

RICCARDO CASTAGNETTI

I SOLFEGGI DI ANDREA BASILI E LA DIDATTICA MUSICALE IN ITALIA NEL SECOLO XVIII

ABSTRACT

Il presente contributo intende approfondire alcuni aspetti della tradizione italiana del solfeggio, attraverso i dati emersi dall'analisi delle raccolte di solfeggi composte da Andrea Basili (1705-1777), che nel corso della sua carriera affiancò all'attività musicale anche l'insegnamento del canto e della composizione. Durante il periodo in cui ricoprì l'incarico di maestro di cappella nella Basilica di Loreto (1740-1777), sede di grande prestigio situata alla periferia dello Stato pontificio, Basili sviluppò un metodo didattico che non può essere completamente assimilato al percorso formativo dei conservatori napoletani e nemmeno alla prospettiva pedagogica di Giambattista Martini. In particolare, l'analisi delle raccolte manoscritte di solfeggi e di altre fonti inedite evidenzia i tratti originali di una riflessione teorico-didattica animata dal tentativo di integrare aspetti provenienti da differenti metodologie didattiche diffuse in Italia tra il XVII e il XVIII secolo.

PAROLE CHIAVE Andrea Basili, storia della didattica musicale, solfeggio, contrappunto, teoria musicale

SUMMARY

This paper aims to explore some aspects of the Italian solfeggio tradition through the analysis of the solfeggio collections composed by Andrea Basili (1705-1777), who throughout his career combined musical activity with the teaching of singing and composition. During the period in which he held the role of maestro di cappella in the Basilica of Loreto (1740-1777), a highly prestigious venue located on the outskirts of the Papal State, Basili developed a teaching method that cannot be completely assimilated to the training course of the Neapolitan conservatories or even to the pedagogical perspective of Giambattista Martini. In particular, the analysis of manuscript collections of solfeggios and other unpublished sources highlights the original traits of a theoretical-didactic reflection animated by the attempt to integrate aspects from different teaching methodologies widespread in Italy between the 17th and 18th centuries.

KEYWORDS Andrea Basili, history of music pedagogy, *sofeggio*, counterpoint, music theory



1. Introduzione

NELLE prime battute del dialogo di apertura della seconda parte della *Salita al Parnasso*, il giovane discepolo Luigi manifesta il desiderio di perseguire la carriera musicale al maestro Giuseppe che, per mettere alla prova le intenzioni dell'aspirante allievo, gli ricorda che per accedere a tale professione è necessario un percorso lungo, complesso e dall'esito incerto:

Ma non sapete voi, che lo studio della Musica egli è un mare vastissimo, la cui navigazione non può terminarsi neppure cogli anni di Nestore? A dirvi il vero voi vi accingete ad una malagevole impresa, e volete addossarvi un peso più grave del Monte Etna.¹

Nel XVIII secolo, coloro che, per necessità o per scelta, venivano avviati agli studi musicali avevano a disposizione essenzialmente due strade: entrare come allievo di un'istituzione deputata alla formazione musicale, con docenti stabili e un *curriculum* definito, come quello dei celebri conservatori napoletani, oppure divenire discepolo di un musicista, che per integrare i proventi della propria attività si dedicava anche all'insegnamento privato. In entrambi i casi, il percorso avrebbe previsto anni di applicazione per apprendere le competenze considerate fondamentali per un musicista del Settecento, attraverso l'esercizio costante del solfeggio, del basso continuo e del contrappunto.

Tra queste discipline, il solfeggio era quella che vantava la maggiore antichità e tradizione, avendo sedimentato al suo interno concezioni didattiche ed esecutive già rintracciabili in età medievale, soprattutto la solmisazione, che rappresentava ancora, nell'Italia del XVIII secolo, una delle principali chiavi di accesso alla teoria e alla pratica musicale. Le sillabe esacordali non rappresentavano, infatti, solamente un sistema di nomenclatura delle note, ma erano uno strumento per concepire, memorizzare e creare la musica.

Sono comprensibili, dunque, le difficoltà incontrate nel definire il solfeggio nei suoi aspetti essenziali.² Le molteplici funzioni didattiche associate alla

1. FUX, *Salita al Parnasso*, p. 45. Questa ricerca è stata finanziata dall'European Union's Horizon 2020 research and innovation programme "Marie Skłodowska-Curie", grant agreement n. 101031614. Nel testo verranno utilizzate le seguenti sigle per indicare archivi, biblioteche e repertori: I-Bc = Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna; D-B = Berlino, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz; I-Rvat [ora V-CVbav] = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana; I-FAN = Fano, Biblioteca Comunale Federiciana; I-Fn = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale; I-MAC = Macerata, Biblioteca Comunale "Mozzi-Borgetti"; I-Pn = Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique; I-Ria = Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte; I-Rli = Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana; I-Rn = Roma, Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II"; US-SFsc = San Francisco, San Francisco State University, Biblioteca "J. Paul Leonard", "Frank V. de Bellis" Collection; I-Vc = Venezia, Biblioteca del Conservatorio di Musica "Benedetto Marcello"; SCHN = SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters*. La trascrizione dei documenti, salvo diversa indicazione, è a cura dello scrivente.
2. Sulla «natura elusiva del solfeggio» cfr. SANGUINETTI REC. BARAGWANATH, *The Solfeggio Tradition*, p. 159.

