

LYDIA CARLISI

Il partimento e gli schemi galanti: una sintesi

Con il 1537, quando si rese necessario creare degli istituti che potessero dare rifugio ai numerosi orfani che vivevano per le strade di Napoli, ha inizio la storia dei Conservatori. Queste strutture non si limitavano a ospitare i bambini, ma fornivano loro un'istruzione e insegnavano un mestiere. Una testimonianza sull'origine dei conservatori napoletani si trova in *Notizie del bello e del curioso della città di Napoli* di Carlo Celano, dove si legge:

Ritornando sulla strada di Porta Capuana, incontrasi a sinistra la Chiesuola di S. Onofrio, assai famosa nella scuola della musica Napolitana.[...] In luogo separato a guisa di monistero 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. Fu questa l'origine del Conservatorio di S. Onofrio, i cui alunni vestivano sottana bianca e zimarra bigia; e fiori ben presto colla direzione del Cavaliere Scarlatti e del Durante; e crebbe in guisa che in brevissimo tempo gli allievi arrivarono a circa 150, prosperando sempre più coi proventi della musica e colle pensioni che dagli allievi forestieri corrispondevansi.¹

A seguito della crescente domanda di servizi musicali religiosi e laici da parte di varie istituzioni (chiese, monasteri, congregazioni, oratori, accademie private, corti europee) nella prima metà del XVII secolo i Conservatori iniziarono a fornire una formazione musicale ai propri giovani ospiti. In questo modo, non solo si garantiva un'occupazione ai trovatelli ma, attraverso la vendita dei servizi musicali resi dagli allievi durante la permanenza nella scuola, si assicurava all'istituto una fonte di entrata per

¹ CARLO CELANO, *Notizie del bello e del curioso della città di Napoli raccolte dal Can.° Carlo Celano divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo de' viaggiatori con aggiunzioni de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napolitani per cura del Cav. Giovanni Battista Chiarini*, Fipo-Litografia e Libreria di L. Chiu-razzi, Napoli 1870, vol. II, p. 405, cit. in ROSA CAFIERO, *La formazione del musicista nel XVIII secolo: il "modello" dei Conservatori napoletani*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» xv/1 (2009), pp. 5-25: 5. Le notizie storiche sui conservatori sono tratte, se non diversamente indicato, da SALVATORE DI GIACOMO, *I quattro Conservatorii di musica di Napoli. Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S.M. della Pietà dei Turchini*, Sandron, Palermo 1924; ID. *I quattro Conservatorii di musica di Napoli. Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di S.M. di Loreto*, Sandron, Palermo 1928; GIORGIO SANGUINETTI, *The Art of Partimento*, Oxford University Press, New York 2012; LUCIO TUFANO, *Il mestiere del musicista: formazione, mercato, consapevolezza, immagine*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a c. di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Turchini Edizioni, Napoli 2009, pp. 733-771.

coprire le ingenti spese di gestione. Sin dalla fondazione degli istituti non mancavano richieste di servizi musicali da parte di istituzioni religiose e laiche, ad esempio durante il Carnevale o, nel corso del secolo successivo, in occasione delle rappresentazioni di opere al Teatro San Carlo.²

Le figure più richieste dal mercato musicale dell'epoca erano maestri di cappella, cantanti, coristi, organisti, cembalisti, altri strumentisti (soprattutto per formazioni da camera o per l'orchestra del teatro San Carlo) e insegnanti.

Il metodo di insegnamento della musica non differiva da quello usato per gli altri mestieri: gli studenti di musica imparavano la composizione imitando, interiorizzando e combinando i modelli proposti dai loro maestri secondo una pratica consolidata che sintetizzerò più avanti.³ Ogni conservatorio disponeva di diversi insegnanti di musica che variavano in numero e ruolo, a seconda delle possibilità e delle esigenze dell'istituto. In genere erano presenti un maestro di cappella (primo maestro) e un vice maestro di cappella (secondo maestro) che insegnavano composizione, canto e accompagnamento al cembalo o all'organo; vi erano, poi, i maestri di strumenti ad arco e a fiato. Contribuivano all'insegnamento i mastricelli, allievi "anziani" che impartivano lezioni ai più giovani che, a loro volta, insegnavano ai più piccoli, secondo la pratica del mutuo insegnamento. Tale metodo consentiva agli allievi di acquisire dimestichezza con la didattica e, allo stesso tempo, poiché erano tenuti a ripetere quanto appreso ai più piccoli, di assimilare efficacemente le lezioni.⁴

