

# MARCO POLLACI

## Influenze delle tradizioni compositive del periodo galante sulla produzione operistica del diciannovesimo secolo

L'interesse crescente per lo studio della prassi d'insegnamento per i musicisti che hanno vissuto un'epoca in cui la produzione musicale fu fra le più feconde, quella relativa al diciottesimo secolo, ha condotto a numerose ricerche sulla formazione dei compositori.

Grazie ai recenti studi sulla didattica musicale e sugli schemi compositivi del periodo galante, alla riscoperta dell'arte del partimento e del *training* formativo dei compositori che operarono dalla fine del Seicento sino alla prima metà dell'Ottocento, è possibile affrontare nella giusta luce l'istruzione musicale e le relative influenze nelle creazioni musicali di artisti che vissero questo periodo storico.<sup>1</sup>

La storia della musica, nella sua veste ufficiale, ha spesso sepolto il peso dell'apprendistato musicale e della pratica compositiva italiana relativa al Settecento ed alla sua enorme importanza che anche il secolo successivo ereditò per la formazione di quelli che oggi sono considerati geni musicali.

La rivalutazione della scuola napoletana è tuttora oggetto di studio e ricerca. Il rinnovato interesse per il partimento ad opera di studiosi come Robert Gjerdingen, Rosa

---

1 Per lo studio del partimento e della prassi compositiva dell'epoca rimando ai testi di riferimento quali: ROBERT O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style: Being a Treatise on Various Schemata Characteristic of Eighteenth-Century Music for Courtly Chambers, Chapels, and Theaters, including tasteful passages of Music Drawn from most Excellent Chapel Masters in the Emphy of Noble and Noteworthy personages. Said Music all collected for the Reader's Delectation on the World Wide Web*, Oxford University Press, New York 2007; *The Perfection of Craft Training in the Neapolitan Conservatories*, in *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» xv/1 (2009), pp. [pagine del saggio intero]: 50-51; ROSA CAFIERO, *La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: Note sulla fortuna delle Regole di Carlo Cotumacci*, in *Gli affetti convenienti all'idee: studi sulla musica vocale italiana*, a c. di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero e Angela Romagnoli, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1993, pp. 549-580; *Teorie armoniche di scuola napoletana ai primi dell'Ottocento: Cenni sulla fortuna di Francesco Durante fra Napoli e Parigi*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, a c. di Gaetano Pitarresi, Laruffa, Reggio Calabria 2001, pp. 171-198; *The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey*, in «Journal of Music Theory» 51 (2007), pp. 137-159; *La formazione del musicista nel XVIII secolo: il "modello" dei conservatori napoletani*, in *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento* a c. di Gaetano Stella, pp. 5-25; LUDWIG HOLTMEIER, *Heinichen, Rameau and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and chord in the Rule of the Octave*, in «Journal of Music Theory» 51 (2007), pp. 5-49. Uno studio completo dedicato al partimento, alla sua storia e pratica è quello scritto da GIORGIO SANGUINETTI, *The art of Partimento in Naples: History, Theory and Practice*, Oxford University Press, New York 2012.

Cafiero e Giorgio Sanguinetti ha portato a nuove indagini sui metodi di studio nella costellazione di musicisti come Leonardo Vinci, Johann Adolf Hasse, Giovanni Battista Pergolesi e Nicolò Jommelli, solo per citarne alcuni. All'inizio del Settecento i conservatori di Napoli che eccellevano nell'insegnamento musicale, la cui fama travalicava in confini italiani per essere presente in tutta Europa, potevano contare sul prestigio di maestri che insegnavano la composizione, stimolando l'allievo ad improvvisare, a cantare e a comporre senza conoscere quella scissione fra teoria e pratica che caratterizzerà lo studio della composizione dal secolo successivo sino ad oggi.

