25-36.
- D'ALESSANDRO D.A.-ZIINO A. (cur., 1987), *La musica a Napoli durante il Seicento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli, 11-14 aprile 1986, Torre d'Orfeo, Roma.
- DE ROSA DI VILLAROSA C.A. (1840), *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Stamperia Reale, Napoli.
- DE ROSA L. (1958), *Studi sugli arrendamenti del Regno di Napoli. Aspetti della distribuzione della ricchezza mobiliare nel mezzogiorno continentale (1649-1806)*, L'Arte Tipografica, Napoli.
- DEGRADA F. (1977), *L'opera napoletana*, in A. Basso (cur., 1977), *Storia dell'opera I/1*, UTET, Torino, 237-332.
- DEGRADA F. (1988), *Pergolesi, il marchese Pianetti e il Conservatorio di S. Maria di Loreto. Su alcune relazioni tra Jesi e Napoli nel primo Settecento*, «Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies», 2, 20-48.
- DEL PRETE R. (1999a), *La trasformazione di un istituto benefico-assistenziale in scuola di musica: una lettura dei libri contabili del conservatorio di S. Maria di Loreto in Napoli (1586-1703)*, in R. Cafiero-M. Marino (cur., 1999), *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, 671-715.
- DEL PRETE R. (1999b), *Un'azienda musicale a Napoli tra Cinque e Settecento: il Conservatorio della Pietà dei Turchini*, «Storia Economica», 2/3, 413-464.
- DEL PRETE R. (2002), *Il musicista a Napoli nei secoli XVI-XVIII: storia di una professione*, in S. Zaninelli-M. Taccolini (cur., 2002), *Il lavoro come fattore produttivo e come risorsa nella storia economica italiana*, Atti del convegno di studi, Roma 24 novembre 2000, Vita e Pensiero, Milano, 325-335.
- DI GIACOMO S. (1924), *I quattro antichi Conservatorii di musica di Napoli. Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. M. della Pietà dei Turchini*, Sandron, Palermo.

- DI GIACOMO S. (1928), *I quattro antichi Conservatorii di musica di Napoli. Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di S. M. di Loreto*, Sandron, Palermo.
- DIETZ H.-B. (1972), *Zur Frage der musikalischen Leitung des Conservatorio di S. Maria di Loreto in Neapel*, «Die Musikforschung», 25, 419-429.
- FABBRI P. (1993), *Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico*, in B. M. Antolini-W. Witzmann (cur., 1993), 121-144.
- FABRIS D. (2007), *Music in seventeenth-century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot, Ashgate.
- FENAROLI F. (1775), *Regole musicali per li principianti di cembalo*, Mazzola-Vocola, Napoli.
- FÉTIS F.-J. (1840), *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*, Imprimerie de Bourgogne et Martinet, Paris.
- FLORIMO F. (1882), *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, II-III, Morano, Napoli.
- GJERDINGEN R.O. (2007a), *Music in the galant style*, Oxford University Press, New York.
- GJERDINGEN R.O. (2007b), *Partimento, que me veux-tu?*, «Journal of Music Theory», 51/1, 85-135.
- GOUDAR A. (1777), *Le brigandage de la musique italienne*, s.l., s.e..
- GRÉTRY A.M. (1789), *Mémoires ou Essais sur la Musique* (L'Auteur, Paris, 1789), vol. I, Imprimerie de la République, Paris.
- HUCKE H. (1961), *Verfassung und Entwicklung der alten neapolitanischen Konservatorien*, in L. Hoffmann-Erbrecht-H. Hücke (cur. 1961), *Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstag*, Tutzing, Schneider, 139-154.
- IMBIMBO E. (1821), *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique et sur quelques abus introduits dans cet art; précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples*, Firmin Didot, Paris.
- LALANDE J.-J. DE (1786), *Voyages d'un français en Italie contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description*, vol. VI, Veuve Desaint, Paris.
- LANGLÉ H.-F.-M. (1795), *Traité d'harmonie et de modulation par H. F. M. Langlé ancien premier maître du Conservatoire de la Pietà à Naples professeur du Conservatoire de Paris [...]*, Boyer, Paris.
- LANGLÉ H.-F.-M. (1798), *Traité de la basse sous le chant, précédé de toutes les règles de la composition [...]*, Nadermann, Paris.
- MAMY S. (1988), *L'importation des solfèges italiens en France à la fin du XVIII siècle*, in M. T. Muraro (cur., 1988), *L'opera tra Venezia e Parigi*, vol. I, Olschki, Firenze, 67-89.

- MATTEI S. (1795), *Per la biblioteca musica [sic] fondata nel Conservatorio della Pietà con Reale approvazione. Memoria*, s.n.t..
- OLIVIERI G. (1999), *Aggiunte a La scuola musicale di Napoli di F. Florimo: i contratti dei figlioli della Pietà dei Turchini nei protocolli notarili (1677-1713)*, in R. Cafiero-M. Marino (cur., 1999), 717-752.
- PANNAIN G. (1914), *Le origini della scuola musicale napoletana*, Izzo, Napoli.
- PERRINO M. (1814), *Lettera di Marcello Perrino ad un amico sul proposito di una disputa relativa alla musica*, Trani, Napoli.
- PIERRE C. (1900), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*, Imprimerie Nationale, Paris.
- POZZI R. (1987), *Osservazioni su un libro contabile del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo in Napoli (1673-1678)*, in D.A. D'Alessandro-A. Ziino (cur., 1987), *La musica a Napoli durante il Seicento*, 625-641.
- POZZI R. (1990), *Vita musicale e committenza nei conservatori napoletani del Seicento. Il S. Onofrio e i Poveri di Gesù Cristo*, in A. Pompilio et al. (cur., 1990), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, vol. III, *Free Papers*, EdT, Torino, 915-924.
- Regole* (1728), *Regole del venerabile conservatorio di S. Maria della Colonna, detto de' Poveri di Gesù Cristo. Riconosciute ed approvate, dall'eminetiss. e reverendiss. principe D. Francesco Cardinal Pignatelli Vescovo di Porto, Decano del sacro Collegio, Arcivescovo di Napoli nell'anno MDCCXXVIII*, Novello de Bonis Stampatore Arcivescovile, Napoli.
- Regole e statuti* (1746), *Regole e statuti del Real Conservatorio della Pietà de' Torchini da osservarsi dalli ministri, maestri, alunni e serventi. Anno Domini 1746* (ms. Napoli, conservatorio di musica San Pietro a Majella).
- ROBINSON M.F. (1972), *The governors' minutes of the conservatory S. Maria di Loreto, Naples*, «Royal Musical Association Research Chronicle», 10, 1-97.
- SALA N. (1794), *Regole del contrappunto pratico di Nicola Sala napoletano, primo maestro del Reale Conservatorio della Pietà de' Torchini dedicate alla maestà di Ferdinando IV, re delle due Sicilie*, Stamperia Reale, Napoli (3 voll.).
- SANGUINETTI G. (2005), *Decline and Fall of the «Celeste Impero»: the Theory of Composition in Naples During the Ottocento*, «Studi Musicali», 34/2, 451-502.
- SANGUINETTI G. (2007), *The realization of partimenti: an introduction*, «Journal of Music Theory», 51/1, 51-83.
- SARTORI C. (1990-94), *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bertola & Locatelli, Cuneo (7 voll.).
- SIGISMONDO G. (1788-1789), *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Fratelli Terres, Napoli (3 voll.).

- SIGISMONDO G. (1820), *Apoteosi della musica del regno di Napoli in tre ultimi transunti secoli* (ms. Berlin, Staatsbibliothek, 4 voll.).
- TOMEONI F. (1798), *Méthode qui apprend la connoissance de l'harmonie et la pratique de l'accompagnement selon les principes de l'école de Naples [...]*, L'auteur, Paris.
- TOMEONI F. (1800), *Traité d'harmonie et d'accompagnement selon les principes de Durante et Leo, fondateurs de l'harmonie dans les conservatoires de Naples par Florido Tomeoni, Elève de l'Ecole de Durante*, Chez l'auteur, Faubourg St. Denis, N. 12 et chez les M.^{ds} de Musique, Paris.
- TOMEONI P. (1795), *Regole pratiche per accompagnare il basso continuo, esposte in dialoghi per facilitare il possesso alla principiante gioventù da Pellegrino Tomeoni lucchese, maestro di cappella ed organista della insigne collegiata di Pietrasanta*, Anton-Giuseppe Pagani e compagni, Firenze.
- TUFANO L. (2009), *Il mestiere del musicista: formazione, mercato, consapevolezza, immagine*, in F. Cotticelli-P. Maione (cur., 2009), 733-771.

Robert O. Gjerdingen

THE PERFECTION OF CRAFT TRAINING IN THE NEAPOLITAN CONSERVATORIES

In the course of the eighteenth century, the four conservatories in Naples trained hundreds of future composers. More importantly, they produced perhaps three-fourths of the composers then most famous across Europe.¹ Toward the end of that line came Gaspare Spontini (1774-1851), who finished his training just before a decade of economic upheaval and political revolution led to the collapse of the old conservatories in the early nineteenth century.

Spontini was born in Maiolati, a small town in the hills of Le Marche. The town's modern name – Maiolati Spontini – gives a measure of his eventual fame. In 1793 he left Maiolati and journeyed to Naples where, at the relatively advanced age of nineteen, he enrolled in the Conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini. There he studied with the maestros Nicola Sala and Giacomo Tritto, perhaps having additional lessons from Domenico Cimarosa and later Niccolò Piccinni. The modern Naples Conservatory has preserved thousands of documents from the old conservatories, and among them is a fugal exposition by Spontini.² It dates from August 5, 1795, and was part of an examination given by three maestros of the conservatory to Spontini and three other students. The opening measures of his effort are shown in Example 1.

-
1. In 1770, the British author and organist Charles Burney named the four greatest opera composers of his era: Jommelli, Galuppi, Piccinni, and Sacchini. All were Italian and three of the four were trained in Naples. [Burney 1773. See his chapter *Naples*].
 2. A photograph of the original can be seen in an unnumbered section of plates included at the back of Alberto Ghislanzoni's *Gaspare Spontini: Studio storico-critico* [Ghislanzoni 1951].

The musical score is written for two staves (treble and bass clef) in F major (one flat). It consists of four systems of staves. The first system shows the initial subject in the soprano voice (m. 1) and the countersubject in the alto voice (m. 1). The second system shows the answer in the bass voice (m. 4) and the third voice in play. The third system shows the fourth voice in play. The fourth system shows the fifth voice in play. The score is marked with three errors: '1' (m. 5), '2' (m. 6), and '3' (m. 9).

Example 1. A fugal exposition in F major by Spontini, written for an examination

Spontini wrote his exposition in the key of F major on a subject provided by the maestros (probably written by Sala, soprano voice, m. 1). The initial subject appears with a countersubject (alto voice, m. 1). Thus the answer (in C major, bass voice, m. 4) enters as the third voice in play. Many of the fugues by the Italian-trained Handel follow a similar practice, though it is comparatively rare in the fugues of J. S. Bach. The maestros marked three errors on the first page, labeled “1”, “2”, and “3”, with each number underlined twice (see Ex. 1). On the preserved fair-copy manuscript, the errors were spelled out at the bottom of the page in the form of footnotes, and each of the maestros signed this official record of the examination.

Referring to error number one, they wrote, «The alto should not remain holding the third [above the bass] while the soprano sounds the fourth» («Il contralto non puoi stare fermo colla terza, nel mentre che il soprano mette la quarta»). Concerning error number two, they cautioned that «the d_3 in the bass should take the third [in the alto] and not the fourth» («Il delasolrè del Basso vuole la terza e non la quarta»). And for the third error (which matches the same point in the subject marked by the first error), the maestros may have betrayed some cumulative displeasure by declaring that «the parts are not well positioned, and it is not good to

hold the f_4 in the alto above the g_3 in the bass» («Le parti non stan ben disposte e l'ef-faut del contralto no stà bene tenuto soprà il gesolreut del Basso»).

To anyone unfamiliar with the traditional study of fugue, these demerits must seem trivial and overly pedantic. Indeed the typical modern listener will not perceive any of the errors as sounding wrong or even slightly amiss. The examining maestros, however, were pointing out musical behaviors that fell below the refined standards of a royal court or cathedral. The masters were also acting as gatekeepers for the informal guild of trained composers and music directors. Spontini had served a short apprenticeship in the conservatory, and his examination in fugue was one of the tests for qualifying as a young master or *mastricello* (also called a *sottomaestro* or *maestrino*). Most students came to the conservatories at a much earlier age, in many cases as young as seven,³ and they would stay for a decade or more. Those boys would have had ample time to learn the subtle musical behaviors that Spontini violated. One might say that, unlike those who had grown up in the conservatory as fluent *contrapuntisti*, Spontini “spoke” counterpoint with a slight accent. Three faults within an exposition were too many for the examiners, and Spontini failed to advance as a *mastricello*. Yet his failure may have been a blessing in disguise, for he quickly shifted his focus to comic opera, and his success in that arena led to his later success in Paris. His lack of a long, carefully supervised apprenticeship had robbed him of that perfection of technique so prized in the eighteenth century, but his natural talent for musical drama, aided in part by the experienced counsel of Cimarosa and Piccinni, flowered in the more dynamic, less punctilious world of early Romantic opera.

Apprenticeship

Examinations given to apprentices were common in all the craft guilds of the time, and literally dozens of guilds operated in any large city. Almost every product and service was controlled by a guild whose members guarded the secrets of its craft and maintained a monopoly on its practice. Guilds had become well-established by the fifteenth century, and in sixteenth-century England they were given legal status by royal statute [Dunlop 1912, 20]. Wagner's *Die Meistersinger* was based on a guild in sixteenth-century Germany, the guild of “master singers”. The opera's plot depends crucially on guild examinations and the marking of errors. Craft guilds were thus not casual clubs. Their members' livelihoods depended on everyone respecting the guilds' rules and procedures. The rules could even have legal force, and guilds in Italy often had their rules published with an endorsement by the pope.

In 1628, shortly before the conservatories in Naples began to hire professional musicians as maestros, the guild of blacksmiths (*ferrari*) in the northern Italian city of

3. For instance, Domenico Sarro (1669-1744) entered the conservatory of San Onofrio at age six, Domenico Cimarosa entered the conservatory of Santa Maria of Loreto at age eleven or twelve, and Niccolò Zingarelli entered the same conservatory at age seven.

Reggio published its rule book. The exhaustive details of the guild's organization and hierarchy occupy the first twenty-nine chapters. Chapter 30 then lays out the requirements for a candidate's admission: «He who desires to enter the said art must be an honest man of good health, reputation, and condition, and should have a forge, anvil, workrooms, and capital, and actually work, and have practiced the craft ten years straight, and had his own shop for five years, and be twenty-five years of age».⁴ A smith meeting these criteria could announce his candidacy in public on the first Sunday in January. «The guild will then elect four suitable and adequate masters for the purpose of going to see him at work, this person who would join us, and to swear that he is an adequate master».⁵

Closer to Spontini's own time, the regulations for the guild of Roman wool-merchants (*Ars lanae*, 1759), with endorsements by three successive popes, described the entrance examination in somewhat more detail. At any time of the year a candidate could make his intentions known to one of the guild's counselors. That counselor would then meet with the other counselors, auditors, and the treasurer of the guild to determine «the day, the precise hour, and also the shop of one of the counselors in which the examination will be held».⁶ At the appointed time and place each of the stated officers of the guild, in company with its recording secretary, «should pose one or more questions to the one being examined, or alternatively, according to the judgment of the examiners, make him give a demonstration regarding our profession and art».⁷ The secretary would then provide a written record of the questions, answers, and demonstrations, along with the private opinions of the examiners, to the president of the guild who would determine the success or failure of the candidate. So Spontini's examination was typical of such tests, with multiple masters making an evaluation of his fugal "demonstration", and a "written record" being preserved for the craft authorities, in this case the "counselors" of the conservatory.

The regulations of neither guild said anything about how one first learned a craft. The guilds had no classrooms, curricula, or appointed teachers. A child would begin to learn a craft though a «system of apprenticeship, which necessitated the handing of the child to the master or mistress from whom it was to learn the craft or 'mystery' which would afterwards be its means of livelihood» [Stuart 1933, 168]. Each master was free to take on several young apprentices, and each child's nearly free labor was

4. «Prima chi vorrà entrare sù detta Arte bisognerà, che sia Huomo da bene di buona vita, fama, e conditione, e dovrà haver Fucina, Ancugine, edificii, e capitali, e lavorare attualmente, & haver esercitato il mestiere continui, con haver anco fatto Bottega del suo cinque Anni, & esser d'età 25» [Anonymous 1628, 29].

5. «La qual Arte elegerà quattro Maestri idonei e sufficienti, acciò vadino à veder lavorare quel tale, che vorrà entrarni, e poi giurare, che sia Maestro sofficiente...» [*Ibid.*].

6. «E stabilire con Essi il giorno, ed ora precise: come ancora la Bottega di uno di essi Consoli, in cui si abbia da fare l'Esame» [Anonymous 1759, 25].

7. «E ciascuno di essi Consoli, Cammerlengo, a Revisori, [...] debba far uno, o più Quesiti all'Esaminando, oppure fargli fare una Prova riguardante la nostra Professione, et Arte, ad arbitrio degli Esaminatori» [*Ibid.*].

the master's compensation for allowing him or her to observe the craft and to learn the "mystery" by practicing small parts of it. Apprentices would begin as little more than child servants, often indentured for seven or more years by written contract. In the novel *David Copperfield* (1850) by Charles Dickens, young David «became, at ten years old, a little laboring hind [= rustic] in the service of Murdstone and Grinby», wine merchants. In David's words, «When the empty bottles ran short, there were labels to be pasted on full ones, or corks to be fitted to them, or seals to be put upon the corks, or finished bottles to be packed in casks» [Dickens 1850, chap. 11].

Copperfield's misfortune was to have an uncaring, exploitive master who set him to work at endless unskilled tasks that revealed scarcely any mystery. More fortunate apprentices, as they gained experience in their craft, could be groomed to take on more skilled tasks, eventually becoming independent journeymen in their late teens or even masters in their twenties. A wise master with a gift for imparting his skill and knowledge could produce many future masters, whereas apprentices doomed to Dickensian toil and abuse would likely spend their lives as base laborers.

The professions of law and medicine viewed themselves as being above the "mechanical arts" practiced by guilds. Yet eighteenth-century training in law or medicine was not so different from the methods practiced in the guilds. Apprenticeship played a far greater role in legal training, for instance, than it does today. The historian C. W. Brooks has described the situation in England:

The history of legal training between roughly 1700 and 1850 is clear enough in its broadest outlines. There was a gradual evolution from apprenticeship, and a low level of institutional provision or regulation, towards more rigorous supervision and, eventually, the creation of more formal "educational" structures such as lectures and written examinations. For many centuries before 1700 legal training had revolved around two powerful traditions, one vocational, the other more self-consciously liberal and academic. Clerkship, which amounted to apprenticeship in almost everything but name, had been for centuries the method by which young men trained for and entered the branch of the profession, that of the attorneys and solicitors, which dealt most immediately with clients and specialized in the procedural aspects of litigation. On the other hand, the inns of court in London had since the middle ages provided an institutional setting and some formal instruction in the form of lectures and moots for those intending to practice as barristers – the lawyers who pleaded before the royal courts and from whom the judiciary were selected [Brooks 1998, 149-50].

Music training in Europe was typified by local apprenticeship and lacked "the institutional setting and ... formal instruction" seen in the upper echelons of British legal education (i.e., the inns of court). Important cathedrals certainly qualified as institutions, and their choir schools provided a basic education, but their musicians

rarely organized into independent guilds.⁸ The established guilds of civic musicians in northern Europe⁹ (*Stadtpfeifer*) could also provide a basic education, but not one designed to prepare a student for elite courtly performance or composition. In consequence, a young musician with the talent and desire to become an elite musician needed to locate an elite maestro. The abilities of that master – both in his craft and in the teaching of that craft – would go a long way toward determining the future success or failure of the apprentice. A provincial master who had himself been apprenticed to a provincial master could likely take his own apprentices only so far.

For the truly talented youth it was almost always necessary to leave home in search of one of the great masters of the age. A young and gifted eighteenth-century violinist might travel to Padua to apprentice with Giuseppe Tartini (1692-1770). Such was the case with the twelve-year-old Pietro Nardini (1722-1793), who journeyed more than 300 kilometers to begin his apprenticeship with the Paduan maestro. Arcangelo Corelli (1653-1713) in Rome was another famous maestro, and his young apprentice Giovanni Battista Somis (1686-1763) had to make an almost 700-kilometer trek from Turin. Others, like Spontini, ventured to remote Naples from all corners of Europe. The costs, perils, and uncertainties of such a path helped to maintain local, provincial training as the norm, at least for boys too young to travel independently or who lacked princely patronage and protection.

In the port city of sixteenth-century Naples, the combination of plague, poverty, and hundreds of transient sailors resulted in a great number of orphans and foundlings. Over the course of several decades the Catholic church established foundling homes to care for or “conserve” these children (*conservatori*).¹⁰ Lacking any family connections, the children would need to learn a craft if they were to survive as adults. As mentioned earlier, the conservatories began to hire professional musicians in the mid-seventeenth century. The Church was already, in a manner of speaking, heavily involved in show business, producing musical performances for services and festivals at all its churches, monasteries, convents, and seminaries. As music students progressed in their lessons, the Church could employ them as members of choirs or orchestras, thus lowering the effective cost of those services. And as opera grew in importance and became increasing lavish through the patronage of Austrian or Spanish rulers, the conservatories could actually rent out their young musicians to supplement the opera orchestras and church-festival choirs. As the conservatories prospered they were able to hire ever more illustrious maestros. By the eighteenth century these institutions had grown to house hundreds of boys, including paying students.¹¹

The inns of court in London, as mentioned earlier, were the eighteenth-century institutions responsible for training the elite lawyers and future judges of England.

8. See, for example, Glixon 1983, 392-421.

9. See Schwab 1982.

10. See Fabris 2007.

11. For the business of one conservatory, see Robinson 1972, 1-97.

There were four such institutions, all established in earlier centuries: Gray's Inn, Lincoln's Inn, The Inner Temple, and The Middle Temple. The inns could provide what clerkship lacked: training focused on the student rather than on the production goods or services, a critical mass of students, a group of distinguished teachers, a national rather than a local or provincial outlook, proximity to the royal courts, and a network of high-level contacts. In most respects the four conservatories of eighteenth-century Naples played the same or similar roles. The training of musicians had become their *de facto* purpose. Students came to the conservatories from all over Europe. Maestros like Francesco Durante (1684-1755) and Leonardo Leo (1694-1744) were among the premier composers of the day. Students lived and interacted with students studying other instruments, with singers (including the castrati), and with organists and future music directors. Students could hear famous artists perform at the San Carlo opera house, then the largest in the world, and they could join in performances at the grandest churches in Naples. For graduates of these conservatories, the hundreds upon hundreds of prior graduates working all over Europe constituted a valuable professional network that functioned like a loosely organized guild.

What did a student learn at a Neapolitan conservatory? Listing the subjects of instruction – solfeggio, counterpoint, keyboard [Robinson 1972, 45] – might give a misleading impression, given that subjects with the same titles are still taught today. A wide gulf separates the twenty-year-old college music student of today from a twelve-year-old orphan in Naples apprenticed as a pauper to one of the conservatories. In an economic sense, modern students are like consumers who select products (courses) purchased for them by their parents or by the state. These products come with consumer guides (textbooks) which, when read and digested, are intended to transmit what wise consumers ought to know for their enjoyment of the product. The orphan boy at a conservatory, by contrast, was little more than a slave. Even his allotment of bread was limited by conservatory rules [*Ibid.*, 53]. Like any other apprentice, his job was to learn the craft, whether he enjoyed it or not. He practiced this craft from sunrise to sunset, six days a week, with no set vacations, often for a decade.

The focus of craft training was the proper imitation of models provided by the master:

The craft system of education fulfilled one fundamental requisite of educational theory: that the pupil form himself upon a model. The model was not within the mind itself but was an external "form" which was to be imitated. In so doing, the pupil learned a just representation of a thing, or person, imitated, which afterwards could be deviated from by his making further searches from his own "stock" or from the stock of others [Kassler 1972, 218].

The model might be more accurately described as a complex web of models extending from the smallest detail to the grandest design. To illustrate this hierarchy of models, let us first explore the craft training of draftsmen.

The Models of a Master Draftsman

Johann Daniel Preissler (1666-1737) was born into a prominent German family of draftsmen and engravers. His apprenticeship from age ten was served first within his own family and then with a master painter. He spent his twenties in Italy as a journeyman and finally returned to Nuremburg as a respected master. Beginning in the late 1720s he published a series of pattern books intended to introduce the amateur to the art of drawing [Preissler 1728-31].¹² While these books are not indicative of the depth of training that an apprentice would receive over the course of a decade, they do nevertheless reveal an eighteenth-century draftsman's basic orientation to the problems of representing three-dimensional human forms in two dimensions.

The simplest, most basic models consisted of straight lines and controlled curves. Reproducing them with skill and facility was a prerequisite to any type of drawing. Preissler's second type of model involved adapting those lines and curves to depict body parts. Figure 1 reproduces his models for an ear. Notice that he begins with a simple axis on the left of the figure and then proceeds to add in various curves and details until he creates the illusion of an ear surrounded by curls [Preissler 1728-31, vol. 1, plate 3].

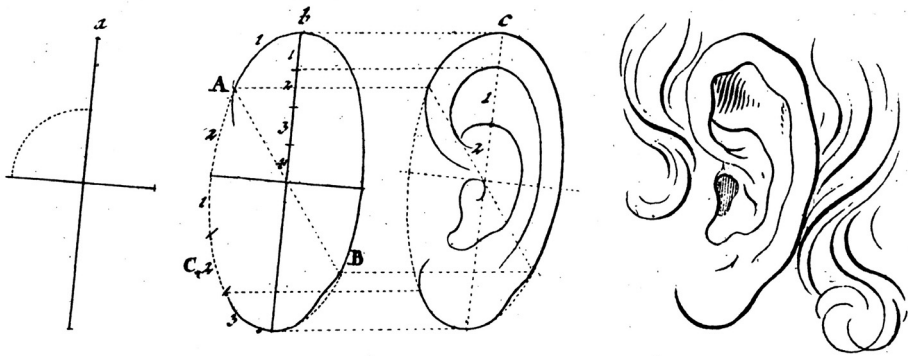


Figure 1. Preissler's model for drawing an ear

His third type of model involved the combining of parts. Preissler showed, for instance, how to integrate the eyes, nose, ears, and so forth into a representative head (see Fig. 2) [*Ibid.*, plate 6].

12. Preissler published *Die durch Theorie erfundene Practic oder gruendlich-ferfasste Reguln, deren man sich als einer Anleitung zu Beruehmter kuenstlere Zeichen-werken bestens bedienen Kan*. Many reprints of this work appeared throughout the century, and a fourth volume, edited by his son Johann Justin Preissler, appeared in 1778.

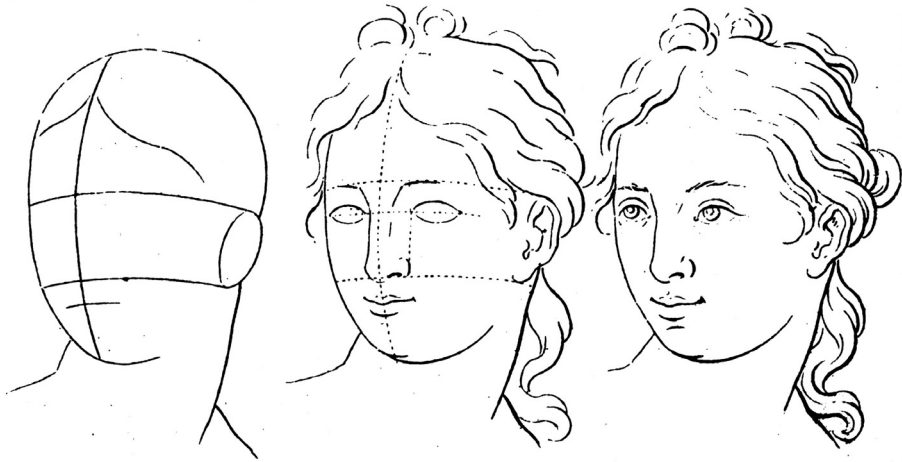


Figure 2. Preissler's model for drawing a female head

To draw the framework for a head, he begins with the so-called “oval-and-cross” schema [Gombrich 1956, 156-57], where the oval is the outline of the head and the cross is formed from the vertical line of the nose and the horizontal line of the eyes (Preissler uses two horizontals to form a band that terminates at the ear). As he did in Figure 1, he shows progressive elaborations of the oval-and-cross schema from left to right.

