

Giorgio Sanguinetti

The Art of Partimento

Storia, teoria e pratica

A cura di Giorgio Sanguinetti, traduzione di Gaetano Stella

Vincitore del premio Wallace Berry
migliore pubblicazione musicologica



VOLONTÈ & CO

Prologo

Nel 1903 la vita musicale a Parigi era in piena fioritura. Centinaia di teatri, caffè, sale da musica, cabaret e circhi riempivano la città di ogni possibile genere di musica: dall'opera al ragtime, alla canzone popolare, al gamelan giavanese. Claude Debussy aveva cominciato la composizione di *La Mer* e, l'anno prima, aveva messo in scena la sua nuova rivoluzionaria opera *Pelléas et Mélisande*.

Sempre nel 1903 il giovane compositore André Caplet era a Roma come *personnaire* dell'*Académie de France* dopo aver vinto nel 1901 il Prix de Rome (il terzo premio era stato assegnato a Maurice Ravel). Caplet aveva già iniziato una carriera di successo come direttore d'orchestra e sarebbe poi diventato uno stretto amico e collaboratore di Debussy, oltre che un originale e interessante compositore, anche se forse non adeguatamente apprezzato oggi.

Caplet era a Roma in missione: il direttore del Conservatorio di Parigi, Théodore Dubois, insieme al professore di composizione Paul Vidal (maestro di Nadia Boulanger) e al musicologo Charles Théodore Malherbe, lo aveva incaricato di rintracciare alcuni manoscritti a lungo dimenticati conservati nella biblioteca del Conservatorio di Napoli e chiamati *partimenti*. La biblioteca del Conservatorio di Parigi conteneva già alcuni manoscritti di partimenti, copie probabilmente fatte a Napoli alla fine del Settecento; l'incarico assegnato a Caplet era quindi di trovare altro materiale dello stesso genere, copiarlo, e riportare le copie a Parigi. Per essere sicuri di non copiare nuovamente partimenti già in possesso del *Conservatoire*, Dubois fece realizzare un catalogo tematico manoscritto della collezione di partimenti parigina. Con il suo catalogo Caplet andò quindi a Napoli per incontrarsi con il bibliotecario che, nel 1903, era Rocco Pagliara. Il bibliotecario diede un caldo benvenuto a Caplet mostrandogli la biblioteca e i manoscritti, e promettendogli che avrebbe affidato ai suoi copisti la preparazione delle copie: cosa che non fece mai. Caplet, sotto pressione da Parigi, continuò a scrivere a Pagliara per due anni senza ricevere alcuna risposta e non fu quindi in grado portare nuovi partimenti di ritorno a Parigi: la collezione di partimenti della biblioteca di Parigi corrisponde infatti al vecchio catalogo tematico e i manoscritti sono attualmente ospitati alla Bibliothèque Nationale (sede Richelieu-Louvois).

Le ragioni di questo silenzio sono difficili da capire: probabilmente non fu semplice negligenza visto che Pagliara era un bibliotecario scrupoloso. Un'ipotesi è che fosse reticente a condividere questi materiali con un estraneo: dopotutto nei partimenti erano racchiusi i segreti della più famosa scuola di composizione del Settecento, quella di Napoli.

Lo scopo di questo libro di riportare in vita la tradizione, a lungo dimenticata, dei partimenti: uno strumento pedagogico che, sviluppato in Italia e in particolare a Napoli, formò la mente musicale di innumerevoli compositori durante il Settecento e parte dell'Ottocento in tutta Europa. Nonostante la sua importanza, questa tradizione ha a lungo eluso l'attenzione dei musicologi e dei teorici soprattutto perché la teoria del partimento fu trasmessa oralmente, e perché le fonti sopravvissute sono prevalentemente raccolte manoscritte di esercizi e di regole frammentarie. Nello scrivere questo libro, sono stato guidato dall'idea che la tradizione del partimento ha avuto prevalentemente una natura sovra-indi-

viduale. Per ‘sovra-individuale’ intendo che la tradizione è esistita in modo coerente e continuativo a prescindere dai suoi singoli esponenti. Questa idea ha influenzato il modo nel quale raccontato la storia dei partimenti: il contributo dei singoli maestri è stato quindi messo in relazione col più largo contesto di una tradizione che proseguì, sostanzialmente immutata al di là degli aspetti stilistici, per più di due secoli.