pratica del solfeggio la rendono infatti duttile ai contesti di apprendimento, consentendone un impiego metodologicamente vario e diversificato. Le ricerche sulla storia della didattica musicale hanno messo in luce negli ultimi decenni la valenza del solfeggio in relazione allo studio del canto, fermo e figurato, al basso continuo e al partimento,³ alla composizione e al contrappunto imitativo.⁴ Le recenti analisi del ruolo del solfeggio nella formazione musicale del XVIII secolo hanno individuato, inoltre, in questo strumento didattico le basi di una teoria implicita dell'arte melodica.⁵ Questi studi hanno messo a fuoco soprattutto la declinazione del solfeggio emersa nell'ambito dei conservatori napoletani, a partire dalle numerosissime fonti manoscritte conservate. Meno attenzione ha ricevuto l'impiego dei solfeggi nel contesto di altri indirizzi didattici più o meno formalizzati. Per sondare le peculiarità della tradizione italiana del solfeggio potrebbe essere interessante affrontare lo studio di un caso al di fuori dell'ambiente musicale partenopeo e svincolato da un contesto istituzionale.

Il presente contributo intende approfondire alcuni aspetti della tradizione italiana del solfeggio, attraverso i dati emersi dall'analisi delle raccolte di solfeggi composte da Andrea Basili (1705-1777),⁶ musicista che nel corso della sua carriera affiancò sempre all'attività musicale anche l'insegnamento del canto e della composizione. Durante il periodo in cui ricoprì l'incarico di maestro di cappella nella Basilica di Loreto (1740-1777), sede di grande prestigio, situata alla periferia dello Stato pontificio, Basili sviluppò una riflessione teorico-didattica che non può essere completamente assimilata ai metodi adottati nell'ambito dei conservatori napoletani e nemmeno alla prospettiva pedagogica di Giambattista Martini. In particolare, dai documenti presi in esame, emerge il tentativo di sintesi, per molti aspetti originale, che Basili cercò di operare tra le diverse metodologie didattiche diffuse in Italia tra il XVII e il XVIII secolo, in particolare rispetto alla pratica del solfeggio. Dopo un inquadramento biografico relativo all'autore, si procederà alla descrizione e all'analisi delle fonti, passando poi a delineare i tratti specifici del metodo di insegnamento di Basili.

2. Andrea Basili: un maestro di cappella nel Settecento

Per comprendere le radici della metodologia di insegnamento che traspare dai materiali didattici di Basili, è utile, in primo luogo, ripercorrere lo sviluppo della sua carriera musicale, partendo dagli anni della sua formazione. Andrea Basili nacque il 16 dicembre del 1705, da una famiglia appartenente al ceto

3. Cfr. GJERDINGEN, *Partimento, que me veux-tu?*, pp. 114-117.

4. Cfr. SULLO, *I solfeggi nella scuola di Nicola Zingarelli*; SULLO, *I Solfeggi di Leo*.

5. BARAGWANATH, *The Solfeggio Tradition*.

6. Il cognome di questo autore si trova attestato in varie forme: Basilj, Basilij, Basily, Basili. Nel testo delle pagine seguenti si è optato per quest'ultima grafia, mentre nelle citazioni si conserva quella riportata nella fonte.

medio di Città della Pieve, un fiorentino borgo appartenente allo Stato pontificio, situato in prossimità dei confini con il Granducato di Toscana.⁷ Nonostante l'assenza di informazioni relative alla sua formazione iniziale, è verosimile che Basili abbia svolto il percorso di istruzione elementare nelle scuole pie, aperte a Città della Pieve all'inizio del XVIII secolo.⁸ Nel *curriculum* primario dei padri Scolopi,⁹ accanto ai rudimenti della lettura e della scrittura, alla grammatica e alla dottrina cristiana, aveva un certo rilievo l'insegnamento della musica, impartito soprattutto attraverso la pratica del canto. L'apprendimento di quest'ultimo non si limitava solamente a favorire la partecipazione degli scolari alla liturgia e agli esercizi di pietà, ma era diretto anche all'acquisizione di una buona competenza musicale di base, dai fondamenti del canto fermo fino alle nozioni del canto figurato, come attestano alcuni manuali di canto pubblicati alla fine del XVII secolo.¹⁰ Destinato dalla famiglia al sacerdozio, al termine degli studi scolastici Basili proseguì la propria formazione nel locale seminario vescovile. In linea con le indicazioni dei decreti tridentini, tra le discipline previste figurava ovviamente il canto fermo.¹¹ Tuttavia, l'offerta formativa comprendeva anche «contrappunto, musica vocale e strumentale».¹² Si trattava di apprendimenti non destinati a tutti i seminaristi, ma riservati a quanti di loro avessero mostrato una particolare attitudine alla musica.¹³ Analogamente a quanto avveniva nella maggior parte dei seminari,¹⁴ anche in quello di Città della Pieve l'insegnamento della musica era affidato solitamente al maestro di cappella della cattedrale, coadiuvato da altri docenti per quanto riguardava la musica strumentale.¹⁵ Durante questo primo periodo della formazione musicale, ebbe certamente un ruolo determinante lo zio di Andrea, il sacerdote Francesco Basili,¹⁶ che, dopo aver svolto l'inca-

