

R. CAFIERO, *La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali*, Lucca, LIM, 2020, XII+364 pp.

N. BARAGWANATH, *The Solfeggio Tradition. A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2020, XIX+410 pp.

Nel 1993 una giovane studiosa italiana, Rosa Cafiero, pubblicava un saggio su un manoscritto di regole di partimenti scritto da un oscuro musicista napoletano, Carlo Cotumacci, che veniva interamente trascritto in appendice (*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 cura di M. Caraci Vela, R. Cafiero e A. Romagnoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1993, pp. 549-579). Era la prima volta, dopo gli isolati studi di Gustav Fellerer negli anni '30 del Novecento, che un saggio veniva dedicato al partimento, una tecnica di improvvisazione guidata derivata dal basso continuo, in cui una parte notata su un singolo pentagramma viene sviluppata estemporaneamente dall'esecutore, e che ha costituito uno dei fondamenti dell'istruzione musicale dal tardo Seicento all'Ottocento: un oggetto che, salvo sporadici accenni, restava del tutto sconosciuto nella letteratura musicologica e che tale continuò a restare anche dopo questo scritto, per quasi tre lustri.

La storia della riscoperta del partimento è stata raccontata diverse volte, anche nella prefazione del libro di Rosa Cafiero qui recensito; basti ricordare che l'anno di svolta è forse il 2007, quando la sesta conferenza europea di analisi musicale (EuroMac) tenutasi a Friburgo in Brisgovia ospitò una sessione sui partimenti che portò all'attenzione di un pubblico ignaro il potenziale rivoluzionario dell'antica pedagogia musicale dei conservatori napoletani. Nel volgere di pochi anni, il partimento è uscito dall'ombra nella quale era rimasto per almeno un secolo e mezzo e ha conquistato una posizione di primo piano non solo in ambito musicologico ma anche nella pedagogia musicale, adattandosi anche alle nuove modalità di insegnamento a distanza: ormai corsi di partimento vengono offerti online da docenti che risiedono in tutto il mondo, ma particolarmente nell'Europa del nord e negli USA. L'interesse per il partimento ha avuto anche un effetto di traino per le altre discipline sorelle: il contrappunto nella sua declinazione napoletana, e il solfeggio, forse il più elusivo tra i tre pilastri della pedagogia napoletana, che è l'oggetto del libro di Nicholas Baragwanath.

Il volume di Rosa Cafiero raccoglie e rende disponibili nove saggi, di non sempre facile reperibilità, originariamente pubblicati tra il 1993 e il 2013, che compendiano le ricerche dell'autrice sulla storia, il contesto e la disseminazione della teoria napoletana tra l'Italia e la Francia (e, in misura più limitata, Londra) tra Sette-Ottocento. Questi studi, insieme ad altri che non sono inclusi nella presente antologia, hanno costituito l'indispensabile base storica e documentaria su cui la "*partimento renaissance*" si è appoggiata. L'autrice non si è limitata a ripubblicare i saggi tali e quali erano nella versione originaria, ma li ha rivisti,

corretti e aggiornati non solo nelle note bibliografiche ma anche nel contenuto, in modo tale che la versione rivista può considerarsi come un contributo sostanzialmente nuovo rispetto a quella originale.

I nove saggi sono divisi in tre parti: nella prima parte due saggi sono dedicati a Carlo Cotumacci (*La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle Regole di Carlo Cotumacci e Carlo Cotumacci nella tradizione didattica delle scuole napoletane*) e uno a Nicola Sala e al suo trattato di contrappunto (*Un viaggio musicale nella scuola napoletana: le Regole del contrappunto pratico di Nicola Sala, Napoli, 1794*). La seconda parte è incentrata sulla disseminazione della tradizione napoletana a Parigi e in particolare sulla creazione del mito di Durante (*Teorie armoniche di scuola napoletana ai primi dell'Ottocento: cenni sulla fortuna di Francesco Durante fra Napoli e Parigi*), sull'opera di mediazione culturale svolta da un esule della Repubblica partenopea (*Un divulgatore di teorie armoniche a Parigi: Emanuele Imbimbo, 1756-1839*), mentre il lavoro centrale della seconda parte è dedicato all'analisi di un *corpus* di venti lettere inviate da Fedele Fenaroli all'antico allievo Marco Santucci nel volgere di quasi un trentennio, dal 1790 al 1817 («*La musica è di nuova specie, si compone senza regole*»: *Fedele Fenaroli e la composizione tra Settecento e Ottocento*).