A quite different kind of model involves highly schematized stick figures representing bodies in various positions of rest or motion. Figure 3 shows his model for a seated, contemplative man, with the oval-and-cross schema placed on top of a skeletal-like stick figure. As with previous models, it forms the basis for progressive stages of elaboration (shown in Fig. 3 from left to right, though originally the second two figures appeared on a separate page) [Preissler 1728-31, vol. 2, plates 3 and 5].



Figure 3. Preissler's model for drawing a seated, contemplative man

His final class of model deals with light and shade (*chiaroscuro*), drapery, and special techniques of engraving. Figure 4 shows Preissler's design for a seated female

clothed in a robe or dress with many folds, rendered through various techniques of engraving [Preissler 1728-31, vol. 3, plates 7 and 8].



Figure 4. Preissler's model for engraving a seated, clothed woman

Preissler's models are all closely interrelated: the proper engraving of a seated woman requires skill in drawing the body underneath her drapery (shown in dotted lines in Fig. 4), which requires skill in sketching a properly proportioned pose (the stick figure), which requires the ability to place and draw an oval-and-cross schema at the correct angle, which requires that one can adapt and draw the component ears, eyes, lips, and so forth, which requires facility with all the basics of drawing. An apprentice draftsman would need to master this whole suite of disparate skills before he could hope to qualify as a master. At each level in this graphical hierarchy the models were quite different from the models at other levels. For instance, the stick-figure pose was nothing like a properly drawn ear, which was nothing like the shading of drapery. All these disparate models and the skills they required came together and supported each other in the complete drawing.

The Models of the Neapolitan Conservatories

For the musical apprentice in Naples, learning the rudiments of scales, intervals, and small melodic figures was the first step. These simple items were like the lines and curves learned by the beginning draftsmen. When apprentice draftsmen progressed to draw small body parts, they were practicing how to combine lines. This skill of combining lines was also a next step for the apprentice musician – practical counterpoint. There were, of course, no musical equivalents to parts of the face. But what apprentice musicians learned were brief contrapuntal combinations associated with routine musical gestures. The first of these were standard cadences. Then a boy might learn the figured-bass harmonization of ascending and descending scales (the Rule of the Octave), the treatment of the most common dissonances, the patterns in

which accidentals cause modulations, and a variety of standard sequences. All of these preliminary, small patterns were covered in the “rules” or *regole* of the Neapolitan maestros. The boys memorized these patterns either by rote or from manuscripts of their master’s *regole*. It was not until 1775 that these Neapolitan rules were first printed [Fenaroli 1775]. And it was not until the twenty-first century that the implicit hierarchy within these rules was first described by Giorgio Sanguinetti [2009, 51-84].

The next higher level in Preissler’s hierarchy contains models for composite forms like the human head or torso. The musical equivalent was probably a phrase written or performed in at least two voices. Just as someone drawing a head needed to unite all its component parts, so too an apprentice musician, especially one seeking to compose, needed to learn to connect small patterns of rhythm, dissonance, melody, bass, and harmony into a satisfying whole. For the apprentice artist, real human heads provided a ready standard of comparison. For the apprentice musician, real compositions and specially composed instructional pieces served that purpose. Three types of Neapolitan instructional compositions were influential in teaching phraseology. The first were *solfeggi* – ornate melodies paired with unfigured or lightly figured basses. It is believed the student sang while the maestro played the accompaniment (this was the practice preserved in the nineteenth century at the Paris Conservatory).¹³ The second were *intavolature* – keyboard works generally of a two-voice texture. And the third were *partimenti* – single line compositions (predominantly in bass clef but often switching between clefs) to which the student was to add other parts or chordal accompaniments or even fugal entries.

In early sets of *regole* like those of the great Neapolitan maestro Francesco Durante, what appear to be just rudimentary patterns of figured bass were intended as guides to the realization of *unfigured* basses. The pattern in the bass was a cue to a coordinated movement of two or more voices, a movement that needed to be learned as a reflex action. Take, for instance, the small pattern shown in Example 2. It illustrates the rule that «when the partimento ascends by half step, it takes the 6th» («quando il partimento ascende di mezzo tono vuole la 6a»).¹⁴

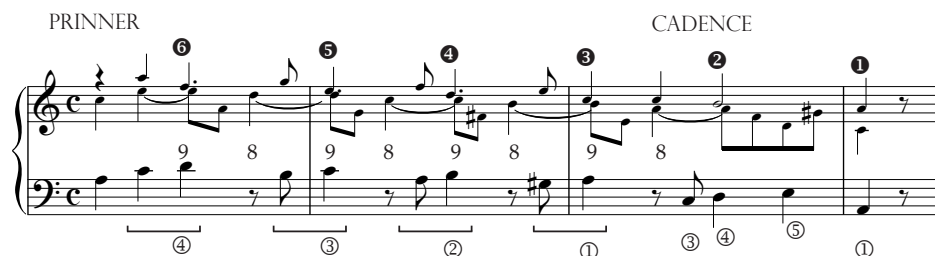
13. See, for example, Philippe Lescat 1999, 293-307.

14. Durante’s *regole* and *partimenti* can be found online at R. O. Gjerdingen (ed.), *Monuments of Partimenti*, <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm>.



Example 2. The contrapuntal pattern for an ascending half step in the bass, as shown in Durante's *regole*

Durante's more advanced musical examplars combined small sequences, dissonances, cadences, and modulations. Example 3 presents the first phrase of an exemplar that Durante wrote to illustrate the rule «On the preparation of the 9th, which stems from the 3rd» («Della formazione della nona la quale nasce dalla 3a»). The smaller notes on the treble staff are my suggestion for how a student might have realized Durante's partimento bass.



Example 3. A larger exemplar from Durante's *regole*, intended to show 9–8 suspensions

The four 9-8 suspensions occur over the bass scale degrees (in A minor) m-l-k-j. This larger pattern, what I have previously termed a “prinner” [Gjerdingen 2007, chapter 3], leads into a cadence in the home key. With its melody sounding degrees 6-5-4-3, a “prinner” thus presents four stages in which the outer voices descend in parallel thirds or tenths. The four modern brackets under the bass indicate where the contrapuntal pattern of Example 2 can be employed. Above these brackets only the second and fourth ascents of the bass are by half step, but other *regole* show that a “6” was presumed for the first note of each pair, especially when preceded by the descent of a third. So both the component parts of 9–8 suspensions and ascending steps in the bass can be combined within the “prinner”. The perceptive apprentice would further realize that both the “prinner” and cadence could be smoothly connected by a steady, stepwise melodic descent through the tones of the hexachord on A: 6-5-4-3-2-1 (see Ex. 3).

A Durante exemplar of a rising sequence leading to a cadence in C major, from the same collection of *regole*, is shown in Example 4. As before, the smaller notes on the treble staff are my suggestion for a realization of Durante's partimento bass. Joseph Reipel, writing in 1755, used the term *monte* (“mountain”) for this type of sequence [Reipel 1996, chap. 3, 1]. Durante extends his sequence from m all the way up to j be-

fore he begins a cadence. The modern brackets again show how the component pattern of Example 2 can be incorporated into the “monte” sequence. Note also that all three voices in the suggested realization use the same small melodic motive, and that the outer voices are in canon.

The musical score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The piece is divided into two sections: 'MONTE' and 'CADENCE'. The 'MONTE' section consists of five measures, each with a circled number below it: ④, ⑤, ⑥, ⑦, and ①. The 'CADENCE' section consists of three measures, each with a circled number below it: ④, ⑤, and ①. The notation includes various note values, rests, and slurs. The bass line features a series of descending and ascending eighth and sixteenth notes, while the treble line features a series of ascending and descending eighth and sixteenth notes.

Example 4. Durante's exemplar of a rising sequence

For a student of Preissler's book, the next type of model was the stick figure, which showed how to connect and position the limbs, torso, and head in various attitudes. For the apprentice in a Neapolitan conservatory, instructional compositions provided models for the analogous art of connecting phrases. As mentioned earlier, *intavolature* were small keyboard works suitable for students. Imagine a student learning the intavolatura shown in Example 5. This work by Gaetano Greco (ca. 1657-ca. 1728), his *Corrente detta La Baldovina* (Courante called La Baldovina) [Greco I-Nc MS 33.2.9, 165],¹⁵ contains five units connected in series. The first unit (mm. 1-2) serves as an opening gambit (repeated), with neighbor notes in the bass and descending triads in the melody. The term "opening gambit" is borrowed from the game of chess, and refers to an opening maneuver that sets the stage for subsequent moves. The second unit is a "prinners" in the home key of C major. The third unit is a "prinners" in the key of G major, the fourth unit is a cadence (in G major), and the fifth unit is the "monte" back in the key of C major. I have added figured-bass numbers to the "monte" to show how, compared with Durante's exemplar, it begins "early" with a "6" on e_3 that precedes the "5" on f_3 . Historically, of course, Greco is from the generation before Durante, and Durante was more likely to have emulated Greco than the reverse.

15. The title, in English, would read "The Baldwin Woman"; In older Italian, "Baldovina" could mean an "ass" or "beast." I want to thank Prof. Sanguinetti for help with this word.

OPENING GAMBIT PRINNER PRINNER

7 CADENCE MONTE

11

Example 5. Gaetano Greco, *La Baldovina*, Naples (ca. 1690s?)

For Preissler, the stick figure was only a means to an end. It needed to be fleshed out, clothed, and shaded before one could claim a finished drawing. In music, those processes of elaboration and decoration fell under the rubrics of “diminution” and, in professional composition, “orchestration.” In diminution, the “stick figure” of a simple musical skeleton like Greco’s *La Baldovina* was decorated with figurations composed of shorter note values. Example 6 shows an excerpt from a C-major partimento by Leonardo Leo, a contemporary of Durante and, beginning at age nine, a student of Greco. Ordinarily a partimento contained only one notated voice. But a manuscript of Leo’s partimenti preserved in Brussels contains a few passages where a second voice has been added [Leo MS B-Bc No. 8567, partimento n° 7]. The passage in question (Ex. 6) simultaneously presents a “prinner”, circle-of-fifths harmonies, and iterations of the 6-chord pattern (marked by brackets; cf. Ex. 2), all highly decorated by long runs of eighth notes terminating in an emphatic cadence. The bass, in half notes, rises until it reaches the first core tone of the “prinner” bass ①. It then leaps down to rise again toward the next core tone.

PRINNER

CADENCE

Example 6. Diminutions on a “prinner”, from a partimento by Leonardo Leo

If we took Greco’s *La Baldovina* as our “stick figure” and draped it in folds of diminutions, we might arrive at music much like that found in one of Leo’s own *intavolature*. Example 7 shows how Leo’s *intavolatura* in D major [Leo I-Nc MS 5146, 1]¹⁶ (labeled *toccata* in some sources) connects almost the same series of small models or schemata linked together in *La Baldovina*: (1) an opening gambit, repeated, here with ascending triads, (2) a “prinner” in the main key of D major, (3) a “prinner” in the dominant key (A major), and (4) a “monte” rising stepwise from *d* up to *a*.

OPENING GAMBIT

PRINNER

PRINNER

MONTE

Example 7. The opening of an *intavolatura* in D major by Leonardo Leo

16. For a modern edition, see Leo 1996.

There are, of course, minor changes in how each model is presented. Leo, for instance, gives his first “prinner” root-position basses, unlike those normally used by Greco. And Leo allows the close of his first “prinner” to take on the role of the cadence that appears in *La Baldovina*. Such changes were dictated by taste, by the pacing of the music, and by a delight in what eighteenth-century authors termed the *ars combinatoria*, the “art of combinations.”

The return of this opening passage later in Leo’s intavolatura illustrates the freedom with which composers could recombine the models (see Ex. 8). Because Leo would not need to modulate to A major in this second part of the intavolatura, he would not need the second “prinner”. So he took the pattern of the *second* “prinner” and used it as a first “prinner” in the home key of D major. With the place of his second “prinner” now empty, Leo proceeded directly to the “monte”, adding a long run of Fauxbourdon (parallel 6/3 chords) to keep this passage about the same length as the original version.

The musical score is presented in three systems, each with a label above the treble staff and Roman numerals below the bass staff.

- System 1 (Measures 1-6):** Labeled "OPENING GAMBIT" and "PRINNER". The bass staff shows Roman numerals ①, ④, and ③. Measure 6 is marked with a circled 6.
- System 2 (Measures 7-12):** Labeled "MONTE". The bass staff shows Roman numerals ②, ①, ④, ⑤, ⑥, and ⑦. Measures 7-12 feature a melodic line in the treble staff and a harmonic line in the bass staff.
- System 3 (Measures 13-18):** Labeled "FAUXBOURDON" and "CADENCE". The bass staff shows Roman numerals ①, ②, and ①. Measures 13-18 feature a melodic line in the treble staff and a harmonic line in the bass staff.

Example 8. A later passage from an *intavolatura* in D major by Leonardo Leo (cf. Ex. 7)

Notice that the harmonization of the first “prinner” in Example 8 (in Roman numerals, ii6 – I6 – ii7-to-vii6 – I) is different from the original first “prinner” (IV - I - V - I). Different harmonies could color the same schema just as different clothes could cover the same human form. Leo took advantage of another type of artistic variation for the restatement of his “monte”. In the original version a tenor voice introduced each “6” of the 5-6 sequence. In the second version (Ex. 8) it is the melody that runs

down the scale to sound the “6”. Once the “6” is touched, the melody leaps up to prepare for its next descent.

The Spread of Italian Models

The influence of the Neapolitan conservatories was, as mentioned earlier, felt across Europe. Composers who had this elite conservatory training and such rich experiences with famous artists and teachers were highly sought after by the wealthiest courts. The musical talent and fashions enjoyed at the wealthiest courts were envied and desired by courts less wealthy. So even in provincial courts many local musicians were at pains to learn this style. J. S. Bach, for instance, studied the Italian style in depth while working at small German courts, and he even adapted parts of a Mass by Durante for his own use (BWV Anh 26). In a work like his G-major invention (BWV 781), one can hear not only the texture of a Neapolitan intavolatura, but also the same series of models used by Greco and Leo (see Ex. 9). In his invention he set out, much like Greco, an opening gambit of triadic motion (here with the bass echoing the treble to present the Meyer schema, in which the half step between tonic and leading tone is echoed by the half step between the third and fourth scale degrees) [Gjerdingen 2007, chapter 9], a “prinner” in the home key (G major), a “prinner” in the key of the dominant (D major), an abbreviated “monte”, and a final cadence.

OPENING GAMBIT

PRINNER

PRINNER

MONTE

CADENCE

Example 9. Two-Part Invention No. 10, in G Major, by J. S. Bach (BWV 781, ca. 1720)

This is not to claim that Bach ever heard a work by Greco. Both composers were, during their lifetimes, essentially regional composers. But Greco and other Neapolitan masters trained so many students who went to work in German courts that the effect was as if their own compositions had been widely distributed in the North. Greco, for example, trained Nicola Porpora (1686-1768), who would later give lessons in composition to Joseph Haydn. Similarly, Durante and Leo trained Giuseppe Bonno (1711-1788), who would then teach composition to Carl Ditters (later known as von Dittersdorf). As the highest ranking Kapellmeister in Vienna, Bonno was influential in promoting the Neapolitan style of composition as the courtly ideal, especially since it was the Austrian emperor Charles VI who had paid for his ten-year apprenticeship in Naples.

The international galant style, taught so effectively in Naples, was something well known to both Haydn and Mozart. Haydn, as mentioned, had studied composition with the Neapolitan maestro Porpora, and credited him with being his most important teacher. Even Haydn's boyhood master at the St. Stephen's choir school in Vienna, Georg Reutter (the younger), had studied with Caldara and other Italian masters in Rome and Venice. The reliance on Italian compositional models in Haydn's training was thus pervasive. Many of the same models found in *La Baldovina* recur frequently in Haydn's early works. Example 10 shows the opening section of Haydn's keyboard Sonata in D major from 1767, originally titled a *divertimento*. An opening gambit leads to a "prinner" in the home key. When those measures are repeated an octave higher (mm. 5-8), Haydn accelerates the descent of the "prinner" so that it ends a step lower (v in m. 8 instead of w) on a half cadence. As in *La Baldovina* or in the similar passages shown above by Leo or Bach, the key has shifted to the dominant (for Haydn, A major). That may explain why the next passage ("monte", mm. 9-16) can be remembered as being in A major, with the A dominant-seventh chord (m. 9) resolving to the subdominant of A major (m, m. 10) rather than to the tonic of D major (neither interpretation excludes the other). When Haydn repeats his "monte" (mm. 17-21), he uses the same type as in *La Baldovina*, ascending all the way from *d* to *a* in the bass (the melodic downbeats of mm. 18-20 are long appoggiaturas that resolve to the same scale degrees that Greco used in *La Baldovina*).

Example 10 is a musical score for a sonata in D major by Joseph Haydn, 1767. It consists of three systems of music. The first system contains four measures: two labeled 'OPENING GAMBIT' and two labeled 'PRINNER'. The second system contains two measures labeled 'MONTE'. The third system contains two measures labeled 'MONTE'. The score is written for piano in G major (one sharp). Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. Trills are marked with 'tr'. The measures are numbered 1 through 15 at the beginning of each system.

Example 10. Joseph Haydn, Sonata in D major, 1767, for the Esterházy court

The musical models for phrases and groups of phrases were like Preissler's stick figures. That is, they were simple designs of "this can connect to this, and then to that." Quite different types of graphic models were used to create a head, torso, or major limb. The musical models for the connection of phrases were similarly simple, as in "a 'prinner' can be followed by another 'prinner' or a cadence, and then a 'monte' might be appropriate." Likewise the models for the individual schemata like the "prinner" or "monte" were of a different type, one that emphasized counterpoint, rhythm and meter, and specific scale degrees. There were dozens of these schemata, which is one reason why this art took so many years to master.

One of the standard opening gambits had its roots in the seventeenth-century ground bass often called *La Romanesca*, where the bass alternates leaps down a fourth with ascending steps [Gjerdingen 2007, chapter 2]. Two instances of a more galant, more stepwise version of the "romanesca" are shown in another intavolatura by Greco [I-Nc MS 33.2.9, 175] (Ex. 11), where it occurs first in G minor and then in B $\flat$ major.

Example 11 is a musical score for an intavolatura in G minor by Gaetano Greco, ca. 1690. It consists of two systems of music. The first system contains two measures labeled 'ROMANESCA' and two measures labeled 'CADENCE'. The second system contains two measures labeled 'ROMANESCA' and two measures labeled 'CADENCE'. The score is written for lute in G minor (two flats). Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. Trills are marked with 'tr'. The measures are numbered 1 through 15 at the beginning of each system.

Example 11. Gaetano Greco, intavolatura in G minor, Naples (ca. 1690?)

This type of “romanesca”, a favorite of Neapolitan maestros, became a standard opening gambit throughout the eighteenth century. The young Mozart appears to have learned it on his first international tour as an eight-year-old boy [Gjerdingen 2007, 349-50]. In Example 12, the close connection between the pairing of a “romanesca” and cadence in Greco (Ex. 11, mm. 1-2) and the same pairing in Mozart’s early G-major violin sonata should be evident. In fact the whole series of schemata in Mozart’s sonata closely follows the model of Greco’s *La Baldovina*, though with different details characteristic of a style two generations later. Mozart’s “monte”, for instance, uses a number of decorative chromatic passing tones (mm. 10-14) that would have been out of place in the simpler, more austere style of Greco. Similarly, Mozart’s use of a deceptive cadence so early in the opening section (m. 4) is something seen only when, in the second half of the eighteenth century, techniques were being developed to help extend the small models of the past to the larger dimensions then gaining favor.

OPENING GAMBIT
ROMANESCA

CADENCE (PRINNER)

CADENCE

PRINNER

PRINNER

MONTE

Example 12. Mozart, from his violin Sonata in G major, KV11 (1764), London. For simplicity of reading, the violin part is here incorporated with the treble harpsichord part.

Again, it is unlikely that Mozart knew even a single work by Greco. In that world of maestros and apprentices, models were widely shared and copied, especially if they came from influential musical centers like Naples. Mozart probably learned the “romanesca” in Paris, where several generations of Italian musicians had been favored at the royal courts. But in truth he could have learned it from trained musicians at the courts of Munich, Brussels, or any of the cities through which he toured and per-

formed. By virtue of his great talent, he had, like the boys in the Naples conservatories who would one day become his main competition, the opportunity to meet and converse with a number of great masters. His apprenticeship was played out in dozens of cities and courts during the decade 1763-73, and his examinations were the public performances of his compositions. Unlike Spontini, who was not yet a *mastri-cello* at age 21, Mozart achieved the required perfection of craft by age 10 or 11. Mozart did not, however, receive the extended guidance and practical advice from famous opera composers that Spontini enjoyed in Naples, and hence Spontini, even if technically and artistically inferior to Mozart, nevertheless had a far more successful career.

Summary

In the eighteenth century, apprenticeship was the normal form of education for any craft, and that included the fine arts, theater, and music. Boys and occasionally girls were given over to masters at a young age. For a decade or more the master would house, feed, clothe, and teach the child his “mystery” in return for the child’s labor. The focus of this training was on the imitation and reproduction of models or exemplars. Elizabetta Pasquini has noted the close connection between the teaching of exemplars in the counterpoint treatise of Padre Martini in Bologna – his *L’Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto* – and the methods of teaching penmanship or drawing [Pasquini 2004, 61-62]. The designs in the drawing manuals of Johann David Preissler illustrate the diverse skills and the different types of models that an apprentice draftsman needed to learn before qualifying as a journeyman or master. A similar range of skills and models were learned by apprentice composers.

In the old English system of legal training, ordinary aspiring lawyers were apprenticed as clerks to a solicitor, from whom they would learn his craft. A few elite boys were accepted at the inns of court, four centers for legal training connected with the royal courts and intended to produce barristers, the higher class of lawyers. The four conservatories of Naples functioned much like the inns of court in London. Unlike the individual apprentice, who was limited not only to the skills and advice of a single master but also to a narrow range of acquaintances and professional experiences, the apprentices at the inns of court or at the Neapolitan conservatories grew up surrounded by dozens of other talented apprentices, learned from renowned masters who worked at the highest levels of the craft, and observed what was required of someone who hoped to serve a royal court. Viewed from an economic perspective, the conservatories of Naples perfected an industrialization of craft training that was so successful that it led to one of the first globalizations, with their students displacing local musicians in places as far away as Russia and Mexico.

In the past, the *regole* of the Neapolitan maestros have often been viewed as primers for thoroughbass. This view stems from a later age, when music was believed

to be a type of system or machine that, like a subject in physics or chemistry, could be understood through a basic formula or principle. The idea of a “science of harmony” was typical of that view. But when viewed from the earlier world of apprenticeship, one can see that the *regole* were collections of small models. Larger models were contained in the instructional compositions of partimenti, solfeggi, and intavolature. When an apprentice had internalized all the models, he could practice combining them by realizing partimenti, which was only a small step away from free improvisation and composition. Ample evidence for this mode of musical thinking has been preserved in eighteenth-century compositions. Simple models from the generation of Gaetano Greco were continuously copied for over a century, becoming a pervasive foundation of the international galant style. Even the works of Haydn and Mozart display strong traces of the Italian models that they learned as boys. Although it is not common today to approach the analysis of eighteenth-century music from the point of view of how it was taught to and learned by young apprentices, their intense, extended training has doubtless left its marks on their mature compositions. In the analysis of their music, we should, at the very least, be cognizant of the patterns that were second nature to these musicians.

In 1841 the Parisian committee of the Prix de Rome received a *Te deum* from its prize winner the previous year, the young Charles Gounod. To win this fellowship for study in Rome he had had to take several examinations, including the writing of a fugue to be judged by masters from the Paris Conservatory. In Rome, now as a journeyman composer, he had composed this *Te deum* as, in the language of guilds, a proof piece demonstrating his attainment of a master’s command of the craft. In something of a historical irony, the committee chose the retired Spontini to be the examiner of Gounod’s *Te deum*. Like so many masters over the centuries, Spontini filled his report with stern comments that detailed error after error [Prod’homme-Dandelot 1911, appendix 4]. And like so many apprentices and journeyman before him, Gounod bore the criticisms of the master and went on to a successful career.

BIBLIOGRAPHY

- ANONYMOUS (1628), *Statuto dell' Arte delli ferrari de Reggio*, F. Bartoli, Reggio nell'Emilia.
- ANONYMOUS (1759), *Statuti del nobil Colleggio dell'arte della lana di Roma*, Fratelli Salvioni, Roma.
- BROOKS CH. W. (1998), *Lawyers, litigation, and English society since 1450*, Hambledon Press, London.
- BURNEY CH. (1773²), *The present state of music in France and Italy*, T. Becket, London.
- DICKENS CH. (1850), *The personal history of David Copperfield*, Bradbury & Evans, London.
- DUNLOP O. J. (1912), *English apprenticeship and child labour*, T. Fisher Unwin, London.
- FABRIS D. (2007), *Music in seventeenth-century Naples. Francesco Provenziale (1624-1704)*, Ashgate, Aldershot.
- FENAROLI F. (1775), *Regole musicali per i principianti di cembalo*, Mazzola-Vocola, Naples (reprint ed., Forni, Bologna, 1975).
- GHISLANZONI A. (1951), *Gaspare Spontini: studio storico-critico*, dell'Ateneo, Roma.
- GJERDINGEN R. O. (2007), *Music in the galant style*, Oxford University Press, New York.
- GLIXON J. (1983), *A musicians' union in sixteenth-century Venice*, «Journal of the American Musicological Society», 36, 392-421.
- GOMBRICH E. H. (1956), *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, Princeton University Press, Princeton, 156-57.
- KASSLER J. C. (1972), *Burney's 'Sketch of a plan for a public music-school'*, «Musical Quarterly», 58, 210-34.
- LEO L. (1996), *Le composizioni per tastiera*, Cosimo Prontera (ed.), Il Melograno, Roma.
- LESCAT PH. (1999), *Genèse et transformation des solfèges du conservatoire*, in A. Bongrain, A. Poirier, and M.-H. Coudroy-Saghay (eds.), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995*, vol. II (*Deux cents ans de pédagogie*), Editions du Buchet/Chastel, Paris, 293-307.
- PASQUINI E. (2004), *L'Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto: Padre Martini teorico e didatta della musica*, Olschki, Firenze.

- PREISSLER J. J. (1728-31), *Die durch Theorie erfundene Practic oder gruendlich-ferfasste Reguln, deren man sich als einer Anleitung zu Beruehmter kuenstlere Zeichen-werken bestens bedienen Kan*, Nuremberg, (3 vols.).
- PROD'HOMME J.G.-DANDELLOT A. (1911), *Gounod (1818-1893): Sa vie et ses œuvres, d'après des documents inédits*, C. Delagrave, Paris.
- REIPEL J. (1996), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, Th. Emmerig (ed.), Böhlau, Wien.
- ROBINSON M. F. (1972), *The Governors' minutes of the Conservatory S. Maria di Loreto, Naples*, «Royal Musical Association Research Chronicle», 10, 1-97.
- SANGUINETTI G. (2007, pub. 2009), *The realization of Partimenti: An introduction*, «Journal of Music Theory», 51, 51-84.
- SCHWAB H. W. (1982), *Die Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums in der mittelalterlichen Stadt*, Bärenreiter, Kassel.
- STUART D. M. (1933), *The girl through the ages*, J. B. Lippincott, Philadelphia.

Manuscripts

- GRECO G., *Partimenti di Greco Gaetano*, I-Nc MS 33.2.9.
- LEO L., *Partimenti per Cembalo del Signore Leonardo Leo*, MS B-Bc No. 8567.
- LEO L., *Partimenti & Toccate + 2 Minué per Cembalo del Signore Leonardo Leo*, I-Nc MS 5146.

Site-graphy

- GJERDINGEN R. O. (ed.), *Monuments of Partimenti*, <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm>.

Robert O. Gjerdingen

IL PERFEZIONAMENTO DELLA PROFESSIONALITÀ MUSICALE NEI
CONSERVATORI DI NAPOLI
Sintesi in lingua italiana

Nel XVIII secolo, l'apprendistato era una normale forma di educazione per ogni tipo di attività manuale. Questo includeva le belle arti, il teatro e la musica. Ragazzi e, talvolta, ragazze erano affidati in tenera età ai maestri che, per un decennio o più, avrebbero dovuto fornire vitto, alloggio, vestiario, e insegnare ai giovani allievi i propri “segreti” in cambio del loro lavoro. Il cuore di questo apprendistato era l'imitazione e la riproduzione di modelli o esemplari. Elisabetta Pasquini ha evidenziato la stretta connessione tra l'insegnamento attraverso gli esemplari nel trattato di contrappunto di padre Martini a Bologna – il suo *L'esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto* – e i metodi di insegnamento dei calligrafi e dei disegnatori [Pasquini 2004, 61-62]. I disegni contenuti nel manuale di Johann David Preissler illustrano le diverse abilità e le differenti tipologie e modelli che un apprendista doveva imparare prima di acquisire la qualifica di artigiano o maestro. Un simile grado di abilità e modelli erano acquisiti dagli “apprendisti” compositori.

