Michele Chiaramida

La pratica organistica
modelli storici di elaborazione tastieristica

Modulo 1 – Avviamento e armonia di base

ANTEPRIMA



ANTEPRIMA

Michele Chiaramida
La pratica organistica
Modelli storici di elaborazione tastieristica
Modulo 1 Avviamento e armonia di base

© Michele Chiaramida. Roma 2026.
È vietata la riproduzione anche parziale senza autorizzazione dell'Autore

In copertina,
particolare dell'organo positivo del conservatorio "O. Respighi" - Latina
Foto © Michele Chiaramida

ISBN 978-1-291-53819-9

Sommario

Presentazione, I

Coordinate generali, 1

I compiti dell'organista, 1
Organizzazione dello spazio sonoro, 4
Concetto di accordo, 9
Insieme delle disponibilità melodiche, 10
Ordine e disposizione della tastiera, 11
Temperamento mesotonico e tasti spezzati, 13
Struttura del testo e metodologia di lavoro, 14

Cartella prima
Cadenza, 17

Cartella seconda
Apertura, 27

Cartella terza
Romanesca, 31

Interludio primo, 35

Cartella quarta
Gradi congiunti, 41

Cartella quinta
Diatessaron, 45

Cartella sesta
Romanesca per ascensum, 51

Interludio secondo, 53

Cartella settima
Fonte, 59

Cartella ottava
Monte, 63

Cartella nona
Modulazione del tono, 67

Cartella decima
Toni salmodici in basso continuo, 69

Cartella undicesima
Corali in basso continuo, 73

ANTEPRIMA

Cartella dodicesima
Schemi tradizionali e bassi ostinati, 77

Cartella tredicesima
Versetto organistico, 81

Riferimenti bibliografici, 103

ANTEPRIMA

Presentazione

Il presente volume si costituisce quale modulo propedeutico di un più ampio percorso didattico, dedicato alle principali procedure tastieristiche che qualificano la prassi tra XVI e XVIII secolo. Tecniche esecutive quali il partimento, il basso continuo, il contrappunto, l'intonazione, la fantasia, la toccata, la fuga — oggetto di successivi lavori — trovano dunque il loro fondamento in questo primo segmento dedicato appunto all'avviamento e alle nozioni di base. L'intero quadro programmatico ha quindi l'ambizioso obiettivo di ricostruire il quadro concettuale e tecnico entro il quale si formava il musicista nei secoli in oggetto e nel contempo dotare la didattica attuale di spunti e stimoli atti a formare musicisti in grado di interpretare in modo più competente e consapevole la loro attività in qualità di interpreti, compositori e operatori in ambito liturgico-musicale.

L'intento non consiste tanto nel trasmettere un insieme di nozioni teoriche, quanto nel guidare lo studente all'acquisizione progressiva di un sapere eminentemente pratico, fondato sull'interiorizzazione di procedure ricorrenti, modelli formulari e *loci topici*. L'apprendimento viene pertanto concepito come un processo di assimilazione graduale di schemi compositivi ricorrenti che, attraverso l'esercizio e la memorizzazione, conducono alla costruzione di una competenza musicale spontanea ed immediata.

Una simile prospettiva implica una concezione della tradizione tastieristica, non più intesa come repertorio statico di opere o come insieme di precetti normativi, bensì quale dizionario di pratiche, modelli e procedure capace di restituire i principi costitutivi di un sapere tecnico fondato sulla trasmissione di competenze piuttosto che sull'enunciazione sistematica di regole.

In tale prospettiva, la pedagogia storica — e in particolare quella maturata nell'ambito della tradizione italiana — può essere interpretata come un autentico *medium freddo*, secondo l'accezione proposta da Marshall McLuhan: un sistema comunicativo che non si esaurisce nella completezza dell'esposizione, ma che richiede allo studente una partecipazione attiva ai processi di integrazione, completamento e rielaborazione del contenuto trasmesso. L'insegnamento assume così la forma di una pratica eminentemente dimostrativa, costruita mediante esempi, modelli,

ANTEPRIMA

gesti tecnici e suggerimenti procedurali, piuttosto che attraverso un'organizzazione sistematica del sapere.

L'esame delle fonti conferma tale approccio. La didattica storica privilegia infatti una modalità di apprendimento basata sul concetto di *imitatio* nella relazione maestro-discepolo, dove al moderno approccio di tipo essenzialmente 'visivo' — impostato sul manuale come elemento vincolante —, si sostituisce una modalità di tipo 'orale/aurale' fondata su ascolto e ripetizione. La formazione del giovane musicista si fondava dunque sull'assimilazione progressiva di 'buone concatenazioni', modelli contrappuntistici e procedimenti compositivi interiorizzati attraverso l'ascolto, l'imitazione e l'esercizio quotidiano. Un nucleo relativamente ristretto di norme, trasmesso prevalentemente per via orale e solo occasionalmente fissato in brevi raccolte a stampa o in modesti fascicoli manoscritti destinati all'uso didattico, risultava generalmente sufficiente per avviare l'allievo alle prime pratiche della professione. La maturazione artistica dipendeva poi dall'esperienza, dalle frequentazioni, dalla continuità dell'esercizio e dalle capacità individuali, mentre l'approfondimento teorico-speculativo costituiva, nella maggior parte dei casi, una fase successiva del percorso formativo e non il suo presupposto.

Coerentemente con tali premesse, la metodologia adottata evita deliberatamente di instaurare un confronto diretto con le categorie della teoria musicale moderna. Tale scelta non deriva da un rifiuto della riflessione teorica contemporanea, bensì dall'esigenza di sospendere, per quanto possibile, quelle categorie interpretative che rischiano di proiettare retrospettivamente sul passato modelli concettuali elaborati in epoche successive. Solo un simile esercizio di contestualizzazione consente infatti di restituire alle fonti la loro specificità storica e di comprendere le pratiche musicali secondo le logiche che ne hanno effettivamente governato la trasmissione e l'apprendimento.

Tale orientamento intende inoltre offrire un necessario contrappeso alla nozione, ormai largamente affermata, di *prassi esecutiva*, la quale, se assunta in termini esclusivamente prescrittivi, rischia di assolutizzare soluzioni interpretative che trovano invece il proprio significato soltanto all'interno dei sistemi pedagogici, culturali e professionali che le hanno generate. Prima ancora delle opere, infatti, la tradizione trasmetteva modalità di pensiero musicale, procedure condivise e criteri di azione, senza i quali la stessa produzione del repertorio storico risulta difficilmente comprensibile.

Il presente lavoro muove dunque dalla convinzione che il recupero della prassi didattica storica — nel senso sopra descritto — rappresenti ancora oggi una prospettiva metodologica di particolare fecondità. L'auspicio è che questa metodologia possa rivelarsi un utile contributo all'insegnamento della pratica cembalo-organistica, evidenziando come gran parte

ANTEPRIMA

Coordinate generali

Lungi dal proporre una trattazione sistematica ed esaustiva dei presupposti teorici che costituiscono lo sfondo dell'agire musicale nei secoli presi in esame, il presente capitolo si limita a delinearne sinteticamente i tratti fondamentali e a richiamarne la terminologia storica essenziale. Lo scopo non è quello di esaurire la complessità della materia, bensì di fornire il quadro concettuale indispensabile affinché il percorso sviluppato nelle pagine successive possa svolgersi secondo criteri di coerenza storica, terminologica e metodologica.

I compiti dell'organista

La definizione dell'ambito professionale entro il quale l'organista esercitò la propria attività tra il XVI e il XVIII secolo costituisce il presupposto metodologico imprescindibile di ogni riflessione sulla prassi esecutiva del repertorio antico. Ogni tentativo di accostamento a tale letteratura, sia sotto il profilo interpretativo sia sotto quello didattico, risulta inevitabilmente parziale qualora prescinda dalla conoscenza delle funzioni che ne determinarono la nascita, l'impiego e la trasmissione.

La pratica organistica storica non si configura infatti come un'attività autonoma, separata dal contesto nel quale ebbe origine, bensì come parte integrante dell'azione rituale e della sua articolazione liturgica. La presenza dell'organo nella pratica cultuale obbediva a un complesso sistema di consuetudini, prescrizioni e competenze professionali, entro il quale trovavano definizione tanto la natura degli interventi musicali quanto le modalità del loro linguaggio. La liturgia non rappresentava pertanto un semplice ambito esterno all'attività dell'organista, ma ne costituiva il principio ordinatore: la matrice dalla quale scaturivano forme, funzioni e criteri compositivi.

Per tale ragione, il repertorio organistico antico non può essere pienamente compreso se disgiunto dalla storia della liturgia. Entrambi gli ambiti concorrono infatti a delineare quell'orizzonte culturale nel quale la musica assume il proprio significato originario, non soltanto come espressione artistica, ma soprattutto come elemento funzionale all'interno di una struttura rituale, teologica e comunitaria.

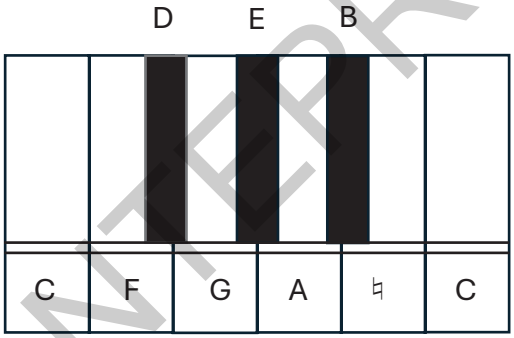
Muovendo da tale presupposto, diviene necessario interrogarsi sulle mansioni che ordinariamente competevano all'organista nell'esercizio del proprio munus. L'esame delle fonti mostra come tali compiti trascendessero ampiamente il semplice dominio tecnico dello strumento. All'organista era richiesta una formazione complessa, fondata sulla conoscenza del contrappunto, sulla padronanza dell'improvvisazione, sulla capacità

ANTEPRIMA

Prescindendo per il momento dalla funzione specifica dei tasti cromatici, la tastiera descritta presenta tre posizioni strutturali del semitono: tra ♮–C, tra E–F e tra A–B.

È necessario infine accennare alla disposizione dei tasti della prima ottava. Tra le numerose soluzioni documentate dalle fonti, la più diffusa è la cosiddetta 'ottava corta', o 'a scavezza', nella quale, dopo due tasti diatonici, seguono tre tasti cromatici. In questa configurazione, sul primo tasto diatonico si trova la lettera C*ut* (corrispondente al nostro *do*), sul primo tasto cromatico D*re* (corrispondente al nostro *re*) e sul secondo E*mi* (corrispondente al nostro *mi*), dando così origine a una successione apparente delle note che privilegia l'andamento per quinte.

Tale disposizione risponde a precise esigenze pratiche. Da un lato, essa agevola il raddoppio del basso nell'esecuzione di numerose formule cadenzali e di altri procedimenti propri della prassi tastieristica; dall'altro, consente un significativo risparmio costruttivo, poiché elimina la necessità di realizzare canne e tasti corrispondenti ai suoni più gravi, impiegati soltanto eccezionalmente nel repertorio cui questi strumenti erano destinati.