I quattro Conservatori di Napoli (Santa Maria di Loreto, Santa Maria della Pietà dei Turchini, Sant'Onofrio a Capuana, Poveri di Gesù Cristo) erano tra le rare scuole professionali di musica attive nel XVII secolo e il sistema educativo napoletano influenzò sulla formazione di numerosi compositori che studiarono con i maestri napoletani o con loro allievi trasferitisi nelle corti europee.⁵ Uno tra i casi più noti della diffusione

2 Per un approfondimento sull'amministrazione dei conservatori e sulle loro entrate si veda RAFFAELE POZZI, *Osservazioni su un libro contabile del Conservatorio dei poveri di Gesù Cristo in Napoli (1673-1678)* in *La musica a Napoli durante il Seicento, Atti del convegno internazionale di studi (Napoli 11-14 aprile 1985)*, a c. di Domenico Antonio D'Alessandro e Agostino Ziino, Torre d'Orfeo, Roma 1987, pp. 625-641.

3 Cfr. ROBERT O. GJERDINGEN, *The perfection of craft training in the Neapolitan Conservatories*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» xv/1 (2009), pp. 26-51.

4 Il termine «mutuo insegnamento» («enseignement mutuel») è stato introdotto da EMANUELE IMBIMBO, *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et sur quelques abus introduites dans cet art; précédées d'une notice sur les Conservatoire de Naples*, Didot, Paris 1821. Per dettagliate notizie sulla didattica nei Conservatori nel Settecento si vedano anche ROSA CAFIERO, *Note su un regolamento del 'venerabile Conservatorio di S. Maria della Colonna, detto de' Poveri di Gesù Cristo' (1728)*, in *Leonardo Vinci e il suo tempo, Atti dei convegni internazionali di studi (Reggio Calabria, 10-12 giugno 2002 e 4-5 giugno 2004)*, a c. di Gaetano Pitarresi, Iiriti Editore, Reggio Calabria 2005, pp. 243-280; CAFIERO, *La formazione del musicista nel XVIII secolo*; FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Tipografia di Lorenzo Rocco, Napoli 1869; DI GIACOMO, *I quattro Conservatorii di musica di Napoli. Il Conservatorio di Sant'Onofrio*; SANGUINETTI, *The Art of Partimento*; TUFANO, *Il mestiere del musicista*.

5 A testimonianza dell'influenza della scuola napoletana sui compositori europei, Robert Gjerdingen nel suo articolo *The perfection of craft training*, pp. 42-45 evidenzia la presenza degli schemi usati

del metodo compositivo della scuola napoletana in Europa è quello di Franz Joseph Haydn, che apprese le basi della composizione da Nicola Porpora e che, nelle sue note autobiografiche del 1776, riportò: «Ich schreibe fleissig, doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die gnade hatte von dem berühmten Herrn Porpora (so dazumahl in Wien ware) die ächten Fundamente der sezkunst zu erlernen».⁶

La diffusione e il successo del metodo di insegnamento napoletano era dovuto alla concentrazione, nei conservatori, di un gran numero di insegnanti e compositori di qualità. I loro allievi erano altamente ricercati dalle cappelle delle più ricche corti europee e spesso provenivano direttamente da quelle stesse corti, giunti a Napoli come allievi paganti per apprendere l'arte della composizione.⁷

Significativa è la testimonianza di Charles Burney che scrisse dei figlioli dei conservatori come aventi «the reputation of being the first contrapuntists or composers in Europe»⁸ e, dopo la sua permanenza a Napoli del 1770, fornì un' incisiva descrizione della loro capacità compositiva e forza interpretativa:

*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.*⁹

da Gaetano Greco e Leonardo Leo nell'*Invenzione in Sol maggiore* BWV 781 di Johann Sebastian Bach e l'utilizzo degli stessi schemi presenti nelle composizioni di Greco da parte di Mozart. Giorgio Sanguinetti adotta il *Preludio n. 21 del Clavicembalo ben temperato* di Bach come esempio pratico della composizione di un brano effettuata utilizzando gli schemi del partimento (SANGUINETTI, *The Art of Partimento*, pp. 342-346).