Nell'antico sistema di istruzione inglese, gli aspiranti avvocati erano in genere affidati, come impiegati, ad un avvocato dal quale avrebbero dovuto imparare il mestiere. Una ristretta cerchia di allievi erano invece accettati dagli *Inns of Court*, quattro scuole di legge connesse con la corte reale e indirizzate alla formazione di *barrister*, la classe più alta degli avvocati. I quattro conservatori di Napoli funzionavano in modo assai simile agli *Inns of court* di Londra. Diversamente dall'apprendistato individuale, che era limitato non solo alle abilità e al giudizio di un solo maestro ma anche alla ristretta possibilità di informazioni ed esperienze professionali, l'apprendista negli *Inns of court*, come anche nei conservatori napoletani, cresceva circondato da decine di altri talentati apprendisti, imparava da apprezzati maestri che lavoravano ai più alti livelli della professione, e osservava tutto ciò che doveva imparare chi avrebbe poi dovuto lavorare in una corte reale. Visto da un punto di vista economico, i conservatori di Napoli perfezionarono una industrializzazione del processo di apprendistato che fu così di successo che portò ad una prima “globalizzazione” attraverso i propri allievi che lavorarono in posti assai lontani come la Russia o il Messico.

Nel passato, le varie “regole” dei vari maestri napoletani sono state spesso viste come rudimenti di basso continuo. Questa visione deriva però da un’età successiva, quando si credette che la musica fosse un sistema o una macchina che, come la fisica o la chimica, potesse essere compreso attraverso regole essenziali o una teoria. L’idea di una “scienza dell’armonia” fu tipica di questo modo di vedere. Ma, osservato dal punto di vista del precedente mondo dell’apprendistato, si può comprendere che le “regole” erano raccolte di piccoli modelli. Modelli più ampi erano contenuti nelle raccolte di partimenti, solfeggi ed intavolature. Una volta che l’apprendista avesse interiorizzato tutti i modelli, egli avrebbe potuto far pratica combinandoli nella realizzazione dei partimenti, che erano solo ad una breve distanza dalla improvvisazione libera e dalla composizione. Numerose prove di questo modo di concepire la musica sono state conservate nella musica del XVIII secolo. Semplici modelli, della generazione di compositori di Gaetano Greco, furono continuamente copiati per più di un secolo, divenendo una base ben radicata nello stile galante internazionale. Anche le composizioni di Haydn e Mozart mostrano forti tracce dei modelli italiani che essi avevano appreso da ragazzi. Sebbene non sia comune oggi avvicinarsi all’analisi della musica del XVIII secolo dal punto di vista di come essa era pensata e imparata dai giovani apprendisti, il loro intenso, lungo apprendistato ha senza dubbio lasciato un segno nelle loro composizioni più mature. Nell’analisi della loro musica, noi dobbiamo essere consci degli schemi che erano la seconda natura di questi musicisti.

Nel 1841 il comitato parigino del *Prix de Rome* ricevette un *Te Deum* dal vincitore dell’anno precedente: il giovane Charles Gounod. Per vincere questa borsa di studio per studiare a Roma, egli aveva dovuto superare diverse prove, compresa la composizione di una fuga che doveva essere giudicata dai maestri del conservatorio di Parigi. A Roma, considerato ormai un compositore professionista egli aveva composto questo *Te Deum* come, per esprimersi nel linguaggio delle corporazioni, un “campione” dimostrativo del raggiungimento della completa padronanza professionale di un maestro. Ironia della storia, il comitato chiese a Spontini di essere l’esaminatore del *Te Deum* di Gounod. Così come tanti altri maestri nel corso dei secoli, Spontini scrisse il suo giudizio con scarni commenti elencando tutti gli errori [Prod’homme-Dandelot 1911, appendice 4]. Come tanti apprendisti e professionisti prima di lui, Gounod, infastidito dalle critiche del maestro, si avviò comunque ad una carriera piena di successi.

UNA CHIAVE PER COMPRENDERE LA PRASSI DEL PARTIMENTO: LA SONATA “PERFIDIA” DI FRANCESCO DURANTE

Le ricerche sulla prassi esecutiva storicamente informata si sono estese in molti campi, dai problemi riguardanti le differenze stilistiche tra le tecniche esecutive alla costruzione degli strumenti e ai repertori. Resta tuttavia ancora da approfondire la ricerca sulla prassi del partimento, che unisce in modo unico aspetti didattici e artistici. A partire dal XVII secolo, in particolare a Napoli, questa prassi costituì una parte importante dell'educazione musicale, e venne in seguito recepita e utilizzata nel resto dell'Italia, così come in Francia, ben oltre gli inizi del XX secolo. Il presente articolo vuole contribuire a colmare questa lacuna, e allo stesso tempo intende mostrare l'importanza dei partimenti nell'insegnamento della musica antica. Come esempio userò la Sonata “Perfidia” di Francesco Durante (1684-1755), che è basata su un basso di partimento, e di cui ci è pervenuta una realizzazione coeva all'epoca del compositore.

Cos'è un partimento?

La parola *partimento* è etimologicamente collegata al verbo [s]partire (da cui *partitione*), che significa suddividere. Di fatto, si tratta spesso di una linea del basso con o senza cifrature. Emanuele Imbimbo dà una lapidaria e pragmatica definizione della parola: «Partimento derivando da Partior (dividere) si è applicato alla musica per la distribuzione de' numeri sul basso».¹ Una più pregnante formulazione è quella di Giorgio Sanguinetti: «Perhaps a good definition is a metaphor: a partimento is a thread that contains in itself all, or most, of the information needed for a complete composition. [...] A partimento is only potentially music» [Sanguinetti 2007, 51].

A prima vista i partimenti sembrano spesso semplici e scolastici, consistendo spesso in una sola linea del basso con o senza cifrature. Questa “illusione ottica” porta a considerare la prassi del partimento come una sorta di “nicchia” all'interno della pratica del basso continuo, come “musica per solo basso continuo”, o anche come

1. Emanuele Imbimbo (1756-1839) fu allievo di Giuseppe Sigismondo e contribuì alla diffusione della musica napoletana a Parigi. Curò l'introduzione e una nuova parte delle regole per l'edizione francese dei *Partimenti ossia Basso numerato* [...] di Fenaroli [1814].

“precursore dello studio” (inteso come genere musicale) [Grampp 2004, parte 1, 23]. Ma il basso continuo è solo un presupposto per l'esecuzione dei partimenti.²

Il significato dei partimenti per l'arte del clavicembalo è di assai più ampia portata, come ha scritto Fedele Fenaroli³ nei suoi *Partimenti ossia Basso numerato*: «Per aver l'intero possesso del clavicembalo, bisogna studiar bene le scale, le cadenze, le dissonanze [...] per così eseguire con facilità i Partimenti» [1814, 56]. Questo passaggio è d'importanza centrale per la comprensione e per la definizione dei partimenti. Fenaroli mette sullo stesso piano la completa padronanza dello strumento («l'intero possesso del clavicembalo»), la facilità nel suonare i partimenti, così come gli aspetti armonico-contrappuntistici e musicali-artistici. La “padronanza” del cembalo, d'altra parte, cresceva specialmente nel XVIII secolo le possibilità di un impiego, da parte di un nobile, di un compositore, di un esecutore o di un insegnante. Di conseguenza, la prassi del partimento può essere considerata come una forma d'arte (“*Kunstform*”) oltre che una forma di esercizio (“*Unterrichtsform*”) [Cafiero 1993, 551]. Il suo significato artistico e pedagogico non consiste solo nella comprensione teorica delle regole contrappuntistiche e armoniche, ma assai di più nella loro realizzazione pratica, come viene mostrato a proposito della Sonata “Perfidia”.

I partimenti come strumento pedagogico e il ruolo di Francesco Durante

I partimenti sono stati utilizzati a scopo didattico soprattutto nei Conservatori di Napoli fino alla fine del secolo XIX, adottati con successo in Francia come *Écoles d'Italie* [Cafiero 2007, 139] e impiegati fino al XX secolo.

Francesco Durante è indubbiamente una figura centrale nell'insegnamento dei conservatori napoletani del Settecento. Nel corso della sua vita ha tenuto la carica di primo maestro in tre dei quattro conservatori di Napoli.⁴ Jean-Jacques Rousseau lo ha indicato come «le plus grand Harmoniste de l'Italie, c'est-à-dire, du Monde» [1768],⁵ e questa non è che una delle numerose testimonianze che indicano Durante

-
2. Una delle funzioni del basso continuo è stata definita come «un sistema armonico-teorico» per «l'introduzione alla composizione» [Christensen - Böttcher 1995].
 3. Fedele Fenaroli (1730-1818) è una delle figure centrali della musica napoletana nella generazione dopo Durante. Fu uno dei suoi ultimi allievi al conservatorio di Santa Maria di Loreto e qui nel 1777 fu nominato primo maestro. Dopo la fusione degli ultimi due conservatori napoletani superstiti nel 1806 ebbe un ruolo importante nella ristrutturazione nel nuovo Real collegio di musica, dove insegnò contrappunto e di cui, insieme a Giovanni Paisiello e Giacomo Tritto, tenne la direzione a fino al 1813.
 4. Alla fine fu simultaneamente primo maestro tanto al conservatorio Sant'Onofrio quanto anche al Santa Maria di Loreto.
 5. Il suo giudizio fu ripreso anche da Charles Burney [1985, 172]: «Durante, der seit einigen Jahren tot ist, war lange Zeit Kapellmeister bei dem Konservatorium S. Onofrio. Ich hatte mir aus Rousseaus Schilderung von den Verdiensten dieses Komponisten die grösste Idee gemacht, und sammelte während meiner Reise durch Italien eine grosse Menge seiner Kirchenmusik»

come uno straordinario pedagogo e compositore, e come una personalità apprezzata.⁶ I suoi partimenti hanno goduto di un'ampia diffusione fino al oltre la sua morte: ne è testimonianza il considerevole numero di manoscritti che sono contenuti nelle più importanti biblioteche d'Europa.⁷ A questo proposito è bene osservare che si tratta di partimenti (cioè di tracce da realizzare) e non di composizioni scritte per esteso. Le raccolte di partimenti contengono di regola solo poco testo e consistono per lo più in centinaia di pagine di esempi musicali, cosa che vale anche per Durante.

A differenza di molti trattati del Settecento, che incoraggiano un approccio alla musica di natura intellettuale e teorica attraverso una vera e propria istruzione verbale, i partimenti hanno una natura esclusivamente pratica, di "esemplare". Attraverso un addestramento lungo anni ed anni, percorso sotto la direzione di un maestro o di un mastri-ciello, lo studente si costruiva, esclusivamente sulla scorta della pratica, un "*thesaurus*" di esempi prototipici.

L'esempio seguente (Es. 1), tratto da una raccolta di partimenti di Durante, può aiutare a chiarire quali siano le possibili realizzazioni di un basso di partimento, e quali siano le tappe attraverso le quali lo studente vi veniva guidato [I-Ria Misc. Mss. Vess 283].



Per la realizzazione di queste battute di basso Francesco Durante suggerisce le seguenti possibilità (Es. 2):

Primo modo Secondo modo Alio modo

Lo scopo di questo metodo di insegnamento era anche di sviluppare una lingua musicale che permettesse, attraverso un semplice colpo d'occhio a una linea di basso non cifrato o anche a una singola nota del basso, di immaginare con l'orecchio interno un determinato percorso o un gesto musicale. Il processo di apprendimento stimolava dunque fortemente la fantasia, sviluppava la percezione delle connessioni armo-

6. Friedrich Reichardt scrisse di Durante: «Durante (Francesco), un napoletano, fu uno dei più importanti e dotti compositori italiani [...]» [1782], mentre Ernst Ludwig Gerber lo definì «creatore della scuola napoletana» [Wessely 1966, 960]. Si confronti anche Francesco Florimo, il successore di Giuseppe Sigismondo come bibliotecario del Real conservatorio San Pietro a Majella: «[...] il Durante, che trovavasi preventivamente ammaestrato dal Greco pel cembalo, per l'accompagnamento dei partimenti e per l'arte di sonare l'organo [...], freddo per temperamento e timido per carattere e per condizione sociale... » [1869, 221].

7. «Esse [le sue composizioni] furono prese a modello da tutte le scuole d'Italia, come ancora i suoi Partimenti, adottati da per tutto e giudicati opera classica» [Ibid.].

niche e la comprensione del basso continuo e del contrappunto, e perciò costituiva una grande sfida per la creatività dell'esecutore. Gli esempi concreti suggeriti dal compositore diventavano perciò delle "regole" standardizzate, che però lasciavano allo strumentista ancora un ampio spazio d'azione stimolandolo a sperimentare proprie soluzioni.

La struttura dei compendi di Durante

I più voluminosi tra i manoscritti di Durante segnalati dai repertori bibliografici posseggono la stessa struttura di base, e contengono il "nucleo" del repertorio dei suoi partimenti. Per capire meglio la Sonata "Perfidia" vale la pena di dare uno sguardo alla composizione dei manoscritti.

Un compendio completo di partimenti di Durante consiste in quattro parti. La prima contiene perlopiù le "Regole": descrizione degli intervalli, progressioni cadenzali, regola dell'ottava, movimenti del basso, e importanti consigli ed esempi contrappuntistici (intervalli che "nascono" da altri intervalli come conseguenza di determinati movimenti del basso).⁸ La seconda sezione contiene partimenti ad una voce (raramente anche a due voci) con basso numerato, senza ulteriori spiegazioni verbali, o consigli per l'esecuzione. Nei manoscritti i partimenti di questa seconda sezione vengono di solito chiamati *Numerati*. Il basso della Sonata "Perfidia" è compreso in questa serie. La terza sezione (detta dei *Diminuiti*) contiene numerosi bassi di partimento. Gli esempi per l'esecuzione contenuti in questa sezione costituiscono la parte più importante per quanto riguarda la prassi. Si tratta di una concreta, pratica guida per la realizzazione dei bassi di partimento, e consiste in una raccolta di bassi non cifrati, o solo parzialmente cifrati (secondo alcune fonti), a volte consistenti in semplici movimenti del basso (come nell'Es. 1), altre volte da composizioni più complesse, accompagnati da diverse "soluzioni" per l'esecuzione (come quelle mostrate nell'Es. 2, che si riferiscono al basso dell'Es. 1). Questi esempi sono chiamati *Partimenti diminuiti, modi, o pensieri*. Si tratta dunque di un modo autenticamente pratico e, per così dire, interdisciplinare di impadronirsi di questa prassi: "*learning by doing*". Questa terza parte si trova molto di frequente anche trasmessa individualmente come fonte autonoma, quanto nel contesto delle quattro parti. Le fughe-partimento costituiscono la quarta parte. In confronto con la seconda e terza parte, questo genere è scarsamente rappresentato. Entrate notate solo parzialmente, inviti all'imitazione su voci

8. Lo studente trova dapprima un'introduzione ai fondamenti del basso continuo con esercizi sulle cadenze, regola dell'ottava maggiore e minore, movimenti del basso e progressioni contrappuntistiche (*prima formazione della 4a la quale nasce dalla 8a*). Il percorso orizzontale della condotta delle voci viene descritto con l'aiuto della componente verticale del basso, o, detto in altro modo: dato un movimento del basso l'intervallo verticale risulta da un determinato percorso orizzontale. Così, per esempio, la quarta viene generata da un'ottava, se il basso sale di una quinta.

consecutive e accenni a passi notati a due voci che si sviluppano come un dialogo tra tutti e solo, fanno spesso assomigliare questi partimenti a dei concerti.

L'organizzazione e la successione delle parti di un compendio di partimenti di Durante non sono affatto arbitrarie. Il fine pratico e pedagogico che persegue fa sì che i diversi ambiti si fondano in un tutto coerente. Lo studente, attraverso le regole, acquista solide basi che gli consentono di affrontare, in modo del tutto pratico e senza ulteriori spiegazioni, i *Partimenti numerati* della seconda parte. La terza parte già di per sé fornisce i suggerimenti concreti per la realizzazione dei partimenti. Nella quarta parte si incontrano le fughe partimento, la parte più impegnativa dell'opera.

“Perfidia”

La realizzazione della Sonata “Perfidia” di Francesco Durante fa parte di una raccolta fino ad oggi ancora inedita di sonate per organo di diversi autori napoletani conservata in un manoscritto del XVIII secolo [I-Ria Misc. Mss. Vess. 429].⁹ La sonata consiste in un basso di partimento (in questa forma trasmesso da molte altre fonti) che qui però si trova in forma realizzata ad opera di un musicista del Settecento (che potrebbe anche essere lo stesso Durante).¹⁰ Dal momento che i partimenti realizzati per iscritto durante in Settecento sono estremamente rari, vale la pena di esaminare con attenzione questa sonata e la sua posizione all'interno della produzione di partimenti di Durante.

Il titolo di “Perfidia” già spiega il contenuto: si tratta di un basso ostinato di due battute, che strada facendo viene trasposto in diverse tonalità e variato (Es. 3).¹¹



9. Il manoscritto dal titolo *Sonate per organo di varii autori*, conservato nel Fondo Vessella della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, è un esempio di come la prassi del partimento venisse coltivata ancora nel XX secolo. Alessandro Vessella (1860-1929) studiò pianoforte e composizione dal 1874 al 1876 al conservatorio San Pietro a Majella. A 25 anni divenne direttore della Banda Municipale di Roma. Nel Fondo Vessella si trovano, tra l'altro, anche manoscritti di partimenti di Nicola Sala così come partimenti di Fenaroli trascritti e realizzati da Vessella all'epoca dei suoi studi a Napoli (*Partimenti e regole musicali*, libri 1-4).
10. Il manoscritto, all'inizio della sonata, riporta indicazione dell'autore, Francesco Durante, che potrebbe però riferirsi al partimento, e non alla realizzazione. In ogni caso l'esistenza per questo partimento di una realizzazione del Settecento è una circostanza assolutamente eccezionale: di norma i partimenti iniziano a essere realizzati per iscritto a partire dall'Ottocento.
11. Una definizione di questo termine viene data da Johann Christian Bach e Francesco Pasquale: «OSTINAZIONE, PERFIDIE, signe une certaine affectation de faire toujours la même chose, de poursuivre le même dessein, de conserver le même Mouvement, le même Caractère de Chant, les mêmes Passages, les mêmes Notes, soit dans la Basse, soit dans la Partie supérieure» [ca. 1786, 9].

Nella realizzazione del manoscritto di Roma questo basso, armonizzato a tre voci nella maniera di una realizzazione di un basso continuo, appare all'inizio e una sola volta nel corso del brano; nelle ripetizioni la prevalente scrittura a due voci conferisce alla composizione trasparenza e leggerezza. Nel corso di questa sonata di 39 battute il compositore lavora di preferenza con imitazioni, diminuzioni, diverse figurazioni e ritmi complementari.

La realizzazione delle prime due battute della sonata crea già una certa tensione grazie alla pausa che il compositore/realizzatore pone regolarmente sul primo e terzo movimento della battuta, che provoca una serie di ritardi rispetto al basso. È interessante osservare che la cifratura del basso nel partimento non realizzato (cifratura che troviamo, tra le molte altre fonti, anche in quella utilizzata per l'Es. 3) non prevede alcun ritardo o pausa, ma indica piuttosto "scolasticamente" le armonie sulle note principali. Ancora una volta, anche in questo caso (si veda l'Es. 4, bb. 1-2) le due versioni, rispettivamente quella scritta e quella realizzata, sono differenti. Nella variazione immediatamente successiva, il basso viene diminuito e contrappuntato con lo stesso ritmo imitato in posizione complementare dalla voce superiore. La voce superiore si muove contro il basso o con ritmo complementare o con rapide volate (vedi Es. 4, bb. 3-4)



Già alla fine delle prime otto battute entra una terza voce al tenore, che attraverso una catena di accordi di 4/2 e una discesa cromatica del basso modula da Sol minore a Sib maggiore (Es. 5).



Una nuova idea che rinforza il carattere ostinato del pezzo si incontra alle battute 13 e 14. Qui il basso sincopato riceve un impulso sui tempi forti dalle due voci superiori che, scambiandosi reciprocamente la posizione da seste a terze, disegnano un movimento discendente per grado.



I ritmi in sestina di b. 16, così come gli accordi spezzati alle battute 18 e 19 della voce superiore nell'esempio seguente, al contrario, si contrappongono “meccanicamente” alle variazioni precedenti.



Alcuni elementi compositivi che fanno parte della realizzazione della Sonata “Perfidia” si trovano anche nella terza parte del compendio di Durante (i *Diminuiti*). L'esempio seguente mostra nel “Secondo modo” un movimento del basso che, pur essendo abbastanza diverso da quello della Sonata “Perfidia”, vi si avvicina nella struttura armonica.



Questa formula, che si incontra frequentemente nel repertorio per violino, si presenta anche nel terzo e quarto movimento di battuta 21 della Sonata “Perfidia”:



I salti virtuosistici come quelli di b. 24 ricordano quelli delle sonate di Domenico Scarlatti. Da b. 25 dominano le imitazioni. Quest'idea compositiva viene portata avanti fino a b. 33 in forme assai diverse tra le quali il canone all'ottava:



La conclusione interrompe il basso ostinato e crea un rallentamento generale nel movimento dell'opera attraverso un canone in valori aggravati. Il pedale sulla dominante di bb. 35 e 36 è realizzato a tratti a quattro voci e in stile imitativo, e sfocia su un *fa#* con l'indicazione *a suo genio* (in altre fonti al posto di quest'indicazione troviamo semplicemente «Largo»). Ciò significa che in questo punto l'interprete ha la possibilità di improvvisare una cadenza secondo il suo estro: «a suo genio», appunto.



Nonostante l'impressione che spesso si ha suonando questa sonata, cioè che si tratti di una compilazione di diversi "modi" o maniere di diminuzione tratti dai *Partimenti diminuiti* e messi in fila uno dopo l'altro, il pezzo contiene una grande ricchezza di idee che possono essere utilizzate molto bene in diverse situazioni, sia nell'accompagnamento del basso continuo sia nell'improvvisazione. I *Partimenti diminuiti* sono

l'alfabeto di una lingua che, con molto esercizio e applicazione, può venire a tal punto interiorizzata da mettere l'esecutore in condizione di udire le voci superiori semplicemente con uno sguardo al basso.

In appendice a questo articolo sono riportate le due versioni: il basso numerato della *Perfidia* così come appare in una fonte dei *Numerati* di Durante e la versione realizzata. La versione numerata prescrive, con l'eccezione di una successione di terze parallele, una regolare struttura armonica. La versione realizzata invece non si limita mai a disporre la struttura armonica in accordi statici, ma al contrario li elabora in figureazioni variate e trasparenti.

Il partimento oggi.

L'importanza rivestita dalla prassi del partimento soprattutto nell'educazione dei giovani musicisti, tra i quali possiamo annoverare anche Bach, Händel, Mozart e Haydn, si riflette nell'immensa quantità di fonti di partimenti che ci sono pervenute da parte di diversi compositori, fonti che si trovano sparse nelle biblioteche di tutta Europa.¹² La prassi del partimento, che ai tempi di Durante era considerata naturalmente affine alla prassi esecutiva, nel corso del XIX secolo si sposta verso l'area disciplinare dell'armonia e del contrappunto. In questa sua veste viene conservata e impiegata come strumento didattico soprattutto in Italia ma anche in Francia.

La ricezione dei partimenti di Durante è stata particolarmente fortunata, come testimonia il caso di Domenico Cimarosa (1749-1801). Già all'età di undici anni Cimarosa fu ammesso nel conservatorio di Santa Maria di Loreto a Napoli. Il suo quaderno di esercizi, o *Zibaldone*, che Cimarosa compilò all'età di tredici anni, contiene un ampio estratto della collezione di partimenti di Francesco Durante sui quali imparò gli elementi del suo mestiere.¹³ Anche Vincenzo Bellini (1801-1835) apprese i fondamenti dell'arte dai partimenti di Durante [I-Mc: Nosedà Th. C 107]. Un voluminoso manoscritto a lui appartenuto, contenente un'ampia selezione di partimenti dal compendio di Durante, fu probabilmente compilato durante il suo periodo di studio presso il Reale Collegio di Musica di San Sebastiano a Napoli tra il 1819 e il 1825. È interessante notare che anche Bellini ha studiato sui partimenti di Durante, nonostante tra i suoi maestri (Giovanni Furno, Giacomo Tritto e Nicolò Zingarelli) vi fossero rinomati autori di partimenti.

Questo è un dato di fatto che dovrebbe oggi farci riflettere. Proprio per le istituzioni che oggi si occupano di musica antica sarebbe un grande arricchimento poter

12. Per uno sguardo generale viene in aiuto Internet: *Monuments of Partimenti* di Robert Gjerdingen : cfr. la sitografia.

13. Il suo *zibaldone* è erroneamente catalogato sotto il titolo *Partimenti di Domenico Cimarosa per violino* [sic] e si trova nella Biblioteca Estense in Modena [MS Gamma.L.9.26]. Contiene parti dei *Numerati* e dei *Diminuiti* di Durante (prima e seconda parte del compendio) copiati nello stesso ordine della maggior parte delle raccolte manoscritte. Ringrazio per la segnalazione il prof. Robert Gjerdingen della Northwestern University, Chicago.

trasmettere ai loro allievi, già nei primi anni di studio, un'ampia ed estesa competenza in materia di basso continuo, contrappunto e improvvisazione per mezzo dei partimenti. La separazione tra "letteratura musicale" (cioè pezzi scritti) da una parte, e basso continuo e improvvisazione dall'altra è diventata la regola nel curriculum di studi odierno. Ciò comporta, tra l'altro, che un giovane allievo che desideri imparare a suonare il clavicembalo, non entra in contatto con il basso continuo, l'improvvisazione e il contrappunto prima di aver raggiunto i 18 o i 19 anni, frequentando i corsi superiori.

Per questi aspetti i partimenti costituiscono un mirabile accesso alla lingua musicale del XVII e XVIII secolo. Per loro tramite lo studente non imparerebbe soltanto a suonare un minuetto dal *Klavierbüchlein* di Anna Magdalena Bach, ma al tempo stesso sarebbe in grado di afferrarne la struttura armonica e contrappuntistica, e su queste basi potrebbe arrivare egli stesso a comporre un minuetto. Senza dubbio alcuno, i partimenti sono in grado di insegnare molte cose anche a chi già pratica l'improvvisazione come forma d'arte. Per esempio, stimolando in un continuista la facoltà di reagire con le imitazioni agli stimoli degli altri musicisti del gruppo, di improvvisare cadenze o variazioni su un basso ostinato.

Riscoprire le potenzialità della prassi del partimento, e integrarle nell'odierna pedagogia musicale sarebbe un passo importante per la prassi esecutiva storica. La comprensione di questa "lingua" costituirebbe una chiave di accesso a mondi musicali ormai dimenticati.

Appendici

Perfidia

Signor Francesco Durante

The musical score for "Perfidia" is presented in five systems, each with a piano (p) and organ (o) part. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The score begins with a piano introduction, followed by a series of organ entries and piano responses. The organ part features a prominent, rapid sixteenth-note pattern in the right hand, while the piano part provides a steady, rhythmic accompaniment in the left hand. The piece concludes with a final organ entry and a piano response.

4

6

8

10

This musical score is for a piano piece, spanning measures 12 to 22. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Measures 12-13 show a complex melodic line in the treble with a trill and a sixteenth-note run, while the bass plays a steady eighth-note accompaniment. Measures 14-15 continue the melodic development with more sixteenth-note passages. Measures 16-17 feature a trill in the treble and a sixteenth-note run in the bass. Measures 18-19 show a more active bass line with sixteenth-note runs. Measures 20-21 continue the melodic and harmonic development. Measure 22 concludes the section with a final chord in the treble and a sixteenth-note run in the bass. The score is marked with measure numbers 12, 14, 16, 18, 20, and 22 at the beginning of their respective systems.

The image displays a musical score for the Sonata "Perfidia" by Francesco Durante, spanning measures 24 to 39. The score is written for a single melodic line, likely for a violin or flute, and a basso continuo line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is organized into five systems, each containing a single melodic line and a basso continuo line. The first system (measures 24-26) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a basso continuo line with eighth and sixteenth notes. The second system (measures 27-29) continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, and the basso continuo line with eighth and sixteenth notes. The third system (measures 30-32) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the basso continuo line with eighth and sixteenth notes. The fourth system (measures 33-35) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the basso continuo line with eighth and sixteenth notes. The fifth system (measures 36-39) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the basso continuo line with eighth and sixteenth notes. The score concludes with a double bar line at measure 39.

24

27

30

33

36

a suo genio

Perfidia

27. 