*Arrivando in questa città ero preparato all'idea di trovarvi la musica al più alto gradi di perfezione. Solo Napoli, pensavo, poteva offrirmi tutto quel che la musica può offrire in Italia, quanto alla qualità ed alla raffinatezza (...). Del resto, quale persona amante della musica potrebbe giungere nella città dei due Scarlatti, di Vinci, Leo, Pergolese, Porpora, Farinelli, Jommelli, Piccini, Traetta, Sacchini e tanti altri compositori ed interpreti di primo piano, sia vocali sia strumentali, senza provare la più viva attesa?*<sup>2</sup>

Così Charles Burney descrive nel 1770 la città di Napoli ed il clima musicale che si viveva grazie a musicisti definiti "i migliori contrappuntisti e compositori d'Europa". Gli studenti dei conservatori napoletani provenivano da ogni parte d'Europa ed il loro *training* consisteva in anni di studio e pratica musicale. Durante il Settecento, infatti, il musicista era una delle figure più richieste allo scopo di lavorare come cantante, maestro di cappella, strumentista o insegnante ma anche come copista. Per tali scopi allo studente era richiesto uno studio continuo in cui la pratica musicale garantiva l'apprendimento di linee guida, tradotte in regole e modelli per la prassi compositiva, che consentivano una formazione solida per la professione.

La trasmissione di questo sapere musicale impegnava gli anni di apprendistato nell'improvvisazione alla tastiera, nei solfeggi (intesi come strumenti didattici per l'apprendimento del canto e della composizione stessa)<sup>3</sup> e nello studio del canto:

*A testimonianza della capillare e amplissima circolazione di materiali manoscritti rimangono le centinaia di testi teorici, di brogliacci di regole (con istruzioni propedeutiche all'accompagnamento al cembalo, alla realizzazione di partimenti, 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.*<sup>4</sup>

Nel corso dell'Ottocento la pratica dell'improvvisazione inizia a venir meno, l'approccio armonico influenzato dalle teorie franco-tedesche iniziò ad indirizzare lo studio della composizione, creando quella frattura fra teoria ed attività pratica la cui comunione invece era base imprescindibile per i musicisti del Settecento e dei primi decenni dell'Ottocento. Le basi fondamentali di questa scuola che aveva nell'arte del

2 CHARLES BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, Torino, 1978, p. 266.

3 PAOLO SULLO, *I solfeggi di Leo e lo studio della forma nella scuola napoletana del Settecento*, in *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, pp. 97-114.

4 CAFIERO, *La formazione del musicista nel XVIII secolo*, pp. 16-17.

partimento<sup>5</sup> un sicuro fondamento didattico, permettevano agli studenti di esercitarsi e di acquisire le competenze necessarie per il lavoro di musicista e tale eredità per tutto l'Ottocento venne coperta ma non eclissata.<sup>6</sup>

I legami con tale scuola di composizione che regnava sovrana nella pedagogia dei musicisti italiani ed europei, con generi musicali come la cantata o il teatro d'opera ad esempio, sono testimoni del peso di tale insegnamento nella prassi compositiva dell'epoca.

Proprio l'opera lirica e la cantata furono nel Settecento un patrimonio musicale di cui la scuola napoletana ed i suoi esponenti non ignorarono certo le potenzialità espressive. Difatti, durante il Settecento:

*(...) la cantata diventa a Napoli - così come in altri centri quali Roma e Venezia - il secondo polo di interesse per la generazione di musicisti che raccoglie l'eredità di Alessandro Scarlatti e rappresenta l'aspetto più raffinato, intimo ed elitario di quello stile napoletano che ha nel teatro d'opera la sua espressione più conosciuta e celebrata.*<sup>7</sup>

Maestri come Bernardo Pasquini (1637-1710), Alessandro Scarlatti (1659-1725),<sup>8</sup> Gaetano Greco (1657-1728), Carlo Cotumacci (1709-1785), Nicola Sala (1713-1801), Fedele Fenaroli (1730-1818) e Giacomo Tritto (1733-1824), solo per citarne alcuni, furono determinanti nell'apprendistato dei compositori che si formarono con i pilastri della scuola napoletana ed i modelli. Le regole di tale prassi possono essere trovate nelle raccolte di Gaetano Greco o Francesco Durante. Modelli più ampi sono testimoniati poi nelle raccolte di solfeggi, partimenti ed intavolature di Leonardo Leo, Emanuele Imbimbo, Carlo Cotumacci ma anche di Domenico Cimarosa, Save-

5 Una precisa definizione del partimento ce la fornisce Giorgio Sanguinetti che lo indica, nella sua forma più semplice, come « un esercizio derivato dalla pratica del basso continuo, da realizzare estemporaneamente alla tastiera. Tuttavia, quella del basso cifrato è solo una delle forme sotto la quale si può presentare il partimento. Nelle sue forme più evolute la cifratura scompare e al posto di una linea di basso si alternano, sullo stesso pentagramma, frammenti melodici appartenenti a tutte le voci nelle chiavi relative a ciascuna di esse », in *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. [pagine dell'intero saggio]: 139.