6 «Scrivo diligentemente, ma non con solide basi finché, finalmente, ebbi la fortuna di imparare i veri fondamenti della composizione dal famoso Sig. Porpora (che, a quel tempo, si trovava a Vienna)» tratto da FRANZ JOSEPH HAYDN, *Joseph Haydn: Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, unter Benutzung der Quellensammlung von H.C. Robbins Landon*, hrsg. von Dénes Bartha, Bärenreiter, Kassel 1965, p. 77. Per maggiori informazioni sulla formazione "napoletana" di Haydn si rimanda a FELIX DIERGARTEN, 'The True Fundamentals of Composition.' *Haydn's Partimento Counterpoint*, «Eighteenth Century Music» VIII/1 (2011), pp. 53-75.

7 A titolo esemplificativo Gjerdingen cita il caso di Giuseppe Bonno (1711-1788) allievo di Leo e Durante, *Kappelmeister* di Vienna, a cui l'imperatore austriaco Carlo VI pagò i dieci anni di apprendistato a Napoli (GJERDINGEN, *The perfection of craft training*, p. 43).

8 «La reputazione di essere i primi contrappuntisti o compositori in Europa». CHARLES BURNEY, *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 1771, p.???

9 «Anche se non si può dire che la nuova generazione di musicisti napoletani spicchi per buon gusto, delicatezza o espressione, bisogna ammettere che le loro composizioni sono eccellenti rispetto al contrappunto e all'inventiva; e nel loro modo di eseguirle vi è un fuoco ed un'energia che forse non si trova nell'intero universo: e per questa impetuosità di genio succede spesso che un compositore napoletano, in un movimento che inizia in maniera pacata e sobria, incendi l'orchestra prima della sua fine». *Ivi.*, pp. 357-358.

La diffusione della fama della scuola napoletana in Europa ebbe come conseguenza la circolazione di manoscritti contenenti raccolte di partimenti e solfeggi, che venivano utilizzati dagli illustri insegnanti di musica impiegati presso le corti europee.¹⁰

* * *

La prassi del partimento fu in uso a partire dal XVII secolo. Nella scuola napoletana tale prassi rimase parte integrante della didattica fino alla fine del XIX secolo come metodo di apprendimento dell'arte della composizione, che consentiva agli autori aventi una formazione basata sull'improvvisazione di creare opere, messe ed altre pagine di musica in breve tempo.¹¹ La capacità di comporre rapidamente era fortemente richiesta dal mercato musicale del tempo, in special modo da quello operistico e i maestri napoletani, forgiati con lo studio del partimento, erano in grado di concepire un'opera intera in poche settimane.¹² Una delle prime fonti che accennano alla pratica del partimento è *Il scolaro principiante di musica* di Giovanni Filippo Cavalliere, del 1634:

*Questa scala servirà per li principianti, quali vorranno imparare à sonare sù la parte, dalli quali si deverà sapere, e tenere molto bene à memoria, accioche poi occorrendoli qualche difficoltà nel sonare sappiano prontamente tutti li accidenti tanto delli diesis, quanto delli b molli, che occorrer li potranno nel partimento.*¹³

Una delle prime definizioni di partimento, contenuta nel *Dizionario e bibliografia della musica*, risale al 1826 e si deve a Pietro Lichtenthal: «esercizij sul basso cifrato e non cifrato per lo studio dell'armonia e dell'accompagnamento».¹⁴ L'etimologia del termine partimento è individuata nel latino *partior*, dividere, che indica la distribuzio-

10 A titolo esemplificativo della diffusione in Europa di manoscritti provenienti da Napoli segnalano una testimonianza della circolazione dei partimenti e dei solfeggi di Leonardo Leo in Europa riportata da Fétis, alla voce dedicata al compositore nella *Biographie universelle des musiciens*: «Leo a écrit pour le Conservatoire de San Onofrio six livres de solfèges, dont deux pour soprano ou ténor, deux pour contralto, et deux pour voix de basse. [...] pour la même école il a écrit aussi deux livres de partimenti, ou de basse chiffrée. La plupart des ouvrages désignés ci-dessus se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du Conservatoire de Paris, à la Bibliothèque royale de Berlin, dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, et enfin dans les archives du Collège royal de musique à Naples» (cfr. FRANÇOIS JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Didot, Paris 1867², vol. v, pp. 273-275).