7. Per un'esposizione più dettagliata della vicenda biografia di Andrea Basili, mi permetto di rimandare a CASTAGNETTI, *Alla scuola del maestro di cappella*.
8. Cfr. BOLLETTI, *Notizie storiche di Città della Pieve*, p. 152.
9. Sulla storia dell'istituto fondato da Giuseppe Calasanzio e sui principi pedagogici che ne ispirarono l'operato cfr. LEZÁUN, *Storia delle Scuole Pie*.
10. Cfr. ad esempio ERCULEI, *Primi elementi di musica*; BERTALOTTI, *Regole facilissime*.
11. Sui pronunciamenti magisteriali tridentini relativi all'insegnamento del canto fermo nei seminari cfr. CECCONI, *Instituzione dei seminarj*, p. 131: «Qui si ordina il canto fermo, o sia gregoriano, perché da s. Gregorio Magno ridotto in miglior sistema; e più comunemente dicesi ecclesiastico, perché a tutti gli ecclesiastici è oltremodo necessario. S. Carlo l'esigeva non solo da quei, che desideravano ottener qualche beneficio corale, ma anche dagli ordinandi; ed obbligava tutti i giovani del seminario ad impiegar in esso un'ora al giorno dopo il pranzo».
12. Cfr. BAGLIONI, *Città della Pieve illustrata*.
13. Cfr. CECCONI, *Instituzione dei seminarj*, p. 130: «resta a vedere, se il Concilio qui inculchi la lezione del canto fermo, ovvero di figurato. Che non parli egli di questo ultimo, è facile rilevarlo, perché, essendo il figurato alquanto molle, e dilettevole, inclina più alla delicatezza, che alla cristiana pietà. [...] Atteso questo tacito premesso del Concilio, s. Carlo non proibiva, che i suoi alunni l'apprendessero, purché ne fossero riconosciuti capaci dal maestro di canto, e vi concorresse l'approvazione del rettore».
14. *Ibid.*, p. 146.
15. Cfr. BAGLIONI, *Città della Pieve illustrata*, p. 267.
16. Francesco Basili, nato il 27 novembre 1666, fece parte della Congregazione dei Padri oratoriani. Dal 1695 è attestata la sua attività musicale a Perugia, dove nel 1696 risulta

rico di maestro di cappella a Perugia, all'inizio del XVIII secolo era entrato a far parte del clero secolare di Città della Pieve, continuando ad esercitare la professione musicale. Un manoscritto autografo compilato intorno agli anni 1723-24,¹⁷ contenente alcuni esercizi di composizione vocale e strumentale, attesta il livello di competenza raggiunto dal giovane musicista e lascia supporre che a Città della Pieve Basili, oltre al canto e alla composizione, avesse appreso anche a suonare l'organo.

Nel 1725, dopo aver ricevuto gli ordini minori, Basili partì per Roma con l'intento di intraprendere la carriera musicale. Nella capitale proseguì gli studi musicali con Tommaso Bernardo Gaffi e con Giuseppe Ottavio Pitoni, entrambi influenti membri della Congregazione di Santa Cecilia e figure di grande rilievo nell'ambiente musicale romano.¹⁸ Gaffi era stato allievo di Bernardo Pasquini, rinomato non solo come virtuoso della tastiera, ma anche come autore di numerose cantate, opere e oratori e, soprattutto, insegnante molto ricercato.¹⁹ Il metodo seguito da Gaffi era profondamente debitore dell'eredità didattica pasquiniana, caratterizzata da una profonda compenetrazione della pratica del basso continuo con lo studio del contrappunto, ispirato al tradizionale esercizio delle specie ma a partire da una concezione fortemente verticale del tessuto polifonico. Una traccia delle lezioni di Gaffi è conservata nelle *Regole per sonare su la parte*,²⁰ sulle quali si basarono probabilmente anche gli studi di Andrea Basili. Per comprendere la prospettiva pedagogica di Giuseppe Ottavio Pitoni, che dal 1719 era stato nominato maestro della Cappella Giulia nella basilica di San Pietro, è necessario riferirsi a due opere, entrambe concepite e redatte a partire dalla fine del XVII: la *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica* e la *Guida armonica*, imponente trattazione di tutte le combinazioni contrappuntistiche degli intervalli melodici, detta anche *Opera de' movimenti*, rimasta incompiuta.²¹

Numerosissimi musicisti provenienti da tutta la penisola si recavano nella capitale richiamati dalle molte opportunità formative e lavorative che era in grado di offrire. Basili, oltre che dal desiderio di perfezionare la propria for-

aver ricoperto l'incarico di maestro di cappella nella Chiesa Nuova. Il suo nome figura anche tra i membri dell'Accademia degli Unisoni, della quale fu priore. Rientrato a Città della Pieve all'inizio del XVIII secolo, venne reintegrato tra le fila del clero secolare. Morì il 3 dicembre 1735.