2004

Largo

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACH J. C.- RICCI F. P. (ca. 1786), *Méthode ou recueil de connaissances élémentaires pour le Forte-Piano ou Clavecin*, Le Duc, Paris.
- BURNEY CH. (1985), *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1770-1772* (Nachdr. d. Ausg. Hamburg, Bode, 1772) Wilhelmshaven, Heinrichshoven, 172.
- CAFIERO R. (1993), *La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle 'Regole' di Carlo Cotumacci*, in R. Cafiero-M. Caraci-Vela (cur.) *Gli affetti convenienti all'idee: studi sulla musica vocale italiana*, Archivio del teatro e dello spettacolo, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 549-80.
- CAFIERO R. (2007), *The early reception of neapolitan Partimento theory in France*, «Journal of Music Theory», 51/1, 137-159.
- CHRISTENSEN J. - BÖTTICHER J.A. (1995), voce *Generalbass*, in Ludwig Finscher (cur.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter-Metzler, Basel-Stuttgart, vol. 3, 1119.
- FENAROLI F. (1814), *Partimenti ossia Basso numerato 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, Paris.
- FLORIMO F. (1869), *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Lorenzo Rocco, Napoli.
- GRAMPP F. (2004), *Partimenti – Musik für Generalbass solo parte 1: Johann Matthesons 'Große Generalbass-Schule'*, «Concerto», 193, 23-29.
- ROUSSEAU J.-J. (1768), voce *Harmoniste*, in *Dictionnaire de musique*, Duchesne, Paris, 243.
- SANGUINETTI G. (2007), *The realization of Partimenti an introduction*, «Journal of Music Theory», 51/1, 51-83.
- REICHARDT F. (1782), *Musikalisches Kunstmagazin*, s.e., Berlin (rist. Georg Olms Verlag, Hildesheim 1969).
- WESSELY O. (cur., 1966), *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler 1, 1812-1814*, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz.

Fonti manoscritte

AA.VV. (s.d.), *Sonate per organo di varii autori*, I-Ria Misc. Mss. Vess. 429.

DURANTE F. (1801), *Regole e partimenti numerati e diminuiti Del Sig.r Francesco Durante Per uso di me Agostino Fontana copiati nel 1801*, I-Ria Misc. Mss. Vess 283.

DURANTE F. (s.d.), *Partimenti del Sig:re D.n Francesco Durante Bellini P.ne*, I-Mc: Nosedà Th. C 107).

CIMAROSA D. (s.d.), *Partimenti di Domenico Cimarosa per violino*, I-MOe MS Gamma.L.9.26.

Sitografia

GJERDINGEN R. O. (CUR.), *Monuments of partimenti*, <http://facultyweb.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/index.htm>.

Giorgio Sanguinetti

LA SCALA COME MODELLO PER LA COMPOSIZIONE

«...la natura ci ha dato il modello [dei periodi musicali] nella sua scala ascendente, e discendente. Questo periodo è il più semplice, il più completo, il più regolare di tutti». Con queste parole il teorico napoletano Gaspare Selvaggi agli inizi dell'Ottocento esprimeva un'idea che, più o meno esplicitamente, era alla base del modo di pensare alla tonalità in Italia per (almeno) tutto il secolo precedente [Selvaggi 1823, 9-10]. In breve, l'idea è questa: la scala è la sintesi, data dalla natura, della melodia; e, analogamente, la scala accompagnata è la sintesi della tonalità.

Coerentemente con queste premesse, i metodi d'insegnamento del contrappunto e del partimento – i due pilastri dei corsi di composizione nell'Italia del Settecento e, in buona parte, anche dell'Ottocento – erano largamente basati sulla scala. La maggior parte dei maestri più eminenti delle due principali scuole di composizione italiane – quelle di Napoli e di Bologna – insegnavano il contrappunto elementare utilizzando scale maggiori e minori al posto del *cantus firmus* (anche se alcuni maestri, come Leonardo Leo, seguivano un percorso simile a quello di Fux e dunque utilizzavano *cantus firmi*). Parallelamente al contrappunto, l'allievo passava lunghi anni a far pratica di improvvisazione sul partimento il cui fondamento, ancora una volta, era la scala disposta al basso e accompagnata secondo la regola dell'ottava o secondo le altre tecniche alternative alla regola dell'ottava. Quando poi l'apprendista compositore aveva raggiunto una sufficiente padronanza nel contrappunto e nel partimento, poteva iniziare quella che si chiamava la “composizione ideale”: cioè la composizione libera. I primi esercizi consistevano di solito in brevi pezzi per tastiera, detti “disposizioni”; e, allo scopo di fornire una salda cornice tonale, le prime disposizioni erano basate – per non sbagliare – sopra un basso scalare accompagnato con la regola dell'ottava.

Una presenza così pervasiva di modelli basati sulla scala nella pedagogia poteva avere conseguenze anche nella composizione? Tutto lascia pensare di sì. Prima di tutto, la differenza tra esercizio scolastico e creazione artistica non era così marcata nel Settecento come poi lo sarà nell'età dell'Idealismo romantico, quando i concetti di ispirazione e di originalità scavarono un solco mai più colmato in seguito tra esercizio e arte. Era dunque naturale che le tecniche apprese durante la scuola costituissero la base anche delle composizioni “vere”, quelle realizzate dall'ex allievo, ora divenuto compositore di professione. Secondariamente, la pedagogia settecentesca, e in

particolare quella napoletana, si proponeva di creare nell'allievo delle risposte automatiche, non mediate dall'intelletto, tra stimolo e realizzazione compositiva. La scala, in tutte le sue forme, costituendo il paradigma tonale per eccellenza, doveva dunque costituire la soluzione di *default* per le più comuni successioni armoniche e contrapuntistiche.

Di conseguenza, schemi e modelli basati sulla scala, sia che questa si trovi nel basso o nella voce superiore, abbondano nella musica dei compositori del Settecento, così come in quella dei compositori dell'Ottocento che erano stati educati secondo i principi del secolo precedente. Questo saggio, poco più di una raccolta di esempi commentati, vuol essere una prima, e assai parziale, ricognizione in un campo tanto vasto quanto, sotto questo punto di vista, poco esplorato. Gli esempi che illustrerò sommariamente sono tratti da opere di Corelli, Händel, J.S. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin e Verdi (molti altri se ne potrebbero aggiungere). L'elemento che unifica questa eterogenea lista di compositori è che tutti, in un modo o in un altro, direttamente o indirettamente, sono stati in contatto con maestri, metodi e stili italiani. In alcuni casi questi contatti sono documentati, in altri non lo sono: ma, in ogni caso, i maestri che insegnarono nei quattro conservatori napoletani, e i loro allievi che migrarono nelle capitali europee, fissarono gli standard che dominarono l'insegnamento della composizione in tutta Europa per un periodo che copre almeno tutto il Settecento. Fuggire da questa influenza era molto difficile, se non impossibile.

La scala nel basso: la Regola dell'Ottava

Sebbene la sua origine sia più antica (e in parte ancora oscura), la prima descrizione, così come il nome stesso, della *règle de l'octave* è attribuita al chitarrista e suonatore di tiorba francese François Champion. Nel pubblicare il *Traité d'Accompagnement et de Composition selon la règle des octaves de musique* Champion non intendeva rivolgersi ai teorici, ma voleva assai più modestamente fornire agli accompagnatori un metodo semplice e chiaro per accompagnare i bassi senza numeri [Champion 1716]. In realtà la regola dell'ottava non fu inventata da Champion, ma è piuttosto il risultato di una stratificazione di contributi, di cui sappiamo ancora poco. Già ai primi del Settecento un'aura di leggenda, quasi di rivelazione mistica, circondava questo modello dai molteplici nomi (regola dell'ottava è solo uno di questi, e nemmeno il più usato, almeno in Italia): per il teorico tedesco Joseph Riepel la "scala armonica" era stata impiantata nel nostro orecchio fin dalla creazione del mondo; e lo stesso Champion sosteneva che la regola gli era stata rivelata da un vecchio musicista sul letto di morte [Holtmeier 2007, 14].

Mentre in Italia la regola dell'ottava (d'ora in poi: RdO) costituì il fondamento della teoria dell'armonia per tutto il Settecento e per almeno la prima metà dell'Ottocento (specialmente nella formalizzazione di Fenaroli), in Francia e in Germania la ricezione fu più controversa. Rameau, la cui teoria del basso fondamentale esposta nel

Traité de l'Harmonie [Rameau 1722] può essere considerata come un tentativo di razionalizzare la RdO, successivamente se ne allontanò fino a ripudiarla, come dimostra la polemica con Michel Pignolet de Montéclair che si sviluppò sul *Mercur de France* nel corso del 1730 [Holtmeier 2007, 12]. Con Rameau concordavano teorici come Mattheson e Geminiani, che avvertivano come l'applicazione indiscriminata della RdO portasse a risultati incerti e precari. In breve, i critici della regola la giudicavano un «inutile e pernicioso irrigidimento della pratica, sicuramente fuorviante per gli studenti, e che produceva orribili risultati» [Christensen 1992, 194]. Nel corso dell'Ottocento l'armonia gradualmente acquisì uno stato di disciplina scientifica: il prestigio accademico così ottenuto fece sì che la RdO venisse considerata un residuo del passato, un espediente per dilettanti. Accompagnata da una pessima reputazione, la RdO virtualmente scomparve dai trattati d'armonia e fino a tempi molto recenti la sua enorme importanza per la musica del Settecento e del primo Ottocento rimase nascosta.

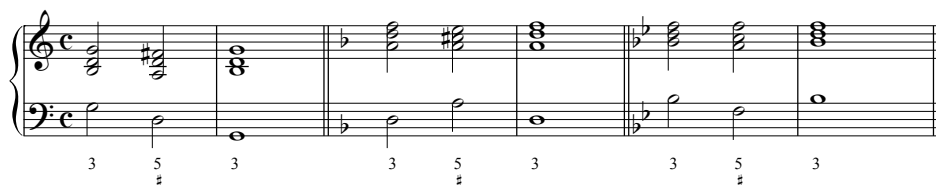
Contrariamente a quanto pensavano i suoi detrattori, la RdO è molto di più di un ingegnoso sistema per accompagnare un basso non cifrato: è un potente strumento di coerenza tonale, e allo stesso tempo è una sintesi delle funzioni armoniche [Holtmeier 2007, 11]. Non solo essa determina, per ogni grado della scala, un accordo specifico, ma ognuno di questi accordi possiede una relazione univoca con quello che precede e con quello che segue. Essa, infatti, fissa per ogni grado della scala un accordo, che solo in pochi casi è uguale a quello di un altro grado (per esempio, ① e ⑤ in maggiore); in ogni caso, l'ambiguità tonale è comunque esclusa dal fatto che qualsiasi accordo su grado della scala ha un rapporto unico e inconfondibile con l'accordo che lo precede o con quello che lo segue. Per tornare all'esempio precedente, nella scala maggiore esistono due accordi di terza e quinta, uno su ① e uno su ⑤ ma il primo è seguito a salire da un accordo di 6/4/3 con sesta maggiore, il secondo da un accordo di 6/3 con sesta minore.¹

Sebbene nel tempo si sia stabilizzato uno schema dominante, sono esistiti vari tipi di RdO. I primi esempi di scala armonizzata, come quello di Galeazzo Sabbatini [Sabbatini 1628] fanno uso di triadi su tutti i gradi tranne che sui semitoni, dove è impiegato l'accordo di sesta. A partire da Scarlatti e Pasquini, però, si è venuto a formare un tipo standard che, attraverso diverse varianti, si è consolidato nella versione fenaroliana [Fenaroli 1775]. La RdO nella sua versione definitiva può essere vista come un ampliamento di una struttura tonale ancora più elementare: la cadenza semplice. Con questo nome la teoria napoletana indicava una successione armonico/contrappuntistica formata da una tonica iniziale, una dominante centrale e una tonica conclusiva il cui movimento del basso procede esclusivamente per salti di quarta o di quinta,

1. Nel corso di quest'articolo i gradi della scala vengono indicati nella maniera seguente. I gradi armonici (cioè le fondamentali degli accordi) sono indicati con i numeri romani (I, IV, V); i gradi melodici nella voce superiore con i gradi schenkeriani ($\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$); i gradi melodici al basso (nel caso di accordi, le note effettive del basso e non le fondamentali) sono indicate con numeri arabi circoscritti (①②③).

mentre la voce superiore procede sempre per grado congiunto (le altre due cadenze – cadenza composta e cadenza doppia – sono un’espansione di questo modello di base: cfr. Fig. 1).

Cadenze semplici



Cadenze composte



Cadenze doppie



Fig. 1. Le tre cadenze: semplice, composta, doppia

L’identità terminologica con la moderna concezione di cadenza non deve trarre in inganno. Le cadenze napoletane (ma forse sarebbe in caso di dire italiane) erano sicuramente formule di chiusura come le cadenze moderne, ma costituivano anche la più elementare espressione tonale dotata di un senso compiuto. Nelle “regole” di diversi autori di partimenti, come per esempio Durante o Cotumacci, le cadenze sono ampie con l’aggiunta di gradi della scala tra la tonica iniziale e la dominante, diventando progressioni cadenzali quali ④⑤① oppure ③④⑤①. Nella fase finale di questo processo abbiamo il riempimento di tutti i gradi che si trovano tra i pilastri for-

mati dai tre gradi della cadenza semplice. Che questo processo non sia un'astrazione teorica è dimostrato dai quaderni di esercizi di composizione del Sette e Ottocento che ci sono pervenuti [Sanguinetti in stampa]. Fig. 2 mostra il processo generativo che iniziando dalla cadenza semplice (Fig. 2a) aggiunge un grado intermedio (Fig. 2b), diventa una progressione cadenzale completa da ① a ⑤ (Fig. 2c) e infine riempie tutti i gradi tra i pilastri strutturali della cadenza semplice diventando la scala ascendente completa armonizzata secondo la RdO.

Figure 2 consists of four staves (a, b, c, d) in bass clef with a common time signature (C). Each staff shows a sequence of notes with figured bass notation above them.

- Staff a:** Shows a simple cadence with three notes: a whole note on G (figure 3), a whole note on B (figure 5 with a sharp sign), and a whole note on D (figure 3).
- Staff b:** Shows a progression with four notes: a whole note on G (figure 6/5), a whole note on A (figure 5/4), a whole note on B (figure 5/4 with a sharp sign), and a whole note on D (figure 3).
- Staff c:** Shows a progression with five notes: a whole note on G (figure #6), a whole note on A (figure 6), a whole note on B (figure 6/5), a whole note on C (figure 4), and a whole note on D (figure 4 with a sharp sign).
- Staff d:** Shows a complete ascending scale with eight notes: a whole note on G (figure 8/5/3), a whole note on A (figure 6/4/3), a whole note on B (figure 6/3), a whole note on C (figure 6/5/3), a whole note on D (figure 5/3), a whole note on E (figure 6/3), a whole note on F (figure 6/5), and a whole note on G (figure 8/5/3).

Fig. 2. Dalla “Cadenza semplice” alla RdO

Come ho già detto, in ambito napoletano la RdO trova la sua sistemazione definitiva con la scala di Fenaroli che riprende la formulazione stabilita già nel 1716 da Campion definendo la condotta delle voci per tutte le tre posizioni. La scala fenaroliana risolve il problema delle terze e seste parallele, permettendo l'utilizzo di tutte le tre posizioni, ed evita tutte le successioni dirette di triadi; l'introduzione di due accordi dissonanti di 6/5, su ④ e ⑦, rinforza inoltre la coesione tonale del sistema. Rimane problematico il collegamento tra ⑥ e ⑦, che obbliga tutte le voci a salire, col rischio di quinte parallele: Fenaroli lo risolve con l'unisono delle voci interne sulla sesta dell'accordo. Fig. 3 mostra la realizzazione su due pentagrammi della scala ascendente maggiore nella versione di Fenaroli nelle tre posizioni [Fenaroli s.d., libro I, 1].

prima posizione

seconda posizione

terza posizione

Fig. 3. La RdO ascendente in maggiore nelle tre posizioni (Fenaroli)

Se le scale standard nella versione ascendente presentano una certa variabilità, nella versione discendente le differenze sono minime: l'unica variante consiste nella consueta sostituzione dell'accordo di 6/3 con quello di 6/4/3 (detta dai francesi *petite sixte*) su ⑥ e su ② (cfr. Fig. 4). Gli elementi importanti restano uguali per tutte le versioni: in particolare la tonicizzazione del V provocata dalla sesta maggiore su ⑥, tonicizzazione che viene annullata subito dopo per mezzo dell'accordo di seconda (6/4/2) su ④. L'introduzione di una nota estranea alla scala (la cosiddetta "modulazione") è stata spesso criticata come illogica: scopo della RdO dovrebbe essere l'affermazione dell'unità e coerenza della scala, e dunque dovrebbe utilizzare solo note appartenenti alla scala [Christensen 1992, 102]. In realtà la nota estranea non indebolisce per nulla la coerenza tonale della RdO, anzi la rafforza in quanto sottolinea la dipendenza gerarchica di tutti i gradi della scala dai due gradi I e V, confermando che la RdO si può considerare come la logica espansione della cadenza.²

2. La maniera di accompagnare la scala minore è la stessa della scala maggiore, ma il diverso modo produce qualche differenza. Per prima cosa, va detto che la RdO utilizza solo la scala minore melodica: quindi avremo il sesto e settimo grado innalzati a salire e naturali a discendere. La presenza del sesto grado minore a scendere produce l'unica differenza di rilievo rispetto alla scala maggiore: l'accordo corrispondente di #6/4/3 ora avrà la sesta aumentata (in armonia questo accordo viene an-

prima posizione

seconda posizione

terza posizione

Fig. 4. La RdO discendente in maggiore nelle tre posizioni (Fenaroli)

La RdO è anche una sintesi delle più basilari procedure della musica tonale: in essa le due dimensioni dell'armonia e del contrappunto si trovano compenstrate. Il primo segmento ①-③ presenta l'espansione della tonica iniziale da I a I⁶ attraverso la nota di passaggio (forse la più universale di tutte le tecniche di prolungamento). Il segmento successivo, ③-⑤, contiene il movimento dalla tonica in primo rivolto alla dominante attraverso l'armonia di predominante: questa formula, la cosiddetta progressione cadenzale, è un elemento fondamentale della sintassi tonale del periodo classico [Caplin 2004]. Uniti insieme i due segmenti che formano il movimento per grado congiunto da ① a ⑤ costituiscono la base per molte composizioni appartenenti ai più differenti stili.

L'Esempio 1 mostra il tema di apertura dell'ultimo movimento della Sonata per pianoforte in La maggiore D. 959 di Schubert a confronto con il segmento ①-⑤ della RdO nella stessa tonalità e in prima posizione. Anche un superficiale confronto tra il tema e la RdO che nell'esempio vi è sottoposta è sufficiente per rendersi conto che quest'ultima ne costituisce la matrice armonica e contrappuntistica. Infatti, il tema – un regolare periodo parallelo composto di un antecedente e un conseguente di

che detto "sesta aumentata francese"). Si osservi inoltre che in tutta la scala, ascendente e discendente, tanto nel basso che nell'accompagnamento, il settimo grado è sempre alterato e ha funzione di sensibile tranne una sola volta: nel basso quando scende sul sesto.

uguale lunghezza – non si limita a seguire la RdO dal punto di vista armonico, ma lo fa anche sotto l'aspetto della condotta delle voci. Nella prima battuta la linea melodica del tema arpeggia le note dell'accordo in prima posizione; la seconda battuta coincide quasi alla lettera con i gradi ② e ③ della RdO (l'unica differenza è l'appoggiatura *la-sol*). Con la terza battuta l'elaborazione è più complessa. Nel basso il ④ appare dapprima in versione diatonica, poi cromatica. Nella voce superiore il si_2 della RdO (tenore) viene portato un'ottava sopra (si_3) e scavalca il soprano, prima di tornare alla sua posizione normale nella battuta successiva, dove la triade su ⑤ è decorata dalla quarta e sesta di cadenza. La terza battuta, tanto dell'antecedente quanto del conseguente, è quella in cui Schubert elabora la RdO nella maniera più personale. Nell'antecedente la combinazione tra la nota di volta incompleta do_4 (terzo movimento, soprano) e il $re\sharp$ del basso crea un prezioso e inatteso accordo di settima semi-diminuita sul $re\sharp$. Nel conseguente lo scambio di voci tra basso e soprano nei primi due movimenti (*si-do-re* nel soprano, e *re-do-si* nel basso) produce sul terzo movimento un sorprendente accordo di terza e sesta con funzione cadenzale al posto del più normale accordo di quarta e sesta.

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 8. Each measure is numbered below the bass staff. The piano part is in the left hand, and the vocal part is in the right hand. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The vocal part features a melodic line with various ornaments and a final cadence in measure 8.

Es. 1. F. Schubert, Sonata in La maggiore D. 959, IV, Rondò, bb. 1-8

The image displays a musical score for piano, specifically measures 14 through 33 of the first movement of W. A. Mozart's Concerto in E-flat major, K. 450. The score is written for a single piano (piano solo) and is in 3/4 time. The key signature is E-flat major (three flats). The score is divided into six systems, each with a measure number at the beginning. The first system (measures 14-16) begins with a forte (f) dynamic and features a triplet of eighth notes in the right hand. The second system (measures 17-19) continues the triplet pattern. The third system (measures 20-22) shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand. The fourth system (measures 23-25) includes a piano (p) dynamic marking. The fifth system (measures 27-29) features a melodic line in the right hand. The sixth system (measures 30-33) concludes the passage with a final chord in the right hand.

Es. 2. W. A. Mozart, Concerto per pianoforte in Mi bemolle maggiore K. 450, I, primo tutti, transizione e tema subordinato (bb. 14-33)

La RdO nell'Esempio 1 è chiaramente percepibile alla superficie, ma più spesso costituisce la base per elaborazioni più complesse. Per i suoi concerti per pianoforte Mozart usa spesso schemi simili a quelli usati nei partimenti, probabilmente perché la fruizione pubblica di questo genere musicale richiedeva la presenza di modelli di facile riconoscibilità. Nel Concerto in Si bemolle maggiore K. 450 il tutti iniziale presenta due aree tematiche in successione diretta (la transizione e il tema subordinato) entrambe basate sullo stesso segmento della RdO, e nella stessa tonalità (cfr. Es. 2).

Per evitare il rischio della monotonia in due passaggi consecutivi strutturalmente affini Mozart introduce alcune necessarie modifiche, mostrate nella Fig. 5 che consiste in un grafico della condotta delle voci della prima sezione (la transizione) a cui è sottoposta la RdO in prima posizione.

K. 450, I, transition: voice leading sketch

The figure displays two musical staves. The upper staff is a 'voice leading sketch' for the transition section of Mozart's Concerto in B-flat major, K. 450, first movement. It features a treble and bass clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The sketch uses various note values, including eighth and sixteenth notes, and is connected by slurs and ties. The lower staff, labeled 'RdO in first position (from Fenaroli)', shows five measures of the basic harmonic structure. Each measure is marked with a circled number (1, 2, 3, 4, 5) below the staff. The notes are simple, mostly half and whole notes, in the bass clef, with some chords in the treble clef.

Fig. 5. W. A. Mozart, K.450, I, transizione, grafico della condotta delle voci

La comparazione tra le due parti di Fig. 5 mostra che il passaggio deriva interamente dalla RdO in prima posizione, tanto negli accordi quanto nel disegno generale delle voci esterne. Le note del grafico unite dalle barre orizzontali, tanto nel basso quanto nella voce superiore, mostrano che la struttura delle voci esterne è identica a quella della RdO. Il ritmo armonico relativamente lento (ogni nota della RdO dura due battute, a eccezione della prima) consente un'elaborazione compositiva di una certa complessità (si veda il grafico per i dettagli) ma la percezione della RdO è assicurata dal fatto che le note che la definiscono cadono regolarmente sui tempi forti.

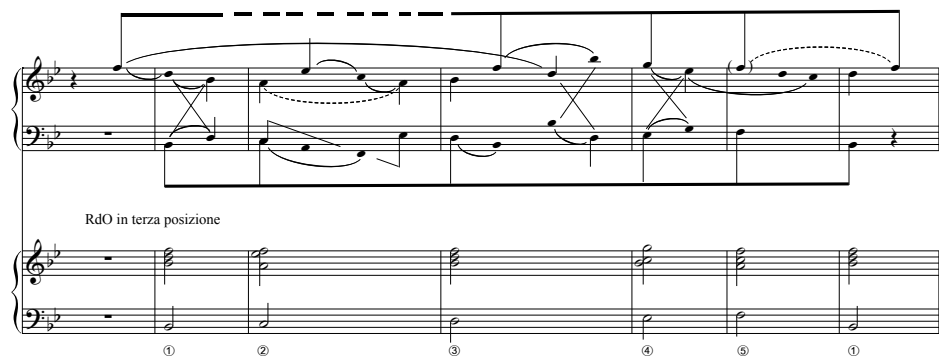
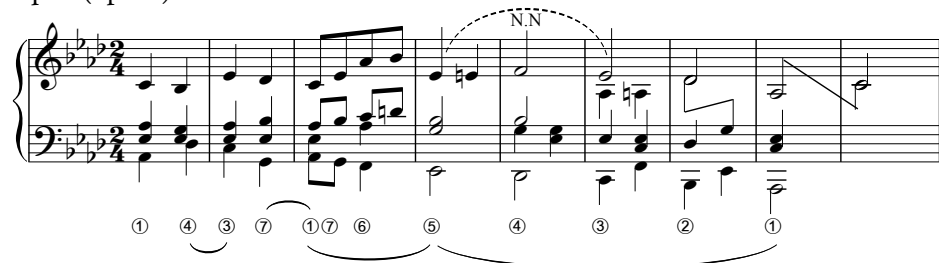


Fig. 6. W. A. Mozart, K. 450, I, tema subordinato, grafico della condotta delle voci

Un confronto tra Fig. 5 e Fig. 6 mette in evidenza la sostanziale identità tra i due momenti successivi di questo concerto. Il tema subordinato, infatti, si basa sullo stesso segmento (① a ⑤) della stessa scala di Si bemolle maggiore e usa lo stesso schema, la RdO. Questa volta però il profilo della voce superiore è centrato sul *fa*. Questo avviene perché Mozart usa le RdO in terza posizione, e non nella prima come per la transizione. La maggiore staticità della voce superiore nella terza posizione viene compensata da un'elaborazione compositiva che sfrutta ampiamente i salti dalla voce superiore verso le voci interne e viceversa.

Il segmento della RdO che corrisponde alla quinta inferiore della scala è quello che si trova più frequentemente nella letteratura musicale, perché come ho detto corrisponde a due elementi sintattici basilari della musica tonale: l'espansione dell'armonia di tonica attraverso il passaggio dalla fondamentale alla terza della triade di tonica (corrisponde al primo segmento della scala, ① ② ③) e la progressione cadenzale costituita dal passaggio dalla triade di tonica in primo rivolto, l'armonia di predominante e la dominante (I6-II6/5-V sul segmento di scala ③ ④ ⑤).

È difficile però che nella composizione la RdO sia utilizzata per segmenti più ampi di questo, o addirittura per intero. Più spesso la si trova in movimenti misti che alternano passi per grado congiunto a movimenti scalari più ampi, come mostra l'esempio successivo, una riduzione del celebre tema dell'Adagio cantabile della Sonata "Pathétique" (op. 13) di Beethoven.



Esempio 3. L. van Beethoven, Sonata op. 13, "Pathétique", II, Adagio cantabile (riduzione), bb. 1-8

In questo tema il movimento del basso avviene inizialmente per coppie di note per grado congiunto ④-③ e ⑦-① (nell'esempio le legature che uniscono i numeri iscritti nei cerchi indicano i movimenti scalari), a cui segue una veloce discesa di quarta ⑧-⑦-⑥-⑤, dopo di che il basso percorre la quinta inferiore con un ritmo armonico rallentato di quattro volte (una nota per battuta). Anche se in questo tema il movimento del basso non è sempre scalare, ma vi sono intercalati dei salti, ogni nota del basso regge l'accordo voluto dalla RdO, sia pure con qualche deviazione dalla norma. La più rilevante di queste deviazioni è costituita dalla presenza della nota di volta *fa* nella voce superiore di b. 5, preceduta dal *mi*. Come indica il grafico, il *fa* è una nota di volta del *mi* che costituisce la voce superiore standard per il passaggio ⑤-④ nella RdO che in questo momento si trova in terza posizione (in questo tema le posizioni non sono stabili, ma slittano l'una nell'altra). Il passaggio cromatico *mi*-*fa* costituisce, come ogni esecutore ben sa, il momento più espressivo dell'intero tema. Eppure, stranamente, Beethoven non lo ha messo in rilievo con alcuno dei segni dinamici che ci si aspetterebbe di trovare in punti come questo: un crescendo, un accento, o una coppia di forcelle. Forse Beethoven non ha sentito la necessità di sottolineare l'espressività di questo punto perché, a quell'epoca, qualsiasi pianista conosceva la RdO e avvertiva (anche inconsciamente) l'eccezionalità di quel *fa* che spontaneamente attirava su di sé una certa enfasi. La cadenza a b. 7 spezza l'accordo di 6/4/2 che appartiene al ② in due accordi separati: II e V7. La diade composta da *reb* e *sol*, appartenente all'accordo della RdO, viene così dispiegata e la sua diade complementare (*lab*/*do*) si estende sopra due battute fino al *do* di b. 8.