11 Per un'approfondita spiegazione della tecnica del partimento e della sua applicazione nell'arte della composizione si rimanda a SANGUINETTI, *The Art of Partimento* e ROBERT O. GJERDINGEN *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, New York 2007.

12 Cfr. THARALD BORGIR, *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*, UMI Research Press, Ann Arbor 1987, cit. in ROBERT O. GJERDINGEN, *Partimento, que me veux-tu?*, «Journal of Music Theory» LI/1 (2007), pp. 85-135: 126.

13 GIOVANNI FILIPPO CAVALLIERE, *Il scolaro principiante di musica*, Nucci, Napoli 1634, p. 35.

14 PIETRO LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, Fontana, Milano 1836, vol. II, p. 112.

ne dei numeri sul basso.¹⁵ Per questa sua caratteristica è facile associare il partimento al basso continuo. In effetti, agli inizi del XVII secolo, non vi era una netta distinzione tra le due tecniche ma il partimento, contrariamente al basso continuo, era caratterizzato da cambi frequenti di chiave e dalla presenza di frammenti melodici nelle voci superiori.¹⁶ Esso non consisteva in un accompagnamento, ma permetteva di realizzare, tramite l'improvvisazione su uno strumento a tastiera, un brano avente una forma compiuta. A prima vista il partimento può apparire simile ai bassi usati dai continuisti del XVIII secolo, ma, a differenza di questi, non serviva ad accompagnare altri strumenti.¹⁷ I partimenti potrebbero essere definiti come degli esercizi di composizione che contengono tutti gli elementi (area tonale, modulazioni, armonia, diminuzioni, imitazioni, tessitura, stile e genere) per realizzare, tramite l'improvvisazione, un brano completo e avente senso compiuto dal punto di vista formale. I partimenti realizzati, infatti, danno vita a sonate, toccate, concerti, fughe e ad altri generi di composizioni.¹⁸ Gli apprendisti musicisti, durante il proprio percorso formativo, assimilavano le regole che comprendevano sia i modelli e gli schemi da utilizzare nella realizzazione di un partimento, sia i principi di condotta delle voci, sia le consonanze e dissonanze utili alla composizione.¹⁹ Ogni maestro impartiva le regole che riteneva più utili ai fini dell'apprendimento di ogni singolo allievo, in base al livello di preparazione di quest'ultimo. La teoria musicale e le tecniche di composizione, come qualsiasi altro mestiere, erano trasmesse oralmente da maestro ad allievo, tramite esempi pratici e senza l'ausilio di libri di testo o di manuali. Gli studenti annotavano le regole dettate dai maestri nei propri zibaldoni, che potevano essere consultati a supporto della memoria durante le esercitazioni sullo strumento.²⁰ Poiché ogni studente riceveva le no-

15 Tale etimologia è segnalata da Emanuele Imbimbo nella prefazione di FEDELE FENAROLI, *Partimenti ossia basso numerato. Opera completa di Fedele Fenaroli per uso degli alunni del Regal Conservatorio di Napoli a Niccola Zingarelli Maestro di S. Pietro in Roma, Direttore del medesimo Conservatorio dall'Editore dedicata* [...], Carli, Paris 1814; cit. in NICOLETA PARASCHIVESCU, *Una chiave per comprendere la prassi del partimento: la sonata "Perfidia" di Francesco Durante*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» XV/1 (2009), pp. 52-67.

16 Cfr. GJERDINGEN, *Partimento, que me veux-tu?*, p. 102.

17 «A partimento resembled the bass part given to Eighteenth-century accompanists, with the difference being the lack of any other players or their parts». Cfr. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, p. 25.

18 Per un approfondimento sui partimenti e sulle loro forme si rimanda a SANGUINETTI, *The Art of Partimento*.

19 Per consonanze non si intendevano soltanto gli intervalli consonanti (secondo la definizione dell'odierna teoria dell'armonia), ma tutti gli accordi che, secondo le regole, erano adatti ad accompagnare un dato movimento del basso (tali accordi potevano essere anche, ad esempio, aumentati o diminuiti). Con il termine dissonanze, invece, erano identificati i ritardi (non gli intervalli dissonanti), applicati a determinati movimenti del basso. Per una dettagliata raccolta di regole e per una guida alla realizzazione dei partimenti si veda SANGUINETTI, *The Art of Partimento*.

