

INDICE

Introduzione.....	7
-------------------	---

Capitolo I – Il basso continuo in Francia fra il 1690 ca. e il 1720

Estratti da Michel de St. Lambert, *Nouveau Traité de l'Accompagnement du Clavecin* (1707)

Estratti da Jean-François Dandrieu, *Principes de l'Accompagnement du Clavecin* (1719)

1. La triade o accordo in stato fondamentale – Esercizio sulla triade	10
2. L'accordo di sesta semplice o primo rivolto della triade – Esercizio sull'accordo di sesta semplice	12
3. Il <i>petit accord</i> (accordo di sesta con terza e quarta) – Esercizio sulla <i>petite sixte</i>	14
4. L'accordo di quinta diminuita – Esercizio sull'accordo di quinta diminuita	16
5. L'accordo di sesta e le sue possibilità di raddoppio – Esercizio sull'accordo di sesta e le sue possibilità di raddoppio	18
6. L'accordo $\frac{6}{5}$ (quinta giusta con sesta aggiunta) – Esercizio sull'accordo $\frac{6}{5}$	20
7. Il ritardo di quarta – Esercizio sul ritardo di quarta	22
8. La quarta eccedente o tritono – Esercizio sulla quarta eccedente	24
9. L'accordo di seconda – Esercizio sull'accordo di seconda	26
10. L'accordo di settima – Esercizio sull'accordo di settima	28
11. Il ritardo di nona – Esercizio sul ritardo di nona	30
12. La quarta consonante o accordo $\frac{6}{4}$ – Esercizio sull'accordo $\frac{6}{4}$	32
13. Ritardo di settima e nona e accordo $\frac{\#7}{2}$ – Esercizio sull'accordo di settima e nona e accordo $\frac{\#7}{2}$	34
14. L'accordo di quinta eccedente – Esercizio sull'accordo di quinta eccedente	36
15. L'accordo di settima diminuita – Esercizio sull'accordo di quinta diminuita	38
16. Osservazioni fondamentali per la realizzazione del basso continuo francese	40
17. Scelta di composizioni francesi in forma di esercizi pratici di realizzazione del basso continuo	54

Capitolo II – Il basso continuo in Germania fra il 1710 ca. e il 1735

Estratti da Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition* (Dresden 1728)

e Georg Philipp Telemann, *Singe-, Spiel- und Generalbassübungen* (Hamburg 1733/34)

1. La triade perfetta o accordo in stato fondamentale.....	62
2. L'accordo di sesta e l'accordo $\frac{6}{3}$	64
3. L'accordo di seconda (cifrato 2)	68
4. Il ritardo di quarta: $\frac{5}{4}$ o $\frac{6}{4}$	71

5. L'accordo di quinta e sesta.....	73
6. L'accordo di settima	76
7. Il ritardo di nona	81
8. Le dissonanze straordinarie, compresi gli intervalli aumentati.....	83
9. Un altro significato per le cifre 7 e 9 (note di passaggio).....	86
10. Note di passaggio accentate e non accentate.....	87
11. Quando è necessario ribattere gli accordi?	89
12. Un esempio generale di realizzazione di Heinichen	93
13. Osservazioni fondamentali per la realizzazione del basso continuo tedesco	100
14. Dodici arie tratte da Georg Philipp Telemann, <i>Singe-, Spiel- und Generalbassübungen</i>	104
15. Scelta di composizioni tedesche in forma di esercizi pratici di realizzazione del basso continuo	121

Capitolo III – Altri aspetti fondamentali del basso continuo

1. La realizzazione a tre voci o a più di quattro voci, i recitativi e gli abbellimenti	132
2. Il basso continuo nel recitativo	139
3. Abbellimenti (<i>agrément</i> s) nel basso continuo francese.....	144
4. Abbellimenti nel basso continuo tedesco.....	147
Conclusion.....	154
Fonti e letteratura.....	155

Ce qui concerne le goût ne doit nous occuper que lorsque nous possédons parfaitement le fond
[Dobbiamo preoccuparci delle questioni di gusto solo quando siamo perfettamente padroni dei fondamenti]
(J.Ph. Rameau, *Dissertation sur les différentes Méthodes d'Accompagnement pour le Clavecin ou pour l'Orgue*, 1732)

INTRODUZIONE

In questo metodo si cercherà di trasmettere in modo dettagliato i fondamenti della pratica del basso continuo su strumenti a tastiera, la cui conoscenza era considerata requisito fondamentale per la buona formazione di un musicista fra la fine del secolo XVII e l'inizio del XVIII. Poiché risulta impossibile coprire l'intero arco dell'età del basso continuo e tutti i diversi stili nazionali, si è focalizzata l'attenzione su Francia e Germania negli anni tra il 1690 e il 1735 ca. Tali limiti spaziali e temporali trovano giustificazione nella presenza, in questo periodo, di un gran numero di fonti importanti e nel fatto che solo nel passaggio al secolo XVIII viene sviluppato un metodo sistematico di insegnamento del basso continuo, che affonda le radici nel concetto armonico di successione ordinata di accordi. Questo periodo è dunque particolarmente indicato anche per gli odierni principianti.