17. Il volume è conservato nella Biblioteca comunale "Mozzi-Borgetti" di Macerata: I-MAC, Mss. Mus. 25.58.
18. Per le notizie biografiche riguardanti Tommaso Bernardo Gaffi (1667-1744) cfr. MORELLI, *Gaffi, Tommaso Bernardo*. Su Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743) cfr. GMEINWIESER, *Pitoni, Giuseppe Ottavio*; FRANCHI, *Appunti per una biografia di Giuseppe Ottavio Pitoni*.
19. Su Bernardo Pasquini (1637-1710) cfr. MORELLI, *La virtù in corte*.
20. Il manoscritto, conservato nella Biblioteca Corsiniana di Roma, I-Rli, Mus. M. 14bis/11, contiene appunti di teoria musicale collazionati nel 1720 da Girolamo Chiti (1679-1759) che, come Andrea Basili, aveva studiato alla scuola di Gaffi. Su Girolamo Chiti cfr. GMEINWIESER, *Girolamo Chiti*.
21. PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*. In merito alla *Guida Armonica* cfr. DURANTE, *La Guida Armonica di Giuseppe Ottavio Pitoni*; LUISI, *Introduzione a Giuseppe Ottavio Pitoni, Guida Armonica*; BASSANI GRAMPP, «... benché i Maestri tal volta si prendino qualche licenza»; CARIDEO, *La Guida Armonica di G. O. Pitoni*.

mazione musicale, si era recato a Roma attratto dalle opportunità lavorative in ambito musicale che la capitale era ancora in grado di offrire.²² Tra le forme di impiego capaci di garantire una certa sicurezza economica, una possibilità consisteva nell'entrare alle dipendenze di un altolocato mecenate, godendo della sua protezione; un'altra era quella di ottenere un incarico stabile in una delle molte istituzioni religiose della città. Se un musicista non riusciva a rientrare in una delle due precedenti situazioni, poteva comunque cercare di sostentarsi attraverso incarichi temporanei o esercitando privatamente l'attività didattica. Durante il periodo romano, Basili tentò tutte queste possibili soluzioni d'impiego, approdando infine alla seconda. Nel novembre 1728 Basili fu nominato maestro di cappella nella Cattedrale di Tivoli. Dal suo arrivo a Roma erano trascorsi poco più di quattro anni, nel corso dei quali aveva completato la propria formazione musicale e ottenuto l'aggregazione al sodalizio ceciliano, condizione necessaria per l'esercizio della professione di maestro di cappella. A questo periodo risale la prima testimonianza dell'attività di Basili come insegnante di canto: tra i compiti del maestro era compresa, infatti, anche la formazione musicale dei *pueri cantores*. È possibile ipotizzare che gli strumenti e i metodi utilizzati da Basili nell'istruzione dei fanciulli siano stati quelli comunemente in uso nella tradizione didattica musicale italiana tra XVII e XVIII secolo, radicati nella pratica della solmisazione e del solfeggio. Questi esercizi probabilmente, non si discostarono molto da quelli che lo stesso Basili aveva svolto nel corso degli studi musicali svolti nel seminario di Città della Pieve, e si ritrovano alla base della sua successiva riflessione metodologica sull'insegnamento del canto. Nel dicembre 1729 Basili lasciò la sede tiburtina per rientrare a Roma, dove tentò in più occasioni essere ammesso nell'*entourage* artistico della nobiltà romana, come testimoniano le dediche di due brevi componimenti: l'intermezzo a tre voci *Alfeo Pedante delle damigelle di corte*,²³ composto nel 1731 per un'occasione celebrativa legata alla famiglia Barberini-Colonna, e la cantata *Per la felice nascita del primogenito dell'illustrissima signora marchesa d. Anna Maria Corsini Bichi*, risalente al 1739.²⁴ Nel 1732 il nome di Basili figura tra i membri del *Concerto de' tromboni e cornetti del Senato et inclito Popolo romano Musici di Campidoglio*, con il duplice incarico di organista e suonatore di trombone.²⁵ Agli incarichi come esecutore, Basili continuò ad affiancare l'attività didattica, acquisendo una certa notorietà nella capitale. Intorno al 1738, figura tra i suoi allievi Robert Price,²⁶ un nobile inglese che, durante il classico *grand tour* nel continente, si

22. Cfr. ORIOL, *Vivre de la musique à Rome*; CARERI, *The Profession of Musician*; ROSTIROLLA, *La professione di strumentista a Roma*; ROSTIROLLA, *Alcune note sulla professione di cantore e di cantante*.

23. La partitura manoscritta, conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana, risulta frammentata in diversi codici: I-Rvat, Barb. Lat. 4229, Barb. Lat. 4185 e Barb. Lat. 4186.

24. *Per la felice nascita del primogenito dell'illustrissima signora marchesa d. Anna Maria Corsini Bichi. Musica del sig. d. Andrea Basili*, Zempel, Roma 1739, cfr. I-Vc, Torre Franca 2957; I-Fn, Mus. Rari o.22/39.

25. Cfr. CAMETTI, *I musici di Campidoglio*; CAMETTI, *Organi, organisti ed organari*.

26. Cfr. STILLINGFLEET, *Character of Robert Price Esq.*, p. 171: «When at Rome, he [scil. Price] studied composition under Andrew Basili, one of the most notable masters of Italy».