20 Gli zibaldoni erano i quaderni su cui gli studenti annotavano le lezioni (cfr. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, pp. 8, 10 e SANGUINETTI, *The Art of Partimento*, p. 54. Francesco Galeazzi descrive lo zibaldone come un «libraccio di rancide lezioni», insufficiente a fornire un'adeguata preparazione allo studente di musica (cfr. FRANCESCO GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di musica con un*

zioni di cui aveva bisogno in base alla preparazione, ogni zibaldone poteva contenere regole diverse.

Agli insegnanti era richiesta, oltre allo svolgimento dell'attività didattica, la composizione di musica per le esercitazioni e le esecuzioni in pubblico degli allievi (messe, mottetti, musica drammatica e, naturalmente, partimenti e solfeggi).²¹ I partimenti e gli altri esercizi venivano creati in base al livello degli studenti; possiamo, quindi, trovare partimenti con diverso grado di difficoltà e con maggiore o minore numerazione, fino ad arrivare alla totale assenza di cifrature sul basso.²²

L'improvvisazione, nella realizzazione del partimento, era un vero e proprio atto compositivo. Ogni partimento permetteva diverse possibilità di realizzazione, a seconda delle capacità e dell'inventiva di chi lo affrontava. Lo studente imparava ad applicare le regole in modo automatico tramite lo studio sistematico dei modelli e degli schemi e acquisiva, attraverso la ripetizione costante di tali modelli, un riflesso condizionato secondo il quale a uno stimolo preciso (un certo movimento del basso) corrispondeva una determinata risposta (uno specifico accompagnamento). Inoltre, lo scolaro doveva essere in grado non solo di riconoscere gli schemi del basso ma di produrre, in modo estemporaneo, un componimento di buona qualità contrappuntistica e musicale. Per arrivare a un buon livello di improvvisazione occorreavano diversi anni di studio e un esercizio costante.²³

Gli allievi che raggiungevano il più alto livello di maestria erano in grado di improvvisare una fuga. Le fughe a partimento contenevano l'*incipit* dei soggetti e una traccia da seguire che poteva contenere indicazioni sulle entrate dei soggetti o sulla condotta di altre voci. In base al grado di difficoltà le fughe potevano contenere da uno a quattro soggetti e, talvolta, uno o più di essi potevano essere nascosti.²⁴

La tecnica del partimento influenzò notevolmente i compositori del cosiddetto "stile galante". Robert Gjerdingen, in un suo recente studio (*Music in the Galant Style*) ha individuato una serie di schemi tipici della musica galante, che è possibile ritrovare anche nei partimenti. A titolo esemplificativo, in questo contributo, riporto due par-

saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta, Stamperia Pilucchi Cracas, Roma 1791, vol. I, pp. 54-55, cit. in ROBERT O. GJERDINGEN, *Partimenti written to impart a knowledge of counterpoint and composition in Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, ed. by Dirk Moelants, Leuven University Press, Leuven 2010, pp. 43-70.

21 Sul ruolo e la formazione dei musicisti nel Settecento, cfr. TUFANO, *Il mestiere del musicista*.

22 Per maggiori informazioni sui compiti degli insegnanti, si vedano anche CAFIERO, *Note su un regolamento*; CAFIERO, *La formazione del musicista*; TUFANO, *Il mestiere del musicista*.

23 Cfr. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*; SANGUINETTI, *The Art of Partimento*; CAFIERO, *La formazione del musicista*.

24 L'unica fuga partimento a quattro soggetti finora ritrovata è di Leonardo Leo. Nel catalogo di partimenti da me redatto (LYDIA CARLISI, *I Partimenti di Leonardo Leo: contesto, fonti e catalogo tematico*, tesi di laurea triennale, Università degli Studi di Roma – Tor Vergata, a.a. 2008/09) corrisponde al partimento numero GJ1763 ed è reperibile nei manoscritti I-Mc, Nosedà Th.c.113 e I-PAc, F.Ms.1225. Per un approfondimento sulla fuga-partimento si vedano GIORGIO SANGUINETTI, *Partimento-Fugue: the Neapolitan angle*, in *Partimento and Continuo Playing*, pp. 71-111; SANGUINETTI, *The Art of Partimento*, pp. 316-341.

