

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.