La terza parte prende in esame tre casi di sintesi e divulgazione della tradizione napoletana: un trattato manoscritto attribuito a Giuseppe Giordani, detto "il Giordaniello", sul contrappunto in ambito napoletano (*Pratica della musica: un bilancio sull'insegnamento della composizione nel XVIII secolo*), il trattato di un'interessante figura di mediatore culturale tra Napoli, Parigi e Londra (*Introduzione agli scritti teorici di Francesco Bianchi (Cremona c. 1752-Londra, 1810): il Trattato di armonia teorico pratico*) e infine l'opera del collezionista e 'armonista dilettante' Gaspare Selvaggi (*Una sintesi di scuole napoletane: il Trattato di armonia di Gaspare Selvaggi*).

Come si diceva, l'autrice ha sottoposto le versioni originali dei saggi a una revisione, cosa del resto inevitabile visto che la *partimento renaissance* in poco tempo ha moltiplicato la bibliografia e ampliato le conoscenze. Questo non ha significato solo un aumento della documentazione e delle note (già copiose nelle prime versioni) ma in molti casi una vera riscrittura del testo. Se confrontiamo le due versioni del primo saggio, già ricordato all'inizio di questa recensione (*La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento*), notiamo che la prima versione del 1993 ha 69 note contro le 110 della versione più recente, indice di un attento aggiornamento bibliografico. Altri cambiamenti, magari meno vistosi ma più intriganti, sono spie di un mutato atteggiamento nei confronti del materiale studiato. Per esempio, a p. 560 della versione originale del saggio citato Cafiero scrive «Particolarmente significativo appare, dunque, il fatto che l'unica copia autografa del 'trattato' d'armonia di Cotumacci sia stata rilegata proprio nell'Ottocento [...] insieme con alcuni 'esercizi armonici' di Bellini, alcuni partimento di Leo e di Pasquini, quasi una sorta di silloge ad uso didattico...». A p. 16 della versione più recente, la frase è stata riformulata in questo modo:

«Particolarmente significativo appare, dunque, che un esemplare del testo teorico concepito da Cotumacci [nota 46] [...] sia stata rilegata proprio nell'Ottocento [...] insieme con alcuni 'esercizi armonici' di Bellini [nota 47], alcuni partimenti di Leo e di Pasquini, quasi una sorta di silloge ad uso didattico [...]». Le differenze tra i due testi non sono banali. Nella prima versione, una pudica coppia di apici circonda la parola 'trattato', mostrando l'imbarazzo dell'autrice nel definire con un termine impegnativo una così rudimentale raccolta di regole. Nella riscrittura del saggio, avvenuta quando si era diffusa la conoscenza di una tradizione teorica trasmessa oralmente, di cui le raccolte di *regole* come quella di Cotumacci e tante altre non sono altro che dei promemoria, la parola 'trattato' è stata sostituita con *testo teorico* (senza apici). Altre correzioni riguardano il recente (gennaio 2020) cambio di collocazione del manoscritto e la possibilità, prima non presa in considerazione ma emersa successivamente, che il Bellini citato fosse non l'autore di *Norma* ma il quasi omonimo avo paterno, Vincenzo Tobia Bellini (1744-1829).

Esempi di questo genere si possono trovare ovunque nella raccolta e mostrano l'acribia con cui l'autrice ha voluto emendare i suoi scritti, già peraltro estremamente precisi e puntuali, in un campo di studi in cui i dati a disposizione vengono aggiornati da nuove ricerche con una velocità che trova pochi riscontri in altri ambiti di ricerca musicologici, confermando che le ricerche di Cafiero restano strumenti indispensabili per chi voglia indagare la storia della teoria musicale napoletana tra Sette e Ottocento.