timenti di Leonardo Leo che contengono due esempi di schemi galanti, già segnalati da Gjerdingen.²⁵ Il primo esempio di partimento, di cui qui è riportato l'*incipit*, è contenuto in due manoscritti custoditi presso la biblioteca del Conservatorio di Musica Giochino Rossini di Pesaro e presso la biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli e presenta lo schema chiamato da Gjerdingen DO-RE-MI.²⁶ Il nome dato a questo schema deriva dai primi tre gradi della scala di Do Maggiore, esemplificando la successione di note usata per accompagnare il moto del basso dal primo grado al settimo che ritorna al primo (ESEMPIO 1).

Nella realizzazione di questo partimento, esposta nell'ESEMPIO 2, il movimento del basso primo-settimo-primo viene contrappuntato alla melodia dalla successione del primo, secondo e terzo grado.²⁷



Es. 1: LEONARDO LEO, *Partimento* Gj1737, batt. 1-4

Es. 2: LEONARDO LEO, *Partimento* Gj1737, batt. 1-4, realizzazione

Il secondo schema galante individuato nei partimenti di Leo è il ben noto basso di Romanesca, reso celebre ai più dal *Canone* di Pachelbel ma presente in innumerevoli composizioni del periodo. La forma tipica del basso di Romanesca è «il basso che cala

25 Leonardo Leo (1694-1744) fu uno dei compositori più rappresentativi della scuola napoletana. Dal 1716 lavorò come secondo maestro al Conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini, nel 1739 succedette a Francesco Feo come primo maestro al Conservatorio di Sant'Onofrio e, nel 1741, assunse l'incarico di primo maestro presso Santa Maria della Pietà dei Turchini, prendendo il posto del suo insegnante, Nicola Fago. Durante la sua attività di insegnante Leo compose numerosi partimenti (secondo il catalogo da me redatto sono circa 200) che furono ricopiati dai suoi allievi o, in alcuni casi, dai copisti di musica, e conservati o tramandati. Tra gli allievi di Leo vi sono Niccolò Piccinni, Nicolò Jommelli, Nicola Sala e Pasquale Cafaro.

26 I manoscritti di riferimento sono I-PESc, RariMs.c.12 e I-Nc, 22.1.26_5. Nel catalogo dei partimenti di Leo corrisponde al numero Gj1737.

27 Le realizzazioni degli esempi presentati in questo contributo sono state da me curate, tranne l'esempio nell'ESEMPIO 5, a cura di Giorgio Sanguinetti. I numeri all'interno dei cerchi rappresentano i gradi del basso.

di quarta e sale di seconda», ovvero un movimento discendente di quarta seguito da un movimento ascendente di seconda.²⁸



Es. 3: Basso di Romanesca

Gjerdingen mostra altri modi in cui può presentarsi il basso di Romanesca. In questo esempio di Leonardo Leo, contenuto in diversi manoscritti custoditi nelle biblioteche di Bologna, Montecassino, Parma, Bruxelles, Berlino e Tokyo troviamo la Romanesca nella sua forma discendente.²⁹



Es. 4: LEONARDO LEO, *Partimento* Gj1793, batt. 1-4

L'accompagnamento proposto prevede l'utilizzo di decime nella voce superiore e un'alternanza dei gradi melodici 5 e 6 per poi concludersi con una cadenza semplice.



Es. 5: LEONARDO LEO, *Partimento* Gj1793, batt. 1-4, realizzazione

Oltre all'apprendimento dell'armonizzazione di un basso era utile, ai fini di acquisire fluidità nell'improvvisazione e di creare delle melodie accattivanti, memorizzare anche dei modelli di frasi melodiche. Come scrive Imbimbo, «le bon goût de la musique

28 Cfr. FENAROLI *Partimenti ossia basso numerato*, Libro III, p. 8.

29 Il partimento qui mostrato è stato registrato col numero Gj1793 nel catalogo dei partimenti di Leo da me curato. I manoscritti di riferimento sono: I-Bc, DD.219; I-MC, 3-D-18.2; I-MC, 3-D-18.4; I-PAc, F.Ms.1225; B-Bc, 8531; B-Bc, 8567; CH-Gc, R253_17; D-Bsb, Mus.ms.Theor. 1241; J-Tk, S11-315.