ANTEPRIMA

Temperamento mesotonico e tasti spezzati

E' necessario soltanto accennare in questa sede alla questione legata al complesso tema dei temperamenti storici. L'accordatura dei tasti che prevede l'ottava divisa in dodici semitoni di identica ampiezza è intatti una soluzione rarissimamente praticata nelle epoche che prendiamo come modello, in quanto rendevano le quinte e le terze molto lontane dalla purezza della loro intonazione. L'accordatura maggiormente praticata era dunque il cosiddetto 'temperamento mesotonico' caratterizzato dalla presenza di molte terze pure a scapito delle quinte. Se dunque ci si trova a suonare su una tastiera temperata, occorrerà prestare la massima attenzione alla intonazione dei tasti cromatici, che nella maggioranza dei casi si presenta come segue:

Cartella prima

Cadenza

La cadenza è una struttura armonico-contrappuntistica avente la funzione di dare debita conclusione a una sentenza musicale. Può comparire in diversi punti del brano delimitandone le articolazioni interne. La sua morfologia è caratterizzata dalla convergenza delle diverse parti verso la finalis sulla quale trova risoluzione e riposo la tensione dinamica percepita durante l'esecuzione.
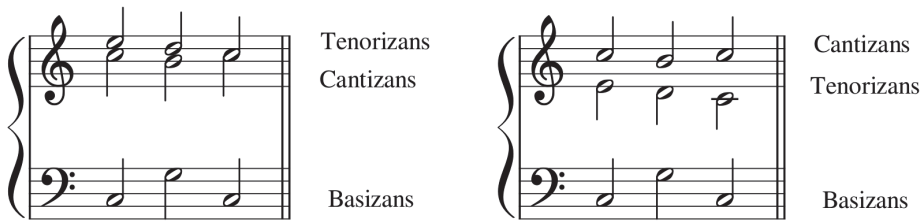
Tale effetto conclusivo si realizza mediante la simultanea convergenza di formule melodiche convenzionali, denominate *clausulae* (dal latino *claudĕre*, «chiudere»), elaborate dalla tradizione teorica e compositiva a partire almeno dal Medioevo. La cadenza pertanto è nel suo complesso il risultato della coordinazione di più linee melodiche che, attraverso il loro movimento, determinano la percezione della chiusura di una sentenza. Passeremo in rassegna le diverse tipologie di cadenza corredate da esercitazioni specifiche da eseguire alla tastiera.

ANTEPRIMA

CADENZA SEMPLICE

La cadenza semplice è costituita dalla simultanea combinazione di tre clausulæ fondamentali. Al basso si colloca la clausula *basizans*, caratterizzata dal movimento del V grado verso il I, realizzato mediante un salto di quinta discendente oppure di quarta ascendente.
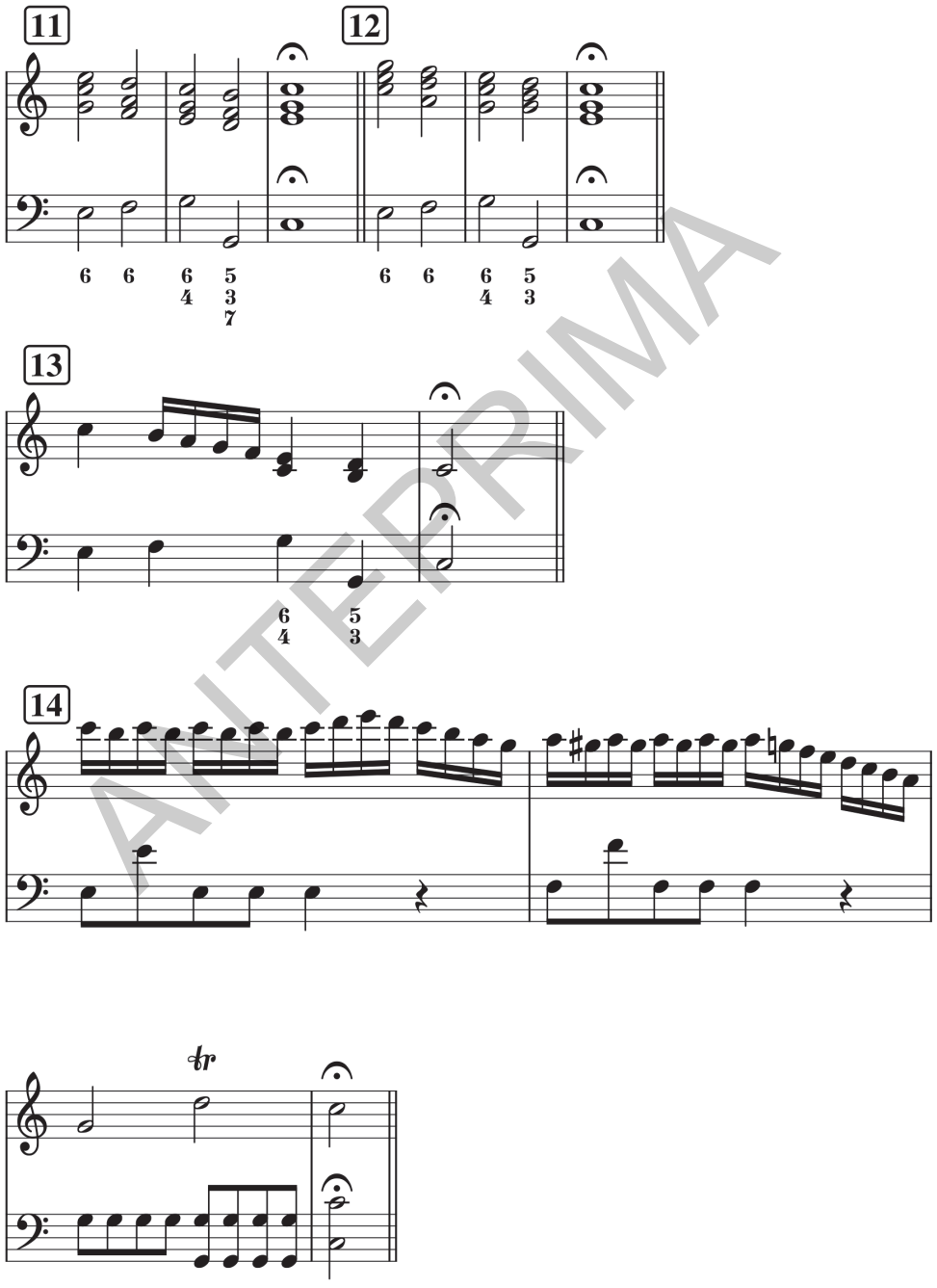
A questa si associano due formule melodiche proprie delle parti superiori. La prima è la clausula *tenorizans*, costituita dalla discesa sulla finalis dal grado superiore; la seconda è la clausula *cantizans*, formata dalla ascesa dal grado inferiore alla stessa finalis, posto a un semitono di distanza [cfr. WALTHER 170-171; MEJER 91]:



PRATICA SULLA CADENZA IN STILE GALANTE

Trasportare i seguenti due modelli di cadenza galante applicandoli progressivamente alla sequenza dei toni con terza maggiore e terza minore:

DO – re – mi – FA - SOL – la – si	finalis ascendenti
Sib – LA – sol – fa – MI – Mib – RE - do	finalis discendenti
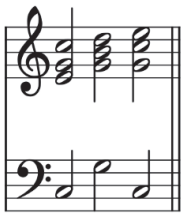


ANTEPRIMA

Apertura

Questa cartella è dedicata all'analisi e alla pratica di alcuni tra i più ricorrenti *loci topici* impiegati per l'apertura di un brano o di una sentenza musicale. Si tratta di formule introduttive largamente attestate nella prassi tastieristica storica, la cui assimilazione costituisce uno dei presupposti fondamentali per l'acquisizione di un linguaggio coerente con gli stilemi dell'epoca.
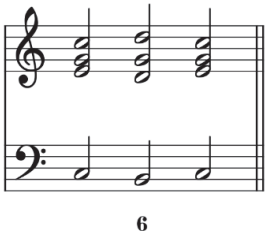
Un primo modello prevede l'esecuzione, al basso, della clausula *basizans*, mentre la parte superiore espone i primi tre gradi ascendenti del tono d'impianto. Le voci intermedie completano la tessitura mediante l'impiego delle consonanze di terza, quinta e ottava, realizzando una disposizione armonica semplice ed equilibrata, idonea a stabilire fin dall'inizio la finalis e il carattere modale del discorso musicale.

Nel tono di Do con terza maggiore, il modello si presenta nella seguente forma:

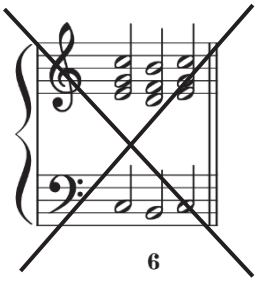


ANTEPRIMA

Un secondo luogo comune è rappresentato dal basso che esegue la clausula *cantizans* mentre la parte acuta esegue la clausula *tenorizans*. Questo schema prevede sul VII grado un'armonia che in luogo della 5ª richiede una 6ª raddoppiata agli estremi della mano destra con la 3ª in posizione centrale.



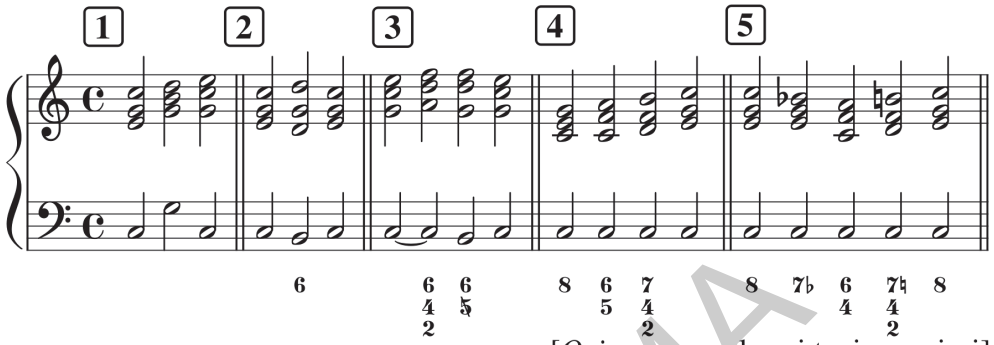
Vedremo più avanti come l'accordo contenente la 6ª può essere collocato sulla tastiera anche con il raddoppio del basso ma nel caso della formula in oggetto, dove il basso esegue la *cantizans*, sarà da evitare assolutamente a causa della conseguente formazione di ottave parallele e il raddoppio della *cantizans* in qualunque delle parti superiori dovesse figurare.