Accennavo alla natura elusiva del solfeggio, il terzo pilastro dell'insegnamento napoletano. Su cosa fosse il solfeggio, e a cosa servisse esattamente, le opinioni sono diverse. I solfeggi si presentano come brevi composizioni prive di testo per una o più voci generalmente accompagnate da basso continuo. La loro funzione principale era probabilmente quella di esercizi di canto che, partendo dagli elementi di base, cioè dall'intonazione degli intervalli, arrivavano fino ai più difficili saggi di virtuosità.

Ma c'è altro nei solfeggi. Robert Gjerdingen (*Partimento, que me veux-tu?*, «Journal of Music Theory», 51/1, 2007, pp. 85-135: 114-117) ha visto in loro la parte mancante dei partimenti, il loro complemento: il solfeggio esplicita i modelli melodici che si ingranano su quelli del basso, permettendo di memorizzare la controparte melodica dei modelli di basso e di utilizzarli nel momento in cui il partimentista li incontra o, una volta transitato alla 'composizione ideale', li utilizza nelle proprie opere. Paolo Sullo (*I solfeggi di Leo e lo studio della forma nella scuola napoletana del Settecento*, «Rivista di teoria e analisi musicale», 15, 2009, pp. 97-115 e *I solfeggi nella scuola napoletana nel Settecento*, PhD diss., Roma, Università di Roma "Tor Vergata", 2011) ha invece approfondito un altro aspetto del solfeggio, cioè il suo utilizzo come strumento per l'apprendimento e il perfezionamento della composizione libera (in Italia chiamata, fino a Ottocento inoltrato, "composizione ideale"), nonché gli aspetti formali e contrappuntistici dei solfeggi a noi pervenuti. In *The Solfeggio Tradition*,

che qui recensiamo assieme al volume di Rosa Cafiero, Nicholas Baragwanath avanza una diversa interpretazione, e imposta la sua trattazione su un aspetto che finora era stato solo marginalmente sfiorato: la solmisazione basata sugli esacordi medioevali e sulla loro mutazione.

Che l'antica solmisazione fosse in qualche modo sopravvissuta fino alla fine del Settecento e oltre era evidente dal modo in cui le note erano indicate utilizzando la nomenclatura del Gamut' (le venti note della *musica recta*, dal sol grave al mi acuto): nomi come 'Alamirè' e 'Gesolfaut' sono frequenti nei manoscritti italiani nel Settecento, dove per le scale o le tonalità si usavano termini arcaici come 'Alamirè terza minore' (La minore). Ammetto di aver pensato che questa denominazione fosse un mero fatto di sopravvivenza terminologica, ma il libro di Baragwanath racconta una storia affatto diversa, che parte da una realtà storica che non sempre riceve l'attenzione che meriterebbe: il ruolo fondamentale della musica sacra nella produzione musicale del diciottesimo secolo.

La Chiesa, scrive l'autore in apertura del terzo capitolo intitolato "The Church music industry", «remained by far the largest provider of employment for musicians in the eighteenth century» (p. 31). E questo comportava naturalmente che l'istruzione dei giovani cantori fosse basata sull'apprendimento del canto fermo, il che tra l'altro spiega la grande quantità di manuali elementari per il canto fermo prodotti e utilizzati nel diciottesimo secolo e oltre. Il canto fermo, a sua volta, era basato sulla solmisazione esacordale, che dunque costituiva il fondamento dell'istruzione musicale di un apprendista musicista, perché, specialmente nei conservatori napoletani, valeva la regola che "chi canta, suona": e dunque i figliuoli, prima di essere ammessi a toccare uno strumento, dovevano passare almeno tre anni ad apprendere i segreti della solmisazione.