dérive du chant, et pour bien composer, il faut savoir chanter».³⁰ Per imparare a creare delle belle melodie, dunque, i giovani apprendisti studiavano i solfeggi, esercizi di canto consistenti in melodie accompagnate da un basso continuo simile al partimento.³¹ Gli studenti, riconoscendo in quei bassi gli schemi studiati con il partimento, potevano abbinare loro le melodie dei solfeggi scritte dai maestri in modo da assimilare modelli melodici applicabili a determinati moti del basso da riutilizzare nell'*ars combinatoria* della libera composizione.

Studiosi e ricercatori si interrogano, oggi, sulle cause del decadimento di questa pratica, vista la sua indubbia efficacia nel formare compositori di ottima qualità. Ludwig Holtmeier sostiene che la perdita dell'uso del partimento sia dovuta alla diffusione della *Harmonielehre* in Germania e nei paesi anglosassoni.³² Secondo questa teoria dell'armonia, le cifrature sul basso rappresentavano semplicemente la numerazione, ovvero la posizione, degli accordi. La mancanza di testi teorici scritti sulla pratica del partimento e sulle sue regole contribuì alla sua estinzione nonostante si avesse consapevolezza di questa lacuna già a metà dell'Ottocento, come dimostra il progetto di concorso per un trattato completo di armonia e composizione lanciato da Giuseppe de Beupuis nel 1862, che doveva compendiare i principi della scuola tradizionale e di quella moderna.³³ I manoscritti delle regole contenevano principalmente esempi musicali e quasi sempre senza alcuna spiegazione scritta; per questo motivo vennero recepiti, soprattutto in Germania, alla luce della *Harmonielehre*, come esercizi di basso continuo.³⁴ D'altronde Fétis, già nel 1840, aveva scritto della differenza di approccio al basso cifrato tra italiani (nello specifico delle scuole di Bernardo Pasquini a Roma e Alessandro Scarlatti a Napoli), tedeschi e francesi:

*Ces grands musiciens [Pasquini e Scarlatti] écrivirent pour leurs élèves beaucoup de basses chiffrées auxquelles on donna le nom de partimenti: au lieu d'y faire plaquer des accords, suivant l'usage des Français et des Allemands, ces maîtres exigeaient que l'accompagnateur fit chanter d'une manière élégante toutes les parties de l'accompagnement. Sous ce rapport, les Italiens conservèrent long-temps une incontestable supériorité dans l'art d'accompagner.*³⁵

30 Nella prefazione a FENAROLI, *Partimenti ossia basso numerato*, p. 19, cit. in ROSA CAFIERO, *The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey*, «Journal of Music Theory» LI/1 (2007), pp. 137-159: 148

31 Per maggiori informazioni sui solfeggi e sul loro ruolo nella composizione galante si rimanda al contributo di Paolo Sullo nel presente volume.

32 Cfr. LUDWIG HOLTMEIER, *Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave*, «Journal of Music Theory» LI/1 (2007), pp. 5-49

33 Cfr. GIORGIO SANGUINETTI, *I travagli del 'celeste impero'. La teoria della Composizione a Napoli nell'Ottocento fra tradizione e innovazione*, in ID., *Intersezioni. Quattro studi di teoria e analisi musicale*, Università della Calabria, Cosenza 1999, pp. 137-183. Per una panoramica sulla trattatistica musicale nel Settecento si veda ROSA CAFIERO, *La trattatistica musicale*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a c. di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Turchini Edizioni, Napoli 2009, vol. II, pp. 593-656.

34 Cfr. HOLTMEIER, *Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition*, pp. 6, 8-9.

35 «Questi grandi musicisti [Pasquini e Scarlatti] scrivevano per i loro allievi molti bassi cifrati ai

Nel XIX secolo il partimento si trasformò gradualmente, sotto l'influenza delle nuove teorie, in basso di armonia. Scomparve la consuetudine di realizzare i partimenti tramite l'improvvisazione e il partimento fugato si trasformò nel più semplice basso imitato e fugato, che non presentava cambi di chiave e veniva (e viene tuttora) svolto tramite disposizione, ovvero una realizzazione scritta a quattro voci disposte su quattro pentagrammi in chiavi antiche.³⁶

A seguito degli studi condotti sulle tecniche compositive in uso tra il XVII e il XIX secolo si può affermare che il partimento era uno dei fondamenti delle composizioni di quel periodo. Le tracce del partimento e degli schemi galanti sono facilmente riconoscibili nelle composizioni del periodo e l'individuazione di tali schemi può costituire uno strumento di analisi della musica.