ESERCITAZIONE 1

Trasportare sui toni maggiori e minori le seguenti formule di apertura esposte in forma accordale. Utilizzare la seguente mappa:

DO – re – mi – FA - SOL – la – si	finalis ascendenti
Sib – LA – sol – fa – MI – Mib – RE - do	finalis discendenti

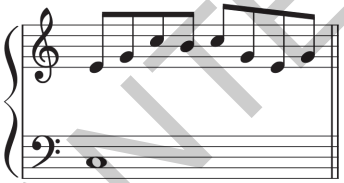


[*Quiescenza*, solo sui toni maggiori]
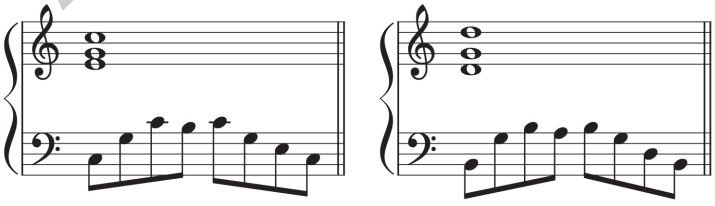
ESERCITAZIONE 2

Realizzare gli stessi schemi armonici — trasportati sui toni maggiori e minor — applicando le seguenti formule di diminuzione e variazione:
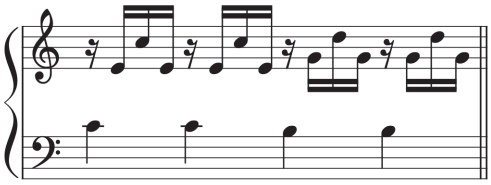
1) Arpeggio nella mano destra con aggiunta di una nota di volta (estranea all'armonia):



2) Arpeggio nella mano sinistra realizzato sull'armonia corrispondente e nota di volta:



3) Con mano destra in quinta o in sesta:
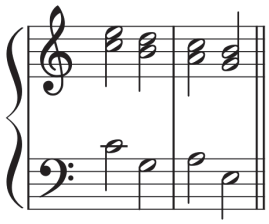


ANTEPRIMA

Romanesca

La Romanesca rappresenta uno dei *loci topici* più conosciuti e variamente impiegati, soprattutto nei toni con terza maggiore. Può essere utilizzata tanto all'inizio del brano come formula d'apertura, quanto nel corso della composizione, come elemento di articolazione e di sviluppo del discorso musicale [cfr. GJERDINGEN 45].

Nella sua configurazione più elementare è costituita da una successione di quattro note al basso: una quarta discendente — o, in termini equivalenti, una quinta ascendente —, alla quale segue un movimento ascendente per grado congiunto e una nuova quarta discendente. Questo profilo melodico, di grande equilibrio e naturalezza, costituisce il fondamento sul quale si innestano numerose elaborazioni contrappuntistiche e diminuzioni, ampiamente documentate nella prassi tastieristica tra XVI e XVIII secolo.

Sono molteplici le possibilità di realizzazione di questo schema mediante la mano destra; la più semplice è costituita da una successione di terze discendenti per grado congiunto:



Tale configurazione armonica presenta almeno due varianti di largo impiego nella prassi storica. La prima prevede l'alternanza del ritardo della terza e dell'ottava, configurazione rappresentata nella grafia del basso continuo mediante la successione delle cifre 4/3 – 9/8, che non indicano semplicemente la presenza di intervalli verticali, ma descrivono il movimento contrappuntistico delle due voci superiori.

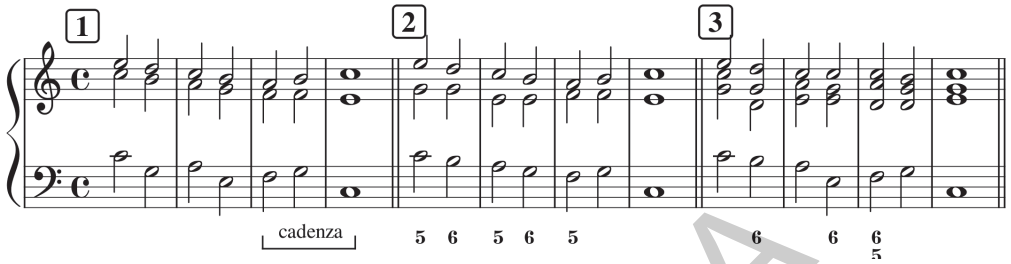
La seconda variante prevede invece il ritardo simultaneo delle due parti superiori, rappresentato graficamente dalla successione 6/4 – 5/3. Anche in questo caso la cifratura restituisce la trasformazione progressiva degli intervalli prodotti dal movimento delle parti.

ANTEPRIMA

ESERCITAZIONE 1
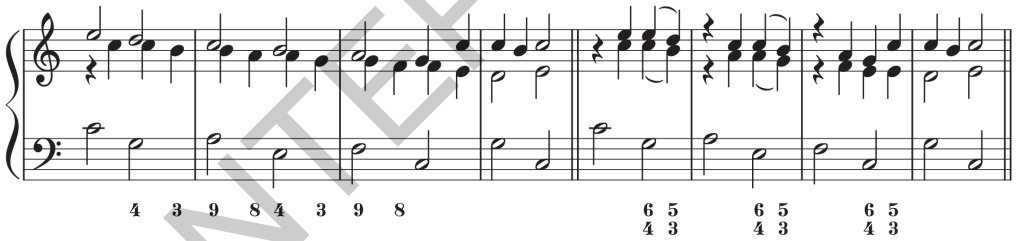
Praticare le tre differenti tipologie di Romanesca sui seguenti toni in terza maggiore:

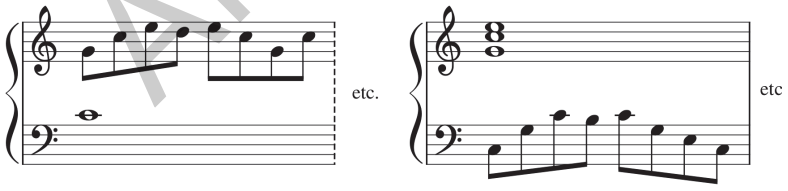
DO –FA – SOL – SIb – LA – MI
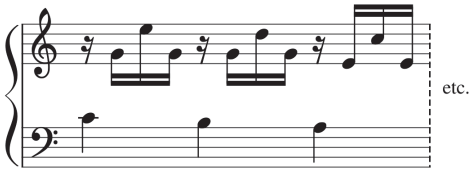


ESERCITAZIONE 2

Applicare agli schemi le diminuzioni di seguito proposte;







ANTEPRIMA

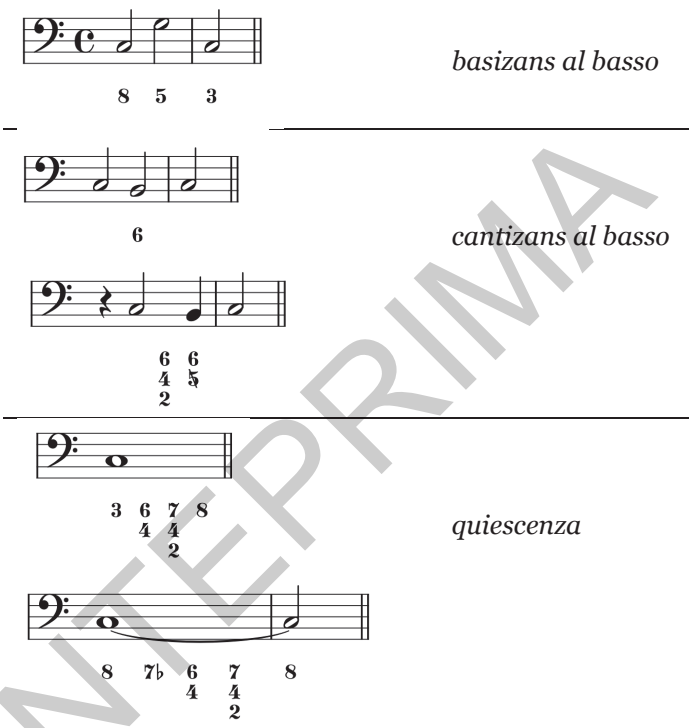
Interludio primo

Consolidamento

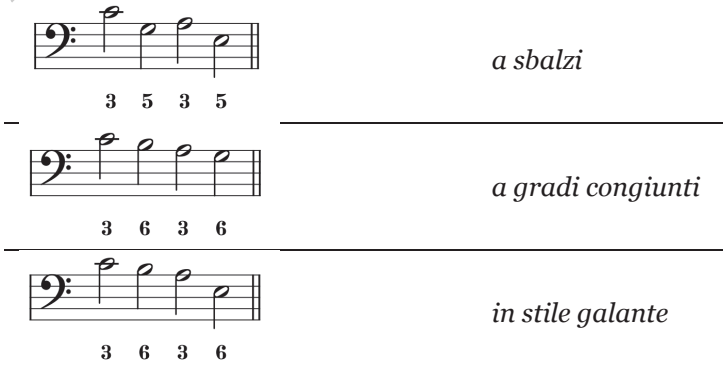
Prima di proseguire il percorso è opportuno procedere a un consolidamento della materia affrontata fino a questo momento.

Si riassumono in breve le formule oggetto delle prime tre cartelle, rappresentate con la sola linea del basso e senza diminuzioni o variazioni:

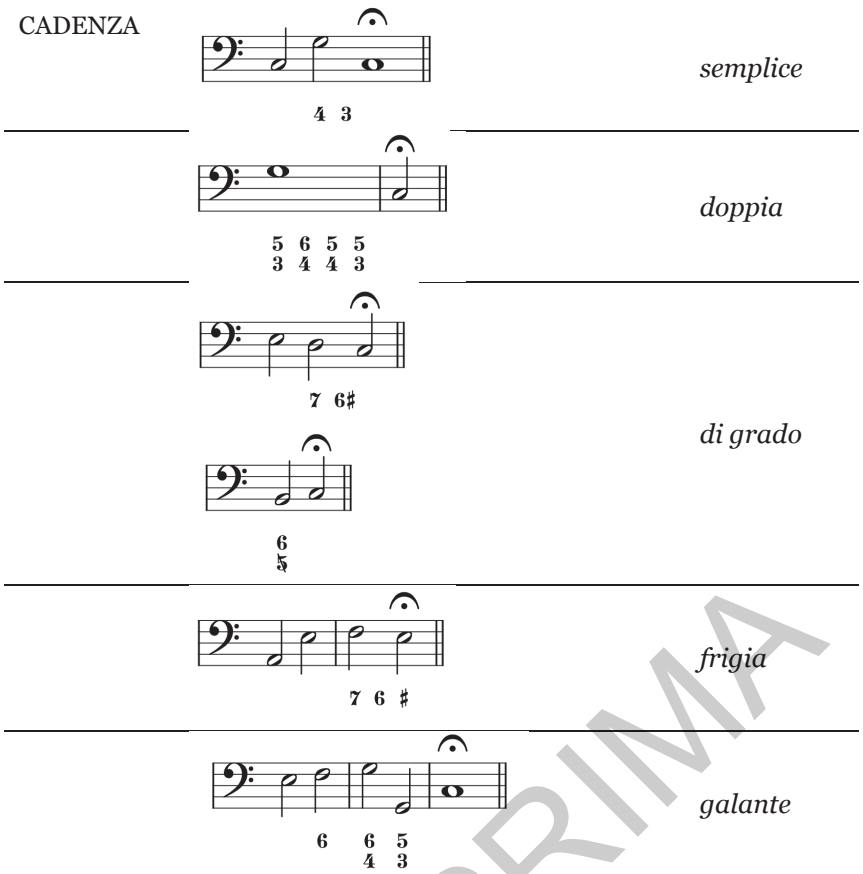
APERTURA



ROMANESCA



ANTEPRIMA



I luoghi comuni fin qui esaminati costituiscono un repertorio sufficientemente articolato per la costruzione di sentenze musicali dotate di una coerente organizzazione dinamico-armonica. La selezione e l'impiego di tali luoghi appartengono alla prima fase della retorica musicale, tradizionalmente definita *inventio*, intesa come individuazione e predisposizione del materiale tematico e discorsivo sul quale strutturare l'esposizione musicale.