Molti temi famosi nelle sonate di Beethoven sono interamente o in parte costruiti sulla RdO. Per citarne alcuni: il tema subordinato in *lab* maggiore nel primo movimento dalla Sonata "Appassionata" (op. 57), il tema principale del primo movimento della Sonata *Les Adieux* (op. 81a); il ritornello nel Rondò della Sonata op. 90 (secondo movimento); il tema delle variazioni della Sonata op. 109. Molti di questi temi hanno in comune un'espressione retorica improntata a una certa solenne semplicità, che Beethoven esprime facendo ricorso ai procedimenti più elementari del linguaggio tonale: quale, appunto, sicuramente è la RdO.

Le alternative alla Regola dell'Ottava

La RdO non era l'unico modo per accompagnare una scala nel basso: esistevano e venivano insegnate molte tecniche alternative a questa. La maggior parte di esse era basata su sequenze, cioè sulla ripetizione e trasposizione della stessa figura sui diversi gradi della scala. La differenza principale tra gli schemi sequenziali e la RdO è che i primi non posseggono lo stesso potere di definire le relazioni tonali di cui invece dispone la RdO. Questa stabilisce per ogni grado della scala un proprio accordo specifico, ed è dotata di un alto grado di coerenza interna; i modelli sequenziali utilizzano la stessa figura (e dunque gli stessi accordi) su tutti i gradi della scala, e dividono il

movimento scalare in segmenti uguali. Detto in altro modo, il primo sistema fissa un unico schema per l'intera estensione della scala; il secondo richiede, per completare l'estensione della scala, la ripetizione di modelli più brevi della scala stessa. Tuttavia i modelli sequenziali presentano il vantaggio, rispetto alla RdO, di prestarsi molto più facilmente a sostenere passaggi in imitazione. Già di per sé, infatti, la ripetizione della figura è un'imitazione: è sufficiente elaborare la figura data dal modello per ottenere imitazioni più complesse.

Il 5-6 ascendente

La principale alternativa alla scala accompagnata dalla RdO è il 5-6 ascendente, a cui si unisce di regola il 7-6 discendente. Questo schema costituisce la tecnica più semplice per accompagnare una scala ascendente: si tratta di una tecnica contrappuntistica molto più antica della RdO. Nelle regole di partimento la scala accompagnata dal 5-6 a salire e dal 7-6 a scendere viene presentato assieme, o subito dopo la RdO, e viene spesso chiamata "altra maniera" o, come nella versione di Giacomo Insanguine, "altra scala" (cfr. Fig. 7) [s.d., I-Mc Nosedà Th.c. 116a, 4]. Il meccanismo è molto semplice: ogni nota del basso è accompagnata da una triade la cui quinta sale di grado alla sesta prima che il basso salga a sua volta. Sulla nuova nota del basso la sesta diventa nuovamente quinta, e il modello si ripete per tutta la durata del movimento scalare. La terza voce muove per terze o decime rispetto al basso (la presenza di una quarta voce come riempitivo è possibile ma contrappuntisticamente poco significativa). Il modello 5-6 viene usato anche isolatamente, grazie alla sua capacità di rimuovere quinte parallele, e in modelli scalari più complessi come il $10^{\wedge}9-8$ ascendente può servire a rimuovere quinte parallele in voci interne.

Altra scala

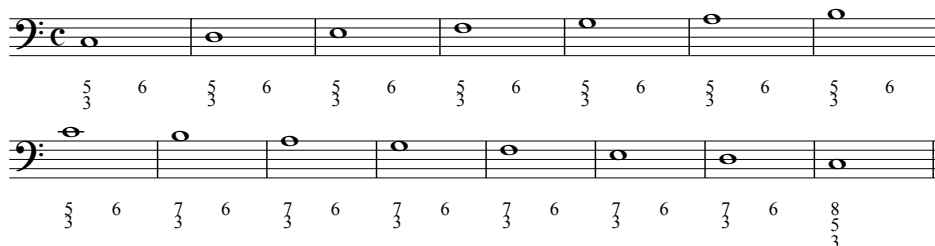


Fig. 7. Giacomo Insanguine detto Il Monopoli, *Altra scala*, in *Regole con moti del basso* (ms. I-Mc Nosedà Th. c. 116a)

Gli esempi di questo schema nella letteratura musicale sono così numerosi che una scelta diventa imbarazzante. L'aspetto più sconcertante dello schema 5-6 ascendente è la sua versatilità, che lo rende adatto a esprimere significati retorici contrastanti. Molti sviluppi di sonata fanno uso di questa tecnica allo scopo di arrivare ad un

climax: un esempio tra i tanti è nello sviluppo del primo movimento della Settima Sinfonia di Beethoven. Un primo climax in questo sviluppo viene raggiunto alla fine del “nucleo” che si trova tra b. 201 e 217: si tratta di tre battute di unisoni martellati tra archi e fiati. Il climax principale però arriva a b. 254, e conduce direttamente alla ripresa: esso è preceduto da un ampio movimento ascendente 5-6 tra le battute 236 e 254, che costituisce il “falso nucleo” dello sviluppo.³

Però il 5-6 è in grado anche di dar vita a momenti di anti-climax, come la variazione dei tromboni (bb. 113-128) nel quarto movimento della Quarta Sinfonia di Brahms. Oppure a temi lirici e cantabili, come il tema subordinato nel primo tempo del Quintetto con pianoforte op. 47 di Schumann. Come esempio qui vorrei però riportare un uso a mio parere molto singolare dello schema 5-6 ascendente in una versione cromatica. Lo si trova alla fine dell'Introduzione (n. 2) nel primo atto della *Traviata*, e occupa la parte principale della scena IV. In questa scena gli ospiti si apprestano a lasciare la casa di Violetta dopo una festa che è durata l'intera notte. Gli ospiti (Flora, Gastone, il Barone Douphol, il dottor Grenvil, e il Marchese d'Obigny) e il coro salutano la padrona di casa, che alla fine della scena rimarrà sola e potrà iniziare la sua grande aria.

Il testo, tolte le ripetizioni, consiste in due quartine di ottonari:

Si ridesta in ciel l'aurora
e n'è forza ripartir;
mercè a voi, gentil signora,
di sì splendido gioir.

La città di feste è piena,
volge il tempo dei piacer;
nel riposo ancor la lena
si ritempri per goder.

Dopo aver cantato all'unisono la prima quartina senza ripetizioni, i personaggi e il coro ricominciano daccapo, ma questa volta ogni verso è ripetuto due volte, prima dalle voci femminili poi dalle voci maschili, fino alla fine della seconda quartina. La linea melodica sale cromaticamente dal *do* al *la*, mentre l'accompagnamento orchestrale consiste in una sequenza ascendente 5-6 cromatica. Il passaggio è sintetizzato nell'Es. 4, mentre Fig. 8 è una riduzione analitica che mostra il movimento 5-6 ascendente⁴.

3. I termini “nucleo” e “falso nucleo” (“core” e “pseudo-core”) sono stati introdotti nell'analisi della forma classica da William E. Caplin [1998]. L'idea di “nucleo dello sviluppo” (“Kern der Durchführung”) si deve a Erwin Ratz [1954].
4. Si osservi che teoricamente è impossibile avere una sequenza 5-6 su una successione di gradi cromatici. Per poterla avere, è necessario effettuare lo scambio enarmonico ogni due occorrenze come nella Fig. 8, oppure limitarsi a ottenere l'effetto uditivo (la notazione di Verdi riflette questa difficoltà)

Si ri - de-sta in ciell'au - ro - ra e n'è for-za ri-par-

Si ri - de-sta in ciell'au - ro - ra

4 tir; mer-cé a voi, gen-til si - gno-ra,

e n'è for-za ri-par tir; mer-cé a voi, gen-til si -

7 di sì splen-di - do gio - ir. La cit - tà di fe-ste è

gno-ra di sì splen-di - do gio - ir.

10 pie-na vol-ge il tem-po dei pia - cer;

la cit - tà di fes-te è pie na, vol-ge il tem-po dei pia cer

13 nel ri - po - so an - cor la le - na

nel ri - po - so an - cor la

15 nel ri - po - so an - cor la le - na si ri - tem-pri per go - der,

le - na nel ri - po - so an - cor la le - na si ri - tem-pri per go - der,

Es. 4. G. Verdi, *La traviata*, atto I, n. 2, Introduzione, bb. 741-757



Fig. 8. G. Verdi, *La traviata*, atto I, n. 2, Introduzione, bb. 741-757, riduzione

Non ci sono limiti teorici alla durata del movimento 5-6 ascendente, però la maggior parte dei compositori limita la sequenza (specie se il modello è lungo, come in questo caso) a tre o quattro occorrenze. Verdi ne mette insieme otto. L'effetto che questo passaggio produce, combinando il cromatismo e il numero di ripetizioni, è una sorta di capogiro, di ubriacatura e di momentanea perdita delle proporzioni. Verdi qui rende la sensazione fisica dell'eccesso (i personaggi in festa fino all'alba, e poi non ancora contenti che vanno a riposare sì, ma solo per ricominciare daccapo il giorno dopo!) utilizzando un eccesso musicale, a cui forse non è disgiunto un implicito giudizio di riprovazione morale.

Il 5-6 discendente

Come la sua versione discendente, questo importante schema può essere considerato una variante della Romanesca che, invece di usare triadi in posizione fondamentale, alterna triadi e accordi di terza e sesta (sullo schema di Romanesca vedi Gjerdengen 2007, 98). Rispetto al 5-6 ascendente che scambia la quinta con la sesta sulla stessa nota del basso, quello discendente utilizza due note del basso per realizzare lo scambio. Nel far questo, il 5-6 discendente suddivide il movimento scalare in segmenti di due note (cfr. Fig. 9), di cui la prima accompagnata con la quinta, la seconda con la sesta. Tutti gli autori di regole concordano sul fatto che questo modello non può essere utilizzato per tutta l'estensione della scala, ma solo fino al ③: infatti, proseguendo nella discesa ci troveremmo con la quinta su ② e la sesta su ①, il che impedirebbe la chiusura sulla tonica (oltre al fatto che l'assenza di una sonorità stabile sulla tonica sarebbe una contraddizione in termini). Ne consegue che sono possibili solo tre occorrenze dello schema: il modello più due trasposizioni.

N°4. Partimento in cui il basso scende di grado.
 Armonia di 3a e 5a sul primo grado, e di 3a e 6a sul secondo.



Fig. 9. Schema 5-6 discendente (Fenaroli)

L'esempio successivo mostra questa tecnica utilizzata da Corelli nel Preludio della Terza Sonata dell'op. 4 (cfr. Es. 5).

Largo

Es. 5. A. Corelli, Sonata da camera a tre op. 4 n. 3, Preludio, bb. 1-8

Nelle prime due battute dell'esempio il basso percorre un'intera scala di ottava (l'ultimo *la* è spostato di registro per consentire al modello di ripartire). Come prescrivono le regole, lo schema 5-6 arriva soltanto fino al ③, mentre le successive note del basso sono disposte come una progressione cadenzale ② ⑤ ①. La seconda scala discendente (bb. 3-4) alterna un ritardo 7-6 nella voce superiore e un 4-3 nella voce interna: questa è una variante dello schema 7-6 discendente che solitamente costituisce la fase discendente dal 5-6 ascendente.

Il 5-6 discendente si trova spesso nella letteratura musicale, e ogni volta la regola delle tre occorrenze viene rispettata. L'esempio successivo mostra questa tecnica utilizzata da Beethoven e Chopin in tre temi – tutti e tre periodi paralleli – che, dal punto di vista della struttura, sono praticamente identici (cfr. Es. 6).

Vivace, ma non troppo

p dolce *sempre legato*

The image displays two systems of musical notation for F. Chopin's Studio op. 25 n. 9. The first system represents the antecedent phrase, and the second system represents the consequent phrase. Both systems are in 2/4 time and B-flat major. The bass line in both systems features a 5-6 movement, which is highlighted with a box containing the numbers 5 and 6. The treble line in both systems features a 5-6 movement, which is also highlighted with a box containing the numbers 5 and 6. The first system is marked 'leggiero'.

Es. 6. c) F. Chopin, Studio op. 25 n. 9, antecedente e conseguente

In tutti i casi il movimento 5-6 termina su ③, ed è seguito da una cadenza. La successione degli accordi, e la condotta delle voci seguono esattamente lo schema dato da Fenaroli nel libro III dei partimenti, mostrato nella Figura 9 [Fenaroli s.d, libro III, 3].

8[^]7-6 ascendente

Questo schema e il suo gemello, il 10[^]9-8 condividono lo stesso principio di base: usare la forza della risoluzione discendente di un ritardo dissonante per ottenere un movimento complessivamente ascendente. Per ottenere questo risultato la voce che esegue il ritardo deve ogni volta riguadagnare l'intervallo di partenza sul basso con un salto: la linea che ne risulta è composta di tanti piccoli segmenti discendenti che però nell'insieme delineano un movimento ascendente. Ai primi del Novecento Schenker prese in considerazione nuovamente questo vecchio schema di partimento, e lo incluse in una più ampia categoria di fenomeni di condotta delle voci a cui diede il nome di *Übergreifen* (*reaching over*). La versione di Fenaroli del *reaching-over* è mostrata nella Fig. 10 [Fenaroli s.d., libro III, 1].

Armonia di 7e successive preparate dall'8a e risolte in 6a.



Fig. 10. Schema $8 \curvearrowright 7-6$ ascendente (Fenaroli)

La scrittura trasparente del Larghetto della quarta sonata per flauto e continuo di Händel, op. 1, permette di identificarvi agevolmente questo schema, mostrato nella sua essenzialità nel pentagramma inferiore dell' Es. 7.



Es. 7. G. F. Händel, Sonata in La minore per flauto op. I n. 4, Larghetto, bb. 1-6

La ripetizione ascendente di segmenti discendenti e la presenza delle dissonanze conferiscono a questa tecnica un'efficacia retorica superiore a quella del 5-6 ascendente, che si limita a scambiare consonanze perfette e imperfette. Questa figura crea pertanto l'effetto di un graduale crescere della tensione, un effetto utilizzato da Mozart nella celebre scena del commendatore del secondo finale del *Don Giovanni* (cfr. Es. 8). Qui Don Giovanni rivolge alla statua del commendatore una serie di domande sempre più insistenti: «Parla dunque: che chiedi? che vuoi?» mentre i bassi e Leporello contrappuntano con un basso ascendente per grado reso ansioso dal ritmo di terzine («La terzana d'avere mi sembra...»). Sul culmine di questa ascesa la statua risponde («Parlo, ascolta, più tempo non ho»).

DON GIOVANNI

Par la dun que: che

LEPORELLO

La ter za na d'a ve re mi sem bra, e le mem bra fer mar più non

chie di, che vuo i?

so. La ter za na d'a ve re mi sem bra, e le mem bra fer mar più non

IL COMMENDATORE

Par lo, a scol - ta, più tem po non ho.

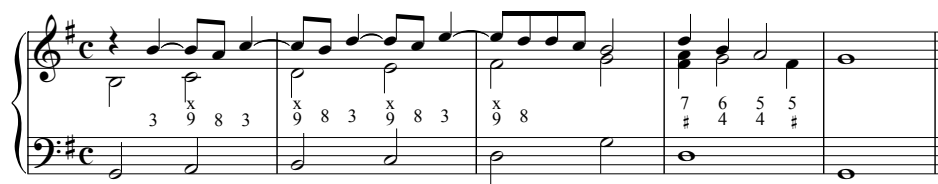
so,

Es. 8. W. A. Mozart, *Don Giovanni*, Finale II, bb. 38-45

$10 \curvearrowright 9-8$ discendente

Simile al 7-6 è il 9-8 ascendente: tra i due schemi però esistono significative differenze. Per prima cosa, la voce superiore si trova una terza più in alto rispetto al 7-6, il che lascia più spazio a disposizione della terza voce. La voce interna non è più costretta a muoversi per terze rispetto al basso, e questa maggior libertà si traduce in un maggior numero di schemi possibili. In compenso, l'*ambitus* del 9-8 è più limitato rispetto a quello del 7-6: infatti non può salire oltre il quinto grado della scala di entrambi i modi (cfr. Fig. 11). Le ragioni di questa limitazione non sono chiarite da Fenaroli nè dagli altri autori delle regole, ma è possibile che abbia a che fare con la necessità di un accordo stabile (cioè una triade maggiore) sul quinto grado della scala.

Armonia di 9a preparata dalla 3a e risolta in 8a



Es. 9. J. S. Bach, WTC I, Preludio 12, bb. 1-9

La quinta della triade di dominante (*sib*) nella voce superiore di b. 6 costituisce il punto di partenza per il primo ritardo 9-8 sul terzo tempo della battuta. A partire da questo punto il basso inizia una salita per grado che attraversa l'intera ottava da lab_2 a lab (b. 8, secondo tempo) accompagnato dalla schema 9-8. Questo però non arriva fino alla fine della scala del basso, ma si ferma sulla dominante, esattamente come prescritto da Fenaroli: i quattro gradi della scala che rimangono per raggiungere il lab sono realizzati facendo ricorso alla RdO.

Il contrappunto alla scala

A differenza dei modelli di accompagnamento della scala nel basso, il contrappunto alla scala nelle altre voci non era codificato in schemi standard, ma presentava

una ampia casistica di soluzioni possibili. Il principale trattato di contrappunto napoletano del Settecento, *Regole del contrappunto pratico* (1794) di Nicola Sala mostra diversi modi per contrappuntare una scala nelle varie voci. Figura 12 riproduce il contrappunto invertibile alla scala maggiore ascendente e discendente (prima con la scala nella voce inferiore e poi nella voce superiore) tratto dal primo volume del trattato [Sala 1794, vol. I, 4].

Fig. 12. Nicola Sala, Scala in contrappunto doppio

Il primo segmento della scala ascendente, *do-re-mi*, si accoppia con il contrappunto *do-si-do*: questa costituisce la coppia di *default* che apre praticamente tutti i contrappunti alla scala e si trova come struttura per la coppia di voci esterne in innumerevoli composizioni tanto del Barocco quanto del periodo classico. Un altro modello offerto da Sala è un contrappunto a tre voci non invertibile (“senza rivolto”) riprodotto in Fig. 13 [*Ibid.*, 5].

Three-voice counterpoint with the scale in the alto
(from Nicola Sala, *Regole del contrappunto pratico*, Napoli 1794)

Fig. 13. Nicola Sala, *Scala a tre voci senza rivolto*

Il contrappunto del basso in quest'esempio, specialmente nella fase ascendente, è forse quello che si trova più spesso nella composizione. Dopo il segmento iniziale comune a quasi tutti i contrappunti di questo genere (*do-re-mi/do-si-do*) il basso salta su un'ottava (o in alternativa su una sesta) in corrispondenza del $\hat{4}$, poi contrappunta $\hat{5}$ e $\hat{6}$ per decime parallele, e termina con la cadenza contrappuntistica formata dagli intervalli di sesta maggiore e ottava. La fase discendente invece presenta minore varietà: il basso procede stabilmente per decime parallele fino all'arrivo della scala su $\hat{3}$. Sul segmento conclusivo $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ le tre voci eseguono la cadenza semplice, con i salti di quinta nel basso. Gli esempi di applicazioni di questi schemi contrappuntistici nella letteratura musicale abbondano, e non solo in riferimento al primo segmento (*do-re-mi/do-si-do*) che si trova praticamente dappertutto.

L'Es. 10 mostra l'applicazione in una composizione di un segmento piuttosto ampio del contrappunto alla scala "senza rivolto". Si tratta del tema post cadenzale nel primo movimento del Concerto per pianoforte di W. A. Mozart in La Maggiore K. 414.

50

p

54

57

f

Es. 10. W. A. Mozart, Concerto in La maggiore K. 414, I, bb. 50-58

L'analisi della condotta delle voci (vedi Fig. 14) mostra che la scala ascendente nella voce superiore alle battute 51 e 52 è il risultato di un movimento da una voce interna, e che le note essenziali del basso seguono esattamente il contrappunto prescritto da Sala. Le altre note sono abbellimenti e diminuzioni del contrappunto alla scala mostrato nella Fig. 13.

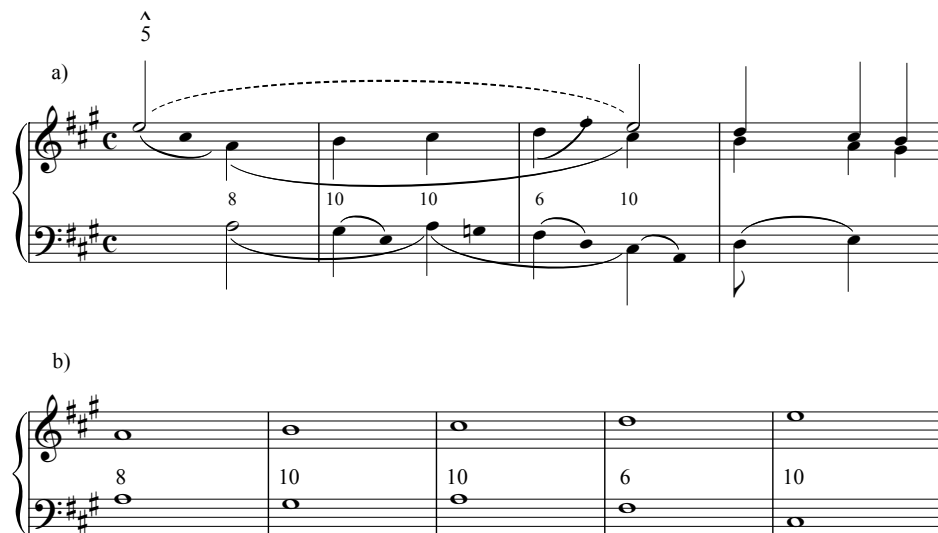


Fig. 14

Per continuare

Gli schemi di partimento, come le scale o i “moti del basso” vennero insegnati a generazioni di apprendisti compositori per almeno due secoli, dalla fine del Seicento alla fine dell’Ottocento (ma in Italia anche oltre, in certi casi per tutta la prima metà del Novecento). Questi schemi non erano soltanto il fondamento della prassi del partimento, che già impegnava anni di studio, ma in molti casi permeavano anche lo studio del contrappunto sostituendosi al *cantus firmus*. La mente musicale del giovane compositore veniva quindi per così dire plasmata da questi schemi, che si depositavano nella sua memoria e costituivano un repertorio di tecniche e figure a cui ricorrere per la composizione.

Ma da dove provenivano questi schemi? Erano forse stati inventati dai maestri di Napoli, o magari dal mitico fondatore della scuola, da Alessandro Scarlatti in persona? Se avessimo rivolto questa domanda a Florimo, probabilmente avrebbe risposto di sì, ma forse le cose stanno diversamente. Se riprendiamo la lista degli esempi qui illustrati, per alcuni dei compositori non italiani è dimostrabile la diretta, personale influenza dei maestri italiani (tra quelli presenti penso a Händel, a Beethoven, a Schubert; ma anche ad Haydn, di cui non ho commentato esempi). Per altri, come Bach, l’influenza sembra essere indiretta, e trasmessa attraverso la musica piuttosto che attraverso la pedagogia o la conoscenza personale di maestri italiani. E cosa dire allora di Corelli, la cui musica presenta forse la più alta concentrazione di schemi di partimento di qualsiasi altro repertorio? Corelli difficilmente poteva aver

studiato sui partimenti, perché negli anni della sua formazione a Bologna (dal 1666 al 1670) questi non erano ancora entrati nella pratica didattica e, se già esistevano – il che non è certo – erano piuttosto una forma di notazione alternativa, un’*ars subtilior* praticata da organisti e cembalisti di alto livello professionale. A Roma però Corelli conobbe Scarlatti (nel 1684 i due musicisti furono ammessi all’Accademia di S. Cecilia) e Pasquini, col quale entrò in Arcadia nel 1706 (assieme anche a Scarlatti). Dunque a Roma si trovarono, insieme a Corelli, Pasquini e Scarlatti: cioè i due musicisti che forse per primi intuirono le potenzialità pedagogiche del partimento, gettando le basi per la sua esistenza secolare. Dunque, è possibile pensare che la musica di Corelli, già allora considerata un modello assoluto di perfezione artistica, abbia costituito una delle fonti da cui gli schemi di partimento sono stati tratti, fino alla sistematizzazione definitiva operata da Fenaroli con le *Regole* del 1775.

Gli schemi di partimento dunque si trovano ad un crocevia di influenze. Come schemi pedagogici, inculcati a forza in generazioni di compositori, hanno creato un modo di pensare la musica durato secoli. Allo stesso tempo, essi sono un distillato di tecniche compositive preesistenti (in gran parte di natura contrappuntistica) e di stili individuali, tra i quali spicca, per la sua rilevanza assoluta, la musica di Corelli. Da questo punto in poi, gli schemi di partimento – di cui le scale costituiscono soltanto una parte – continuarono ad essere una inesauribile risorsa compositiva e un repertorio di modelli tanto armonici quanto contrappuntistici. Questa parziale raccolta di esempi vuole essere nient’altro che un invito a proseguire l’indagine.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CAMPION F. (1716), *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*, Parigi (facsimile Minkoff, Ginevra 1976).
- CAPLIN W. (1998), *Classical form*, Oxford University Press, Oxford.
- CAPLIN W. (2004), *The classical cadence: conceptions and misconceptions*, «Journal of the American Musicological Society», 57/1, 51-117.
- CHRISTENSEN T. (1992), *The Règle de l'Octave in thorough-bass theory and practice*, «Acta Musicologica», 64, 91-117.
- FENAROLI F. (1775), *Regole musicali per i principianti di cembalo*, Vincenzo Mazzola-Vocola, Napoli (facsimile Forni, Bologna 1975).
- FENAROLI F. (s.d.), *Partimenti ossia basso numerato*, Gio.Canti, Firenze (facsimile Forni, Bologna 1978).
- GJERDINGEN R. (2007), *Music in the galant style*, Oxford University Press, New York.
- HOLTMEIER L. (2007), *Heinichen, Rameau, and the Italian thoroughbass tradition. Concepts of tonality and chord in the rule of the octave*, «Journal of Music Theory», 51/1, 5-49.
- RAMEAU J.PH. (1722), *Traité de l'harmonie*, Paris, Ballard.
- RATZ E. (1954), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Universal, Wien.
- SABBATINI G. (1628), *Regola facile e breve per sonare sopra il Basso continuo*, Venezia.
- SALA N. (1794), *Regole del contrappunto pratico*, Stamperia Reale, Napoli.
- SANGUINETTI G. (in stampa), *Diminution and harmony-oriented counterpoint in late eighteenth century Naples: Vincenzo Lavigna's studies with Fedele Fenaroli*, in Oliver Schwab-Felisch, Michael Polth, Hartmut Fladt (cur.), *Schenkerian Analysis – Analyse nach Heinrich Schenker*, Olms, Hildesheim.
- SELVAGGI G. (1823), *Trattato di armonia ordinato con nuovo metodo*, Raffaele Miranda, Napoli.

Fonti manoscritte

- INSANGUINE G. (s.d.), *Regole con moti del basso*, ms. I-Mc Nosedà Th. c. 116a.

Paolo Sullo

I SOLFEGGI DI LEO E LO STUDIO DELLA FORMA NELLA SCUOLA NAPOLETANA DEL SETTECENTO

Le biblioteche musicali italiane ed europee conservano un gran numero di manoscritti settecenteschi schedati sotto il nome di “solfeggi”. Tali brani provengono, per la maggior parte, dai conservatori napoletani di Santa Maria di Loreto, dei Poveri di Gesù Cristo, della Pietà dei Turchini, di Sant’Onofrio a Capuana e dal successivo Real Collegio di Musica e sono solitamente per una o più voci e basso continuo, senza testo. Quale fosse esattamente la funzione dei solfeggi non è chiaro. La maggior parte delle fonti documentarie, come vedremo più avanti, contribuisce a collegarli alla scuola di canto e, di conseguenza, a considerarli come esercizi preparatori all’esecuzione del repertorio vocale.

Una delle prime testimonianze sul legame tra i solfeggi e la didattica del belcanto è data da Giambattista Mancini, allievo di Leonardo Leo, che nel 1777 scrive le *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. Nel paragrafo intitolato *Del buon ordine, regolamento, e graduazioni, che deve osservare un giovane studioso nell’apprendere l’arte del Canto*, in un passaggio dedicato alla propria autobiografia, Mancini scrive:

io fui scolare in Napoli per due anni di Leonardo Leo; ed ero in età allora di soli quattordici anni. Questo grand’uomo costumava di scrivere ogni tre giorni un nuovo solfeggio a ciascun suo scolare, ma con riflessione di adattarlo alle forze ed all’abilità di ciascuno [Mancini 1777, 249-250].