A titolo esemplificativo si propone l'analisi di un frammento della cantata a voce sola di soprano con violini e violetta *Or ch'è dal sol difesa* di Leonardo Leo osservandola alla luce di quanto già detto sui partimento:³⁷

Es. 6: LEONARDO LEO, *Siedi, siedì ben mio alla fresc'ombra*, recitativo da *Or ch'è dal sol difesa*, I-Nc, 33-2-27, batt. 1-5

quali si diede il nome di partimenti: invece di apporvi sopra degli accordi, secondo l'uso dei francesi e dei tedeschi, questi maestri esigevano che lo strumentista facesse cantare in modo elegante tutte le voci dell'accompagnamento. Da questo punto di vista, gli italiani conservarono a lungo un'incontestabile superiorità nell'arte di accompagnare». FRANÇOIS JOSEPH FÉTIS, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*, Bourgogne et Martinet, Paris 1840, p. 53, cit. in CAFIERO, *The Early Reception of Neapolitan Partimento*, p. 149.

36 Cfr. GAETANO STELLA, *Partimenti in the Age of Romanticism: Raimondi, Platania and Boucheron*, «Journal of Music Theory» LI/1 (2007), pp. 161-186.

37 Il riferimento del manoscritto consultato contenente questa cantata è I-Nc, 33.2.27.

Sono queste le prime battute del recitativo *Siedi, siedi ben mio alla fresc'ombra*. Come indicato nell'esempio, il basso segue un movimento che passa dal primo al settimo grado per tornare al primo, tipico del sopracitato schema DO-RE-MI. Osservando la melodia del soprano si può constatare come il basso venga contrappuntato a ogni sua occorrenza dal primo, secondo e terzo grado melodico, come previsto dallo schema di riferimento.

Ascoltando e analizzando la musica composta tra il XVII e il XIX secolo è possibile individuare altri numerosi esempi di schemi galanti dato che pressoché tutti i compositori formatisi secondo il metodo della scuola napoletana utilizzavano tali schemi nelle loro composizioni. La sensazione di familiarità procurata dal riconoscimento da parte dell'ascoltatore di determinati modelli è, d'altro canto, alla base del successo della musica di ogni tempo.

FONTI MANOSCRITTE CONSULTATE

BERLIN, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz

- *Generalbassübungen* (Mus.ms.Theor. 1241)

BOLOGNA, Museo internazionale e biblioteca della musica

- *Partimenti, ossia Esercizij per accompagnare il Basso del Sig.M. Leonardo Leo e del Sig. M. Pasquale Cafaro* (DD.219)

BRUSSELS, Bibliotheek van het Koninklijk Conservatorium

- *Partimenti di Durante* (8531)

- *Partimenti per cembalo del Sig Leonardo Leo* (8567)

GENÈVE, Bibliothèque du Conservatoire de Musique

- *Regole per il accompagnamento di cembalo con bassi / Sonate per 2 violoncelli senza nome di autore* (R253_17)

KYOTO, Kunitachi Ongaku Daigaku

- *Sonate per cembalo del Sig. Leo* (S11-315)

MILANO, Biblioteca del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi

- *Partimenti del Sig. D. Leonardo Leo* (3-D-18.2)

- *Partimenti del Sig. Leonardo Leo* (3-D-18.4)

- *Partimenti numerati del Sig. Maestro Leonardo Leo* (Noseda Th.c.113)

NAPOLI, Biblioteca del Conservatorio di Musica di San Pietro a Majella

- *33 Partimenti del Sig. D. Leonardo Leo* (22.1.26_5)

- *Composizioni vocali profane* (33-2-27)

PESARO, Biblioteca Conservatorio di Musica Gioacchino Rossini

- *Lezioni n° 50 di Accompagnatura ad uso di Ferrante Manfredi, 1806* (F.Ms. 1225)

- *Partimenti del M° Leonardo Leo* (Rari Ms.c.12)