La costruzione della sentenza, così come quella di un brano nella sua interezza, richiede tuttavia che i diversi luoghi comuni siano organizzati secondo un preciso ordine sintattico e funzionale. Si entra pertanto nella seconda fase della retorica, la *dispositio*, che, ai fini dell'analisi qui proposta, può essere ricondotta a una struttura tripartita:

1. E*xordium*. Una delle formule d'apertura o Romanesca, deputate all'avvio del discorso musicale;
2. *Medium*. Raggiungimento di una finalis complementare rispetto a quella d'impianto;
3. *Finis*. Ritorno alla finalis del tono d'impianto e compimento del percorso.

Le finales complementari che strutturano il *medium* della sentenza assumono, in tale prospettiva, il ruolo di privilegiati centri di polarizzazione

ANTEPRIMA

Un ulteriore livello di articolazione e di comprensione del discorso musicale è costituito dalla scelta e dall'impiego dei procedimenti di variazione, così come sono stati illustrati e sperimentati in relazione a ciascun luogo comune. Tale livello può essere ricondotto alla *elocutio* del discorso, vale a dire alla modalità concreta attraverso la quale i luoghi comuni, una volta selezionati e organizzati secondo la *dispositio*, vengono tradotti in una specifica realizzazione musicale alla tastiera. L'*elocutio* concerne dunque le modalità di configurazione concreta della superficie sonora del discorso e determina, attraverso la scelta dei procedimenti di variazione, il modo in cui la struttura retorico-musicale soggiacente viene effettivamente resa nell'esecuzione.

ESERCITAZIONE 1

Eseguire brevi sentenze musicali in forma accordale, nei toni di terza maggiore e di terza minore, utilizzando le due mappe precedentemente proposte (*dispositio*) e applicando le varianti illustrate nelle tre cartelle precedenti (*elocutio*). L'obiettivo è conseguire una padronanza sempre più fluida dei procedimenti studiati, fino a renderne possibile la concatenazione spontanea e naturale nella pratica esecutiva.

ANTEPRIMA

ESERCITAZIONE 2

Sulla base della *dispositio* e dell'*elocutio*, il discorso musicale trova il proprio compimento nell'ultima fase della retorica, la *actio*, intesa come momento della declamazione e della concreta resa espressiva. Essa concerne l'impiego di *figure* e di specifici stilemi destinati a ornare il luogo comune, conferendogli una più marcata caratterizzazione stilistica e una propria fisionomia individuale. L'impiego esperto delle *figure* e la loro caratterizzazione retorica saranno oggetto di moduli specifici. In questa sede ci si limiterà ad alcune semplici idee che verranno implementate con il prosieguo del lavoro e soprattutto con lo studio dei brani di repertorio.

In questa prospettiva, lo studente è invitato a rielaborare le sentenze musicali elaborate nella prima esercitazione, sostituendo alla formulazione accordale le diverse modalità di variazione presentate nelle cartelle precedenti e qui riproposte in forma sintetica.

Una volta individuata una determinata tipologia di diminuzione, questa dovrà essere mantenuta con coerenza lungo l'intero arco della sentenza, fino alla cadenza conclusiva:
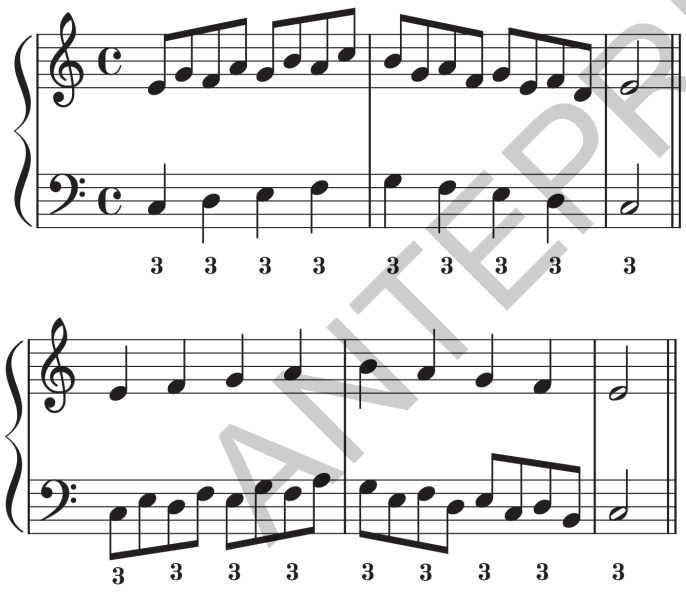
Cartella quarta

Gradi congiunti

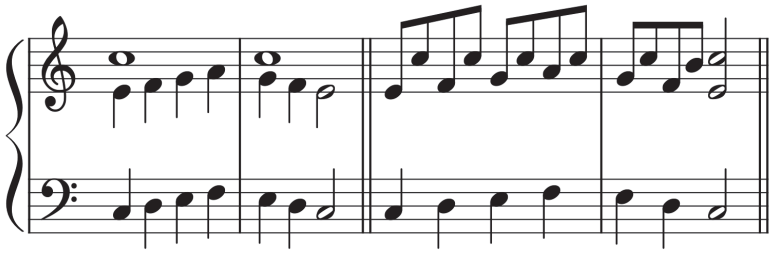
Il procedere per gradi congiunti costituisce un luogo comune di amplissimo impiego, particolarmente funzionale sia al raggiungimento dei diversi punti della tastiera, che al collegamento tra schemi differenti. Esso si presenta in numerose forme, varianti e diminuzioni, ampiamente attestate nelle fonti.

In questa sede verranno prese in esame le tipologie più ricorrenti e maggiormente documentate; lo studente è tuttavia invitato a riconoscere e sperimentare ulteriori varianti attraverso l'osservazione e lo studio diretto dei repertori.

La forma più semplice e diffusa per accompagnare un movimento procedente per gradi congiunti consiste nell'aggiungere una parte procedente per terze o decime parallele, e diminuendone una delle due con salita di terza e discesa di seconda:



Un procedimento analogo può essere realizzato a tre parti, mantenendo ferma una voce e facendo procedere l'altra parte per terze o decime parallele. La medesima procedura può essere realizzata anche a due parti, mediante la soluzione indicata nel secondo esempio:
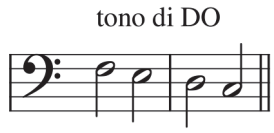


ANTEPRIMA

Cartella quinta
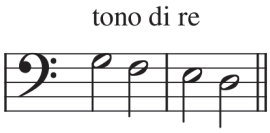
Diatessaron

Con questa cartella affrontiamo alcune modalità di realizzazione alla tastiera della diatessaron discendente collocata sopra il grado della finalis.

Nei toni con terza maggiore la diatessaron ha il semitono nella posizione più acuta — es. Fa Mi Re Do — e viene classificata dalla teoria storica come diatessaron di 3ª specie:
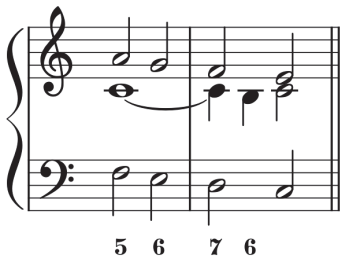


Nei toni con terza minore la diatessaron ha il semitono in posizione centrale — es. Sol Fa Mi Re — e viene classificata come diatessaron di 1ª specie:
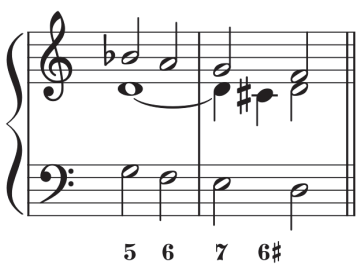


La realizzazione armonica di questa struttura fondamentale offre numerose e diversificate possibilità. La soluzione più essenziale prevede una parte che procede per terze (o decime) parallele, mentre un'altra mantiene la quinta della nota iniziale per tutta la durata della discesa del basso, fino alla formazione della settima, risolta poi in sesta come preparazione alla cadenza finale di grado.

La figura seguente mostra questa morfologia applicata alle due specie di diatessaron fin qui illustrate:



Tono maggiore
3 specie

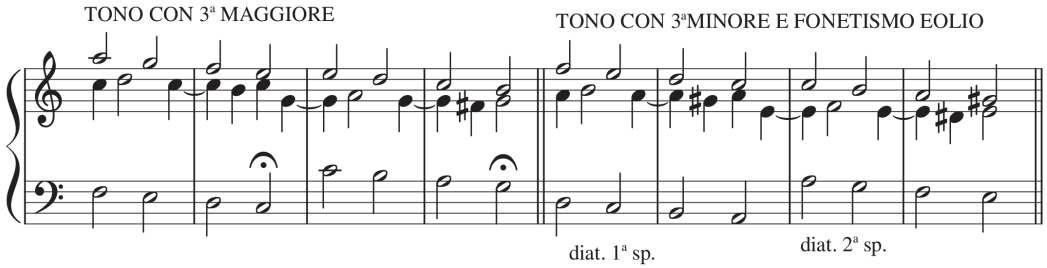


Tono minore
1ª specie

ANTEPRIMA

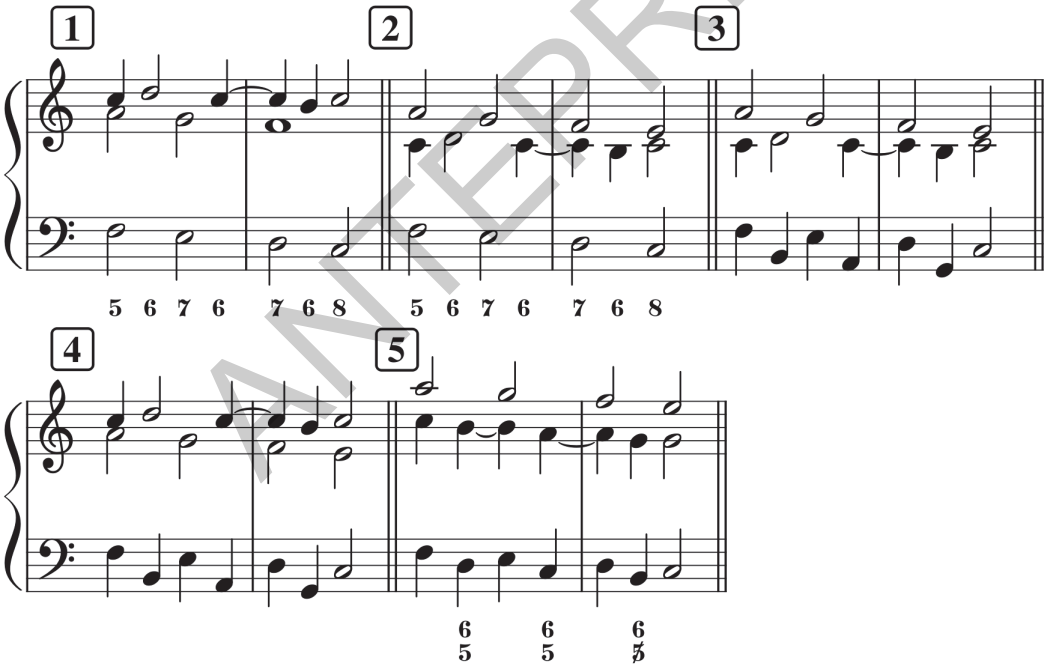
ESERCITAZIONE

Praticare e trasportare i suggerimenti esposti avendo cura di far seguire alla diatessaron sulla finalis, quella realizzata sul suo quinto grado. Come nell'esempio:



Praticare la sequenza dei toni sin qui utilizzata, ovvero:

DO – re – mi – FA - SOL – la – si	*finalis* ascendenti
Sib – LA – sol – fa – MI – Mib – RE - do	*finalis* discendenti
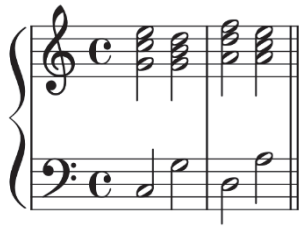


ANTEPRIMA

Cartella sesta

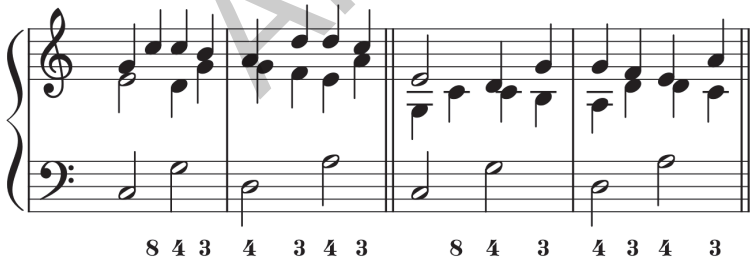
Romanesca per ascensum

Con il termine *Romanesca per ascensum* intendiamo un luogo comune molto frequentato e ricco di notevoli realizzazioni tastieristiche, costituito di due quinte ascendenti — ovvero quarte discendenti — la seconda delle quali posta a un tono sopra rispetto alla prima. Tale schema armonico si colloca sul primo grado del tono con terza maggiore o sul terzo del tono con terza minore. La realizzazione richiede accordi con terza, quinta e ottava, e si raccomanda di utilizzare il moto contrario tra le parti e il basso:



Nel caso di un tono maggiore avremo la successione dei gradi I, V, II, VI nel caso di un tono minore i gradi saranno III, VII, IV, VIII .

Numerosissime sono le realizzazioni alla tastiera di questo luogo comune. Molto frequente ad esempio è quella a tre parti in contrappunto doppio all'ottava, che consente l'inversione delle due parti superiori. Tale soluzione è utile per praticare il ritardo della terza, e dunque l'uso della quarta preparata dall'ottava:



Il basso può essere ulteriormente diminuito secondo procedure standardizzate:

ANTEPRIMA

Interludio secondo

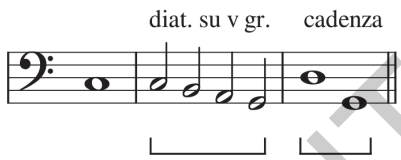
Consolidamento

I nuovi luoghi comuni fin qui illustrati e praticati consentono di costruire sentenze musicali più articolate ed elaborate. Questo secondo interludio è dunque dedicato al consolidamento di tali procedure con lo scopo di sviluppare la capacità di concatenazione e articolazione del discorso musicale in ordine alla relazione tra i gradi forti del tono. Nel primo interludio abbiamo descritto le parti essenziali del discorso dal punto di vista della retorica musicale suddividendo la *dispositio* nelle tre fasi *exordium*, *medium*, *finis*. Proseguiamo nella stessa direzione.
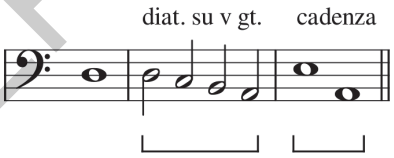
Dal I al V grado del tono

Sappiamo già come la Romanesca sia utile per condurre il filo del discorso al quinto grado del tono. Ora possiamo aggiungere l'uso della diatessaron e dei gradi congiunti utilizzando tre principali percorsi.

Il primo è costituito da una diatessaron di terza specie sul V grado nei toni con terza maggiore, oppure di prima specie nei toni con terza minore seguita da una cadenza confirmatoria:
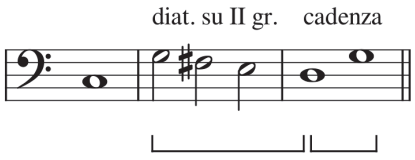


toni con terza maggiore
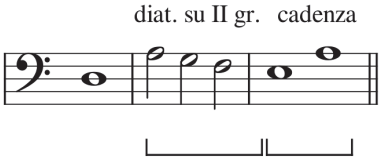


Toni con terza minore

Il secondo percorso è leggermente più complesso e può essere costituito da una diatessaron di terza specie nei toni maggiori o di seconda specie nei toni minori, costruita sul II grado, considerato come V grado della finalis complementare. L'ultima nota di questa diatessaron costituisce già il primo elemento della cadenza confirmatoria.



toni con terza maggiore



Toni con terza minore

Il terzo percorso è costituito dal procedimento per gradi congiunti in senso ascendente — il procedimento in senso discendente coincide invece con quello basato sulla diatessaron, già illustrato:

ANTEPRIMA

ESERCITAZIONE 1

Eseguire con opportuna *elocutio* ciascuna delle sei sentenze di seguito rappresentate con la sola *dispositio*:

PRATICA SUI TONI DI TERZA MAGGIORE

1	apertura	Diatessaron su V grado	cadenza confirmato-ria	Gradi cong. su I grado	cadenza finale
2	quiescenza	romanesca	cadenza su v grado	cadenza finale	
3	romanesca	diatessaron su II grado	cadenza confirmatoria	gradi cong. su I grado	cadenza finale
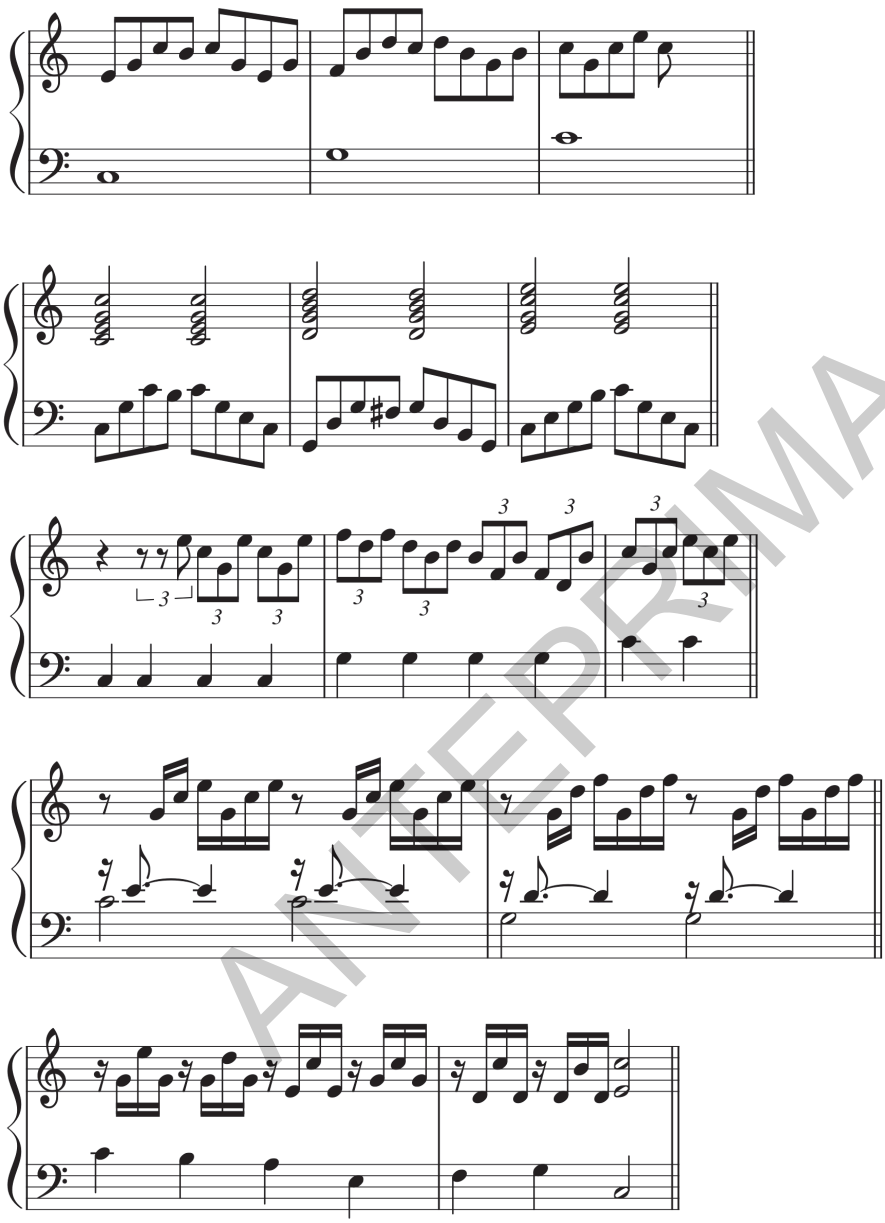
ANTEPRIMA

PRATICA SUI TONI DI TERZA MINORE

4	quiescenza	Diatessaron su v grado	cadenza confirmatoria	cadenza finale	
5	apertura	Romanesca su III grado	cadenza confirmatoria	Romanesca per ascensum su I grado	cadenza finale
6	apertura	romanesca per ascensum	cadenza confirmatoria	gradi cong. su I grado	cadenza finale

ESERCITAZIONE 2

Sulla base dei sei esercizi precedenti, realizzare brevi sentenze musicali sviluppando le forme accordali con le figurazioni proposte (*actio*):



ANTEPRIMA

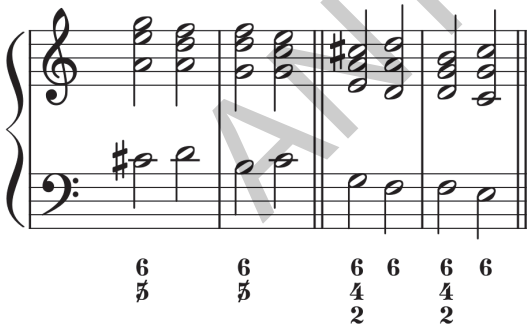
Fonte

Dobbiamo l'uso del termine tecnico *Fonte*, nonché la descrizione di questo luogo comune, al teorico bavarese Joseph Riepel (1709–1782), maestro di cappella a Ratisbona. Si tratta di uno schema largamente impiegato soprattutto nel repertorio tardobarocco e nello stile galante [EMMERIG 44].