6 GAETANO STELLA, *Partimenti in the Age of Romanticism: Raimondi, Platania and Boucheron*, in «Journal of Music Theory» LI (2007), pp.161-186; GIORGIO SANGUINETTI, *Decline and Fall of the "Celeste Impero": The Theory of Composition in Naples during the Ottocento*, in «Studi Musicali» XXXIV/2 (2005), pp. 451-502; *I travagli del "celeste impero"*, pp 137-183; *L'Eredità di Fenaroli nell'Ottocento*, in *Giuseppe Martucci e la caduta delle Alpi*, a c. di Antonio Carocchia, Paologiovanni Maione, Francesca Seller, LIM, Lucca, 2008.

7 TERESA MARIA GIALDRONI, «Vinci "operista" autore di cantate», in *Studi in onore di Giulio Cattin*, a c. di Francesco Luisi, Torre d'Orfeo, Roma 1990, pp. 307-329.

8 L'importanza di Alessandro Scarlatti nello studio della composizione è riconosciuta da moltissimi operisti dell'Ottocento fra cui Verdi. Un lavoro di analisi che evidenzia i legami con la scuola napoletana e i modelli contrappuntistici nella produzione cantatistica di Scarlatti è stato svolto da SIMONE CIOLFI, *Formule e improvvisazione nei recitativi delle cantate di Alessandro Scarlatti*, in *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, ed. by Rudolf Rasch, Brepols, Turnhout 2011, pp. 191-213.

rio Mercadante e Giovanni Paisiello.

Il copiare e il confrontarsi con i lavori musicali di altri artisti considerati importanti per lo studio, era essenziale per l'apprendistato degli allievi. Non vi erano quindi rigide schematizzazioni teoriche su modelli prestabiliti o regole teoriche da applicare in modo sterile alla pratica ma la pratica musicale stessa ed il confronto con le musiche dirette dell'epoca provvedevano a formare la cultura musicale dell'allievo:

*Harmony and counterpoint were taught primarily as "practice" rather than "theory". The study of armonia involved realizing individual lines of music in several parts at the keyboard, while contrappunto was mostly sung and played (...). One-to-one lessons with a maestro or small-group classes at a conservatory were regarded as the basic means of acquiring the necessary knowledge and skills. (...). Copying and emulating classic and contemporary works was also considered an essential part of training.<sup>9</sup>*

È opportuno citare il testo fondamentale che ha goduto di una fortuna enorme e per molto tempo per la trasmissione dei partimenti e della teoria musicale della scuola napoletana, ossia il testo formato dalle *Regole* e dai *Partimenti* di Fedele Fenaroli.<sup>10</sup> Questo testo è stato la base dello studio della composizione per tantissimi compositori ed operisti per gran parte dell'Ottocento.

In una pubblicazione dedicata all'illustre maestro, Sanguinetti sottolinea l'importanza del trattato:

*Nessun altro trattato nella storia della teoria musicale ha goduto una fortuna di così lunga durata come quello composto dalle Regole e dai Partimenti di Fenaroli. Dalla prima edizione delle Regole (1775) all'ultima edizione delle Regole e partimenti (1930) corre un lasso di tempo di 155 anni, durante i quali le due opere (inizialmente stampate separate, poi insieme) sono state continuamente in stampa, anche da diversi editori contemporaneamente. (...) La natura sovra-individuale delle Regole travalica gli individui ma anche le generazioni. In esse noi troviamo degli schemi – cioè delle formule – che Fenaroli ha ereditato dal suo maestro Durante e dai maestri che lo hanno preceduto, come Gaetano Greco e Scarlatti. Gli stessi schemi saranno poi ripresi dai maestri delle generazioni successive a Fenaroli, e diffusi in tutta Europa dai maestri napoletani durante la diaspora che ebbe luogo nel Settecento.<sup>11</sup>*

La centralità di questo testo è testimoniata dal fatto che autori come Michele Puccini, padre di Giacomo e figura importante nella didattica musicale, o Francesco Cilea, useranno i testi e gli esempi di Fenaroli sia per l'insegnamento che per l'esercizio della prassi compositiva.<sup>12</sup> Inizialmente i *Partimenti* circolarono in forma manoscritta per

9 Cfr. NICHOLAS BARAGWANATH, *The Italian Traditions and Puccini. Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Indiana University Press, Bloomington 2011, pp. 5-6.