Prima del 1680 le scarse fonti non forniscono un'immagine coerente: al contrario, ricostruiscono uno scenario piuttosto confuso e sono quindi poco indicate per un continuista alle prime armi. Per contro le fonti tarde, come il *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* di C.Ph.E. Bach, documentano uno stile nuovo, galante, che ha spesso poco a che fare con la musica barocca, e risultano quindi, per questo periodo, di importanza secondaria.

Lo stile del basso continuo italiano, che si è modificato in maniera consistente nel corso della sua storia, era considerato incontestabilmente il più complesso e anche quello che maggiormente aveva influenzato gli altri stili nazionali: tuttavia veniva insegnato in modo poco sistematico. Per le complicazioni che nascono dalla sua varietà e per le sue particolari esigenze musicali esso può rappresentare il punto di arrivo delle conoscenze

di un cembalista ed esula dai confini del presente lavoro. D'altro canto, la maggior parte della musica italiana scritta fra 1690 e 1740 può essere eseguita secondo le indicazioni dello stile tedesco più elaborato, poiché quest'ultimo è largamente influenzato da quello italiano (cfr. cap. II, par. 9-12 e cap. III, par. 1-3).

L'attuale insegnamento della teoria musicale e dell'armonia nei Conservatori non riesce a trasmettere in modo sufficientemente dettagliato i problemi relativi alla condotta delle parti e alla costruzione armonica nel basso continuo. Questo libro tenta dunque di colmare una lacuna, basandosi espressamente sulle fonti originali.

Le parti di basso continuo dei secoli XVII e XVIII sono spesso cifrate in modo incompleto o non lo sono affatto: pertanto i trattati storici sono guide eccellenti ancora oggi, poiché insegnano la pratica del continuo come risultato della capacità di leggere le cifre e di riconoscere gli schemi armonici nelle diverse progressioni del basso. Tali conoscenze sono indispensabili a un musicista moderno se desidera suonare su facsimili o edizioni originali rispettando gli stili dei secoli in oggetto.

Su questi principi è costruito il manuale, che consente all'allievo di formarsi quasi esclusivamente a contatto con le fonti esistenti.

Nel primo capitolo esercizi e osservazioni di Michel de St. Lambert (1707) e Jean-François Dandrieu (1719) si completano a vicenda. Nel secondo sono messi a confronto estratti dalle opere di Johann David Heinichen (1728) e Georg Philipp Telemann (1733), sostenuti da citazioni di numerose altre fonti (cfr. bibliografia).

A parte qualche eccezione debitamente segnalata, tutti gli esempi di questo libro e la loro realizzazione sono tratti dalle fonti medesime.

Struttura dell'opera

Abbiamo seguito il modello del metodo di Dandrieu, procedendo per piccoli passi. Ogni nuovo accordo è presentato in una successione armonica realizzata dall'autore; girando pagina si trova lo stesso basso, ma senza accordi: si tratta allora di ripetere la realizzazione, ma con il solo ausilio del basso cifrato. Ho adottato lo stesso schema anche per gli esercizi originali che non lo prevedevano (St. Lambert, Heinichen, Telemann) perché pone le basi corrette della pratica del continuo, secondo l'opinione di Dandrieu: «l'ordine che ho tenuto nella sistemazione delle cifre non è senza fondamento, e mi lusingo che coloro che si applicheranno a seguirlo impareranno a poco a poco a disporre correttamente gli accordi e a cambiare la posizione della mano solo in modo da arrivare a un buon procedere armonico, cosa essenziale per la perfezione dell'accompagnamento».

Per ragioni di chiarezza ho rigidamente separato gli stili nazionali, in modo che fin dai primi e più facili esempi di realizzazione francese e tedesca siano evidenti le differenze fra i due stili, a volte sottili, ma sempre più chiare col procedere dei paragrafi.

La terminologia musicale si attiene spesso al 'gergo' del basso continuo del secolo XVIII, evitando deliberatamente alcuni concetti della teoria musicale moderna. Ciò significa innanzitutto che ogni intervallo è calcolato a partire dalla linea di basso e non in relazione all'accordo fondamentale. Per esempio, il 3 (terza) di un accordo di sesta indica la terza a partire dal basso, che la teoria attuale considera piuttosto come quinta, considerando l'accordo di sesta come primo rivolto dell'accordo perfetto.