Tutto questo già si sapeva: la novità del contributo di Baragwanath consiste nel chiedersi che cosa cambia realmente nella percezione musicale se si ragiona con gli esacordi e le loro mutazioni anziché col sistema "francese" in uso oggi, in cui a ogni nota corrisponde una sillaba fissa, la cui adozione in Italia coincide con il declino dell'istruzione musicale impartito dalla Chiesa, il cui colpo finale arrivò dalle campagne napoleoniche. La risposta dell'autore è che i solfeggi basati sul sistema esacordale costituiscono il segreto di una «forgotten art of melody in the long eighteenth century» (p. 1): tutto il libro è una brillante e provocatoria argomentazione di questa tesi.

Il libro è diviso in tre parti: la prima inquadra la prassi del solfeggio nel suo contesto storico e sociale, oltre a fornire le basi per la comprensione del meccanismo esacordale a partire dal solfeggio parlato, cioè dal nome delle note: il Gamut, il sistema delle alterazioni, la mano guidoniana, le mutazioni, e la differenza tra canto fermo e canto figurato.

La seconda parte costituisce il cuore del libro, e allo stesso tempo la sua scommessa più audace. Intitolata *Theory and Practice: Lessons in the Art of Melody* è, in sostanza, un metodo pratico per imparare a solfeggiare utilizzando la

solmisazione, basato su fonti italiane (prevalentemente napoletane) del Settecento. Non mancano gli esercizi completi di soluzione, opportunamente distanziata, per verificare la propria abilità dell'apprendere quest'arte ormai dimenticata.

La terza parte tenta una classificazione in tipi dell'immane repertorio di solfeggi che ci sono pervenuti, in gran parte manoscritti. Il capitolo 10, che apre la terza parte, dal titolo un po' provocatorio "Defining Solfeggio" (dopo 240 pagine?) tenta di mettere chiarezza sulla molteplicità di significati e funzioni di questa pratica attraverso i secoli. Nel far questo, Baragwanath classifica i solfeggi in quattro "tipi" secondo il numero di voci e la presenza o meno del basso continuo: la divisione principale è comunque la presenza dell'accompagnamento, e due capitoli sono dedicati al solfeggio non accompagnato (cap. 11) e a quello accompagnato (cap. 12). Il capitolo 13 tratta brevemente dei rapporti tra solfeggio e partimento dal punto di vista della comune radice nella solmisazione. L'epilogo traccia una storia dei sistemi alternativi, alcuni poco più che curiosità come la bocedizzazione o la bebbizzazione, altri che hanno definitivamente soppiantato la solmisazione attraverso la scoperta della settima sillaba, il si, e che hanno portato ai moderni sistemi di Do mobile come quello di Kodály.

Il libro è dotato di un ampio apparato documentario: un glossario di termini tecnici all'inizio, una ricchissima bibliografia divisa in fonti primarie divise tra raccolte di solfeggi manoscritti e a stampa e opere teoriche e musicografiche d'epoca, e una raccolta di fonti secondarie di notevole ampiezza.

Fin qui la descrizione esteriore del libro: veniamo ora a discutere alcuni aspetti del contenuto.

Si è detto che questo libro è provocatorio, nel senso che vuole mettere in discussione alcune tra le nostre più radicate certezze, a cominciare dalla lettura delle note. Prendiamo la terza parte, di gran lunga la più ampia del libro: si tratta, in tutto e per tutto, di un manuale di solmisazione centrato in gran parte sulla pratica settecentesca della scala composta, formata da due esacordi interconnessi a distanza di quarta o di quinta: per esempio, due esacordi naturali sul Do e sul Sol che creano quella che oggi chiamiamo una scala di Do maggiore, ma con un'estensione di decima anziché di ottava (nella scala composta la sillaba Ut era sostituita dal moderno Do). I primi esercizi consistono semplicemente nel dare un nome alle note utilizzando la scala composta e localizzando le mutazioni esacordali. L'esercizio più semplice, quello dell'esempio 6.8, tratto da un manoscritto di Gaetano Greco (I-Nc 45.1.65), costituisce già un primo assaggio del senso di smarrimento che un musicista moderno prova nei confronti della solmisazione. Ben presto impariamo che la cosa più importante è localizzare il semitono e chiamarlo sempre Mi-Fa (o Fa-Mi) e a identificare le mutazioni esacordali. Poi impariamo la regola del "Fa sopra il La", chiamata a Napoli "falso Fa" che consente di evitare di mutare esacordo per una singola nota. Si passa poi ai salti di terza, quarta e quinta e poi alle scale minori, utilizzando la solmisazione