10 La prima edizione venne stampata nel 1775: FEDELE FENAROLI, *Regole musicali per i principianti di cembalo*, Vincenzo Mazzola-Vocola, Napoli 1755.

11 GIORGIO SANGUINETTI, *Il Gradus ad Parnassum di Fedele Fenaroli*, in *Fedele Fenaroli, il didatta e il compositore*, a c. di Gianfranco Miscia, LIM, Lucca, 2010, pp. 209-224: 210-211.

12 FRANCESCO CILEA *Bassi di Fenaroli disposti a 4 parti. Anno scolastico: 1882-1883 (Originale e Copia 14 febbraio 1882)*, I-Nc, MS Rari 4.5.1(4); *Bassi di Fenaroli disposti a 4 parti da Francesco Cilea: 14 febbraio 1885*, I-Nc, MS Rari 4.5.1(3).

diversi anni poi nel primo Ottocento iniziarono ad essere stampati.

Anche gli operisti venivano avviati alla carriera musicale dopo anni di studio basati su questa pratica e compositori come Paisiello, Pergolesi, Cimarosa, Jommelli, Porpora, ebbero solide basi per affrontare una strada musicale che permise loro di produrre capolavori.

Tale tradizione è stata anche l'eredità per guidare negli studi musicisti come Rossini, Bellini,<sup>13</sup> Donizetti fino ad arrivare a Verdi.<sup>14</sup>

Il valore di queste tradizioni compositive, apprese durante gli anni giovanili di apprendimento, ha rilevanza anche nell'analisi delle loro opere, evidenziando quanto un genere come il melodramma fosse ancora influenzato da tali schemi compositivi, appresi durante gli anni di preparazione al lavoro professionale.

Ho indicato il primo Ottocento come periodo in cui gli operisti potevano ancora apprendere le basi della scuola napoletana, quegli schemi "galanti" di cui la produzione precedente era ricca. In realtà anche il secondo Ottocento ed il primo Novecento non abbandonarono del tutto tale eredità e persino gli ultimi grandi operisti come Giacomo Puccini, Francesco Cilea, Umberto Giordano, ad esempio, furono fortemente influenzati nella loro educazione da questi insegnamenti.<sup>15</sup>

Molte creazioni operistiche dei compositori di questo periodo ancora conservano influenze degli schemi galanti, della tradizione del partimento, modelli che potevano venire impiegati per comunicare una particolare situazione drammaturgica e quindi adoperati in funzione artistica o presenti nella produzione musicale, in quanto erano prassi didattica di un patrimonio comune.<sup>16</sup>

Sotto questo punto di vista, il partimento e la sua funzione didattica esprimono uno specchio che illumina il linguaggio musicale del VXII e del VXIII secolo non solo della musica strumentale ma anche di quella operistica.

Giorgio Sanguinetti, nel suo lavoro dedicato all'arte del partimento, giustamente

13 Vincenzo Bellini studiò sui partimenti di Francesco Durante e ci resta un volume con una notevole selezione di partimenti, usato dal compositore catanese stesso, quando studiò a Napoli presso il Reale Collegio di Musica di San Sebastiano tra il 1819 ed il 1825: I-Mc, Nosedà Th.C 107.

14 Si veda lo studio di GIORGIO SANGUINETTI dedicato al maestro di Verdi, Vincenzo Lavigna che studiò con Fenaroli: *Diminution and Harmony-Oriented Counterpoint in Late Eighteenth Century Naples: Vincenzo Lavigna's Studies with Fedele Fenaroli*, «Journal of Schenkerian Studies» VII (2013), pp.31-62.