era stabilito per qualche tempo a Roma per studiare pittura e musica. Al 1739 risalgono due caricature di Basili realizzate da Pier Leone Ghezzi.²⁷ La prima ritrae il musicista il mezzo a busto di profilo, il volto statico, senza particolari caratteristiche espressive a parte un sorriso appena accennato. Basili porta capelli incipriati e codino, una tipica acconciatura dell'epoca. In calce Ghezzi annota: «Il signor don Andrea bravissimo sonator di cembalo, e compositore».²⁸ La seconda coglie Basili nell'atto di insegnare canto ad alcuni bambini. Il musicista appare a figura intera, vestito in modo abbastanza usuale per il tempo: una marsina lunga, sotto la quale si intravedono la sottomarsina e una camisola; calzoni sopra il ginocchio e calzettoni; scarpe a tacco basso con fibbie. Nella mano sinistra Basili regge un cappello a falde larghe. Intorno a lui stanno tre giovanissimi allievi, una bambina e due fanciulli di età inferiore, vestiti con abiti semplici d'uso domestico. L'abbigliamento porterebbe a ritenere che la loro estrazione sociale fosse media. Gli allievi sono ritratti nell'atto di cantare, come si evince dalla posizione della bocca e delle labbra. Tra le loro mani sono due spartiti, il primo in mano alla bambina e il secondo al più alto dei due fanciulli, che probabilmente leggono e cantano insieme la stessa parte. Si tratta forse di un esercizio di un solfeggio due voci. Lo sguardo degli allievi non è però rivolto allo spartito ma alla mano del maestro, che con sguardo impassibile sembra dirigerli distrattamente la didascalia di questo disegno è stata redatta in due momenti successivi. scandisce il tempo. Nell'annotazione del pittore, Basili è definito «maestro di cappella e de' ragazzi».²⁹ Se, come sembra, le caricature intendevano cogliere gli aspetti caratterizzanti dei soggetti di Ghezzi, questo ritratto fissa graficamente quella che probabilmente fu una delle principali attività svolte da Basili a Roma: l'insegnamento del canto.

La svolta significativa della carriera professionale di Basili avvenne nel 1740, quando ottenne, tramite concorso, l'incarico di maestro di cappella in uno dei più importanti luoghi di culto d'Europa, la Basilica della Santa Casa di Loreto. Si trattava di un incarico prestigioso nonché ben remunerato, con uno stipendio mensile di 25 scudi. Al suo arrivo a Loreto, tuttavia, Basili dovette fronteggiare gravi difficoltà legate all'organizzazione della cappella, dovute soprattutto alle continue intemperanze dei cantori. Più volte sollecitato dalla Congregazione lauretana, Basili cercò di porre rimedio alla situazione di indisciplina operando una revisione delle norme di condotta dei cantori,

Robert Price (1717-1761), personalità di rilievo nella vita culturale inglese a metà del secolo XVIII, era un raffinato dilettante di pittura e disegno, nonché di recitazione e musica. Discendeva da una famiglia appartenente alla nobiltà inglese dello Herefordshire, e suo padre, Uvedale Tomkins Price (1685-1764), era membro del parlamento britannico. Per le informazioni biografiche riguardanti Robert Price cfr. KASSLER, *Price, Robert*.

27. Pier Leone Ghezzi (1674-1755), pittore e disegnatore romano noto soprattutto come caricaturista. Figura di artista poliedrico, fu un esponente di rilievo della vita culturale romana della prima metà del Settecento. Su Pier Leone Ghezzi, e in particolare sulle sue caricature legate al mondo musicale cfr. ROSTIROLLA, cur., *Il Mondo novo musicale*. Per la riproduzione e l'analisi dettagliata delle due caricature che Ghezzi dedicò a Basili cfr. CASTAGNETTI, *Alla scuola del maestro di cappella*, pp. 43-50.

28. I-Rvat, Ottob. Lat. 3116, c. 164v.

29. I-Rvat, Ottob. Lat. 3117, c. 112r.

ripristinando e razionalizzando il sistema delle ‘puntature’, ossia delle sanzioni che venivano comminate ai membri della cappella in caso di assenze ingiustificate, ritardi o altre infrazioni. Accanto alla direzione della cappella e alla composizione delle musiche destinate alla liturgia, Basili continuò ad esercitare assiduamente l’attività didattica, sia come insegnante di canto sia di composizione. Tra i suoi allievi possono essere ricordati l’evirato cantore Silvio Giorgetti (1733 - ca. 1802),³⁰ e Pasquale Antonio Basili (1734 - post 1785), suo nipote. Quasi completamente occupato dagli impegni legati alla direzione della cappella e all’insegnamento, Basili tentò comunque di non abbandonare del tutto la composizione di musica profana, come testimonia l’intermezzo comico *L’inferno immaginario*, rappresentato nel 1747.³¹ Allo stesso anno risale l’incontro con padre Giambattista Martini (1706-1784), con il quale con Basili iniziò ben presto un fitto carteggio. Al 1763 risale il matrimonio con Maria Chiara Rosati (1730-1814). Dei quattro figli nati dall’unione, l’unico a sopravvivere fu Francesco Basili (1767-1850) che, seguendo le orme paterne raggiunse una notorietà superiore a quella del padre.³² Alla formazione di Francesco fu probabilmente connesso il progetto di una sistematizzazione e razionalizzazione del proprio metodo di insegnamento, che Andrea Basili perseguì nell’ultimo decennio di vita. A questo periodo risalgono infatti molti manoscritti teorico-didattici, quasi tutte le raccolte manoscritte di solfeggi che saranno oggetto di analisi nelle pagine seguenti, e la prima stesura della *Musica universale armonico pratica*,³³ pubblicata un anno prima della morte di Basili, avvenuta il 28 agosto 1777.