La natura e il taglio di questo libro sono la conseguenza della natura sfaccettata della tradizione del partimento, e della crescente letteratura sull’argomento. Infatti, per comprendere questa tradizione si può procedere dal punto di vista musicologico, teorico e performativo; di conseguenza, questo è essenzialmente un libro sulla teoria e la pratica musicale, ma nel quale la musicologia gioca un ruolo importante. È organizzato in quattro parti, che trattano i seguenti aspetti.

La prima parte è dedicata a due aspetti: la storia e le fonti. Il partimento si sviluppò in un contesto molto particolare: i quattro conservatori di Napoli; un’introduzione riguardante la loro storia, la loro organizzazione e i loro percorsi di studio costituisce un’indispensabile premessa per qualsiasi studio in questo campo. La trasmissione e la circolazione dei partimenti si è quasi sempre affidata a copie manoscritte; è quindi necessario offrire al lettore un orientamento nell’intricata e confusa situazione delle fonti che includa uno sguardo generale sui diversi tipi di fonti (monografie, raccolte, zibaldoni ecc.) e uno più specifico per ciascun autore. La seconda parte è dedicata agli aspetti teorici della tradizione del partimento: le cosiddette *regole*. Queste erano dettate oralmente dai maestri e messe per iscritto dagli allievi nei loro quaderni insieme con i partimenti, o separatamente. Le regole dei partimenti costituiscono una completa teoria dell’armonia e della condotta delle voci secondo la tradizione napoletana, e la loro conoscenza è indispensabile, non solo per comprendere la tradizione del partimento ma anche per una analisi storicamente informata della musica del Sette e Ottocento. La terza e la quarta parte sono di natura pratica e riguardano la realizzazione dei partimenti.

Partendo dalle regole, la terza parte inizia con facili realizzazioni per procedere poi verso aspetti più complessi come diminuzioni, imitazioni, ritmo e coerenza motivica, basandosi sulle realizzazioni coeve sopravvissute. Gli ultimi capitoli, nella quarta parte, costituiscono una guida alla realizzazione di partimenti scelti e ordinati per genere, forma e stile, oltre che in ordine di difficoltà crescente.

La mia ambizione è stata non solo di restituire un’immagine la più precisa possibile di quello che Ludwig Holtmeier ha giustamente definito una cultura dimenticata della teoria musicale, ma anche mostrare come il potenziale della pratica del partimento come metodo d’insegnamento non sia scomparso ma sia ancora intatto. Infatti, questo libro è anche una guida pratica all’uso dei partimenti in quanto attuali strumenti di insegnamento. Riportare in vita una competenza perduta comporta difficoltà enormi: in particolare, uno dei problemi più grandi è come e quando offrire dei modelli di realizzazione. In primo luogo, a parte le poche realizzazioni autentiche sopravvissute, quelle proposte qui dall’autore sono necessariamente ipotetiche (anche se, si spera, plausibili). In secondo luogo, dare le realizzazioni complete di tutti i partimenti significherebbe privare il lettore della sfida (e del piacere) di trovare le proprie soluzioni. D’altra parte, è difficile immaginare che uno studente, o anche un musicista di oggi, possa superare con successo difficoltà che per gli apprendisti compositori napoletani del Settecento richiedevano anni di studio e l’assistenza di un maestro. Ho quindi usato un approccio graduale: i partimenti del capitolo 14 sono completamente realizzati come esempi; per i partimenti del sesto capitolo della quarta parte, ho dato solo delle realizzazioni parziali o dei suggerimenti,

lasciando al lettore il compito (e, sottolineo nuovamente, il piacere) di finire il lavoro. Da ultimo, ho lasciato un certo numero di partimenti completamente da realizzare lungo tutto il libro come esempi dello stile dei loro autori.