15 Il lavoro di Nicholas Baragwanath dedicato alla formazione musicale di Giacomo Puccini ha messo in luce l'influenza della scuola napoletana e delle tradizioni compositive italiane nel percorso di studi del compositore lucchese. Si veda a tal proposito: BARAGWANATH, *The Italian Traditions*. Si veda anche GIULIO BATTELI, *Giacomo Puccini all'Istituto Musicale "G. Pacini"*, in *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, LIM, Lucca 1998, pp. 3-48. Sulla formazione dei compositori della Giovane Scuola come Francesco Cilea, Umberto Giordano ed Alfredo Catalani: MARCO POLLACI, *La formazione del compositore d'opera nel secondo Ottocento: l'apprendistato del compositore della giovane scuola*, tesi di laurea, Università degli Studi di Tor Vergata Roma, a.a. 2011/2012.

16 Una guida essenziale per la ricostruzione dei trattati riguardanti la teoria e la composizione in Italia dal 1850 alla prima metà del Novecento è stata scritta da GIORGIO SANGUINETTI, *Un secolo di teoria della musica in Italia. Bibliografia critica (1850-1950)*, «Fonti musicali italiane» 2 (1997), pp. 155-248.

nota:

*The faculty of developing a kind of automatic composition was the greatest advantage of partimenti as teaching tool. Another benefit was that a composer trained in partimenti could gain unparalleled fluency in composition, and astounding rapidity. Modern musicians often gaze in awe at the fast working pace of great composers such as Gaetano Donizetti (who wrote his masterpiece, Lucia di Lamermoor, in just five weeks) and take this as a token of genius. Donizetti was a genius, but his fast composition has nothing to do with that. Every professional trained Italian composer was able to compose an opera in five weeks, or less if necessary. This was the result of training, and not of genius.*<sup>17</sup>

L'approccio prevalentemente contrappuntistico allo studio della composizione e l'improvvisazione al partimento erano il primo passo verso la composizione libera, "ideale". Lo studente iniziava dallo studio delle cadenze per poi assimilare la regola dell'ottava e le tecniche alternative ad essa, che erano base imprescindibile dell'improvvisazione usando come fondamento tonale la scala:

*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.*<sup>18</sup>

Ci furono anche altre tecniche alternative all'accompagnamento della scala, soluzioni che si affidavano alla tecnica sequenziale. Si trasponevano su ogni grado della scala gli stessi modelli che erano parte integrante dei "moti del basso". Lo studio dei movimenti o "andamenti" del basso serviva per individuare in modo pratico, come armonizzare un basso senza cifre tramite il riconoscimento diretto di un movimento del basso. Il movimento poteva procedere per grado congiunto, nella stessa direzione, diatonico e cromatico; oppure per grado disgiunto (correlazione con le sequenze nel senso moderno del termine). Lo studio dei moti del basso era essenziale, insieme a quello dei partimenti e della regola dell'ottava.

Fenaroli, ad esempio, espone una notevole casistica di tecniche per accompagnare movimenti cromatici al basso e movimenti diatonici ascendenti. Qui menzionerò solo uno dei movimenti più comuni dello stile galante presente nella musica degli operisti del secolo successivo.

Un *basso che scende di quarta e sale di grado* è un moto del basso descritto da Gjerdingen come "Romanesca".<sup>19</sup> Gjerdingen evidenzia il percorso di questa linea guida che da Tritto, Paisiello e Mattei veniva elaborata nei loro partimenti e divenne uno degli schemi più usati in tutto il Settecento. I capolavori di Haendel,<sup>20</sup> Paisiello, Cimarosa,

17 Cfr. SANGUINETTI, *The Art of Partimento*, pp. 6-7.

18 Cfr. GJERDINGEN, *The perfection of craft training in the Neapolitan Conservatories*, pp. 35-36.

19 GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, pp. 25-43.

20 Si veda il testo a cura di DAVID LEDBETTER, *Continuo Playing according to Haendel. His figured bass exercises*, Oxford University Press, Oxford, 1990.

Mozart e Jommelli, solo per citarne alcuni, sono ricchi di bassi di Romanesca.

Lo schema si presenta come un basso che scende di quarta e sale di grado e una scala discendente nella melodia.



Es. 1: Moto del basso di Romanesca

Una variante di Romanesca si delinea con una scala discendente al basso al posto del basso che salta (con accordi alternati di 3-5 e 3-6).

