

# 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.  $\overset{3}{5}$  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.»



La mano destra potrà suonare anche «un'ottava sotto»:



Come si desume dall'esempio sopra riportato, «le note del basso si possono suonare un'ottava più in alto o più in basso rispetto a come sono scritte (in particolare quando le mani si disturbano a vicenda)». È particolarmente interessante notare come Heinichen modifichi la realizzazione esattamente nel punto in cui ottavizza il basso verso il grave, sicuramente per evitare che questa divenga troppo bassa.

Come per la maggior parte degli esercizi che seguono, Heinichen propone lo stesso basso realizzato nelle diverse posizioni possibili: il brano inizia di volta in volta con terza e quinta alla voce superiore:



Questa realizzazione si può suonare all'ottava inferiore; modificate il basso come nell'esempio precedente.



Dagli esempi già esaminati risulta evidente che un movimento parallelo delle mani, come quello qui a fianco, è accettabile se non genera quinte e ottava parallele:



Queste, tuttavia, nascono inevitabilmente se il basso si muove per grado congiunto. È necessario pertanto ricorrere al moto contrario:

cattivo



buono



«Il moto contrario è una delle maggiori risorse del basso continuo, perché permette di evitare qualsiasi cattivo procedimento. Poiché si tratta di un principio basilare [...] diviene necessario studiare il seguente esempio evitando con attenzione deviazioni dalla regola.»



### III

## ALTRI ASPETTI FONDAMENTALI DEL BASSO CONTINUO

### 1. La realizzazione a tre voci o a più di quattro voci, i recitativi e gli abbellimenti

Quando e come è possibile deviare dalla norma della realizzazione a quattro parti per accompagnare a tre o più di quattro voci? Le indicazioni generali che seguono introducono brevemente un argomento assai importante e complesso nella prassi del basso continuo.

Attorno al 1700 ebbe luogo un cambiamento radicale nel numero e nella disposizione delle parti nel continuo; tale mutazione cominciò a manifestarsi qualche anno prima in Italia per raggiungere di lì a poco la Germania. Heinichen descrive così questa fase di transizione, da lui vissuta in prima persona: «[...] è noto che un tempo, agli inizi del basso continuo, questo veniva realizzato con poche parti: ancora alla fine del secolo scorso non era raro incontrare una realizzazione a tre parti, nella quale destra o sinistra suonavano una sola voce e l'altra mano le rimanenti due [...] Poi venne di moda l'accompagnamento a quattro parti, che veniva ripartito equamente, due parti alla destra e due alla sinistra, come ancora lo eseguono i grandi maestri contemporanei [1725 ca.], specialmente all'organo per l'accompagnamento di composizioni dolci. Tuttavia questa realizzazione non è universalmente applicabile e, in particolare, non si adatta ai bassi con note veloci introdotti di recente, per i quali la realizzazione viene divisa in modo ineguale fra le mani, tre parti alla destra e il basso solo alla sinistra. In questo modo la sinistra acquista la libertà di suonare il basso in ottave dovunque un tempo troppo veloce non lo impedisca. Questo genere di accompagnamento, il più diffuso e il più importante ai nostri giorni, viene insegnato a tutti i principianti [...] Coloro che lo padroneggiano in modo sufficiente tentano in genere, soprattutto al cembalo, di rinforzare ulteriormente l'armonia e di suonare lo stesso numero di parti nelle due mani. Ne nasce un accompagnamento (a seconda delle possibilità delle due mani) a sei, sette, perfino otto parti. Più voci ci sono al cembalo più l'accompagnamento risulta armonioso. D'altro canto all'organo (in particolare per le composizioni delicate e al di fuori dei 'tutti') non bisogna farsi tentare troppo dalla realizzazione a molte parti [...]».

Si trovano descrizioni della realizzazione a più voci anche in fonti più antiche, come Praetorius (*Syntagma musicum*, 1619) e Penna (*Li primi albori musicali*, 1672), ma solo in riferimento all'accompagnamento di grandi gruppi e/o cori. Per l'accompagnamento di una o due voci solistiche le stesse fonti limitano la realizzazione a tre, massimo quattro parti, restrizione che non appare né in Heinichen, né in Gasparini né in altri autori 'moderni' dell'inizio del sec. XVIII. Al contrario, le quattro parti sono considerate il minimo indispensabile, come in D'Anglebert.

Notiamo, a questo proposito, che una delle poche composizioni di J.S. Bach che possa essere considerata veramente una realizzazione scritta, e cioè il secondo movimento della Sonata in Si minore per flauto e cembalo obbligato BWV 1030 (p. 100), utilizza sempre quattro, cinque e addirittura sei parti, col basso che ottavizza la cadenza finale: e l'indicazione di movimento è «Largo e dolce»!

Il riassunto storico di Heinichen è ottimamente illustrato da alcuni esempi delle *Regulae Concentum Partiturae* di Georg Muffat (1699). Muffat studiò a Roma dal 1680 al 1682 sotto la guida di Arcangelo Corelli e dell'altrettanto famoso Bernardo Pasquini per «imparare lo stile italiano all'organo e al cembalo», come dichiara egli stesso, e fu probabilmente fra i primi tedeschi a conoscere questa nuova 'maniera'. I suoi esempi realizzati, di cui diamo qualche saggio nelle pagine seguenti, sono perlopiù ordinati seguendo il numero crescente delle parti, tre, quattro o più. Gli accompagnamenti a tre voci non sono composti semplicemente da accordi, ma propongono veri e propri contrappunti con una condotta delle parti di eccezionale bellezza. Lo stesso accade per la maggior parte delle realizzazioni a quattro, esempi perfetti di quella scrittura divisa fra le due mani cui accenna Heinichen. Gli accompagnamenti a più voci, con la loro libertà nel raddoppio di tutte le parti accordali, dissonanze comprese, sono indicati da Muffat come «permessi al cembalo». Possiamo affermare che i suoi esempi rappresentano un *trait d'union* fra vecchio e nuovo stile.

G. Muffat, *Regulae Concertum Partiturae* (1699)

7 6      7 6      7 7#      7      7 6

7 6      7 6      7 6      7 6      7 6

7 6      7 6      7 6      7 6      7 6

7 6      7 6      7 6

Bel canto

ancora migliore

Inverso

Bella divisione delle voci

Esempio cattivo, senza niente di arioso