Caratteristica della notazione del partimento è l'uso di diverse chiavi. La ragione principale per questo è, evidentemente, che i partimenti sono scritti su un unico rigo, ma ce ne sono anche altre. Cambiando chiave l'autore può segnalare un'entrata tematica, una modifica nella *texture*, un'alternanza solo-tutti e molte altre cose; in altre parole, i cambi di chiave sono un importante segnale per trasmettere istruzioni riguardanti la realizzazione. Conseguentemente ho resistito alla tentazione di normalizzare la varietà di chiavi utilizzate in favore di una notazione più familiare nelle sole chiavi di violino e basso: sono certo che la pratica dei partimenti aiuterà lo studente a migliorare la propria capacità di lettura delle chiavi, che negli ultimi anni sembra deprecabilmente in declino.

Come il lettore potrà vedere, in questo libro mi sono concentrato su Napoli come centro principale della pratica del partimento. Nel dar preferenza alla tradizione napoletana non intendo sostenere che questa sia stata l'unica (anche se forse è stata la più importante); in realtà i partimenti sono stati usati non solo in ogni centro musicale in Italia, ma anche in altri paesi europei e, soprattutto, in Austria, Germania e Francia.

Questo libro non sarebbe mai stato scritto senza l'aiuto di molti amici, colleghi e studenti. Quando nel 1994 ottenni il mio primo incarico come professore a contratto di teoria della musica, Agostino Ziino mi suggerì, nel suo tipico modo semiserio, di usare come materiale didattico i partimenti di Fedele Fenaroli. Come molti musicisti della mia generazione, avevo una vaga nozione di qualcosa di tremendamente obsoleto, un relitto di un'epoca finita da tempo: certamente non avrei potuto immaginare che da quel consiglio, forse non così casuale, sarebbe nato un interesse durato a lungo.

Molti altri colleghi italiani hanno dato il loro aiuto e consiglio durante il lungo viaggio che mi condotto a questo libro. Debbo citare per prima Rosa Cafiero, i cui pionieristici studi hanno posto le basi per l'attuale proliferazione degli studi sul partimento. Sono poi particolarmente grato a Francesco Cotticelli, Dinko Fabris, Paologiovanni Maione e Lucio Tufano che hanno letto i capitoli di argomento storico e mi hanno guidato attraverso l'intricata storia delle istituzioni napoletane. Bianca Maria Antolini, Danilo Costantini e Guido Salvetti in molte occasioni hanno condiviso con me la loro approfondita conoscenza storica.

Questo libro comunque non sarebbe mai stato scritto se un gruppo di studiosi stranieri non avesse condiviso il mio interesse nei partimenti. Thomas Christiansen mi ha invitato a discutere le mie idee sul partimento durante il suo periodo come *Visiting Professor* all'Orpheus Institute di Ghent (Belgio), e mi ha incoraggiato a progettare e perseguire un libro interamente dedicato ai partimenti. Durante la prima fase delle ricerche, Jesse Rosenberg mi raccontò di un collega che stava lavorando su un argomento simile, una notizia questa che normalmente getta gli studiosi nel panico. Al contrario, ho trovato in Robert Gjerdingen un instancabile sostenitore di questo progetto, e un acuto contraddittore in un numero imprecisato di conversazioni. Sono in debito inoltre con Deborah Burton, William Caplin e David Gagné che hanno letto la prima bozza di questo libro e mi hanno dato il loro parere. Un aiuto degno di nota è poi giunto dai miei frequenti scambi di opinioni con una crescente comunità di 'partimentisti' di lingua tedesca tra i quali Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier, Rudolf Lutz, Johannes Menke e Nicoleta Paraschivescu.