La *leaping variant* (come nel famoso canone in re maggiore del 1680 di Pachelbel) era più caratteristica nel Seicento e nel primo Settecento mentre la *stepwise variant* era più usata nel tardo Settecento. La versione preferita dai musicisti del periodo galante era un'ulteriore variante delle due. Nell'esempio 1 sono evidenziate le tre varianti di questo *pattern*.<sup>21</sup> Questi moti del basso saranno parte della didattica di tutto l'Ottocento, accomunando tradizioni di studio che erano presenti a Napoli, come a Lucca, patria dei Puccini, o a Milano.

Un motivo del persistente studio di questo fondamento della tradizione napoletana è dato dal fatto che tali movimenti sono un potenziale per idee musicali, affrontate nel contesto armonico-contrappuntistico e di cui i compositori erano soliti servirsi.

Nei primi decenni dell'Ottocento, come ho indicato prima, non è difficile trovare nella produzione di operisti come Rossini, Donizetti o Bellini tali *patterns* contrappuntistici nelle loro opere.

Nell'Esempio 2 ho riportato un basso di Romanesca tratto dall'*Armida* di Gioacchino

<sup>21</sup> L'esempio è tratto da GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, p. 33.

Es. 2: GIOACHINO ROSSINI, *Armida*, Atto I, Scena 4, batt. 1-4 (Edizione a cura dello scrivente).

Rossini.<sup>22</sup> L'opera rappresentata al San Carlo, a Napoli, nel 1817, basata sulle vicende del poema della *Gerusalemme liberata* di Tasso, è una delle opere più importanti della produzione seria di Rossini. Questo *dramma per musica* è rinato nel Novecento grazie alle *performances* al Maggio musicale fiorentino con la sagacia interpretativa di Maria Callas e la direzione di Tullio Serafin, nel 1952. L'esempio è l'introduzione all'aria *E questi son gli allori* di Gernando.<sup>23</sup> Nella riduzione analitica ho evidenziato la condotta del basso che scende di quarta e sale di grado con il movimento della voce superiore, corrispondente allo schema di Romanesca citato prima.

Trovare questo o altri schemi galanti nelle opere degli operisti della prima metà del secolo non è quindi un fattore strano o inconsueto. Trovarli ancora a fine Ottocento in autori "veristi" e comunque lontani, apparentemente, dalla prassi della scuola italiana più importante d'Europa è invece un elemento da considerare.

Numerosi vuoti ancora rimangono sulla formazione degli operisti del secondo Ottocento. Francesco Cilea, Umberto Giordano, Alfredo Catalani sono gli ultimi grandi musicisti di una tradizione operistica che, insieme a Puccini, vedono la fine di una forma della storia della musica occidentale durata ben quattro secoli.

Cilea nacque a Palmi, in provincia di Reggio Calabria il 23 luglio del 1866 e fu Florimo che si interessò della formazione musicale del giovane Francesco che inizialmente fu avviato dalla famiglia agli studi classici. Cilea entrò al conservatorio napoletano nel 1879 dove studiò composizione con Paolo Serrao.

Nato anche lui in Calabria, nel 1830, Paolo Serrao ebbe una formazione compositiva che era in diretto contatto con la scuola napoletana essendo stato allievo di Carlo

22 L'esempio è citato in BARAGWANATH, *Italian Traditions & Puccini*, p. 182

23 Nel corso di questo lavoro, i gradi della scala sono indicati nel modo seguente: i gradi melodici nella voce superiore con i gradi schenkeriani (1, 2, 3); i gradi melodici al basso (nel caso di accordi, non le note fondamentali ma quelle effettive del basso) con numeri arabi circoscritti. L'uso del numero circolettato è stato ideato in GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*.



Conti e Mercadante. A sua volta, Carlo Conti (1796-1868) fu allievo di Furno, Tritto, Zingarelli, Fenaroli e Mayr a Napoli e fu maestro di Bellini.

I manoscritti degli anni di studio di Cilea nel conservatorio di Napoli conservano i corsi di contrappunto da due a quattro voci<sup>24</sup> ma anche esercizi sui bassi di Fenaroli e Zingarelli. Appartiene all'anno scolastico 1881-82 il manoscritto di Cilea in cui sono presenti esercizi di contrappunto a quattro voci. Il corso di contrappunto inizia con le *Cadenze* e gli esercizi sulle varie specie sono affrontati su movimenti cadenzali. Questa maniera di studiare il contrappunto è ancora influenzata dalla tradizione della scuola napoletana. Il procedere nello studio della condotta delle voci su piccoli *patterns* cadenzali è ancora un *modus operandi* della didattica napoletana visibile, per fare un esempio, nel *Trattato di contrappunto e fuga* di Nicola Sala.<sup>25</sup>

In tali manoscritti troviamo esercizi in cui sono presenti gli stessi moti del basso, che erano la base imprescindibile degli schemi della prassi compositiva dei musicisti della tradizione compositiva relativa al partimento. È una prassi didattica che ancora conserva il procedere per schemi, per moduli che si ripetono affinché il compositore si esercitasse per apprendere le basi della composizione, esattamente come avveniva nel Settecento.