La fonte è connessa con finales di terza maggiore ed è costituita da due membri posti a distanza di un tono discendente, ciascuno dei quali presenta una struttura cadenzale. Si può utilizzare per ampliare il *medium* di una sentenza o dilatare un percorso governato da un preciso principio retorico.

La forma fondamentale è composta da due cadenze di grado, nelle quali *cantizans* e *altizans* si presentano alternativamente nelle due parti estreme.

Quando la *cantizans* è al basso, il primo accordo si realizza con sesta, terza e quinta diminuita — quest'ultima corrispondente alla prima nota dell'*altizans*. Quando invece l'*altizans* si trova al basso, il primo accordo si realizza con sesta, seconda e quarta aumentata — quest'ultima corrispondente alla prima nota della *cantizans*. In quest'ultimo caso il basso non raggiunge la finalis, ma si arresta sulla sua terza, e l'accordo conclusivo presenta la sesta in luogo della quinta.



La fonte si impiega esclusivamente sulle successioni dei gradi II-I oppure V-IV nei toni con terza maggiore. Se, ad esempio, il filo del discorso approda su una cadenza in Sol (*medium* di una sentenza), la fonte potrà essere realizzata secondo una delle due seguenti possibilità:

SOL	sol#-la || fa#-sol	Rimane sul tono di partenza
(tonalità di approdo)	do#-re || si-do	Si approda al IV grado

ANTEPRIMA

Cartella ottava

Monte

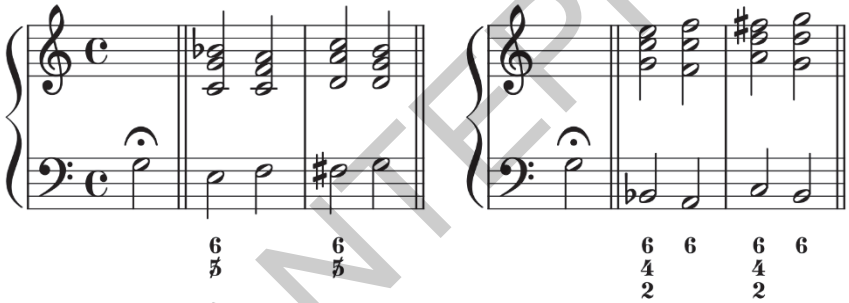
Come per la Fonte, dobbiamo l'uso del termine *Monte* al teorico Joseph Riepel che ne descrisse il funzionamento e la varietà di attuazione [EMMERIG 44]. Si compone di due o più fasi poste su toni progressivamente ascendenti a partire dalla sottodominante del tono d'impianto. Ciascuna fase è realizzata con la stessa varietà di cadenze ed ampliamenti analizzata per la Fonte, ma vi sono alcune sostanziali differenze tra i due schemi:

1. Il Monte si sviluppa in senso ascendente
2. il Monte utilizza anche toni con terza minore
3. il Monte può sviluppare fino a 5 fasi ascendenti successive

ANTEPRIMA

MONTE BIPARTITO

Le soluzioni armoniche più comuni del Monte bipartito sono costituite da cadenze con *cantizans* e *altizans* reciprocamente collocate realizzate sulla sequenza di gradi IV-V:



La sezione che precede il Monte termina sulla dominante del tono d'impianto (SOL). Il Monte prosegue sulla sottodominante e dominante (4° e 5° grado).

MONTE TRIPARTITO

Possiamo individuare due forme di Monte tripartito in base al tono d'impianto:

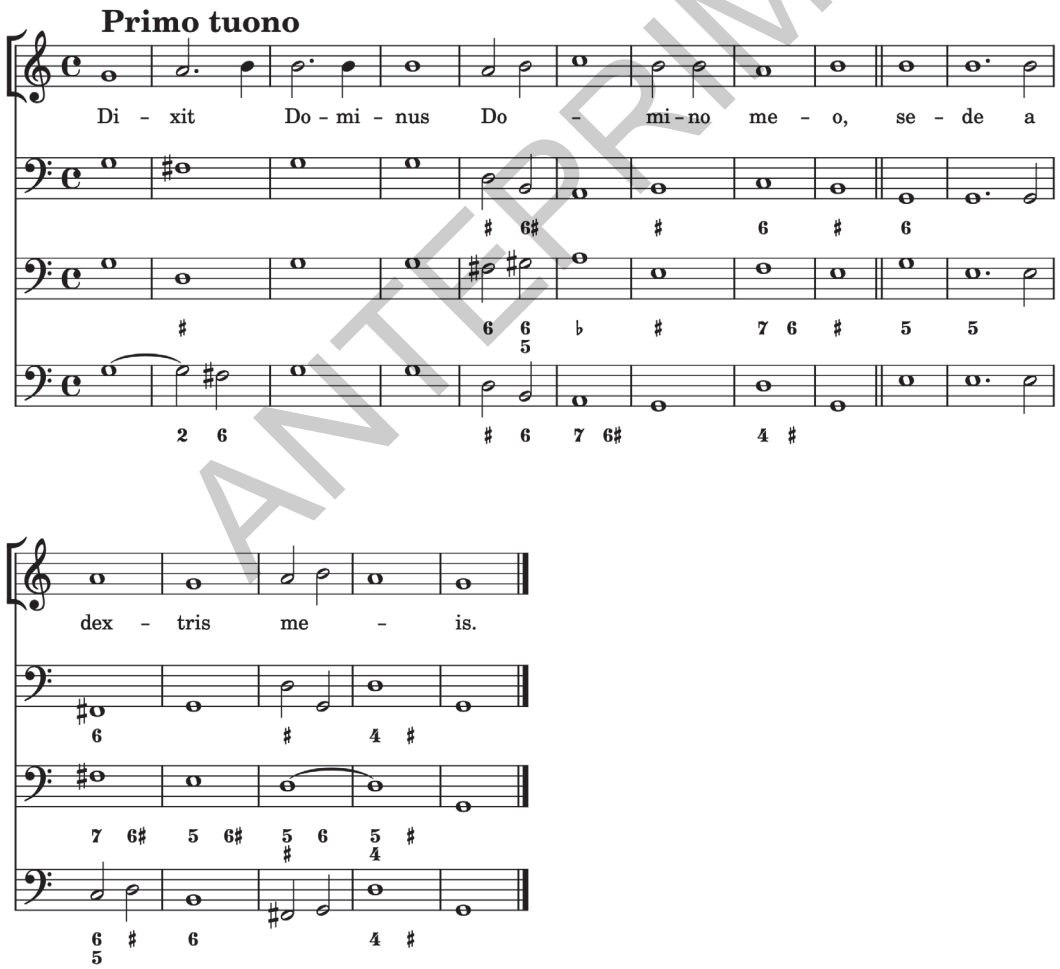
1. sottodominante, dominante e relativo minore (IV, V e VI grado del tono d'impianto). Questa sequenza si utilizza solo per i toni maggiori e viene utilizzata per raggiungere il relativo minore
2. Sottodominante, dominante e tonica (IV, V e I grado del tono d'impianto) per toni maggiori e minori

Cartella decima

Toni salmodici in basso continuo

In questa cartella lo studente impara a conoscere le melodie degli otto toni ecclesiastici e le loro possibili armonizzazioni. Questi toni possono essere considerati come ulteriori luoghi comuni che alimentano il personale dizionario del tastierista. Se ne curi pertanto lo studio e la memorizzazione realizzando le diverse alternative che vengono proposte per ciascuna linea melodica per apprezzare le diverse sfumature armoniche. Proponiamo una trascrizione desunta dalla copia manoscritta di Gaetano Greco *Tuoni ecclesiastici con li loro versetti*, conservata presso la biblioteca del Conservatorio di Napoli [cfr. GRECO s.d.].

Non occorre che la mano destra raddoppi la linea del canto, anzi è opportuno che lo studente canti la parte che accompagna.
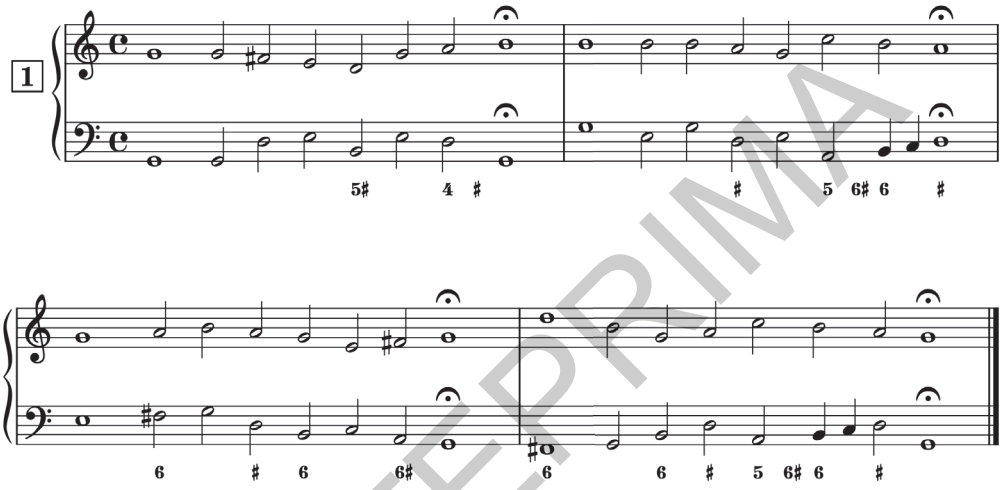


ANTEPRIMA

Cartella undicesima

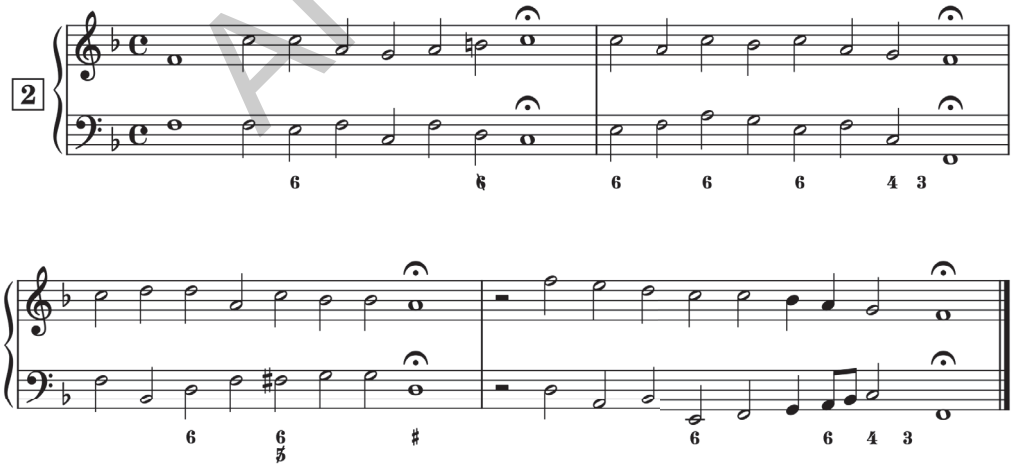
Corali in basso continuo

Si propongono alcuni corali accompagnati dal basso continuo, utili per la pratica delle procedure armonico-contrappuntistiche sin qui studiate. La fonte di riferimento è l'importantissimo manoscritto del 1704 denominato *Intavolatura di Weimar* di Jhoann Pachelbell [cfr. PACHELBELL 1993].