Una delle mie più grandi preoccupazioni è stata verificare le reazioni di diversi colleghi e studenti una volta esposti alla pedagogia del Settecento. Desidero quindi ringraziare

le persone che mi hanno dato questa possibilità, tra le quali: Antonio Cascelli, Thomas Christensen, Peter Dejang, David Gagné, Jeroen D'Hoe, Robert Gjerdingen e Frank Samarotto; oltre che il gruppo di colleghi che prese parte alla sessione speciale sui partimenti tenuta al convegno dell'AMS/SMT il 6 novembre 2008 a Nashville. Un ringraziamento speciale ai miei studenti all'Università di Tor Vergata di Roma che hanno entusiasticamente testato questa pratica a lungo dimenticata e che in molte occasioni hanno evidenziato incongruenze ed errori nelle mie realizzazioni. Un ringraziamento speciale infine a Stefano Quaresima, che ha controllato tutti gli esempi musicali, e a Laura Pontecorvo, che ha letto attentamente la seconda bozza segnalando numerosi errori.

Il lavoro preparatorio di questo libro è consistito soprattutto nel raccogliere materiali da un gran numero di biblioteche: non avrei quindi potuto trovare numerose fonti senza l'aiuto di molti bibliotecari. Sono grato a Licia Sirch (Conservatorio di Milano), Mauro Amato, Antonio Caroccia, Tiziana Grande, Francesco Melisi (Conservatorio di Napoli), Faustino Avagliano OSB † (Montecassino), Niccolò Maccavino (Noto), Markus Engelhardt, Christine Streubühr e Roberto Versaci (Istituto Storico-Germanico di Roma, sezione musica) e la biblioteca dell'abbazia di Grottaferrata (Roma). Giancarlo Rostirolla mi ha aiutato con la sua impareggiabile conoscenza delle fonti della musica italiana. Sono poi in debito anche con lo staff della sezione musicale della Oxford University press, e in particolare con Suzanne Ryan, che ha creduto in questo progetto fin dall'inizio. Per finire, ho ricevuto l'aiuto determinante di Teresa M. Gialdrone che ha condiviso con me la sua profonda conoscenza delle fonti manoscritte ed è sempre riuscita a destare nuovamente il mio entusiasmo, soprattutto nei frequenti momenti di scoraggiamento. A mia figlia Giulia porgo le mie scuse più sincere per aver qualche volta trascurato i miei doveri di padre a causa dei partimenti. Questo libro è, in grande misura, il loro libro.

Prefazione all'edizione italiana

L'edizione italiana di *The Art of Partimento* segue di tredici anni quella originale per la Oxford University Press, pubblicata nel 2012, che era basata su delle ricerche effettuate a partire dai primi anni del nuovo millennio. A quel tempo sul partimento si sapeva poco, e la scarsa letteratura esistente era per lo più di carattere storico. Tuttavia, in diversi ambiti accademici, di qua e di là dell'Atlantico, si faceva strada la consapevolezza che nella storia della teoria della musica, e in particolare in quella tra Sette e Ottocento, principalmente basata sui trattati, mancava qualcosa di importante, anzi forse la cosa più importante: le basi concrete del mestiere del compositore. Il problema si può spiegare facilmente trasportandolo nell'ambito dell'esecuzione. Per lo stesso periodo storico esistono molti trattati che spiegano come suonare uno strumento: si pensi a C.Ph. E. Bach o a Türk per la tastiera, a Leopold Mozart o a Galeazzi per il violino, o a Quantz per il flauto. Questi trattati sono inestimabili fonti di informazioni per quanto riguarda la prassi esecutiva dell'epoca, ma – ecco il punto – nessuno crede che si possa imparare a suonare il violino leggendo il libro di Galeazzi, o a suonare il flauto leggendo Quantz. Allo stesso modo, come J. J. Rousseau scoprì a sue spese, non si può imparare a comporre studiando il *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* di Rameau. Oggi sappiamo, infatti, che il mestiere della musica veniva trasmesso soprattutto attraverso delle modalità di teorizzazione non verbali, quali: le raccolte di opere esemplari da copiare e imitare, come l'*Esemplare* di Padre Martini o *Die Kunst der Fuge* di Bach, ma anche le sonate di Corelli o i *Salmi* di Benedetto Marcello; l'*ars combinatoria* basata sulla memorizzazione e ricombinazione di 'blocchi da costruzione' stereotipati, come gli schemi galanti o i *Satzmodelle*; e la pratica dei partimenti, che è l'oggetto di questo libro.