Per descrivere il procedere del basso vengono inoltre utilizzati termini e simboli della cosiddetta teoria dei gradi, indicando le note della scala diatonica con i numeri romani I, II, III, IV ecc. Si è anche fatto uso dei termini tonica, dominante e sottodominante, già diffusi in Francia attorno al primo '700.

L'arte del basso continuo è, ovviamente, in primo luogo arte dell'accompagnamento; questo significa che, una volta che se ne siano padroneggiati gli aspetti fondamentali, 'artigianali' e tecnici, passeranno in primo piano gli aspetti relativi al ritmo, all'articolazione e al corretto sostegno del solista, tematiche che esulano tuttavia dallo scopo di questo libro, tanto più che risulta difficile affrontarle adeguatamente in forma scritta. Questo è forse il motivo per cui tali aspetti sono trattati così raramente nelle opere dei secoli XVII e XVIII.

Va da sé, infine, che numerose particolarità dell'esecuzione, come ad esempio le note *inégalés* della musica francese, si applicano anche al basso continuo. Non se ne parlerà tuttavia in quest'occasione poiché sono state oggetto di studi esaurienti da parte di molti autori moderni.

Come utilizzare questo metodo

Il metodo non richiede una lettura lineare, dall'inizio alla fine: al contrario, è costruito in modo che si possa scegliere fra i paragrafi a seconda del grado di interesse e delle necessità del lettore. Tuttavia sarà necessario rispettarne l'ordine in fase di studio, poiché l'introduzione di un nuovo accordo segue il procedere logico delle fonti originali.

Sono comunque necessarie alcune indicazioni d'uso. È possibile studiare approfonditamente e in maniera indipendente i due primi capitoli (stili nazionali) iniziando indifferentemente da uno o dall'altro; lo stile francese è comunque più indicato per cominciare in quanto più semplice, ma ci si può anche esercitare su ogni singolo accordo nelle rispettive realizzazioni, ricordando che le spiegazioni dello stile tedesco sono sempre più dettagliate; in questo caso si potrà far riferimento ai paragrafi corrispondenti nei capitoli I e II.

Per mantenere chiarezza sul piano didattico, gli esercizi pratici citati alla fine di ogni paragrafo sono raggruppati alla fine del capitolo.

Le *Osservazioni fondamentali* per i due stili nazionali (cap. I, par. 16 e cap. II, par. 13) rivestono un'importanza decisiva per la realizzazione degli esempi pratici: è opportuno studiarle molto a fondo e tenerle come riferimento costante.

Non bisognerebbe affrontare il capitolo III se non dopo aver ben approfondito le questioni precedenti, cioè, all'incirca, dopo essere arrivati al cap. I, par. 8 o al cap. II, par. 5. Si può provare ad introdurre certi abbellimenti dello stile francese (cap. III, par. 3) già dopo aver studiato qualche *Brunette* (cap. I, par. 17).

È anche possibile avanzare nello studio di qualche paragrafo, quindi ritornare indietro agli esercizi pratici ed eseguirli con gli abbellimenti. Non è consigliabile avventurarsi troppo in avanti con gli abbellimenti tedeschi, decisamente più complessi di quelli francesi.

La realizzazione fondamentale del basso continuo a quattro parti dovrebbe essere studiata in modo così approfondito da renderla naturale per

la mano, prima di affrontare la realizzazione a tre o a più di quattro parti (cap. III, par. 1).

Queste indicazioni vanno intese unicamente come suggerimenti: mi auguro che gli esempi e gli esercizi del presente manuale solletichino la curiosità del lettore offrendogli stimolo per una ricerca personale.

I miei ringraziamenti vanno alle Ut Orpheus Edizioni e a Maria Luisa Baldassari per l'ottima traduzione in italiano.

Basel, 2003

Jesper Bøje Christensen

Nota editoriale

Gli esempi trascritti sono stati riportati in chiavi moderne, le alterazioni e le cifre adattate all'uso odierno. Nelle arie di Telemann i testi in lingua originale hanno dovuto essere posti, per ragioni tecniche, in fondo alla pagina: essi sono seguiti da una libera traduzione italiana che permette al lettore di comprendere il senso e il carattere del brano. In diversi casi si è mantenuta la disposizione originale delle gambe delle note, che favorisce una più immediata individuazione del movimento delle parti.