30. Silvio Giorgetti (1733 - post 1802) fu avviato al canto da don Nicola Vignola, maestro di cappella nella Cattedrale di Ascoli Piceno. Divenne in seguito allievo di Andrea Basili. Cantore soprano della cappella lauretana, dal 1752 al 3 gennaio 1757 ricoprì il ruolo di soprannumerario. Nominato poi tra i membri effettivi, mantenne l’incarico fino al 1768, quando si dimise per passare al servizio di Carl Philipp Theodor von Wittelsbach, principe elettore palatino. Cfr. TEBALDINI, *L’archivio musicale della Cappella lauretana: catalogo storico-critico*, p. 129; GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto*, p. 614; DI SABATINO, *Silvio Giorgetti*.
31. *L’inferno immaginario. Intermezzo da cantarsi in occasione si rappresenta nell’oratorio de’ reverendi Padri della congregazione di s. Filippo Neri di Fermo nell’anno 1747, musica di d. Andrea Basili, maestro di cappella della S. Casa di Loreto*, Bolis, Fermo 1747. Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa*, I, p. 348, n. 13102.
32. Francesco Basili (1767-1850) intraprese lo studio della musica sotto la guida del padre. Dopo la morte di quest’ultimo, si trasferì a Roma, per proseguire la propria formazione musicale con Giuseppe Jannacconi (1741-1816). Aggregato il 16 giugno 1783 alla Congregazione di Santa Cecilia, diresse cappella della Cattedrale di Foligno per tre anni, a partire dal 1786, e poi quella di Macerata, fino al 1803. Nel 1805 fu nominato maestro di cappella nella Basilica della Santa Casa di Loreto, dove prestò servizio fino al 1827. Il 16 giugno 1825 gli venne conferita l’associazione all’Accademia Filarmonica di Bologna. Ricoprì il ruolo di censore del Conservatorio di Milano, dove rimase fino al 1837, anno in cui si trasferì a Roma per assumere l’incarico di maestro della Cappella Giulia. Morì a Roma il 25 marzo 1850. Cfr. CANTATORE, *Francesco Basili*.
33. BASILI, *Musica universale armonico pratica*.

3. I solfeggi di Andrea Basili

L'indagine archivistica ha permesso di rintracciare quattro fonti manoscritte autografe, o parzialmente autografe, dei solfeggi composti da Andrea Basili. Si tratta di raccolte compilate tra il 1761 e il 1772, strettamente correlate fra loro, che Basili utilizzò in maniera sistematica nel corso dell'attività didattica. Dal confronto tra queste fonti e da altri testi teorico-didattici manoscritti compilati da Basili è possibile far emergere alcuni dei nodi centrali del suo metodo di insegnamento, in particolare della valenza pedagogica della pratica del solfeggio.

3.1 *Il solfeggio negli Elementi di musica*

Per comprendere il complesso ruolo metodologico che Basili assegna al solfeggio, occorre esaminare innanzitutto il manoscritto degli *Elementi di musica*, un piccolo zibaldone nel quale Basili raccolse appunti e materiali utilizzati nel corso della sua attività didattica, conservato nella sezione musicale della Staatsbibliothek di Berlino.³⁴ Il volume contiene testi teorici, riflessioni sull'insegnamento della musica, esercizi ed esempi, probabilmente concepiti e raccolti in vista della stesura di un'introduzione sistematica alla musica mai portata a termine. La redazione del testo non sembra aver seguito un percorso lineare: le parti che lo compongono sono state scritte in momenti differenti e solo successivamente assemblate in un unico codice. L'organizzazione dei contenuti mostra, tuttavia, una certa coerenza espositiva. Nel manoscritto, si possono individuare, in base ai rispettivi nuclei tematici, quattro sezioni che, seppure in modo frammentario, espongono un quadro organico della teoria e della didattica musicale del XVIII secolo: canto figurato, basso continuo, contrappunto e canto fermo (Tabella 1).

La prima sezione si apre con un riferimento al *De musica* di Agostino: «La musica è una scienza di ben modulare, consistendo in suoni, voci, e numeri».³⁵ Questa definizione del sapere musicale si ritrova, con leggere varianti, anche in altri manoscritti teorico-didattici redatti da Basili, nei quali, in forma di esergo o di *incipit*, precede sempre l'inizio della trattazione.³⁶

34. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2. Manoscritto autografo di 50 carte. Rilegatura coeva in piatti di cartone rivestiti di carta marmorizzata, dorso rinforzato in pergamena. Cartulazione moderna a matita. Al volume è stato assegnato il titolo archivistico di *Elementi di musica*, desunto da c. 5r. Come si evince dalla scheda del catalogo cartaceo, questo codice comprendeva anche un fascicolo di 6 carte, che intorno all'inizio del XX secolo è stato separato e rilegato a parte: D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 3, *Dei modi o tuoni, e delle loro specie*. Nelle pagine seguenti, con il titolo *Elementi di musica* si farà riferimento alla struttura originaria del codice. Per una descrizione dettagliata delle fonti cfr. CASTAGNETTI, *Alla scuola del maestro di cappella*, pp. 205-222.

35. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 5r.

36. Cfr. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 1, *Musica pratica* c. 1r; I-Rn, Fondo Gesuitico, Ges. 128, *Elementi musicali teorici e pratici*, c. 2r.