In questi tredici anni la letteratura sul partimento si è enormemente ampliata: hanno visto la luce diverse edizioni critiche di partimenti (allora del tutto assenti) e perfino di realizzazioni storiche. I partimenti oggi si insegnano in molti conservatori e università specialmente nell'Europa settentrionale e nei paesi di lingua inglese, esistono siti web dedicati, e innumerevoli video di partimenti realizzati sul clavicembalo, l'organo, il pianoforte e la chitarra sono a disposizione sulla piattaforma come YouTube. L'interesse per il partimento è cresciuto insieme a quello per gli schemi galanti, per i modelli storici di composizione (*Satzmodelle*), per il solfeggio e la persistenza della solmisazione per tutto il Settecento, per l'improvvisazione e la composizione storica: facce diverse di una realtà unica, che potremmo chiamare 'teoria attuativa storicamente informata'. Attuativa perché cade al di fuori della classica tripartizione dahlhausiana della teoria musicale (speculativa, prescrittiva, descrittiva) in quanto si tratta di forme di teorizzazione basate sull'atto, sul fare; storicamente informata, perché cerca le proprie ragioni nel contesto storico adeguato.

Questo libro è stato pensato e scritto in lingua inglese da un autore italiano, e successivamente tradotto nella madre lingua dell'autore: una circostanza che può parere bizzarra, ma che sta diventando sempre più frequente. Le ragioni di questa scelta possono essere diverse, ma quella principale è la ricerca di una diffusione più ampia di quella che permette una lingua come l'italiano che, anche nell'ambito musicale, è purtroppo letta da una

minoranza di persone. Il prezzo da pagare è che, nel rivedere la traduzione italiana, mi sono reso conto di quanto la lingua d'origine abbia dettato giri di frase, punteggiatura, scelte lessicali e idiomatiche, in una parola, lo stile: insieme al traduttore abbiamo cercato, spero con successo, di trovare uno stile accettabile.

La presente edizione italiana differisce da quella originale per diversi aspetti. Innanzitutto, sono stati corretti tutti gli errori e refusi che siamo stati in grado di trovare, sia nel testo sia negli esempi musicali: purtroppo i refusi hanno l'abitudine di restare nascosti fino a un minuto dopo l'andata in stampa, e non è sempre facile stanarli. Alcune parti del testo sono state alterate o riscritte per correggere attribuzioni che si sono rivelate errate, per dar conto di fonti allora sconosciute, o per correggere ipotesi storiografiche che si sono rivelate inesatte alla luce di dati emersi successivamente al 2012. Tra le più importanti segnalo la scoperta di due nuove fonti: il manoscritto Ossietzky che ha completamente cambiato quanto avevo scritto a proposito dei partimenti di Alessandro Scarlatti, e le *Regole o vero Toccate di studio..* (1695) di Francesco Mancini, che ha smentito la mia ipotesi di una origine romana del partimento, riportandola a Napoli e retrodatandola alla fine del Seicento. La bibliografia è stata aggiornata, ed è stata aggiunta una nuova sezione sulle moderne edizioni di partimenti.

Spero che questa edizione possa contribuire a riaccendere l'interesse per il partimento anche nel suo luogo di origine.

Indice

Dedica	iii
Prologo	v
Prefazione all'edizione italiana	ix
Parte prima: storia	
1. Di alcuni strani manoscritti musicali	3
2. Cosa sono i partimenti?	8
3. Il partimento in Italia	21
4. I conservatori napoletani	33
5. Metodi di insegnamento nei conservatori napoletani	49
6. Le fonti del partimento	57
7. Una genealogia di maestri	68
Parte seconda: teoria	
8. Il partimento come teoria della composizione	113
9. Le regole	118
Parte terza: pratica	
10. Preludio alla realizzazione	197
11. Il partimento non numerato	203
12. L'arte della diminuzione	213
13. Imitazione	223
14. Coerenza motivica	241
15. Realizzazioni "autentiche"	251
Parte Quarta: Guida alla realizzazione	
16. Lezione, preludio, studio modulare	281
17. Tutti-solo: Concerto e Toccata	297
18. Sonata	319
19. Fantasia, variazione, danza	340
20. Generi imitativi	352
21. Fuga	365