I

IL BASSO CONTINUO IN FRANCIA FRA IL 1690 CA. E IL 1720

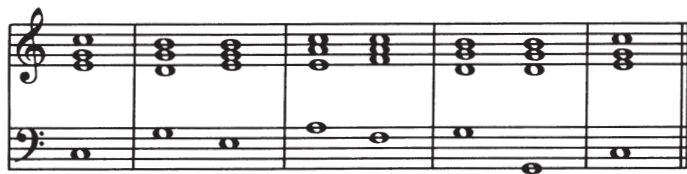
Estratti da Michel de St. Lambert, *Nouveau Traité de l'Accompagnement du Clavecin* (1707)

(Le citazioni sono riportate fra virgolette basse. Gli esempi musicali sono di St. Lambert; qualsiasi eccezione è chiaramente segnalata dall'indicazione «J.B.C.». In questo primo capitolo gli esempi di St. Lambert sono riprodotti sulle pagine di sinistra.)

1. La triade o accordo in stato fondamentale

«Ciò che decide la disposizione delle parti è la posizione della mano che accompagna: la regola prevede che la mano, una volta posata sulla tastiera per suonare il primo accordo dell'*Air* che si sta per accompagnare, esegua tutti gli accordi seguenti nella posizione più vicina possibile. L'osservanza di questa regola fa sì che le parti cambino disposizione ad ogni nuovo accordo». Ne deriva che l'ottava, la quinta o la terza possono di volta in volta occupare la posizione superiore.

«Ci sono diverse regole nell'accompagnamento che riguardano il movimento delle mani. La prima è che le mani devono sempre fare movimento contrario, vale a dire che, se il basso sale, l'accompagnamento deve scendere e, se il basso scende, l'accompagnamento salirà. Si segue questa regola per evitare che una parte faccia di seguito due quinte o due ottave rispetto al basso, procedimento assolutamente vietato».



Il principio del moto contrario non può essere sempre rispettato (vedi sopra l'esempio di St. Lambert) ma rimane la regola fondamentale.

Nel caso in cui la voce superiore resti per molto tempo sulla stessa nota il moto contrario è riservato alle voci di mezzo (miss. 2-3). Può accadere che una voce resti immobile mentre le altre si muovono per moto contrario rispetto al basso o anche parallelamente ad esso. Questa possibilità viene utilizzata generalmente quando il basso sale di quarta (come per es. nelle miss. 2-3 e 4-5) o scende di quinta.

Il moto contrario deve essere rigorosamente osservato nel caso in cui il basso (che nell'esempio qui sotto è accompagnato solo da accordi perfetti) si muova per gradi congiunti (diatonici), come nelle miss. 3-4. In caso contrario si produrrebbero quinte e ottave parallele.



Questo, secondo St. Lambert, è «assolutamente vietato».

Occorre tuttavia sottolineare che St. Lambert parla esplicitamente di «due quinte o due ottave di seguito rispetto al basso», il che significa che la condotta delle parti intermedie nella mano destra era trattata a volte più liberamente, come vedremo anche in seguito.

I

IL BASSO CONTINUO IN FRANCIA FRA IL 1690 CA. E IL 1720

Estratti da Jean-François Dandrieu, *Principes de l'Accompagnement du Clavecin* (1719)

(In questo primo capitolo gli estratti dei testi di Dandrieu sono riprodotti sulle pagine di destra.)

Per mantenere lo schema pedagogico di Dandrieu, ogni esercizio è stato riprodotto in due versioni: 1) la versione realizzata dallo stesso Dandrieu, dove la posizione esatta di ogni nota è indicata attraverso le cifre. Per es. $\begin{smallmatrix} 3 \\ 5 \end{smallmatrix}$ significa che la terza è la voce superiore, l'ottava la voce intermedia e la quinta quella inferiore della mano destra. Ogni intervallo è definito unicamente in rapporto al basso; 1a) una versione senza realizzazione, numerata secondo l'uso comune nella prassi barocca. Si tratta di cifre incomplete, dalle quali non si può dedurre una condotta delle voci. Questa seconda versione dovrebbe essere studiata con l'aiuto della prima, che è opportuno imparare a memoria per comprenderne la logica interna e per abituarvi le dita. In ogni paragrafo il nuovo accordo introdotto è segnalato tramite una nota a forma di losanga e un asterisco nella numerica del primo esempio.

1. Esercizio sulla triade

«La triade perfetta è composta da terza, quinta e ottava. Si usa normalmente sulla prima nota del tono, che viene denominata finale, e sulla quinta, che si chiama dominante. Questo accordo viene raramente numerato, ma, poiché la terza dev'essere sempre maggiore, sulla dominante capita spesso di trovare questi segni: #, #3, #3.»

The image displays three systems of musical notation for a basso continuo exercise. Each system consists of a single bass clef staff with a single note (half note) in each of the eight measures. Above each note is a figured bass notation. The first system shows figures: 3, 3, 3, 3, 3, *3, *3, 3. The second system shows figures: 3, #3, #3, 3, 3, #3, #3, 3. The third system shows figures: 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. Each system is divided into two groups of four measures by a vertical bar line.