Il contrappunto con le specie fuxiane procede, ad esempio, su salti al basso in senso discendente o con movimenti ascendenti: un *basso che sale di terza scende di grado*, un *basso che sale di quarta e scende di terza*, un *basso che scende di terza e sale di grado* e così via, comprendendo ciascun modello secondo le regole previste dal partimento. Come prova finale degli studi a San Pietro a Majella, nel 1889, Cilea scrisse un'opera, *Gina*, che purtroppo è andata fuori repertorio e che invece ebbe all'epoca un così tale successo e favore del pubblico che l'editore Sonzogno guardò con stima il giovane Cilea, appena uscito dal suo apprendistato napoletano, tanto da commissionargli un'opera, *La Tilda*. Cilea stesso amava molto quest'opera in tre atti basata su un testo di Golisciani e che alla prima fu concertata e diretta da lui medesimo.

Proprio la prima creazione del giovane Cilea, ancora non dimessi i panni di studente al conservatorio napoletano, risentiva ancora della tradizione di studio basata su questi stessi schemi su cui il giovane musicista si formava. L'esempio 3 di Romanesca è tratto dall'Atto I, durante il duetto fra i protagonisti Uberto e Flamberge.

Sempre nella stessa opera, Cilea usa anche altri moti del basso con sezioni della regola dell'ottava, studiati durante gli anni di apprendistato. Nella scena terza dell'Atto I, durante il terzetto con Gina, Lilla (la fidanzata di Uberto) e Flamberge, Cilea unisce un basso che sale di quarta e scende di quinta con un frammento di regola dell'ottava. Nell'Esempio 4, con la relativa riduzione analitica, ho evidenziato il movimento del basso che appartiene ad una scala discendente che dal Re giunge al Mi.

24 I-Nc, MS Rari 4.5.1(14), I-Nc, MS Rari 4.5.1(10).

25 Lo studio di Gaetano Stella su Nicola Sala mette in evidenza molti aspetti relativi alla fuga ed al contrappunto nel trattato dell'autore. Si veda a tal proposito *Le Regole del contrappunto pratico di Nicola Sala: una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» xv/1 (2009), pp. 116-138.

Andante mosso

Br! Ra - ta - plan, a - van - ti o - gnor, vi - va la pa - tri - a, l'im - pe - ra - tor. Av -  
ver - sa o fa - u - sta ci sia la sor - te con - tro la mor - te ri - den - do an - diam. Vi -

Es. 3: FRANCESCO CILEA, *Gina*, Atto I, Scena 4, batt. 58-65 (Edizione a cura dello scrivente).

L'eredità di questa scuola grazie a cui gli operisti di fine Ottocento affrontarono lo studio della composizione è testimoniata da questo e altri schemi di partimento presenti nelle opere di Mascagni, Catalani, Giordano e dello stesso Puccini. Nicholas Baragwanath ha svolto un lavoro di ricerca<sup>26</sup> dimostrando quanto l'ultimo grande operista italiano non ignorò la tradizione di scuola napoletana che nella Lucca di fine Ottocento era ancora viva. L'autore osserva un altro *basso che scende di quarta e sale di grado* nella preghiera di Roberto ne *Le Villi* del 1883, un *leitmotif* che Ashbrook considera come «a leitmotif or motto for the opera»,<sup>27</sup> evidenziato nell'esempio 5. Quando Puccini arrivò a Milano già possedeva gli strumenti necessari ad affrontare un perfezionamento nel Conservatorio lombardo. Nel 1880 Puccini scrisse:

*mi fecero accompagnare un basso scritto in una riga, senza numeri e facilissimo e poi mi fecero svolgere una melodia in "re maggiore" [...], è andata anche troppo bene.*<sup>28</sup>

26 Cfr. BARAGWANATH, *The Italian Traditions & Puccini*.

27 *Ivi.*, p. 183.