Dalle parole di Mancini si evince, quindi, come ogni solfeggio composto dal suo maestro Leonardo Leo fosse realizzato estemporaneamente, per essere adattato alle peculiarità di ogni singolo allievo. Tale consuetudine è affermata in un ulteriore aneddoto

Fra questi miei colleghi ve n’erano alcuni di maggiore età della mia, più formati per conseguenza, e più robusti di petto. Quindi il diligente ed amoroso maestro scriveva cose maggiori sì nel genere sostenuto, che nel genere di agilità di voce: io voglioso di emulare i compagni, senza punto riflettere, nel presentarmi un giorno il maestro un nuovo solfeggio, osservai, che non usciva dall’ordinario sistema, e facendomi coraggio, dissi: «Signore, io credo di poter cantare i solfeggi degli altri miei colleghi, quantunque sieno di

maggior età, che io non sono, ed eseguirgli al par di loro». L'ottimo maestro, che con l'avveduto suo conoscimento bilanciato aveva le mie forze, e penetrato fin dove giunger potevo né esser io da tanto; per correggermi con profitto, e togliermi quella qualunque capricciosa presunzione dal capo, soavemente mi secondò. Incominciai generoso il solfeggio, e mi riuscì sulle prime felicemente; ma che? m'avvenne come ad un bambino, che imprende una cosa senza misurar le sue forze, e mancandogli nel meglio la lena, cade stramazzone a terra [...] [*Ibid.*, 250-251].

L'importante ruolo che i solfeggi ebbero nella didattica napoletana è accennato anche da Saverio Mattei. A differenza di Mancini, Mattei tratta della decadenza della scuola di canto di fine Settecento in una relazione al Re Ferdinando IV (1791) sulla situazione dei tre conservatori della città (il conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo era stato soppresso nel 1743). Mattei lamenta che i «maestri di canto coevi» fanno cantare da subito «dei *rondoncini* e dei *canonetti* di chitarra francese», invece di utilizzare i solfeggi «dello Scarlatti, del Leo e del Durante» [cit. in Florimo 1880-82, II, 58]. È interessante notare come, seppure la tradizione di comporre solfeggi fosse ancora viva al tempo di Mattei, nella sua testimonianza il riferimento specifico sia ai probabili capostipiti di tale pratica.

Se le testimonianze appena citate collegano la pratica del solfeggio alla sola didattica del canto, una chiave di lettura diversa, questa volta in rapporto con la didattica della composizione, è fornita da Francesco Florimo quando, ne *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, riferisce sulla scuola di Nicola Zingarelli, allievo di Fedele Fenaroli e maestro, tra gli altri, di Saverio Mercadante e Vincenzo Bellini. Florimo racconta che:

la porta del suo appartamento era aperta da mattina a sera, né mai si negava di dare consigli e lezioni a chi gliene dimandava. Tutti ricordano che Bellini il più delle volte prendeva le sue lezioni sino a due volte al giorno, ed egli stesso sorridendo gli diceva: «Siete tanto giovane! avete forse paura che non vi basti la vita per apprendere l'arte? ... Vediamo quest'ultimo *sofeggio* (il secondo della giornata), che spero più felice di quello di questa mattina». Quattrocento solfeggi gli fece comporre, dicendogli sempre: «Questa è la vera e la miglior via di formarsi il canto. Se canterete nelle vostre composizioni, siate più certo che la vostra musica piacerà. Se invece ammasserete *armonie*, *contrappunti doppi*, *fughe*, *canoni*, *note*, *contronote* ecc. forse sì e forse no il mondo musicale vi applaudirà dopo mezzo secolo, ma certo il pubblico vi disapproverà. Egli vuole *melodie*, *melodie*, sempre *melodie*. Se il vostro cuore saprà dettarvele, studiatevi di esporle il più semplicemente possibile, e la vostra riuscita sarà sicura, voi sarete compositore; in contrario non sarete che un buon organista di qualche villaggio» [*Ibid.*, 412-413].

Secondo la testimonianza di Florimo i solfeggi sono considerati dal maestro Zingarelli uno strumento per insegnare a comporre melodie, in contrapposizione allo studio del contrappunto, la «miglior via per formare il canto».

La pratica dell'impiego dei solfeggi nella scuola di Zingarelli è testimoniata anche dalle memorie del compositore, collezionista e musicografo Angelo Catelani, che studiò con lui intorno al 1830. Scrive Catelani: «I miei studi con Zingarelli progredirono nel modo seguente: scale e disposizioni a 2, 3 e 4 voci: I bassi mi erano forniti dal maestro. Fughe a 2, 3 e 4 voci; solfeggi con basso continuo, spesso in stile fugato» [Valdrighi 1893, cit. in Sanguinetti 2006, 453].

Le testimonianze riconducibili alla scuola di composizione di Zingarelli evidenziano, quindi, una funzione dei solfeggi diversa da quella tradizionalmente attribuita loro: non solo uno strumento per lo studio del canto ma anche per quello della composizione. La genericità di queste testimonianze, tuttavia, lascia ancora in ombra la precisa natura di questo studio. Dei chiarimenti possono venire da un trattato di metà Ottocento scritto da un maestro di cappella di Montecassino, Giovanni Battista De Vecchis. Allievo di Nicola Zingarelli, De Vecchis lascia nel suo *Compendio di contrappunto della antica e moderna scuola di musica napolitana* una preziosa testimonianza di una pratica didattica ormai sul punto di scomparire.

Il trattato di De Vecchis è diviso in due parti. La prima tratta dell'accompagnamento e del contrappunto (libri I-VI) mentre la seconda si divide in tre libri: *Dell'ideale*, *Del modo d'unire la musica alle parole*, *Del modo di strumentare i componimenti musicali*. Il libro che riguarda la pratica dei solfeggi è il settimo, il cui titolo (*Dell'ideale*) rimanda alla trattazione della "composizione ideale", nome con cui tra Sette e Ottocento veniva designata, in Italia, la composizione libera. In questo libro De Vecchis offre un modello formale per tali composizioni e lo esemplifica esclusivamente in due solfeggi appositamente ideati. Secondo De Vecchis i solfeggi rappresentano «I primi Componimenti musicali, che da tutti i maestri si fanno fare ai Principianti» [De Vecchis 1850, 31]. La trattazione prosegue rendendo esplicita la funzione didattica dei solfeggi, ritenuti alla stregua della scuola di Zingarelli, come i «Componimenti [...] più adatti a fare progredire le prime idee musicali» [*Ibid.*]. In stretta concordanza con la testimonianza di Florimo, i solfeggi risultano un prezioso strumento didattico atto a educare l'alunno alla composizione di brevi melodie già strutturate in una piccola forma. I solfeggi, infatti, «conducono con molta sollecitudine all'acquisto del buon Canto espressivo, tanto più che in simili Componimenti, il Compositore è libero nell'adoprarne quel canto che più gli aggrada, di tessergli come più gli piace, ed esprimere a suo piacere qualsiasi Affetto» [*Ibid.*].

De Vecchis presenta i solfeggi come piccoli brani «divisi in due parti secondo le regole». Entrambe le parti sono composte da brevi «periodi», ognuno di essi aventi una funzione diversa: funzione di «canto principale», «canto accessorio» e «canto caratteristico».

Il «canto principale» è posto al principio di una composizione e la caratterizza melodicamente; viene concluso da una cadenza nella tonalità d'impianto «secondo la regola indispensabile che si tiene in tutti i pezzi di Musica, quale vuole che il *Periodo di Canto principale*, si termini con cadenza nel *Tuono principale stabilito*» [*Ibid.*]. «Canto accessorio» è, invece, la definizione della frase di collegamento tra il canto

principale ed il tono del V grado: solitamente termina, infatti, con una cadenza perfetta nella tonalità della dominante. La terza funzione, «canto caratteristico», è affine alla «principale» già descritta: conserva di questa la riconoscibilità melodica ma è composta nel tono del V grado. Le tre funzioni vengono individuate dall'autore nei solfeggi precedentemente citati. Come si evince, infatti, dal primo solfeggio proposto da De Vecchis (vedi Es. 1) il «canto principale», presente da battuta 1 a battuta 8, è interamente costruito nella tonalità della tonica. Tale sezione può essere a sua volta divisa in due sottosezioni di 4 battute ciascuna. La prima, esponendo gli elementi ritmico-melodici che caratterizzeranno tutto il solfeggio, espande l'armonia di tonica con il movimento del basso di I-V-I e con la formula melodica $\hat{1} - \hat{2} - \hat{3}$. La seconda, invece, ha come funzione quella di chiudere il «canto principale» conducendo alla cadenza perfetta di V-I tramite il movimento del basso I-IV-V-I e la discesa melodica $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$. Anche il «canto accessorio» (bb. 9-14) è costituito da due sottosezioni. La prima è affine a quella del «canto principale» in quanto ne conserva lo stesso ritmo e, in parte, il percorso armonico-melodico. Osservando l'Es. 1 possiamo notare, infatti, che la condotta armonica del basso del «canto principale» (I-V-I) viene modificata nel «canto accessorio» in I-V (di Do M)-V-I (di Sol M). Lo stesso procedimento viene applicato alla condotta melodica $\hat{1} - \hat{2} - \hat{3}$ che si trasforma in $\hat{1} - \hat{2}$ (di Do M)- $\hat{2} - \hat{3}$ (di Sol M). Come anticipato, il «canto accessorio» ha infatti la funzione di modulare alla tonalità della dominante. Tale modulazione viene confermata dalla cadenza sospesa al V grado di Sol M (b. 13 e 14) che costituisce la seconda sottosezione del «canto accessorio». Il «canto caratteristico» (bb. 15-24) presenta la medesima costruzione del «canto principale» nella tonalità del V grado. Oltre alle differenti note di abbellimento, differisce dal «canto principale» per l'aggiunta di una cadenza evitata (bb. 21-22) «come è solito di praticare, quando si vuol prolungare un Finale» [*Ibid.*, 32]. Tale cadenza, infatti, ha la chiara funzione di posticipare la cadenza perfetta, che chiude la prima parte del solfeggio, rendendola maggiormente conclusiva.

La seconda parte viene aperta dal «canto accessorio». Quest'ultimo, presentando le medesime modalità compositive del «canto accessorio» della prima parte, conduce dal tono della dominante a quello della tonica terminando con una cadenza sospesa sul V grado di Do M. Il conclusivo «canto principale» [bb. 31-40], ripresenta il tema principale nella tonalità della tonica e, dopo la cadenza evitata di bb. 37-38, conclude il solfeggio.

The image displays a musical score for piano and voice, organized into four systems. Each system consists of a piano accompaniment (left hand) and a vocal line (right hand). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score includes various annotations and chord symbols.

System 1: The vocal line is labeled "canto principale". The piano accompaniment has chord symbols I, V, V, I, I. The vocal line has fingerings 1, 2, 2, 3, 5.

System 2: The vocal line is labeled "canto accessorio". The piano accompaniment has chord symbols IV, II, V 4/6, V, I, I, V. The vocal line has fingerings 4, 3, 2, 1, 1, 2.

System 3: The piano accompaniment is labeled "Sol M". The vocal line is labeled "canto caratteristico". The piano accompaniment has chord symbols V, I, VI, IV, V, I. The vocal line has fingerings 2, 3, 1, 7, 6, 5, 1.

System 4: The piano accompaniment has chord symbols V, V, I, I. The vocal line has fingerings 2, 2, 3.

The image displays a musical score for G.B. De Vecchis's *Solfeggio n. 1* (1850). It consists of five systems of piano accompaniment, each with a vocal line and a corresponding harmonic analysis below the staff.

- System 1 (Measures 20-24):** The vocal line features a descending scale with fingerings 4, 3, 2, 5, 6, 5, 4, 3, 2, 1. The piano accompaniment provides a harmonic base. The analysis below the staff shows the following chords: IV, V, I₆, IV, V_{4/6}, V, and I.
- System 2 (Measures 25-28):** The vocal line is labeled "canto accessorio" and includes a "Do M" instruction. The piano accompaniment continues. The analysis shows: I, V, V, I₆, and I II V.
- System 3 (Measures 29-32):** The vocal line is labeled "canto principale" and includes a fermata. The piano accompaniment continues. The analysis shows: VI, IV_{#6}, V, I, and V.
- System 4 (Measures 33-36):** The piano accompaniment continues. The analysis shows: V, I, I, and IV.
- System 5 (Measures 37-40):** The piano accompaniment concludes. The analysis shows: V, I₆, IV, V_{4/6}, V, and I.

Es. 1. G.B. De Vecchis, *Solfeggio n. 1* [De Vecchis 1850]

Se i solfeggi di De Vecchis furono creati appositamente per mostrare come, tramite l'impiego delle varie funzioni, fosse possibile creare una forma musicale compiuta, riconducibili al medesimo schema formale sono i numerosi esempi proposti da

Raffaele Giannetti e inseriti nel suo *Studio e Corso di Contrappunto e Solfeggi*, conservato autografo presso la biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli [I-Nc, 33-1-14 (1)].

Allievo dal 1837 al 1844 presso il Conservatorio di Napoli, nelle classi di Francesco Lanza, Paolo Cimarosa, Alessandro Busti, Girolamo Crescentini, Francesco Ruggi, Gennaro Parisi e Gaetano Donizetti, Giannetti inserisce per la prima e unica volta, stando alla ricerca finora effettuata, dei solfeggi all'interno di una trattazione teorica che riguarda lo studio specifico della composizione: «nel corso di contrappunto» come egli stesso specifica. La funzione didattica dei suoi solfeggi traspare chiaramente allorquando li compariamo ai contrappunti che li precedono.

Mentre i contrappunti hanno la chiara finalità di educare allo sviluppo contrappuntistico di successioni armoniche sempre più complesse, i solfeggi di Giannetti, come dal modello suggerito da De Vecchis, si presentano articolati nel medesimo schema formale, con indicazioni di andamento, aventi già la forma di una composizione pronta per l'esecuzione.

Il corso di contrappunto di Giannetti è strutturato secondo lo schema solito della scuola napoletana. La trattazione inizia, infatti, con il contrappuntare le principali successioni armoniche cadenzali tramite le cinque specie fuxiane, fino a giungere ad un contrappunto di quinta specie a quattro parti.

La funzione dei solfeggi, secondo quanto traspare dalle citate testimonianze di Florimo, Catelani, De Vecchis e Giannetti, è, quindi, anche di matrice compositiva, volta a indirizzare l'allievo nel concepire una forma musicale strutturata.

Solo il trattato di De Vecchis, tuttavia, accennando ad alcuni aspetti dell'insegnamento della composizione altrimenti tramandati soltanto oralmente, costituisce un valido punto di partenza per comprendere, analizzare e interpretare la forma della copiosa produzione dei solfeggi di Leonardo Leo. Le sue composizioni, infatti, presentano la stessa struttura modulare suggerita da De Vecchis, ma differiscono da questi per la minore periodizzazione delle frasi. Ai gruppi di otto battute di De Vecchis, tutti omogenei nello spunto tematico, corrispondono in Leo frasi disomogenee per numero di battute le cui funzioni, nonostante la maggiore libertà compositiva nel susseguirsi dei vari "canti", restano tuttavia inalterate. Maggiore importanza assume la funzione di «canto accessorio»: da semplice passaggio modulante alla tonalità della dominante quale era in De Vecchis, conduce con maggiore disinvoltura, in Leo, alle tonalità affini; occupa, inoltre, un numero più cospicuo di battute.

La produzione di solfeggi di Leonardo Leo può farsi risalire, secondo gli studi biografici finora prodotti, agli anni 1734-37, coincidenti con il periodo in cui egli ricopriva la carica di secondo maestro di canto del conservatorio Santa Maria della Pietà dei Turchini di Napoli. A conferma di ciò, nelle *Regole e Statuti del Real Conservat.^o della Pietà de Torchini da osservarsi dalli ministri, maestri, alunni e serventi* del 1746 viene riportato che si possono distinguere «tre classi, cioè di canto, di corde e di fiato. [...] Al secondo Maestro di Canto appartiene istruire i figlioli nel solfeggiare e nel

cantare, al Primo Maestro di Canto appartiene far concerti e istruirli nel contropunto ed all'uno e altro dare lezione di cembalo [...]»[I-Nc 5.5.4 (7)].

La composizione di solfeggi era, quindi, uno dei principali compiti del secondo maestro di canto, figura cardine della didattica del solfeggio. Questo dato è confermato anche da Florimo secondo il quale i primi insegnamenti ricevuti da un compositore erano proprio quelli di «solfeggio e partimento» impartiti dal “secondo maestro”.

Composto negli anni in questione, quindi, l'intero *corpus* dei solfeggi di Leonardo Leo può essere suddiviso in due categorie: solfeggi in tempi lenti (Adagi) e in tempi veloci (Allegri). Quelli in tempi veloci sono organizzati, per la maggior parte, nel seguente modo:

1. Canto principale: è basato nella tonalità d'impianto e può concludersi con una cadenza perfetta nella tonalità d'impianto o in una tonalità affine;
2. Uno o più canti accessori: hanno la funzione di collegamento alla tonalità della dominante, e sono costituiti da una serie di passaggi modulanti alle tonalità vicine;
3. Canto caratteristico: nel tono della dominante, si conclude alla dominante o conduce alla tonica;
4. Uno o più canti accessori che dalla dominante conducono alla tonica;
5. Canto principale nel tono della tonica;
6. Periodo delle cadenze: è compreso nell'ultimo canto e chiude il solfeggio. Di solito la cadenza completa finale, espressa dal moto V-I del basso e dalla formula melodica $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$, viene preceduta da una cadenza evitata che, eludendo nel canto o nella risoluzione del basso la risoluzione finale, la prepara con maggiore effetto.

Ogni sezione è autonoma e divisa dalla successiva da una cadenza V-I con entrambi gli accordi allo stato fondamentale, oppure, molto più raramente, allo stato di rivolto.

Quest'idea della costruzione di un discorso musicale a partire da piccole unità formali altamente standardizzate e relativamente autonome corrisponde a quanto scritto recentemente da Robert Gjerdingen [2007]. Nel suo studio Gjerdingen individua una serie di «schemata», cioè di piccole unità formali caratterizzate da un preciso procedere melodico e armonico e da determinate relazioni intervallari tra la voce del basso e della melodia. Una delle caratteristiche dei solfeggi di Leo è il procedere per piccole sezioni (gli «schemata» individuati da Gjerdingen) delimitate da chiari passi cadenzali.

Il *Solfeggio n. 2* per soprano e continuo (vedi Es. 2) contenuto in un manoscritto custodito presso la biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli con la segnatura «Solfeggio 254», intitolato *Studio intero di n. 28 Solfeggi per Soprano e Basso Continuo*, può essere preso ad esempio per meglio chiarire le caratteristiche formali comuni alla maggior parte dei solfeggi in tempo Allegro.

Allegro

canto principale

canto accessorio

Re M

canto caratteristico

Sol M

canto principale

The musical score is written for six systems, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Figured bass notation is provided below the piano parts. The systems are labeled as follows:

- System 1:** Labeled "canto principale". Figured bass: I, V₆, I, IV, I₆, IV, V, I.
- System 2:** Labeled "canto accessorio" and "Re M". Figured bass: I, V₆, VI, II, V, VI, V₆, I, II, I₆, #IV, V, I₆.
- System 3:** Labeled "canto caratteristico". Figured bass: IV, II, V, I, II₆, V, I, I.
- System 4:** Labeled "Sol M". Figured bass: V₆, I, #I, II, I, V₆, VI.
- System 5:** Labeled "canto principale". Figured bass: III 4/6, III 3#, VI, IV, I, V₆, I, IV, V.
- System 6:** Figured bass: VI, VII, I, IV, V 4/6, V, I₆, IV, V 4/6, V, I.

Es. 2. L. Leo, *Solfeggio n. 2* [Leo s.d., I-Nc, solfeggio. 254]

Il canto principale (bb. 1-4) è costituito dall'espansione dell'accordo di tonica.¹ Come si evince comparando l'Es. 2 con l'Es. 3a, possiamo notare dapprima come la linea del basso sia costruita attraverso l'espansione del primo e del quarto grado mediante la nota di volta inferiore e dalla cadenza conclusiva perfetta di V-I. La melodia, partendo dal primo grado melodico conduce dapprima sul $\hat{3}$ attraverso la discesa lineare $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3}$ e poi al primo mediante l'ascesa $\hat{6} - \hat{7} - \hat{1}$. L'armonia di tonica viene confermata con la formula cadenzale $\hat{4} - \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$.

La melodia del canto principale consiste, quindi, nella fioritura dell'accordo di tonica attraverso un prolungamento iniziale del primo e terzo grado melodico e la cadenza conclusiva (vedi Es. 3a).

Mentre la funzione del canto principale è quella di affermare l'armonia di tonica, il primo ed unico canto accessorio (bb. 4-11) ha la funzione di condurre alla tonalità della dominante. Proprio come nel solfeggio di De Vecchis, è possibile dividere questo canto in due parti. Mentre la prima espande ancora l'armonia di tonica, sebbene attraverso collegamenti meno forti, la seconda raggiunge ed espande l'armonia di dominante (vedi Es. 2 e 3b). Da b. 12 a b. 17 il canto caratteristico presenta il tema del canto principale trasposto alla dominante. La prima parte presenta il tema principale che consiste nell'espansione del I grado con la nota di volta inferiore al basso e con il movimento $\hat{1} - \hat{5} - \hat{4} - \hat{3}$ alla melodia. Come nel caso del canto accessorio, mentre la prima parte espande il primo grado della tonalità raggiunta, la seconda raggiunge una nuova tonalità confermata da una cadenza perfetta. Dal *re* acuto di battuta 13 si innesta infatti una scala discendente che termina sul VI grado di Sol M. Una caratteristica del canto accessorio è quella di contenere numerose dominanti secondarie. In questo caso, con una grande sapienza compositiva, viene tonicizzato il VI grado di Sol M. È proprio questo grado che lega il canto accessorio al conclusivo canto principale costruito nella tonalità d'impianto (vedi Es. 2 bb. 17-18). Tale canto, al pari del primo canto principale, è costituito dall'espansione della tonica, con l'aggiunta di un periodo cadenzale che comprende una cadenza evitata con il movimento melodico $\hat{2} - \hat{5}$ e il basso che risolve sul primo rivolto di tonica e la consueta cadenza conclusiva (Es. 3d). Tutti i canti, quindi, appaiono costituiti al proprio interno di due parti. La prima ha la funzione di espandere l'accordo iniziale e la seconda è costituita

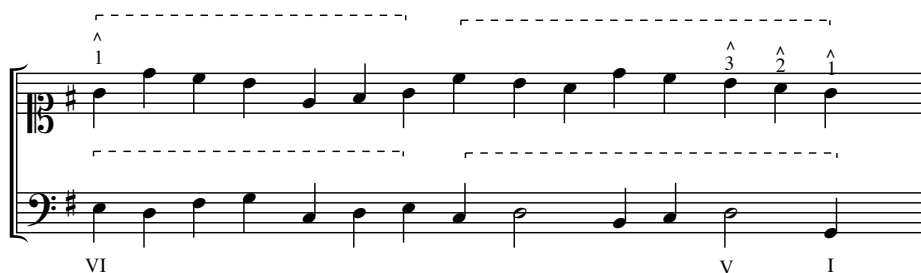
1. Al fine di chiarire il concetto di espansione nell'*Introduzione all'edizione italiana di Armonia e Condotta delle Voci* Giorgio Sanguinetti specifica che «i gradi armonici sono pochi: sette, e non tutti sono usati con la stessa frequenza; anzi, alcuni come il III o il VII tendono a comparire relativamente poco. Com'è dunque possibile creare opere tonali di ampio respiro con così pochi materiali a disposizione? La risposta a questo problema, sviluppata da generazioni di compositori dell'era tonale, è questa: espandendo questi gradi fino a far loro assumere valore e durata di ampie aree tonali, composte al loro interno di molti accordi diversi da loro, ma subordinati gerarchicamente al grado armonico strutturale che viene espanso. L'idea di espansione è ovviamente affine a quella di prolungamento, che ha un ruolo determinante nella teoria schenkeriana: mentre però la seconda si applica alle singole altezze, la prima si applica ai gradi armonici» [Sanguinetti, *Introduzione* a Aldwell-Schachter 2008, xvii].

da una progressione lineare che conduce ad una cadenza conclusiva nella nuova tonalità da raggiungere.

Es. 3. a) L. Leo, *Solfeggio n. 2*, canto principale, bb. 1-4

Es. 3. b) L. Leo, *Solfeggio n. 2*, canto accessorio, bb. 5-11

Es. 3. c) L. Leo, *Solfeggio n. 2*, canto caratteristico, bb. 12-17



Es. 3. d) L. Leo, *Solfeggio n. 2*, canto principale, bb. 18-24

Perni fondamentali di questo procedimento sono la disposizione iniziale delle voci da espandere e il movimento cadenzale da raggiungere per concludere la sezione. Isolando questi unici due elementi è possibile individuare un “contrappunto strutturale” che permette di condensare l’intera sezione in una brevissima sequenza contrappuntistica. È singolare notare che, isolando in ogni sezione tali elementi, si crea un contrappunto di prima specie a due voci, sempre lineare e “corretto”.



Es. 4. L. Leo, *Solfeggio n. 2*, contrappunto strutturale

Come anticipato, la forma dei tempi lenti presenta alcune sostanziali differenze rispetto a quella dei tempi veloci pur mantenendone le peculiarità costruttive. Una delle principali caratteristiche è la maggiore libertà formale, espressa in schemi ancora meno fissi. Le unità proposte da De Vecchis («canto principale», «canto accessorio» e «canto caratteristico») sono qui modificate nella loro successione. Nella copiosa produzione di solfeggi di Leo, inoltre, quasi tutti i tempi lenti concludono sospesi sulla dominante e contengono alla chiusura l’indicazione «attacca subito». L’ipotesi che tali solfeggi, sebbene numerati singolarmente, venissero composti a coppie ove il solfeggio lento aveva funzione di preludio al seguente Allegro, può essere confermata dai 42 *Solfeggi a Voce sola di Soprano con Cembalo* di Leo, raccolta redatta nel 1777 e conservata presso la biblioteca di S. Pietro a Majella. Gli 84 solfeggi ivi contenuti, infatti, sono raggruppati in 42 lezioni di difficoltà progressiva, ognuna composta di due tempi (uno lento ed uno allegro).

Un esempio di questa pratica si può vedere nel *Solfeggio n. 11* contenuto nel già citato *Studio intero di n. 28 Solfeggi per Soprano e Basso Continuo*. Tale solfeggio ben rappresenta le peculiarità compositive dei tempi lenti. La prima di queste caratteristiche è l’assenza di una struttura standardizzata nelle successioni dei moduli. In

questo caso, infatti, manca la sezione tematica (canto caratteristico) trasposta nella tonalità della dominante, presente nella maggior parte dei casi nei tempi allegri. Analizzando il *Solfeggio n. 11* sia nel livello superficiale e medio sia nel contrappunto strutturale che ne deriva (vedi Es. 5) si può osservare come tutte le sezioni che lo compongono, a eccezione del canto principale che apre la composizione, si concludano con una cadenza sul tono della dominante. Tale tonalità diventa sempre più il centro tonale della composizione che, posto in dialogo con la tonica iniziale, conclude il brano e prepara il successivo Allegro.

Andante

^ 1 (5) ^ 6 ^ 5) ^ 1 (7 ^ 6 ^ 5 ^ 4

canto principale

I IV I IV V

4 ^ 3) ^ 1 ^ 2 ^ 7 ^ 1 ^ 1 ^ 5 ^ 5 ^ 4

canto accessorio Sol M

I IV VII_{3/4} I₆ I V₆ V₆

7 ^ 3 ^ 6 ^ 5 ^ 4 ^ 3 ^ 4

I IV I₆ II V I V₆

10 ^ 3 ^ 4 ^ 3 ^ 4 ^ 5 ^ 4

I V₆ I II_{3#} #I II V₆

12 [^]3 [^]6 [^]5 [^]4 [^]3 [^]2 [^]1 [^]1 [^](5)

canto principale
Do M

I IV I₆ IV V I I

15 [^]6 [^]5) [^]1 [^]7 [^]5 [^]6

canto accessorio

IV I IV V I₆ IV

18 [^]7 [^]1 [^]7 [^](4)

V VI II V

20 [^]3 [^]6 [^]4 [^]3) [^]1 [^]6 [^]2 [^]7 [^]1 [^]2

I V₆ I IV V I V₆

22 [^]3b [^]2 [^]1 [^]2 [^]3b [^]1 [^]7 [^](5)

I V I V₆ I ^bVI V

Measures 24-29 of the piano accompaniment for *Solfeggio n. 11*. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady bass line. Figured bass notation is present below the staff: V, IV, V, I, V₆, VI, II_{3♯}, V. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 6-7 above notes.