tedesca e italiana. Una delle lezioni più difficili riguarda le alterazioni. Nella solmizzazione la regola generale per le alterazioni è che andavano ignorate: l'alterazione di una nota non è altro che un'inflexione, una variante della nota reale (diatonica). Non sempre è così però: bisogna fare molta attenzione a distinguere tra alterazione come inflessione e quelle alterazioni che producono il mi-fa, portando quindi una mutazione.

Alla stregua delle inflessioni cromatiche erano considerate le diminuzioni e gli abbellimenti in genere. Il capitolo 7 ("Singing solfeggio") mostra moltissimi esempi di diminuzioni da varie fonti (tra cui Leo, Cafaro, Cotumacci, Jommelli) in cui si nota un uso particolare del tratto orizzontale, a volte curvo come una legatura, sopra una serie di note: questo simbolo indica che le note sotto il tratto non devono essere solmizzate, ma cantate sulla stessa sillaba della nota principale.

Ci stiamo avvicinando così alla tesi centrale del libro di Baragwanath, che è questa: la pratica del solfeggio costituiva l'essenza dell'arte della melodia che ha fatto sì che i maestri italiani dominassero la scena musicale dalla fine del Seicento al primo trentennio dell'Ottocento, da Scarlatti e Corelli a Bellini e Paganini. Attraverso il solfeggio, cantanti, strumentisti e compositori erano in grado di creare melodie attraverso l'elaborazione di semplici strutture melodiche, senza perdersi nei cromatismi e nelle diminuzioni, ma sempre tenendo ben chiara la distinzione tra ciò che è struttura e ciò che è abbellimento. Per Baragwanath, la scomparsa del solfeggio coincise con la fine dell'arte della melodia.

La scommessa di Baragwanath è ora quella di far rivivere quest'arte perduta nella didattica moderna, seguendo le orme di quello che sta avvenendo per il partimento un po' ovunque. È possibile che questo avvenga, ed è auspicabile? Riguardo alla seconda domanda, la risposta è sì, è auspicabile ed è anche necessario: come aveva già intuito Gjerdingen nel 2007 (e ribadito da Baragwanath nel capitolo 13 di questo libro), il solfeggio è il complemento del partimento, e questi due aspetti non sono in antitesi, ma si completano l'un l'altro. Se passiamo alla prima domanda, il discorso si fa più complesso. Apprendere il partimento è relativamente semplice, e può essere fatto appoggiandosi in gran parte sulle nozioni teoriche di base insegnate nella teoria moderna – l'eccezione più significativa riguarda l'armonia: più o meno tutti gli approcci moderni, a partire dall'uso dei rivolti fino all'armonia funzionale sono piuttosto un impedimento che un aiuto nel ragionare in termini di partimento. Ma apprendere il solfeggio richiede una cultura radicalmente diversa, che inizia proprio dal chiamare il nome delle note. Personalmente ho svolto tutti gli esercizi presenti nel libro, e li ho confrontati con le soluzioni; se da una parte posso dirmi soddisfatto dei risultati che ho ottenuto (non ho fatto grossi errori), dall'altra non posso nascondere il senso di smarrimento che ho provato all'inizio: ho letteralmente reimpreso a leggere la musica, come se non l'avessi mai saputo fare. Naturalmente gli esercizi presenti in questo libro non possono costituire un vero e proprio prontuario pratico – il libro è un testo musicologico – ma sono

solo un assaggio di un diverso modo di intendere la melodia: dobbiamo aspettare un manuale didattico per verificare la fattualità di questo nuovo e antico approccio alla musica. Ma quello che è certo è che Baragwanath, con questo libro, ci ha messo davanti a una verità storica che d'ora in poi sarà difficile ignorare.

GIORGIO SANGUINETTI

Roma

*sanguinetti@lettere.uniroma2.it*