Tabella 1. *Nuclei tematici degli Elementi di musica*

I.	Canto figurato Solmisazione Notazione musicale Solfeggio parlato e cantato	Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2: cc. 5r-9v, 11r-15v, [4r-v] ³⁷
II.	Basso continuo Introduzione alla numerica Partimento fugato 5 composizioni per tastiera in <i>stile galante</i>	Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2: cc. 9v-10v, 16r-21r, 22v-24v, 30r-33v, 50v Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2: 21v-22r, 25r-29v
III.	Contrappunto imitativo 14 canoni 2 fughe su <i>cantus firmus</i>	Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2: cc. 33v-47r, 48r-50r, controguardia posteriore
IV.	Canto fermo Toni salmodici Sistema modale	Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2: c. 47v ³⁸ Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 3: cc. 1r-4v

Negli *Elementi di musica* questa citazione segnala che gli argomenti seguenti non vengono semplicemente affrontati prima degli altri, ma li precedono in quanto ne rappresentano il fondamento metodologico. Il testo ha il carattere di un'introduzione generale agli elementi del solfeggio. La scelta degli argomenti e l'ordine dell'esposizione coincidono in parte con quelli della maggior parte dei trattati di canto figurato in uso tra il XVII e il XVIII secolo.³⁹ Basili espone in primo luogo le nozioni di base della solmisazione: le sei sillabe corrispondenti alle note e la nomenclatura dei sette toni.⁴⁰ Di seguito elenca nove figure di durata, dalla massima alla biscroma, con i relativi segni di pausa, e le chiavi.⁴¹ L'esemplificazione delle differenti indicazioni metriche binarie e ternarie è preceduta da alcune indicazioni sul modo di battere il tempo, mediante le quali Basili introduce l'esercizio del solfeggio parlato.⁴² Segue infatti la descrizione dei movimenti della mano nel tempo ordinario, che funge da modello per tutti gli altri:

37. Carta sciolta con segni di strappo al bordo, probabilmente collocata in origine tra c. 15v e c. 16r.
38. La c. 47v, sulla quale Basili ha scritto unicamente l'intestazione «Canto fermo», coincide molto probabilmente con il punto nel quale era inserito il manoscritto *Dei modi o tuoni, e delle loro specie*.
39. Si veda ad esempio ERCULEI, *Primi elementi musica*, cc. [1r-2r].
40. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 5r: «Le note sono 6: do, re, mi, fa, sol. I toni sono 7: A, la, mi, re | B, fa, 3 mi | C, sol, fa ut | D, la, sol, re | E, la, mi | F, fa, ut | G, sol, re, ut».
41. Basili aggiunge al setticlavio la chiave di violino 'alla francese', anche se nel seguito del manoscritto non ne fa più menzione.
42. La battuta, definita come una «misura del tempo», è identificata con l'atto di alzare e abbassare la mano, mentre la pulsazione di riferimento è associata alla semibreve. Basili passa a descrivere come applicare quanto detto fino a questo punto, descrivendo il modo di scandire la battuta del tempo ordinario.

Esempio 1.1. *Elementi di musica*, c. 7r

The image shows two staves of musical notation in soprano clef (C-clef on the first line). The first staff contains a sequence of notes with solfège syllables above them: *re mi fa re mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa*. Below the notes are the corresponding letter notations: *a b c d e f g a b c d e f g a b c*. The second staff contains a sequence of notes with solfège syllables above them: *fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi re*. Below the notes are the corresponding letter notations: *c b a g f e d c b a g f e d c b a*. The notes are represented by circles on a five-line staff, with some notes having stems and flags to indicate rhythm.

Principiasi dalla battuta del tempo ordinario la quale si misura colla mano facendo due tatti in giù, e due in su; onde ogni battuta costa di quattro tatti in questo tempo ordinario, a cui danno il rapporto tutte le sopraddette nove figure circa il valore determinatogli.⁴³

Nel testo viene inserita a questo punto una scala ascendente e discendente in chiave di soprano (Esempio 1.1), nella quale viene indicata al di sopra di ciascuna nota la sillaba corrispondente, e al di sotto l'altezza relativa, utilizzando la notazione alfabetica. Basili utilizza la scala composta dalla sovrapposizione dell'esacordo naturale e di quello duro,⁴⁴ precisando il loro punto di inizio con un'ulteriore sillaba *do*.

Si tratta di un esercizio di solmisazione finalizzato a familiarizzare l'allievo con il meccanismo della mutazione delle sillabe nel passaggio da un'esacordo all'altro, probabilmente destinato alla semplice lettura della notazione musicale e non ancora al canto. Questo argomento, infatti, è trattato da Basili subito dopo aver illustrato il significato dei segni di alterazione, in un'ampia nota metodologica relativa all'esercizio del solfeggio.

Bisogna esercitarsi nel leggere per toni, per figure, e per note tutte le sette chiavi.

Per istruirsi bene nel canto bisogna formare e fermare la voce, e perfettamente intonare; perciò bisogna esercitarsi continuamente et ogni giorno nelle scale, e salti prima in figure di semibreui facendo sempre la battuta uguale, dovendo questa esser giusta come un pendolo d'orologio. Poi per passar di mano in mano a solfeggi di diverse figure, e con diverse difficoltà, quali superate, passando poi alle regole ed esercizio del buon gusto, si divenga esperto e pulito esecutore di sì nobil'arte.⁴⁵

43. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, *Elementi di musica*, c. 7r.

44. A partire dal XVII secolo la scala composta, o 'scala grande' era diventata il punto di riferimento per l'insegnamento della solmisazione. Cfr. BARAGWANATH, *The Solfeggio Tradition*, pp. 92-98.

45. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, *Elementi di musica*, c. 7v.