Herr Gott, dich loben alle wir



Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst



ANTEPRIMA

Cartella dodicesima

Schemi tradizionali e bassi ostinati

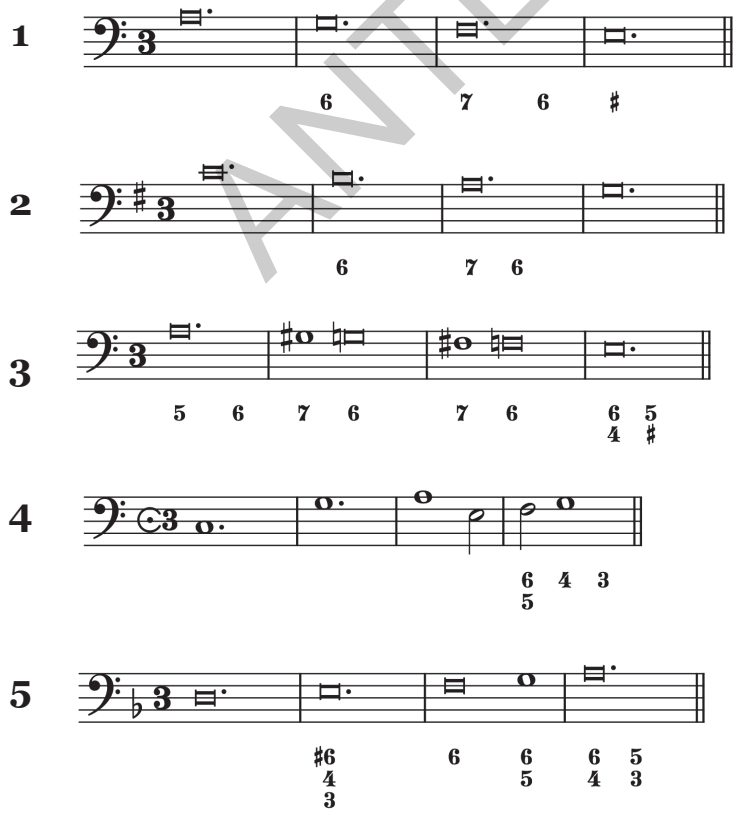
Si presentano in forma sintetica ed essenziale alcuni schemi armonici tradizionali di grande utilizzo durante i secoli dal XVII al XVIII. Si tratta di bassi standardizzati che nella prassi tastieristica vennero utilizzati per partite, variazioni e improvvisazioni non escluso il ricorso al basso ostinato.

BASSI DI CIACCONA E PASSACAGLI

Provengono entrambi da danze di origine popolare. Nel XVII secolo divengono progressivamente forme tastieristiche impostate sul principio della variazione su basso ostinato o sulla continua ripetizione dello stesso schema armonico. Tra i maggiori compositori di ciaccone e passacaglie per tastiera si ricordano G. Frescobaldi e G. F. Handel.

Le due forme si confondono in modo tale che non è possibile individuare una linea di demarcazione netta. In genere la ciaccona presenta uno schema che dalla tonica conduce alla dominante, ma sono comunque documentati passacagli che seguono lo stessa direzione.

Ambedue sono rigorosamente in ritmo ternario.



Tre semibrevi al *tactus*

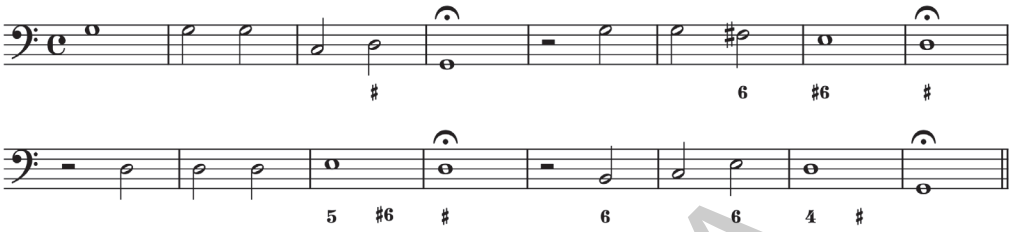
Tre minime al *tactus*

ANTEPRIMA

RUGGIERO

Schema armonico e melodico di largo impego a partire almeno dal XVI secolo. E' sempre in ritmo binario e si compone di quattro brevi frasi che cadenzano secondo la successione di gradi I - V - V - I

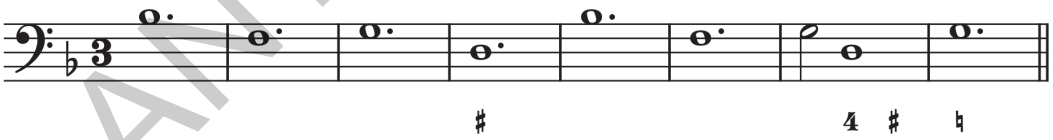
E' esposto sul tono di sol in terza maggiore e la sua linea melodica viene spesso utilizzata per elaborazioni contrappuntistiche.



ROMANESCA ('*GUARDAME LAS VACAS*')

La romanesca antica è sempre in tempo ternario e in secondo tuono. Il suo schema armonico venne utilizzato come generico accompagnamento per il canto di versi poetici. Nel repertorio tastieristico si utilizza prevalentemente per variazioni e partite.

Schema originario
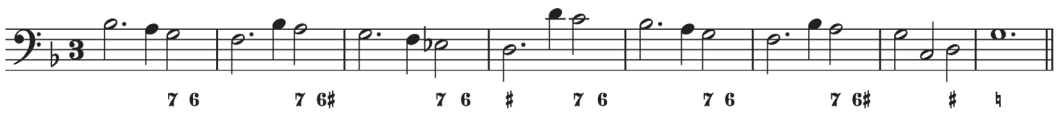


ANTEPRIMA

Lo schema originario può essere sottoposto a varie forme di variazione tramite la diminuzione degli intervalli di quarta di cui è composto.

Esempio di variazione 1

Si compone di cadenze di grado per ciascuna nota della sequenza:



Cartella tredicesima

Il versetto organistico
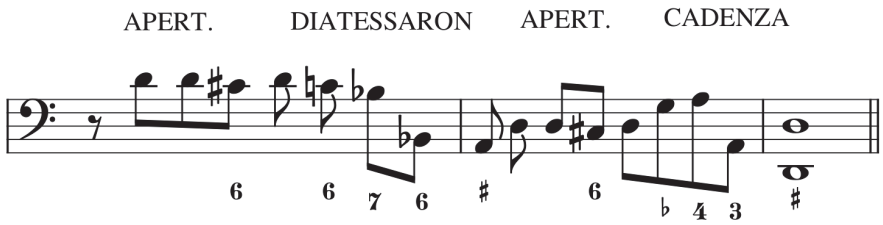
Le abilità acquisite sin qui sono sufficienti per affrontare la presente sezione dedicata alla realizzazione di brevi versetti organistici composti per finalità didattiche da Bernardo Pasquini ed oggi conservati in forma manoscritta presso la British Library di Londra (Ms. Add. 31501, III). Si tratta di una parte degli oltre trecento versetti in basso continuo, concepiti quali ideale introduzione alle celebri sonate in basso continuo conservate nello stesso manoscritto composito. [CARIDEO 2006]

Tale repertorio è molto utile per raffinare in modo graduale le prime capacità di elaborazione tastieristica acquisite lungo il corso. I versetti sono infatti disposti in base alle differenti finales dei toni e propongono elementi di costruzione sempre più elaborati e fantasiosi. Lo studente acquisisce non solo una notevole pratica nella realizzazione sia accordale che contrappuntistica, ma soprattutto incamera in modo naturale dei modelli tipici, degli schemi ricorrenti utili alla sua personale pratica improvvisativa. L'utilizzo delle diverse finales non solo viene utilizzato come esercizio sui tasti ma anche costituisce un dizionario completo di tutte le possibilità modali nella pratica *alternatim* e per eseguire piccoli brani compatibili con il modo di canto fermo in uso. Tale è infatti la funzione essenziale del versetto organistico che nella pratica didattica storica viene prioritariamente utilizzato sia come repertorio concreto di utilizzo sia per la sua naturale capacità di imprimere nella memoria musicale dell'allievo le soluzioni più idonee.
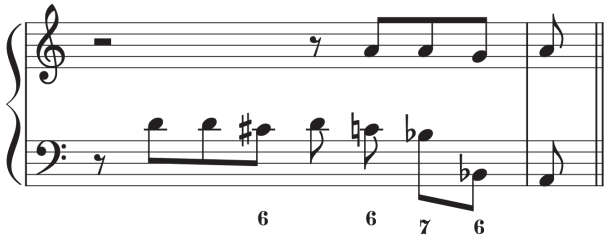
Una parte dei versetti è accompagnata da brevi commenti e indicazioni operative con l'intento di instradare lo studente e aiutarlo nell'assumere il giusto approccio. I commenti si faranno via via più essenziali fino a sparire del tutto, confidando nella capacità ormai acquisita dello studente di riconoscere gli elementi tipici, gli schemi e gli stilemi già praticati nelle cartelle precedenti.

ANTEPRIMA

3)



Ripetizione della medesima formula di apertura sulla finalis ad una ottava di distanza, inframezzata da una diatessaron sul quinto grado da realizzarsi come indicato nella cartella 5. Conclude una cadenza in stile galante (cartella 1).