22. Epilogo 394

Elenco delle fonti	401
Edizioni moderne di partimenti	408
Bibliografia	409
Indice dei nomi e dei soggetti	417



dI ALCUNI STRANI MANOSCRITTI MUSICALI

In quasi tutte le biblioteche musicali europee, e particolarmente in Italia, un ricercatore che consulti raccolte di manoscritti di musica per tastiera del XVIII secolo può imbattersi in certi bizzarri documenti che assomigliano più o meno a quello mostrato in Figura 1.1.

A un primo sguardo, il brano mostrato nell'esempio appare come un semplice basso numerato o, forse, la parte staccata di un basso continuo per qualche tipo di ensemble. Tuttavia, la chiave di violino alla sesta battuta, e il passaggio nello stile di una fanfara che segue non sono certo comuni in una parte di basso continuo. Nella seconda battuta del rigo seguente troviamo di nuovo indicazioni di basso cifrato ma di tipo particolare come, per esempio, '3 3' (di certo non una cifratura accordale), l'indicazione 'imit' (per imitazione), e la chiave di tenore nella seconda battuta del terzo rigo. Questa alternanza di basso numerato, indicazioni per le voci superiori e l'uso di tre chiavi (basso, tenore e violino), tutte su un singolo pentagramma, continua per tutto il brano ed è tipica di un genere di musica per tastiera molto utilizzata nel XVIII secolo chiamato partimento.

L'etimologia della parola partimento è sconosciuta, ma il termine era già utilizzato durante il XVII secolo come sinonimo di basso di una composizione. Verso la fine del secolo avvenne uno slittamento semantico: pur conservando formalmente la sua identificazione col basso, il termine cominciò a essere usato per indicare un tipo di notazione abbreviata per strumenti a tastiera.

Secondo il nuovo significato, un partimento non era più solo un basso; ogni chiave poteva apparire, così come una *texture* polifonica, passaggi di bravura e imitazioni. In altre

2



COSA SONO I PARTIMENTI?

C'è un tacito presupposto nella storia della teoria musicale: per quanto gloriosa fosse stata la tradizione teorico-musicale italiana durante il Rinascimento e il primo Barocco, essa sarebbe improvvisamente e del tutto scomparsa nel Settecento¹. Il grande musicologo tedesco Carl Dahlhaus espresse questa idea, fin troppo condivisa, nel suo tipico stile assertivo: «Nessuna teoria musicale italiana fu in grado di esercitare una qualsivoglia influenza al di là delle Alpi dopo, e nonostante, i trattati speculativi di Giuseppe Tartini e i libri eruditi di Padre Martini»².

Come conseguenza di quella che potremmo descrivere come la teoria di una “estinzione di massa”, i riferimenti ai teorici italiani compaiono solo fugacemente nella letteratura sulla teoria della composizione del Settecento, anche se l'enorme influenza dei compositori e degli maestri italiani in tutta Europa proprio in quel periodo sia generalmente riconosciuta: è noto che nel Settecento l'emigrazione di migliaia di musicisti italiani in tutte le parti d'Europa contribuì alla diffusione e al predominio della loro musica³. Meno nota è la corrispondente diffusione dei loro metodi di insegnamento. Un caso esemplare è l'affermazione di Haydn, riportata nel primo capitolo, circa suoi studi con Porpora: per quanto degna di nota, questa attestazione di stima sul suo maestro non è tuttavia riuscita a suscitare nei teorici della musica la curiosità di scoprire esattamente cosa Porpora insegnasse e da quale tradizione. Cosa avrebbe potuto insegnare Porpora se la tradizione italiana non fosse andata oltre Tartini e Martini?