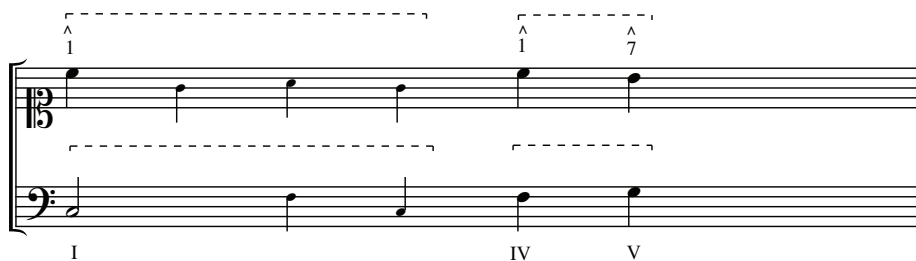
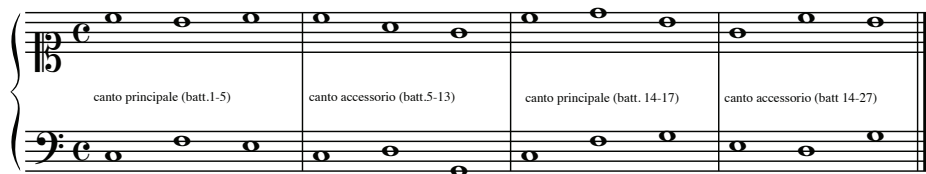
Es.5. L. Leo, *Solfeggio n. 11* [Leo s.d., I-Nc, solfeggio. 254]

Measures 1-5 of the piano accompaniment for *Solfeggio n. 11*. The right hand has a simple melody, and the left hand has a bass line. Figured bass notation is shown below the staff: I, IV, V₄², I₆. Fingerings are indicated by numbers 1, 7, and 1 above notes.

Es.5. a) L. Leo, *Solfeggio n. 11*, canto principale, bb. 1-5

Measures 5-13 of the piano accompaniment for *Solfeggio n. 11*. The right hand features a more active melody with many sixteenth notes. The left hand has a bass line. Figured bass notation is shown below the staff: I, V, I. Fingerings are indicated by numbers 1, 6, 5, 4, 3, 2, 1 above notes.

Es.5. b) L. Leo, *Solfeggio n. 11*, canto accessorio, bb. 5-13

Es.5. c) L. Leo, *Solfeggio n. 11*, canto principale, bb. 14-17Es.5. d) L. Leo, *Solfeggio n. 11*, canto accessorio, bb. 17-27Es.5. e) L. Leo, *Solfeggio n. 11*, contrappunto strutturale

In conclusione, dalla lettura delle testimonianze qui proposta emerge una duplice funzione dei solfeggi: non solo brani realizzati per educare i cantanti all'uso della voce ma, al contempo, banco di prova per gli allievi di composizione dei conservatori napoletani. Per la loro brevità e struttura formale altamente standardizzata (tramite “periodi strutturati” definiti da cadenze) i solfeggi possono considerarsi, inoltre, un compendio dei procedimenti adottati dai maestri della scuola napoletana per stendere velocemente un brano ben articolato nella forma. Se per gli allievi delle classi di canto i solfeggi propongono situazioni commisurate alle singole difficoltà da superare, dal punto di vista del maestro compositore lo schema formale impiegato, più o meno sempre costante, permette di modellare estemporaneamente (come affermato da Mancini) la struttura del brano secondo le differenti necessità pedagogiche.

Esiste quindi una “forma-solfeggio” e Leonardo Leo può essere considerato uno dei primi a impiegarla; il risultato è una maggiore velocità nella tecnica di scrittura e la formalizzazione di un modello da consegnare ai futuri compositori. La maggior parte dei maestri della scuola napoletana che gli sono succeduti ne hanno, infatti, ricalcato lo schema fin quando, con la scuola di Zingarelli, il metodo venne, in parte, teorizzato ed inserito nella didattica della composizione. Non è un caso che siano proprio gli allievi di quest’ultimo (tra cui Francesco Florimo e Nicola Fornasini) ad aver tenuto dei quaderni di esercitazioni nei quali compaiono i solfeggi, posizionati dopo una serie di contrappunti e prima delle fughe. I solfeggi risultano essere, quindi, un passo obbligato nella formazione di un allievo di composizione.

Allo stato attuale delle fonti, l’assenza di quaderni degli allievi di Leonardo Leo non permette di chiarire le modalità di impiego dei solfeggi da parte degli allievi non cantanti; la classe del “secondo maestro” era infatti aperta anche agli allievi di composizione. Alcune ipotesi, tuttavia, possono farsi. In primo luogo è probabile che i solfeggi costituissero, per i compositori, dei modelli di scrittura, degli schemi da imitare; è inoltre possibile che i solfeggi aiutassero a praticare il basso continuo e ad imparare, di conseguenza, ad accompagnare i cantanti. Tale procedimento ben si inserisce nella prassi didattica napoletana rappresentata dal partimento. Nell’esercizio del partimento l’allievo, infatti, avendo come guida la sola linea del basso o di qualche altra voce doveva, sempre in maniera estemporanea al cembalo, completare la composizione inserendo tutte le altre voci. La medesima prassi “riempitiva” viene impiegata nei solfeggi, ma in una forma diversa. Come abbiamo visto, infatti, i solfeggi si presentano come brevi composizioni formate dal susseguirsi di piccoli moduli. Tali moduli o «canti», individuati nell’analisi dei solfeggi di Leo e costituiti in apertura dalla disposizione iniziale delle voci e in chiusura dall’andamento cadenzale delle voci stesse, rappresentano una griglia compositiva precostituita da riempire.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALDWELL E.-SCHACHTER C. (2008), *Armonia e condotta delle voci*, Fogli Volanti, Roma.
- DE VECCHIS G.B. (1850), *Compendio di contrappunto dell'antica e moderna scuola di musica napoletana*, tipografia Domenico Capasso, Napoli.
- FLORIMO F. (1880-1882), *La scuola musicale di Napoli e i suoi quattro conservatorii*, stab. tip. di Vin. Morano, Napoli.
- GJERDINGEN R. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, New York.
- MANCINI G.B. (1777), *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Giuseppe Galeazza Regio Stampatore, Milano.
- SANGUINETTI G. (2006), *Decline and fall of the Celeste impero. The theory of composition in Naples during the Ottocento*, «Studi musicali», xxxiv, 451-502.
- VALDRIGHI L.F. (1893), *Cataloghi della musica di composizione e proprietà del M° Angelo Catelani preceduti dalle sue memorie autobiografiche*, Tipografia Solini, Modena.

Fonti Manoscritte

- ANONIMO (1746), *Regole e Statuti del Real Conservatorio da osservarsi dalli Ministri, Maestri, Alunni e Serventi, Anno Domini 1746*, I-Nc, 5.5.4 (7).
- LEO L. (1773), 42 *Solfeggi a voce sola di Soprano con Cembalo*, I-Nc, 34.2.5.
- LEO L. (s.d.), *Studio intero di n. 28 solfeggi per Voce di Soprano con Basso*, I-Nc, solfeggio.254.
- GIANNETTI R. (s.d.), *Studio e Corso di Contrappunto e Solfeggi*, I-Nc, 33.1.14 (1).

Gaetano Stella

LE «REGOLE DEL CONTRAPPUNTO PRATICO» DI NICOLA SALA
UNA TESTIMONIANZA SULLA DIDATTICA DELLA FUGA NEL
SETTECENTO NAPOLETANO

Lo scopo di quest'articolo non è tracciare la fortuna e la diffusione, assai vasta e duratura, delle *Regole del Contrappunto pratico* di Nicola Sala,¹ aspetto per il quale rimando al saggio di Rosa Cafiero [Cafiero 2008], quanto piuttosto di evidenziare alcuni aspetti di una tradizione didattica (derivata principalmente da Leonardo Leo) che le *Regole* hanno riassunto e tramandato alle successive generazioni di compositori formati all'interno di questa tradizione. Dopo una breve introduzione generale sulle *Regole* mi soffermerò dapprima su alcuni aspetti più generali del contrappunto di Sala, in riferimento soprattutto ai primi due volumi delle *Regole*, per approfondire poi una particolare tipologia di fuga in essi contenuta.

Introduzione

Nicola Sala (1713-1801) studiò al conservatorio della Pietà dei Turchini dove fu allievo, dal 1732 al 1740, di Nicola Fago e di Leonardo Leo. Sempre nello stesso conservatorio ricoprì, dal 1787, l'incarico di "secondo maestro" e poi, dal 1793 al 1799, di "primo maestro". Ottenuto, dal re Ferdinando IV di Borbone, il patrocinio per l'edizione delle monumentali *Regole del contrappunto pratico*, le fece dare alle stampe nel 1794 per i tipi della Stamperia Reale. Fu autore di lavori per il teatro, musica sacra, oratori e cantate ma la sua fama a Napoli fu presto oscurata con l'avvento della dominazione francese e con la successiva riunificazione dei conservatori napoletani che, nel riformare i programmi di studio del nuovo conservatorio di S. Pietro a Majella, non lasciarono molto spazio allo studio dell'opera di un compositore dichiaratamente filo-borbonico.² Tuttavia, almeno nell'orbita della cosiddetta "scuola leista" [Florimo

1. Questo il titolo completo dell'opera: Nicola Sala, *Regole del Contrappunto pratico* di Nicola Sala/napoletano/ Primo Maestro nel Reale Conservatorio Della Pietà de'Turchini/ Dedicate/ Alla Maestà/ di/ Ferdinando IV/ Re Delle Due Sicilie &c./ Napoli/ Dalla Stamperia Reale/ 1794.
2. Per un esame più approfondito delle circostanze esterne della pubblicazione delle *Regole* come anche per vari aspetti legati alla fortuna del trattato rimando all'articolo: *Un viaggio musicale nella scuo-*

1882; Rosenberg 1999] questo non significò affatto la perdita di una continuità nella trasmissione della tradizione didattica contenuta nelle *Regole* che anzi, sotto alcuni aspetti, come vedremo, perdurò ancora per circa un secolo.

Dalla dedica al re Ferdinando IV di Borbone, apposta da Sala all'inizio del trattato, è possibile enucleare alcuni temi conduttori che chiariscono il tipo di operazione culturale che Sala intese compiere con la pubblicazione delle *Regole*. Così scrive Sala:

Sacra Real Maestà

Signore,

Nella città delle Sirene, ove la Musica ha avuta sempre la fede, ove in tre Conservatori si educano i giovanetti, e donde escon Colonie per tutta Europa, non è un oggetto indifferente del Governo l'invigilare a questa parte di pubblica educazione, e fra le infinite cure di V. M. entra ragionevolmente la Musica riguardata in questo aspetto.

Gridano però i Filosofi, ch'ella è nella decadenza per quella costituzione, che tutte le arti belle soffrono, di alzarsi al sommo, di deprimersi al basso, e di rialzarsi a vicenda. I Filosofi stessi ci son di guida, che il mezzo più potente di riparare le cadute si è di richiamar le cose all'antico, e di ripristinarle coll'osservanza rigida di quelle regole fondamentali dell'arte, che trascurate lasciano agl'ingegni una libertà sfrenata, che degenera in confusione.

Queste regole collo studio di lunghi anni da me raccolte, ed esposte formano lo studio del Contrappunto teorico, e pratico, ch'è l'opera presente, che umilio al Vostro Real Trono con quell'ossequioso rispetto, con cui profondamente inchinandomi prego il Cielo, che lungamente conservi in felicissimo stato la M. V. e tutta la Real Famiglia.

Di Vostra Maestà

Napoli li 15 Febrajo 1794.

Umilissimo Suddito

Nicola Sala.

Dalla dedica emergono tre aspetti principali. Prima di tutto, che si tratta di un manuale destinato all'uso didattico e quindi "pratico". Sala menziona i tre conservatori allora operativi a Napoli, ed è proprio per uno di questi, la Pietà dei Turchini, che scrive le *Regole* adoperando per anni il materiale manoscritto delle *Regole* per l'istruzione dei suoi allievi.³ Il secondo punto è che Sala vuole sostenere una tradizione percepita come in declino (elemento questo, in realtà, presente in numerose prefazioni di trattati sette-ottocenteschi tanto da risultare quasi un luogo comune).⁴ Terzo ed

la napoletana: note sulla fortuna delle 'Regole del contrappunto pratico' di Nicola Sala (Napoli, 1794) pubblicato da Rosa Cafiero [Cafiero 2008].

3. La presenza di composizioni contrappuntistiche manoscritte di Nicola Sala contenute in vari testi antologici è una ulteriore testimonianza della circolazione che questo materiale ebbe prima e dopo la pubblicazione delle *Regole*. Vedi a questo proposito: Cafiero 2009, 644.
4. «Il rimpianto di un passato (remoto e prossimo) e il senso della trasformazione (degenerativa) incombente portano a fissare i codici normativi che del passato aureo sono espressione» [Cafiero 2009, 597].

ultimo aspetto, Sala ribadisce l'importanza dello studio del contrappunto come strumento essenziale per acquisire una vera e propria "disciplina del comporre" senza la quale l'arte «degenera in confusione».⁵

La genesi delle *Regole* fu quindi il risultato di un lavoro durato molti anni, a stretto contatto con l'attività didattica. Ciononostante sbaglierebbe chi volesse vedere nel trattato semplicemente un libro di testo per gli allievi di composizione (gli "studiosi scolari" come sono definiti da Sala lungo il trattato). Sala si rivolge sia ai "principianti" sia ai maestri che possono, entrambi, trovare nelle *Regole* motivi di interesse e di approfondimento dei numerosi aspetti coinvolti dalla pratica del contrappunto.⁶

Così come per la *Guida armonica* di Giuseppe Ottavio Pitoni [1989], pubblicata probabilmente nei primi anni del Settecento e per il *Saggio fondamentale pratico* di padre Martini [1774-5], le *Regole* perpetuano il modello tipicamente italiano di una trattazione *per exempla*. Ma, a differenza di quelli, questo affida in via quasi esclusiva la trattazione dei diversi aspetti del contrappunto ai soli esempi musicali riducendo la parte di testo allo stretto necessario. È questo un importante aspetto della trattatistica napoletana per il quale si potrebbe ripetere il giudizio espresso da Jeppesen sul *Saggio* di Martini («although intelligently and interestingly annotated, is rather a collection of examples of vocal polyphony than an actual textbook of counterpoint» [1939, 52]), poiché bene esprime il pregiudizio che per molto tempo si è steso sulla produzione teorica del Settecento italiano e napoletano in particolar modo. L'approccio didattico che può essere definito *iter per exempla* non fu, nell'Italia del Settecento, proprio soltanto dell'istruzione dei giovani compositori ma fu, più in generale, la "maniera" attraverso la quale tutti i giovani artisti poterono apprendere i segreti della loro arte (vedi a questo proposito l'articolo di Robert Gjerdingen contenuto in questo volume così come il libro di Elisabetta Pasquini dedicato al *Saggio* di padre Martini [Pasquini 2004, 59-71]). Questo, di fatto, rendeva inutile o quasi la presenza di un testo che era in realtà rappresentato "in concreto" e dagli esempi, e dall'insegnamento quotidiano del maestro.

5. Per gli evidenti elementi di vicinanza ideale e didattica vedi anche: Tritto 1816.

6. Questi aspetti sono spiegati con chiarezza nella prefazione dove Sala scrive: «Uomini sommi e nella Teorica, e nella Pratica han riempito volumi intorno alle regole del Contrappunto. Sembra un'audacia il pretendere di far meglio, o una cosa inutile il replicare lo stesso. Spero, che leggendosi l'opera, che vi presento, sarò scusato dall'un, e dall'altro difetto. Non ho preteso superbamente di far meglio, non ho scioccamente faticato per far lo stesso. Alcune di dette opere non sono adattabili alla capacità de' giovani principianti, servendo di lume per gli soli Maestri: alcune son troppo ristrette a' soli principianti in modo che, niente vi trova d'apprendere il provetto. Mi sono ingegnato dunque di esporre tutto, non solo i principj, ma di esporlo in modo, che anche i principianti lo possono comprendere colla guida de' Maestri, pe' quali ancorché dotti più di me, vi è ancora qualche pabolo da trattarsi. Ecco la mia intenzione, ecco il mio scopo. Spero, che se non potete lodar in tutto l'esattezza dell'esecuzione, ne loderete almeno l'utilità del disegno» [Sala 1794, vol. I, A' lettori].

A differenza dal *Gradus ad Parnassum* di Fux [1725]⁷ il contrappunto nelle *Regole* di Sala, almeno nella prima parte del primo volume, non è basato sopra un canto fermo ma, secondo la tradizione napoletana, sulla scala.⁸

Un ultimo importante aspetto differenzia le *Regole* dai trattati di Pitoni e Martini; tutti gli esempi proposti da Sala sono di sua composizione: non si tratta quindi di *exempla* che si impongono come *auctoritates* ma di una serie di “modelli”, come li chiamerà Florimo [1882, vol. II, 34; 42], necessari per un percorso didattico fondato sulla “copiatura” e sul ricalco di modelli musicali dati.

Negli ambienti legati alla tradizione di Leo il trattato di Sala godette di una fortuna assai duratura divenendo, come vedremo, modello ispiratore per successive opere come, ad esempio, la *Scuola di contrappunto* di Giacomo Tritto [1816], le *Fughe diverse* di Pietro Raimondi [1838], o il *Corso completo di fughe e canoni d'ogni genere* di Pietro Platania [1883].⁹

Struttura del trattato

Prima di concentrare l'attenzione sul particolare tipo di fuga proposta da Sala nel suo trattato, occorre dare conto della struttura generale delle *Regole* e di alcune peculiarità del suo metodo d'insegnamento. Le *Regole del contrappunto pratico* di Nicola Sala sono divise in tre volumi dedicati rispettivamente al contrappunto delle specie

7. Il testo di Fux era ben conosciuto nell'ambiente napoletano già al tempo di Durante. Nicola Piccinni, nella lettera acclusa alla prefazione dell'edizione italiana del 1761 del *Gradus*, racconta di come il suo studio gli fosse stato raccomandato dallo stesso Durante. Piccinni, consigliandone egli stesso lo studio, raccomandava, una volta divenuti “professori”, di passare poi all'opera del “dottissimo Martini” [Fux 1761, *Lettera del Sig. Niccola Piccinni maestro di musica al traduttore*].
8. Il contrappunto in Sala è fortemente influenzato dalla regola dell'ottava. Così si esprimeva Burney in proposito: «Sala does not write on canto fermo so much as on the scale, which is in fact writing on the règle de l'octave, and which extends use of his work to secular music, while Fouchs (sic!) and P. Martini confine their labours wholly to sacred compositions built on fragments of ancient chants» [Burney 1819, vol. XXXI, voce *Sala*, citato in Cafiero 2008, 748-9]. Il contrappunto sulla scala non fu tuttavia estraneo alla cosiddetta scuola bolognese. Basti pensare, a questo proposito agli esercizi di padre Mattei (vedi articolo di Sanguinetti in questo volume) o ai quaderni di esercizi di Luigi Antonio Sabbatini [Pasquini 2004, 85].
9. A questa breve lista di “napoletani” va a buon diritto aggiunto il nome di Alexandre Choron il quale pubblicò una ampia selezione delle *Regole* nel suo *Principes de Composition des écoles d'Italie* [Choron 1808]. Il come Choron arrivò alla pubblicazione di questa selezione è narrato, tra gli altri, anche da Sylvanus Urban che sul *The gentleman's magazine* di Londra scrive: «His second and greatest work is entitled "Principes de Composition des Ecoles d'Italie adoptes par le Gouvernement Francais," 3 vol. fol. Paris. It appears that he executed a double purpose in this treatise. Nicola Sala, chapel-master and professor at Naples, had devoted a long life to the collection of the finest models in the various styles; and in 1794 they were printed in a most superb style, at the expense of the King of Naples. In the course of the ravages of that city in 1799, the plates of Sala's works were taken from the royal printing-office and dispersed or destroyed; and thus the general circulation was precluded. Mons. Choron therefore thought it more conducive to the perfection of his own plan, to interweave the examples collected by Sala, at the same time distinctly separating the parts, and using them merely as auxiliary examples to the plan laid» [Urban 1835, Vol III, 216].

ed all'imitazione (I), alle disposizioni, alla fuga e alle antifone su "basso composto" (II), a disposizioni, canoni, fughe e composizioni su *cantus firmus* in forme e modi non trattati nel secondo volume (III).

Ogni argomento viene presentato prima a due voci e poi per un numero crescente di voci (fino ad otto) negli otto toni ecclesiastici che fungono quindi da seconda cornice del trattato.¹⁰ Un buon numero di esempi del secondo e terzo volume posseggono testi: questi sono tutti in latino e di destinazione liturgica.

Sala fonda la sua concezione del contrappunto sui due capisaldi della scuola napoletana: le cadenze e la scala armonizzata (vedi, a questo proposito, l'articolo di Giorgio Sanguinetti in questo volume). Questi due elementi sono presentati nelle prime pagine del primo volume e rimangono come una sorta di sfondo per i successivi argomenti. Anche il modello fuxiano delle specie (modello già presente nell'opera di Angelo Berardi e comunque frutto di una lunga elaborazione da parte di molti teorici), adottato da Sala nelle *Regole*, viene "adattato" ai principi della scuola napoletana e adoperato, nella prima parte del primo volume, utilizzando, come ho già scritto, la scala come *cantus firmus*.¹¹ Le specie non sono però utilizzate in maniera troppo rigida o dogmatica e possono essere interrotte anche per più note. Le interruzioni della quarta specie, ad esempio, (dove lo stesso Sala indica che la specie è da mantenere «più che sia possibile») diventano elementi caratterizzanti il ritmo del contrappunto con un "modulo" semibreve - breve - semibreve utilizzato per più battute.¹² Sala fa un uso di seste e terze di seguito senza particolari limitazioni; ma questo non è un tratto tipico del solo Sala. Ledbetter nota, ad esempio, come l'uso di terze e seste parallele fosse un espediente utilizzato anche da Fux per "moltiplicare" il numero delle parti reali [Ledbetter 2002, 93].

Fin dalle prime pagine Sala propone un tipo di contrappunto dove, a differenza di altre scuole, aspetti di ripetizione motivica sono deliberatamente ricercati. Il motivo

-
10. Un aspetto largamente da indagare è il rapporto intrattenuto da Sala e dai suoi contemporanei napoletani con la modalità. Questa è utilizzata ancora come cornice teorica ma poi apparentemente superata sul piano della musica d'uso. Tuttavia, soprattutto nei trattati e nella coeva produzione sacra, un certo legame appare ancora nell'uso della *ficta*, come anche nel mantenere certe caratteristiche del modo e nella distinzione, ancora confermata da Sala, tra modo autentico e plagale come utile riferimento teorico per determinare la tipologia di fuga. In merito a quest'ultimo aspetto Nicola Sala scrive: «Per conoscere quando si da il nome di autentico, o placale alla fuga, si deve avvertire, che se la parte, che incomincia, fa il salto di quarta ascendente, la risposta farà il salto di quarta ascendente, ecco formato il tono autentico, con osservare la divisione armonica, ed aritmetica, così s'intenda ancora per formare il tono placale quando cala di quarta, la risposta calerà per quinta» [Sala 1794, vol. III, 3].
 11. I contrappunti sulla scala non sono proposti nei differenti modi ecclesiastici, ma sono proposti sempre sopra la stessa scala di do maggiore. Il contrappunto sulla scala si connota quindi come un elemento frutto della tonalità, libero dal legame con la modalità ancora mantenuto, comunque, nel resto del trattato.
 12. Nel primo esercizio di pagina 62 [*ibid.*, vol. I], ad esempio, questo ritmo è sistematicamente utilizzato dall'inizio alla fine del contrappunto. Lo stesso elemento, anche se in modo meno sistematico, è utilizzato da Sala in altri contrappunti come quello a pagina 65 [*ibid.*, vol. I, 3° sistema].

di queste ripetizioni, che si lega comunque al contrappunto sulla scala, viene chiarito man mano che ci si addentra nel trattato.

L'uso di moduli contrappuntistico-melodici ripetuti serviva per incamerare *patterns* tipici della musica galante che sarebbero stati poi utili nella scrittura della fuga e delle altre forme del contrappunto "complesso".¹³ Una analisi approfondita dei *patterns* della musica galante è stata condotta da Robert Gjerdingen nel suo *Music in the Galant Style* [2007]. Cito tra questi, nell'Es. 1, l'uso dell' "indugio" (una particolare struttura caratterizzata da un movimento per seste parallele tra basso e soprano teso a prolungare il IV grado ed a ritardare il V di cadenza) tratto da una fuga a 4 voci del secondo volume [Sala 1794, vol. II, 62-65].



Es. 1. Nicola Sala, *Fuga: Per esempio alli scolari con la risposta tonale*, bb. 39-42.

Grande attenzione è poi rivolta alla pratica del contrappunto doppio. Sala dedica ad esso una delle più estese parti di testo dell'intero trattato [*ibid.*, vol. I, 17-18].¹⁴ Questa particolare attenzione si spiega con l'ampio utilizzo che del contrappunto doppio Sala e gli altri compositori napoletani a lui coevi facevano.

Due aspetti sono infine da sottolineare:

- 1 L'uso consapevole della diminuzione intesa nella doppia veste di fioritura di procedimenti contrappuntistici presentati prima in veste più semplice (vedi differenti fioriture del 7-6 [*ibid.*, 5, 3° sistema; 7, 3° sistema]) e di diminuzione ottenuta attraverso le specie (vedi, ad esempio: *Quinto modo in Alamire con tre parti imitanti e l'altra diminuita* [*ibid.*, 71]).¹⁵ Definire un contrappunto "diminuito" è

13. Da notare anche come, soprattutto nella terza specie [*Ibid*, 9], Sala faccia un uso non episodico del ribattuto.

14. Tutte le parti di testo del trattato – quando queste hanno l'estensione di almeno una pagina – sono numerate con una numerazione sovrapposta alla parte musicale, per cui, nel caso specifico abbiamo due pagine 17 e due pagine 18.

15. Il testo presenta alcune aporie terminologiche tra testo e didascalie, a causa delle quali sorge il dubbio se queste ultime siano state scritte da Sala e, nel caso sia stato qualcun altro a scriverle, se si trattò di una sola persona. A partire da pagina 71 [*ibid.*, vol. I] la parte prima definita di "contrappunto

cosa assai importante poiché significa attribuire alla linea vocale un sostrato originario, privo di diminuzione, dal quale questa deriva.

- 2 L'uso dell'arpeggio: altro tratto distintivo del contrappunto contenuto nelle *Regole* [*Ibid.*, vol. I, 6, terza specie a tre; 32, 4° sist.; vol. II, 64-65 (*canone della fuga*)]. Questo è, a mio parere, un forte elemento di connotazione tonale.

La fuga in Sala

La “forma” principe cui era destinato lo studio di contrappunto delle *Regole* era la fuga. Questa costituiva un importante punto di arrivo ed al tempo stesso, insieme al canone, un punto di partenza per l'applicazione pratica che di questa si sarebbe fatta nelle composizioni di “stile osservato”. Il modello formale di fuga proposto da Sala nelle sue *Regole* presenta però una serie di caratteristiche assai interessanti per la lunga fortuna del modello proposto, elaborato, come vedremo, in ambito leista, e tramandato poi attraverso l'opera di Giacomo Tritto, Pietro Raimondi e Pietro Platania.¹⁶

Il secondo volume delle *Regole*, dopo aver presentato un particolare tipo di esercizio tipico della scuola napoletana, le “disposizioni”,¹⁷ riporta il primo esempio di fuga a due voci (*Il modo di fare le fughe a due voci per li scolari studiosi*, vol. II, 2).¹⁸

Alcune delle fughe presenti nel secondo volume delle *Regole* presentano annotazioni che identificano i differenti componenti formali.¹⁹ Questi possono essere elementi formali “puri” oppure definire primariamente procedimenti contrappuntistici “elevati” ad elementi formali.²⁰ Una possibile classificazione di questi elementi, che

florido” viene definita “diminuita” senza alcuna spiegazione o apparente differenza. In ogni caso le due definizioni si riferiscono proprio al concetto di fioritura e di diminuzione.