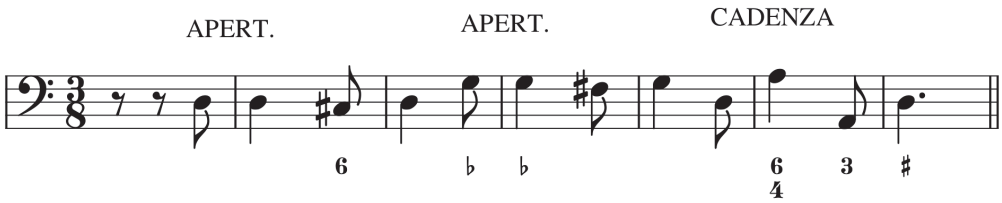


Questo versetto offre anche la possibilità di realizzare quattro entrate dello stesso tema rappresentato proprio dalle prime quattro note costituenti la formula tipica d'apertura (*re re do# re*). Se realizziamo in note i numeri (676#) scopriamo di realizzare una sorta di risposta al quinto grado (*la la sol la*) mentre il basso prosegue come scritto.

Una terza entrata sarà eseguita dal basso nella seconda battuta sul primo grado ed infine la stessa cadenza potrà ospitare il tema originario in quanto il semitono discendente *re do#* (tematico) corrisponde proprio ai numeri 43 collocati sui due la del basso. Compresa l'architettura delle entrate in successione si completano le altre parti con le note degli accordi corrispondenti.

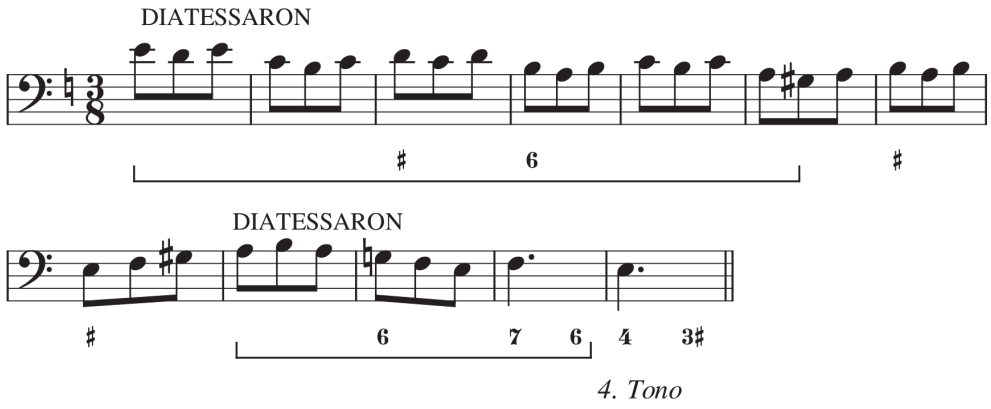
ANTEPRIMA

4)



Il basso presenta la formula d'apertura sulla finalis e sul quarto grado (dunque in *re* e in *sol*). Si realizzi dunque tale formula nelle due opzioni indicate nella prima cartella, ovvero con parte superiore che esegue la *tenorizans* o la *altizans*. Si potrà infine aggiungere una *cantizans* nella parte acuta in corrispondenza della cadenza semplice: il doppio ritardo sul 5° grado consente infatti la collocazione della *cantizans* nella parte acuta sulla finalis *re*.
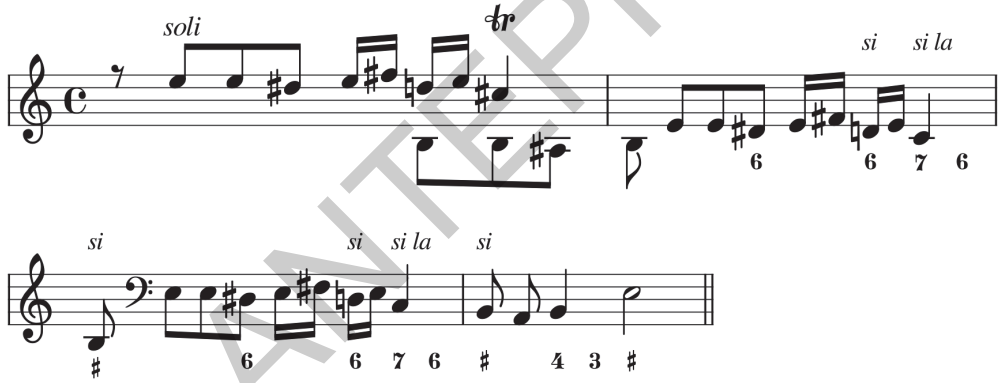
12)



4. Tono

Questo versetto presenta due diatessaron. La prima conduce al V grado e presenta un basso diminuito come illustrato in cartella n. 5, la seconda conduce sulla finalis. La particolarità di questo versetto sta nel fatto che entrambe le diatessaron sono di seconda specie, caratteristica che fa spiccare in modo evidente il quarto tono, come del resto annota l'autore.

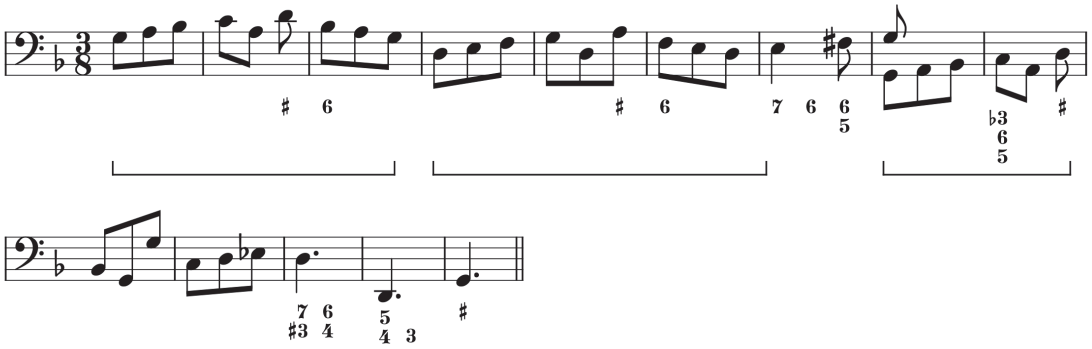
13)



Come nel versetto 8, si offre allo studente la possibilità di esplorare il principio della imitazione tematica. La prima battuta offre tutto il materiale necessario, illustrando un tema semplicissimo, tutto incentrato sul tipico schema di apertura più volte praticato seguito dalla diatessaron discendente sul *si,* quinto grado del tono. La testa del tema è utilizzata come elemento imitativo esposto al 5° grado e che può essere riproposto on concomitanza della riproposizione del tema. La numerica dunque indica non già un procedimento accordale, ma il movimento della parte da aggiungere.

ANTEPRIMA

28)
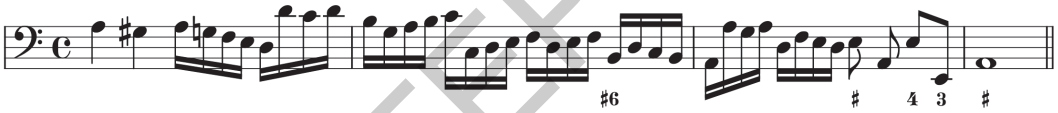


Soggetto nella diatessaron e risposta al V grado. Non necessita di mutazione.
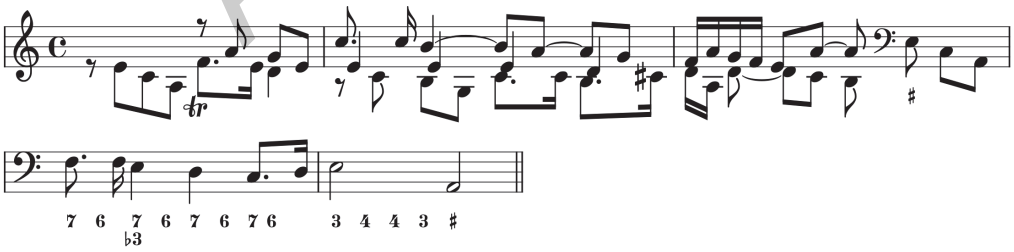
ANTEPRIMA

VERSETTI IN *la*, terza minore

29)



30)



La risposta implica una mutazione in base al principio che tutto ciò che è esposto nella diapente è esposto, con opportune varianti, nella diatessaron.

Riferimenti bibliografici

[CE] (1752) *Cærimoniale Episcoporum Sactissimi D.N. Benedicti papæ XIV iussu editum et auctum*, Giovanni Generoso Salomoni, Roma.

BACH, J. S. (1722), *Das Wohltemperirte Clavier*, ms. autografo, D-B Mus. ms. Bach, P 415

(1720), *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, ms. aut. e di famiglia, Biblioteca di Stato, Berlino, Mus. ms. Bach P 225.

BANCHIERI, A. (1605), *L'organo suonarino*, Ricciardo Amadino, Bologna.

CARIDEO, A. (2006), a cura di, *Bernardo Pasquini (1637–1710). Opere per tastiera*, Vol. VII Londra, [BL Ms. Add. 31501], Il Levante, Latina.

DIRUTA, G. (1593), *Il Transilvano Dialogo sopra il vero modo di sonar organi et istromenti da penna*, Giacomo Cincenti, Venezia.

(1622), *Seconda parte del Transilvano dialogo diviso in quattro libri*, Alessandro Vincenti, Venezia.

EMMERIG, TH. (1996), a cura di, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst: Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, 2 voll., Böhlau, Vienna.

GASPARINI, F. (1722), *L'armonico pratico al cimbalo*, Giuseppe Antonio Silvani, Bologna.

GJERDINGEN, R. O. (2017), *La musica nello stile galante [...]*, edizione italiana italiana a cura di Giorgio Sanguinetti, trad. di Marco Giustini, Astrolabio, Roma.

GRECO, G. (s.d.), Tuoni ecclesiastici con li loro versetti, ms., I-Nc, ms. 20.2.14].

MEIER, B., (1988), *The Modes of Classical Vocal Polyphony: Described According to the Sources, with Revisions by the Author*, traduzione a cura di Ellen S. Beebe, Broude Brothers, New York.

PACHELBEL, J. (1993) *La tablature de Weimar: 79 fugues et chorals en basse chiffrée / Die Weimarer Tabulatur / The Weimar Tablature*. 2 voll. A cura di Suzy Schwenkedel, A.N.F.O.L., Arras.

PICERLI, S. (1630), *Specchio Primo di Musica [...]*, Matteo Nucci, Napoli.

ANTEPRIMA

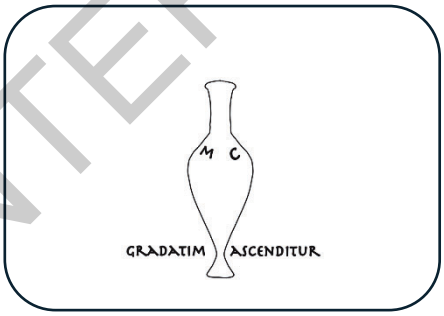
(1631), *Specchio Secondo di Musica [...]*, Ottavio Beltrano, Napoli.

WALTHER J. G. (1732), *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Wolffgang Deer, Lipsia.

ANTEPRIMA

ANTEPRIMA

ANTEPRIMA



Finito di stampare

nel mese di settembre 2026

9 781291 538199