28 La lettera del 1 novembre 1880 è riportata in, *Carteggi pucciniani*, a c. di Eugenio Gara, Ricordi,

Andante

Gina  
Qual nu - me-ro dun-que...

Lilla  
T'è/in sor - te toc - ca-to?

Uberto  
Ah dir - me-ne pos-so dav - ver for-tu-

Che co - sa ti dis-si? Oh cie-lo!  
Oh cie-lo!

ma-to Il nu - me-ro u-no! Toc - ca - re do - ve - va/a qual - cu-no.

R&O

Es. 4: FRANCESCO CILEA, *Gina*, Atto I, Scena 3, batt. 45-61 (Edizione a cura dello scrivente).

A Lucca poté studiare nella biblioteca dei suoi avi la cui formazione era di chiara scuola bolognese e napoletana, studiare con Fortunato Magi e Carlo Angeloni facendo pratica usando il trattato di contrappunto del padre.<sup>29</sup>

Milano 1958, p. 1.

29 MICHELE PUCCINI, *Corso pratico di contrappunto da Michele Puccini per uso de' suoi allievi*. Ms. senza segnatura, Museo Puccini in Celle, Pescaglia, 1846. Michele Puccini è conosciuto non solo come compositore e padre del famoso Giacomo ma anche come insegnante presso il Regio Istituto Musicale di Lucca, oggi chiamato Istituto musicale Luigi Boccherini, ed anche come autore di due trattati mai pubblicati. Il manoscritto del *Corso di contrappunto* venne scoperto e acquistato dall'Associazione Lucchese nel Mondo nel 1979. Michele Puccini venne inserito nel Regio Istituto Musicale ed iniziò a scrivere un *Corso Pratico di Contrappunto, Compilato da Michele Puccini per uso de' suoi allievi*, un testo pratico per la seconda fase di formazione musicale all'Istituto. Baragwanath riporta la testimonianza dell'approccio didattico del manoscritto in *The Italian Traditions and Puccini*, p. 135: «Michele's Corso pratico condensed the basic rules of the Neapolitan and Bolognese methods, remarkably, into just three and a half pages. After illustrating the three basic Neapolitan partimento cadences using only the figured bass lines in the key of G that appeared in Sala (1794), it presented

ad o - gni pel - le gri - no, non ser - bi di - sin gan - ni o - gni so - gno d'a - mor non ser - bi dis - in -  
 il cam - mi - no ad o - gni pel - le - gri - no,  
 il cam - mi - no ad o - gni pel - le - gri - no

gan - ni o - gni so - gno d'a - mor  
 o - gni so - gno d'a - mor si d'a - mor  
 o - gni so - gno d'a - mor

Es. 5: GIACOMO PUCCINI, *Le Villi*, Atto I, Preghiera di Anna, Roberto, Guglielmo e coro, batt. 85-92 (Edizione a cura dello scrivente).

Questi schemi in realtà erano utilizzati da Puccini già prima della composizione operistica. Nelle prime composizioni sacre, durante gli anni giovanili del compositore toscano, molti moti del basso, come la Romanesca, erano già conosciuti e sfruttati. Ho notato, infatti, che lo schema di Romanesca usato da Puccini ne *Le Villi* è esattamente lo stesso moto del *basso che scende di quarta e sale di grado* che l'autore ha usato per il *Salve Regina* datato intorno al 1878-1880. Questo inno in latino, in onore della Vergine Maria, fu scritto su un testo italiano di Antonio Ghislanzoni, ricordato anche per le sue collaborazioni con illustri compositori tra cui Verdi per l'*Aida*. Il manoscritto pucciniano fu donato dal musicista alla biblioteca dell'Istituto Boccherini di Lucca. E proprio questo brano, che inizia con tale schema contrappuntistico, fu riutilizzato dal giovane compositore lucchese per la sua prima opera, *Le Villi* appunto, dove tale *pattern* divenne l'introduzione orchestrale alla scena terza e fu anche rielaborato come

---

thirteen scales in the major and minor keys of C compiled (or rather copied) from Mattei and Fenaroli, followed by twelve "regular bass motions or progressions, (...) all notated on a single staff with no further indications».