16. Pietro Platania, ultimo importante esponente della scuola leista, sentì fortemente di appartenere ad una genealogia di musicisti napoletani che risaliva a Scarlatti per proseguire poi con i maggiori esponenti della sua scuola. Come lui stesso scrive: «ritornando col pensiero alle lezioni che riceveti dal valentuomo [Raimondi] fedele seguace dello Scarlatti del Leo del Sala del Cafaro del Tritto» [I-Nc Platania 58.33].
17. Erano queste un particolare esercizio nel contrappunto imitato e canonico che faceva da ponte tra il contrappunto delle specie e la fuga. Questi esercizi per un numero progressivamente più alto di voci sono anteposti da Sala alle fughe come “introduzione”.
18. Questa fuga, già citata in un testo di contrappunto attribuito a Leonardo Leo è riprodotta in un articolo di Alessandro Abbate [2007, 123-159].
19. Il secondo libro, dopo le prime fughe date a scopo esemplificativo, non contiene di fatto alcuna ulteriore indicazione circa i componenti formali delle fughe stesse; ma questo è ovvio: le fughe seguono uno standard compositivo-formale che non necessita, come invece sarà nel terzo libro, di ulteriori chiarimenti.
20. David Ledbetter, nel suo libro dedicato al *Clavicembalo ben temperato* di J. S. Bach, spiega assai bene il passaggio avvenuto nel significato del termine fuga che, da indicazione di un procedimento compositivo passa, nel corso del XVII e XVIII sec. ad indicare una forma strettamente legata alla retorica [Ledbetter 2002, 76-80]. Angelo Berardi [1689, 179] discusse la fuga in questi termini legando le differenti parti di una fuga alle differenti parti del discorso secondo la tripartizione: enunciazione-dimostrazione-conclusione. Questo schema, adottato poi anche da Fux nel suo *Gradus ad*

tiene conto soprattutto dell'aspetto prevalente, può sommariamente essere proposta nel modo seguente:

1. Elementi che identificano in via prevalente parti di una fuga quali: proposta (o soggetto), risposta, controsoggetto, imitazione, modulazione, imitazione modulata, stretta, "stretta magistrale";
2. Termini che designano più propriamente procedimenti compositivi e contrappuntistici quali: aggravamento, diminuzione, rivolto, canone ecc..

Anche questi ultimi sono, in qualche modo, elementi formali, visto che attraverso essi si costruiscono e si identificano sezioni della fuga.

Gli elementi qui sopra esposti pongono tuttavia alcuni problemi circa il corretto significato da attribuire ai vari termini adoperati da Sala. L'uso che il maestro napoletano fa della nomenclatura della fuga è, sostanzialmente, comune a quello odierno ad eccezione di alcuni degli elementi sopra elencati: l'imitazione, la modulazione, l'imitazione modulata. Un elemento è proprio della tradizione settecentesca napoletana: la "stretta magistrale". Si tratta della parte conclusiva della fuga, ovvero dell'epilogo che può presentarsi come stretto oppure come canone.²¹ I primi tre elementi sopra citati coprono un terreno che nella *fugue d'école* francese è occupato dall'episodio o divertimento [Luigi Cherubini 1997, 156].

L'imitazione, la modulazione e l'imitazione modulata sono, come l'episodio, elementi di collegamento, tra l'esposizione e la ripercussione del soggetto, o prima degli stretti e tra gli stretti. Ma mentre l'episodio sviluppa un modulo imitativo in progressione, l'imitazione è esclusivamente connotata dal suo procedere imitativo (e quindi non necessariamente, anzi spesso, non modulante).²² La modulazione è, ovviamente, modulante, ma non imitativa oppure liberamente imitativa. L'imitazione modulata può essere esattamente come l'episodio oppure può unire liberamente le caratteristiche dell'imitazione e della modulazione.²³ Avremo modo di comprendere meglio questi aspetti analizzando, tra poco, una fuga di Sala.

Parnassum, viene poi confermato da Sala e dai suoi "discendenti" di area leista secondo lo schema più sotto esposto e discusso I- IV-I.

21. «stretta magistrale [...] che si chiama ancora epilogo» [Sala 1794, vol. I, 4]. Questa, nel terzo volume viene definita: «canone o sia stretta magistrale» [*ibid.*, vol. III, 7].
22. Così viene definita da Sala l'imitazione: «L'imitazione vien detta quando la parte seguente seguita l'antecedente con qualche pausa avanti, e si può fare all'unisono, alla seconda, alla terza, alla quarta, alla quinta» [vol. III, 1]. Sala adopera anche espressioni quali "imitazione canonizzata" o "imitazioni di concerto". Queste espressioni sono poi riutilizzate da Pietro Platania nel suo *Corso completo* [1883]. Le ultime sono imitazioni che invece di muoversi in tutte le voci sono confinate ad alcune parti con altre «di concerto» che accompagnano l'imitazione [Sala 1794, vol. III, 87; Platania 1883, 60; 105-106].
23. Bisogna notare che la definizione di "imitazione modulata" non è usata da Sala sistematicamente. La sua presenza è tuttavia utile a spiegare la differenza tra l'imitazione non modulante (chiamata semplicemente "imitazione"), la "modulazione" (che è in libero contrappunto) e quest'ultima tipologia che ricalca a volte da vicino il moderno "divertimento" o "episodio".

Tutti i sopracitati elementi sono da Sala utilizzati per comporre un particolare modello formale di fuga. Anche se, come è stato osservato, è spesso difficile parlare nella pratica della composizione, di “forma” a proposito della fuga, è tuttavia possibile dedurre, dall’osservazione sistematica delle fughe contenute nelle *Regole*, un modello di ambito napoletano paragonabile, per la sua stabilità, alla *fugue d’école* francese.

Nell’es. 2 è riprodotta una fuga di Nicola Sala in cui possiamo osservare, tra le altre cose, la già notata differenza tra imitazione e modulazione. Nel passaggio tra esposizione e ripercussione, Sala utilizza entrambi gli elementi. La modulazione presenta tuttavia alcuni elementi imitati presentati prima in versione “florida” e poi proposta nei suoi elementi fondamentali; come ho già spiegato l’elemento della diminuzione è sicuramente alla base di molti procedimenti contrappuntistici adoperati da Sala (bb. 20-23). Dalla fuga dell’Es. 2 così come dai “modelli” contenuti nel secondo volume delle *Regole*, ho dedotto uno schema generale di fuga regolare (vedi Tab. 1); nella tabella i vari componenti sono divisi in elementi legati al soggetto ed elementi liberi.

Secondo modo con la risposta tonale

Soprano

Bass

Proposta

Risposta

5

Imitazione

9

Rivolto della risposta

Rivolto della proposta

14

Imitazione

18

modulazione

22

il soggetto alla quarta del tono

27

32

la fuga aggravata che si rivolta in 12a

The musical score is written for Soprano and Bass staves. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 4/2 time signature. The Soprano staff starts with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Bass staff starts with a whole note G3, followed by a half note A3, and then a series of eighth and sixteenth notes. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 5, 9, 14, 18, 22, 27, and 32 indicated. Various musical notations are used, including slurs, ties, and accidentals. The labels are placed below the corresponding musical phrases.

37

Rivolto in 12a

42

47

Prima stretta

52

Seconda stretta *modulazione*

57

Terza stretta *quarta stretta*

62

Imitazione

67

stretta magistrale o vero canone

72

77

80

Es. 2. Nicola Sala, *Fuga: Secondo modo con la risposta tonale.*

Tabella 1

Schema di una fuga di Sala	
Elementi del soggetto	Elementi liberi
I ♦Esposizione,	⇒ modulazione e/o imitazione o imitazione modulata (se il rivolto delle parti comincia dopo la risposta o, in ogni caso, sulla dominante)
♦ Eventuale rivolto delle parti (non obbligatorio),	⇒ imitazione e/o modulazione,
IV ♦ Ripercussione sul IV grado,	⇒ imitazione e/o modulazione,
I ♦ Fuga aggravata col rivolto in 12 ^a o, più raramente, in 10 ^a (di nuovo nel tono principale, non obbligatoria),	⇒ imitazione e/o modulazione,
♦ Stretti (sempre nel tono principale),	⇒ ogni stretto è seguito da una imitazione, ⇓ ♦ Canone (su nuovo materiale oppure su frammenti del Soggetto), ♦ Pedale finale (non obbligatorio), ♦ Cadenze ⇓ ♦Coda (non obbligatoria)

Uno degli aspetti sicuramente più interessanti nel “modello” sopra esposto è la presenza dell’unica *repercussio* del soggetto al quarto grado. Il perché di questa particolare scelta è spiegato in due importanti testimonianze; la prima è contenuta nel *Trattato d’armonia seguito da un corso di contrappunto con partimenti* di Pietro Platania

[Platania 1883, 29], allievo di Pietro Raimondi ed ultimo esponente della scuola “leista” [Rosenberg 1995, 705]; la seconda è contenuta ne l'*Esemplare, o sia Saggio Fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* di Giovanni Battista Martini. Così spiega Platania la motivazione della modulazione al IV:

Il fedele rivolto del soggetto nelle parti è d'uopo venga praticato sulla quarta del modo, senza uscire così dai modi analoghi al principale; e ciò, perché ognuna di esse parti trovasse la sua rispettiva centralità della propria estensione. Suppongasì infatti un soggetto di *Do* 3.^a maggiore. Enumerando diatonicamente tutti i modi progressivi attinenti al principale, ne risulta non altrimenti che alla 4.^a del modo doversi praticare il rivolto; giacché passando sul 2.^o grado *Re* 3.^a minore (modo analogo), non si trova l'identico scambio del soggetto in 3.^a maggiore; e se anche in *Re* 3.^a maggiore, nemmeno, perché modo non analogo al principale. Lo stesso dicasi pel passaggio sul 3.^o grado *Mi* 3.^a minore, e peggio ancora se in 3.^a maggiore, modo remoto al principale. Eccoci al passaggio sul 4.^o grado *Fa* 3.^a maggiore, dove il rivolto trova tutte le condizioni matematiche onde praticarsi, e per lo scambio esatto degli intervalli e per la centralità delle parti secondo la loro estensione. Sul 5.^o grado *Sol*, quantunque le condizioni sarebbero quasi identiche a quelle del 4.^o grado, non è conveniente praticare il rivolto, giacché tale modalità è stata usata nel soggetto stesso, quando in principio prende luogo il conseguente. Pel passaggio sul 6.^o grado *La* 3.^a minore, o 3.^a maggiore, valgono le stesse ragioni che si son dette pel 2.^o e 3.^o grado. Rimane finalmente il passaggio sul 7.^o grado *Si*, che nella sua relativa triade di modale è diminuita, e se si altera la 5.^a, rendendola giusta, va ad inciamparsi in un modo minore o remoto: peggio alterata la 3.^a giacché il modo sarà remoto, ma ancora del tutto estraneo al principale [Platania 1883, 22-23²⁴].

Questa citazione riecheggia quanto scritto in proposito da padre Martini in un passo del suo *Esemplare*. Scrive Martini:

Vari sono i metodi tenuti dai Maestri nel proseguimento della *Fuga*. Alcuni vogliono, che avendo condotta la Fuga per le Corde della Fondamentale, e della Quinta si passi alla Quarta del Tuono. La ragione, che essi adducono si è, perché, siccome la Quarta del Tuono richiede la Terza compagna della Terza del Tuono fondamentale, così le *Risposte* alla Quarta divengono simili alla *Proposta*, e alle *Risposte* tanto della Fondamentale, che della Quinta del Tuono. Altri però non tanto scrupolosi vogliono, che si debba passare alle altre Corde di partecipazione del Tuono, che sono Terza e Sesta, abbenché il ripiglio del *Soggetto* in queste corde divenga in parte dissimile [Martini 1775, vol. II, xxxvii].²⁵

24. Il passo era da Platania già stato precedentemente pubblicato in: Platania 1879, 7-9.

25. L'uso di una struttura con episodi, considerata come esempio di “fuga libera”, è stata da Ledbetter messa in relazione con la forma dei concerti vivaldiani. Così scrive Ledbetter: «This loosening of structure and separation of the incidences of the main material derives principally from Bach's use of the Vivaldian ritornello principle» [Ledbetter 2002, 101].

Il primo esempio di fuga proposta da Martini [Martini 1775, vol. II, xxxii-xxxvi], pur presentando anche ripercussioni del soggetto al III ed al VI grado “adotta” come prima modulazione proprio la modulazione al IV tipica del modello saliano e leista; esempio questo di come la circolazione di modelli, stilemi, usi delle differenti “scuole” di composizione in Italia fu, almeno negli esponenti più illustri, un fatto.

Predecessori e successori

Sala adotta, con alcune varianti, lo schema formale sopra esposto in tutte le fughe contenute nel secondo volume delle *Regole*. Incuriosito da questo particolare schema ho iniziato una indagine nella produzione teorica di altri compositori appartenenti alla genealogia leista trovando interessanti riscontri, tra gli altri, nelle indicazioni sulla fuga fornite da Leonardo Leo nelle sue *Istituzioni o regole del contrappunto* [I-Nc 22.2.6-3],²⁶ in una fuga di Leo riportata anche da Alexandre Choron nei suoi *Principes de Composition des écoles d'Italie* [1808, vol. I, 140-143], nelle indicazioni fornite da Giacomo Tritto nella sua *Scuola di Contrappunto* [1816, 32-44], in numerose fughe di Pietro Raimondi, (cito, tra queste, le 7 fughe conservate presso la Biblioteca dell'Istituto Musicale Pareggiato Briccialdi di Terni [I-TE Mus. Ms 7]), nelle fughe di Pietro Platania contenute nel suo *Corso completo di fughe e canoni d'ogni genere* [1883].

Leonardo Leo, nelle sue *Istituzioni*, descrivendo le sezioni successive all'esposizione e l'eventuale rivolto delle parti nella contro esposizione, scrive:

Dopo questi rivolti si farà una lunga imitazione libera o obbligata. L'imitazione libera è quando il conseguente seguita la guida per poche battute, e procede differentemente [...]. L'imitazione obbligata è quando il conseguente seguita la guida dal principio sino alla fine con medesimi movimenti, ma non gli stessi intervalli; [...] Dopo l'imitazione si farà la stretta; [...] Quest'avvicinamento deve farsi alla 5° o alla 4° o all'8°, e se non si può fare propriamente come stanno le parti si può diminuire il valore delle figure. Si può fare anche nelle strette reali, dopo piccolo intervallo, il rivolto della stretta: [...] e termina la fuga. Ma prima di tutto bisogna badar bene alla modulazione dei tuoni. [sottolineature mie].

L'elemento che differenzia maggiormente questo schema da quello di Sala sembrerebbe la mancata ripercussione sul IV grado tuttavia lo stesso manoscritto propone, tra i suoi esempi, una fuga contenuta nelle *Regole* di Sala (*Il modo di fare le fughe a due voci per li scolari studiosi* [vol. II, 2]).

26. La paternità delle *Istituzioni* è dubbia, come è stato evidenziato nell'articolo di Alessandro Abbate [2007]. Cito comunque passi del manoscritto per la sua indubbia importanza, testimoniata tra l'altro dalla presenza di copie di questo testo presenti in altre biblioteche, e per l'altrettanto indubbia appartenenza delle *Istituzioni* all'ambiente leista.

A confermare l'importanza rivestita dalla *repercussio* al IV grado nell'insegnamento di Leonardo Leo c'è una fuga assai interessante, riprodotta da Choron nei suoi *Principes* [1808, vol. I, 140-143].²⁷ Questa fuga è a tre soggetti (anche se il terzo "soggetto" viene più volte modificato) e presenta fin dall'inizio un vero e proprio "gruppo del soggetto" dove i tre elementi, marcati A, B, C, nell'Es. 3, sono volta a volta presentati in voci diverse ma sempre l'uno associato all'altro.

La definizione fuga a 2, a 3 soggetti ecc. può trarre in inganno se guardiamo a questa definizione secondo i dettami dati da Cherubini nel suo *Trattato* [1835], secondo i quali una fuga ha un solo soggetto propriamente detto contrappuntato da possibili controsoggetti [Ledbetter 2002, 73].

Le fughe di Leo, come molte delle fughe settecentesche da me viste di area napoletana, sono invece, prevalentemente a 2 o più soggetti, intendendo con questo che la fuga non inizia con l'enunciazione del soggetto solo, ma insieme ad una o più voci che, spesso in contrappunto doppio o triplo, accompagnano la prima.²⁸

Nella fuga dell'Es. 3, l'unica vera modulazione associata al "gruppo del soggetto" è al IV grado (b. 42 sgg.). Le varie entrate del "gruppo del soggetto" e di quello che ho chiamato il "gruppo della risposta" sono separate da modulazioni o imitazioni modulate. La seconda parte della fuga presenta poi l'inversione del soggetto A sopra un nuovo soggetto. Questa, quasi una nuova esposizione, è seguita da una sorta di "ripresa" che segue la semicadenza di battuta 86. Il "gruppo del soggetto" viene nuovamente ripresentato nelle stesse voci dell'inizio per proseguire con una imitazione modulata (bb. 89-93) un pedale di dominante (bb.94-98) ed una cadenza doppia che chiude la fuga (99-100).²⁹

27. Per una edizione moderna vedi: Leo 2003.

28. L'ampio uso del contrappunto doppio fatto da Sala, Leo ed altri corrisponde, oltre che ad una manifestazione di perizia contrappuntistica, ad un criterio di economia compositiva. La possibilità, per le parti scritte secondo questa tecnica, di essere più volte riutilizzate con una diversa disposizione del materiale tra le voci, oltre a dotare il tessuto contrappuntistico di una maggiore coesione ed unità, si traduceva in un risparmio di tempo nella stesura delle sezioni successive della fuga. Per quel che riguarda il legame, in questo genere di fuga, tra la preferenza per fughe con più soggetti, la *repercussio* al IV grado ed il contrappunto invertibile vedi Rosenberg 1995, 304.

29. Per una definizione di "cadenza doppia" vedi l'articolo di Sanguinetti in questo volume.

ESPOSIZIONE

Musical score for "ESPOSIZIONE" by Gaetano Stella, measures 1-27. The score is written for piano in 3/4 time, key of B-flat major. The notation includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Measure numbers 4, 8, 12, 16, 19, 23, and 27 are indicated at the beginning of their respective systems.

Key annotations and markings include:

- Measure 1: Chordal markings A and B.
- Measure 4: Chordal markings C and (B).
- Measure 8: Chordal markings C and (B).
- Measure 12: Chordal markings C and (B).
- Measure 16: Chordal markings A and (B).
- Measure 19: Chordal markings A and (B).
- Measure 23: Chordal markings A and (B).
- Measure 27: Chordal markings C and (B).

Additional markings include "Modulazione" (Modulation) above measure 16, "Imitazione modulata" (Modulated imitation) above measure 17, and "cadenza 'falsa'" (false cadence) below measure 19.

31 Modulazione

35 Modulazione

39 RIPERCUSSIONE DEL SOGGETTO sul IV grado

43 Imitazioni modulate

46

49

52

56 C (B) A

60

64

68

Inversione del sogg. A

Nuovo soggetto

72

Risposta del nuovo soggetto

75

Risposta dell'inversione del soggetto A

79

Nuovo sogg.

Inv. sogg. A

82

85

'RIPRESA'

A

B

C

Semicadenza

Es. 3. Leonardo Leo: *Fuga*.

Pochi anni più tardi Giacomo Tritto, nella sua *Scuola di contrappunto* propone un modello di Fuga decisamente più snello avendo però come termine di riferimento proprio il modello di Sala. Così scrive Tritto:

Le fughe, che si usavano dagl'antichi Maestri, erano di fare tutti i rivolti delle quattro parti tanto delle proposte, quanto delle risposte. Oltre a ciò si doveva fare l'aggravazione del soggetto, il rivolto alla duodecima (quando il Trema era di questo suscettibile) e qualche Canone. Con far tutto questo le Fughe venivano molto lunghe. All'incontro per serbare la brevità, ch'è tanto necessaria nelle composizioni Musicali, per non essere tedioso a chi l'ascolta, ho cercato di restringere la tessitura delle Fughe al più necessario, che viene obbligato al Compositore [Tritto 1816, 44]

Tritto, oltre a fornirci una più chiara formulazione teorica circa la possibilità di avere fughe a due soggetti o no (anche se Tritto ormai chiama il secondo soggetto "contra soggetto"), sembra proporre un compromesso tra la ripercussione sul IV (come in Sala e nella fuga di Leo) e le norme dettate da Leo nelle sue *Istituzioni* (dove gli stretti cominciano subito dopo l'imitazione che li separa dall'esposizione). Scrive Tritto:

Le formazioni delle fughe sono di due maniere, cioè, o col solo soggetto, o pure col soggetto e contra soggetto; nella prima maniera tutte le voci devono entrare una dopo l'altra, e la tessitura di questa sarà simile a quella, che diremo della fuga col contra soggetto; quindi la fuga col contra soggetto è quella, che viene proposta da due voci, e le altre due che devono entrare sono obbligate, l'una di dare la risposta al soggetto, l'altra di dare la risposta al contra soggetto; queste due voci, che han dato le risposte devono ripetere gli proposti soggetti, e quelle voci, che diedero le proposte, devono dare a queste le risposte.

Dopo di ciò devesi fare una imitazione, e si va alla quarta del tuono, in cui si restringeranno le prime battute o del soggetto, o del contra soggetto (a piacere del compositore), e l'ultima voce che restringe è obbligata di spiegare tutto il tema, indi si attacca un'altra imitazione, colla quale si può andare al tuono principale, oppure in un altro confacente, che possa da questo attaccarsi l'altro restringimento nel proprio tuono, come quello della 4^a; per terminarla poi si potrebbe formare un pedale (che sarebbe la quinta del tuono tenuta dal Basso, sopra di cui si può ripetere il tema oppure restringerlo), o altrimenti con qualche pezzo ideale. Le fughe tessute in questo modo si chiamano regolari a differenza di quelle che vengono chiamate irregolari, di queste non parlo, perché il compositore si fa lecito di andar divagando da tuono in tuono, e fare quello che non è nel complesso del tema; e perché di raro fa sentire il tema proposto, gli dà il nome di fuga, accoppiandola colla particella irregolare, vedendo che è formata senza quei precetti della vera regola [Tritto 1816, 32, sottolineature mie].

Credo sia importante sottolineare come, anche per Tritto, la dialettica tonale della fuga rimanga ancorata al movimento I-IV-I.

L'importanza di un "incardinamento" tonale sul IV, alternativo al V, è evidente anche in un altro testo di Tritto: i *Partimenti e regole generali* [1816 a]. Il secondo esempio di armonizzazione della scala proposto da Tritto [*Ibid*, 3] suddivide la scala ascendente in due frammenti (I-IV/V-I) con una tonicizzazione del IV grado nel primo frammento tralasciato per tornare alla tonalità d'impianto nel secondo.³⁰

Una opera di sintesi di questa tradizione fu operata da Pietro Raimondi (allievo di Tritto) e dal migliore dei suoi allievi, Pietro Platania, che, nei loro lavori didattici, aderirono nuovamente in modo assai fedele allo schema proposto da Sala.³¹ Le loro fughe presentano uno schema formale sostanzialmente identico alle fughe contenute nelle *Regole* di Nicola Sala mentre le opere di Leo e di Tritto sono, pur nelle diversità, rispettivamente all'origine ed in dialogo con questa tradizione. La terminologia impiegata da Raimondi e da Platania è la medesima presente nelle *Regole*; Raimondi aggiunge però un piccolo ma significativo elemento: definisce "regolari" le fughe che si uniformano al modello lasciato da Sala. Questa fuga "regolare" (o fuga «per li scolari studiosi», come scrive Sala nel 1794) è quella utilizzata da Platania nel suo *Trattato* e trasmessa, attraverso di esso, ai suoi allievi ancora nella seconda metà dell'Ottocento.

30. La modulazione al IV viene proposta anche da Luigi Antonio Sabbatini ne: *La vera idea delle musicali numeriche signature* [1799, CLXVI-CLXVII]. Vedi anche: Cafiero 2009, 632.

31. Sulla funzione svolta da Platania come continuatore di Sala vedi: Rosenberg 1995, 705.

Tutti i compositori sopraccitati appartengono ad una sorta di genealogia derivante da Leo. Una indagine preliminare effettuata su alcune fughe di tradizione durantista, sembrerebbe confermare l'esclusiva appartenenza di questo modello alla cerchia dei compositori di ambito leista. Le fughe su Partimento di Fenaroli allievo di Durante, come anche le fughe di Vincenzo Lavigna [I-Mc Nosedà Th c-117] sembrano essere estranee a questo contesto.

Molto si è discusso, sulle prerogative e peculiarità delle due scuole generate dall'insegnamento di Leo e Durante. In anni recenti Jesse Rosenberg, ha messo in luce come i travasi e le contaminazioni tra le due scuole siano stati continui al punto da rendere ardua una loro effettiva distinzione [Rosenberg 1999]. Tuttavia l'esistenza di un modello formale didattico di così lunga fortuna deve forse indurci a considerare con maggior attenzione la possibilità che la polarità tra le due scuole napoletane abbia avuto basi più concrete.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABBATE A. (2007), *Due autori per un testo di contrappunto di scuola napoletana: Leonardo Leo e Michele Gabbellone*, «Studi Musicali» 36, 123-159.
- BERARDI A. (1689), *Miscellanea musicale*, per G. Monti, Bologna.
- BURNEY C. (1819), voce Sala in *The Cyclopaedia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature*, Strahan, Londra, vol. XXXI.
- CAFIERO R. (2008), Un viaggio musicale nella scuola napoletana: note sulla fortuna delle 'Regole del contrappunto pratico' di Nicola Sala (Napoli, 1794), in Cecilia De Carli e Francesco Tedeschi (cur.), *Il presente si fa storia. Scritti di storia dell'arte in onore di Luciano Caramel*, Vita & Pensiero, Milano, 733-756.
- CAFIERO R. (2009), *La trattatistica musicale*, in F. Cotticeli e P.G. Maione (cur.), *Storia della Musica e dello Spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Turchini Edizione, Napoli, 593-656.
- CHERUBINI L. (1997), *Trattato di contrappunto e fuga*, Hyperprism, S. Venanzo, (ed. orig. *Cours de contrepoint et de fugue*, Maurice Schlesinger, Parigi 1835)
- CHORON A. (1808), *Principes de Composition des écoles d'Italie*, A. Le Due, Parigi.
- FLORIMO F. (1882), *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Morano, Napoli (4 voll.), II, 34.
- FUX J.J. (1725), *Gradus ad Parnassum*, Ioannis Petri Van Ghelen, Vienna.
- FUX J.J. (1761), *Salita al Parnaso [...] trasportata dal latino nell'idioma italiano dal sacerdote Alessandro Manfredi [...]*, Carmignani, Carpi.
- GJERDINGEN R. O. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, Oxford.
- JEPPESEN K. (1939), *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (N.J.).
- LEDBETTER D. (2002), *Bach's Well-tempered Clavier. The 48 preludes and fugues*, Yale University Press, New Haven e Londra.
- LEO L. (2003), *Le Composizioni per Tastiera*, Cosimo Prontera (cur.), Il Melograno, Roma.
- MARTINI G.B. (1774-75), *Esemplare, o sia Saggio Fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, Dalla Volpe, Bologna.
- PASQUINI E. (2004), *L'esemplare, o sia 'Saggio fondamentale pratico di contrappunto'. Padre Martini Teorico e didatta della musica*, Olschki, Firenze.

- PITONI G. O. (1989), *Guida Armonica. Facsimile dell'unicum appartenuto a Padre Martini*, Francesco Luisi (cur.), LIM, Lucca.
- PLATANIA P. (1879), *Guida teorica al Corso Pratico-scolastico di fughe e canoni*, Michele Amenta, Palermo.
- PLATANIA P. (1883), *Corso completo di fughe e canoni d'ogni genere*, Lucca, Milano.
- RAIMONDI P. (1838), *Fughe diverse in tre parti composte [...] da Pietro Raimondi Suo Maestro di Camera, Socio corrispondente dell'Accademia delle belle Arti di Napoli e Direttore del Real Collegio di Musica di Palermo*, Ricordi, Milano.
- ROSENBERG J. (1995), *The experimental music of Pietro Raimondi*, Phd diss., New York University, New York.
- ROSENBERG J. (1999), *Il 'leista' Raimondi contro il 'durantista' Bellini*, in Rosa Cafiero e Marina Marino (cur.), *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Atti del Convegno di Morcone, 19-21 aprile 1990, Reggio Calabria, Jason, 75-97.
- SABBATINI L. A. (1799), *La vera idea delle musicali numeriche signature*, Valle, Venezia.
- SALA N. (1794), *Regole del Contrappunto pratico*, Stamperia Reale, Napoli (3 voll.).
- TRITTO G. (1816), *Scuola di contrappunto*, Artaria, Milano.
- TRITTO G. (1816), *Partimenti e regole generali per conoscere qual numerica dar si deve ai vari movimenti del basso [...]*, Artaria, Milano.
- URBAN S. (1835), *The gentleman's magazine*, William Pickering, Londra, III, 216.

Fonti manoscritte

- Lavigna V. (1795), *Studio di contrappunto fugato a 4 sotto la dirigenza del Sig. Fedele Fenaroli da me Vincenzo Lavigna*, I-Mc, Nosedà Th c-117.
- LEO L. (s.d.), *Istituzioni o regole del contrappunto*, I-Nc 22.2.6-3.
- RAIMONDI P. (s.d.), *Fughe del celebre M° Pietro Raimondi*, I-TE Mus. Ms 7.