Nel percorso di apprendimento tratteggiato da Basili, il solfeggio parlato sembra occupare il primo posto, rappresentando il metodo per acquisire le competenze fondamentali non solo per la lettura della notazione musicale ma, soprattutto, per la solmisazione, come indicato dall'espressione «leggere per toni».⁴⁶ Solo in un secondo momento viene intrapreso lo studio del solfeggio cantato. Per comprendere le riflessioni di Basili sulla didattica del canto è utile situarle nel contesto della trattatistica coeva. I termini «formare», «fermare» e «intonare» appartengono infatti al lessico specifico della pedagogia vocale della seconda metà del XVIII secolo. Una definizione dell'espressione «formare la voce», è formulata nei *Principj di musica* di Salvatore Bertezen:

Formare la voce, s'intende il renderla sonora, eguale, robusta, di buona tempra; poiché si può colli buoni esercizi addolcire di molto anche una delle più aspre; questo è il senso nel particolare.⁴⁷

Nel medesimo trattato l'autore fornisce anche indicazioni sul possibile significato attribuito da Basili alla locuzione «fermare la voce»:

La Fermezza della voce è l'eseguire con costanza il suono nel suo giusto punto, senza vacillare o tremolare. Pochissimi l'hanno per natura, ma si ottiene infallibilmente coll'esercizio, e singolarmente con quello delle messe di voce.⁴⁸

L'espressione «perfettamente intonare», infine, sembra riferirsi non tanto alla produzione di un suono dall'altezza precisa, ma alle modalità corrette della sua emissione, che veniva spesso insegnata attraverso la pratica della messa di voce.⁴⁹ Anche Bertezen, infine, sottolinea l'importanza della regolarità del tempo nell'esecuzione ottenuta tramite il solfeggio.

Il possesso del tempo consiste nel sapere valutare e paragonare il valor preciso di tempo di ogni sorte di note fra loro. Questo si ottiene colla pratica del solfeggiare; ove è continuo l'esercizio di misurare il tempo colla guida del portare la battuta, che si suol dire Spartire.⁵⁰

46. I toni sono descritti da Basili in questi termini: «Le lettere iniziali formano l'ordine. Le altre sillabe regolano la lettura delle note», D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 5r. Le note, invece, sono definite nel testo come «l'alzamento e l'abbassamento della voce che si fa per mezzo delle sillabe do, re, mi, fa, sol, la», D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 6r.
47. BERTEZEN, *Principj di musica*, pp. 144-145. La prima edizione dell'opera, che in molti punti appare significativamente differente dalla seconda, era stata stampata a Roma da Salomoni nel 1780, con il titolo *Principj di musica teorico-prattica*. Su Salvatore Bertezen cfr. TAMMARO, *Bertezen, Salvatore*, Il nome di Bertezen figura tra i corrispondenti di Giambattista Martini. In una lettera del 30 agosto 1780, il musicista informa il compositore e teorico bolognese in merito alla seconda edizione londinese del trattato che, originariamente, avrebbe dovuto essere pubblicato in traduzione inglese. Dal testo si evince che i nomi di Charles Burney e Johann Christian Bach facevano parte della rete dei contatti di Bertezen nella capitale britannica. Cfr. Lettera di Salvatore Bertezen a Giambattista Martini del 30 agosto 1780, I-Bc I.008.156, SCHN 4871.
48. *Ibid.*, p. 144.
49. Sul significato del termine «intonare» in relazione all'esercizio del solfeggio cfr. BARAGWANATH, *The Solfeggio Tradition*, p. 267.
50. SALVATORE BERTEZEN, *Principj di musica*, p. 147.

Esempio 1.2. *Elementi di musica*, c. 8r-v

The image shows five staves of musical notation in bass clef, each with a C-clef and a common time signature. The notes are half notes, and the lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: do re mi fa sol la la sol fa mi re do. The second staff contains: re do sol mi re. The third staff contains: sol la re la. The fourth staff contains: la re sol la re mi. The fifth staff contains: la sol re la.

Dopo aver stabilito gli aspetti fondamentali dell'apprendimento dell'esecuzione vocale, il testo tratteggia schematicamente il percorso di studi di un aspirante cantante. Negli *Elementi di musica* Basili non descrive un *iter* didattico inserito in un contesto istituzionale, ma le linee metodologiche adottate nel contesto dell'attività privata di insegnamento. Tuttavia, il metodo illustrato rispecchia aspetti ampiamente attestati nella didattica del canto nel corso del XVIII secolo.

Al termine delle osservazioni generali sul percorso di apprendimento del canto, Basili inserisce nel testo alcuni tradizionali solfeggi elementari, basati sull'esercizio della scala e dei salti. I primi tre mostrano semplicemente la successione degli esacordi (naturale, duro e di nuovo naturale) che, composti insieme, formano la scala di riferimento per i solfeggi seguenti. Basili continua ad indicare le sillabe sotto ciascuna nota. Seguono i tradizionali esercizi sui movimenti sequenziali di intervalli per terza, per quarta e per quinta (Esempio 1.2), nei quali le sillabe vengono specificate solamente nei passaggi che richiedono una mutazione,⁵¹ argomento trattato dettagliatamente solo nelle pagine successive.⁵² Ogni sequenza è presentata in forma ascendente e discendente, e si conclude invariabilmente con una *clausola tenorizans* do-re-do.⁵³

51. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 8r-v. Basili non sembra curarsi della presenza dei salti eccedenti e diminuiti generati dalle progressioni di quarta e di quinta. Per quanto riguarda i salti di quarta, nei trattati di canto fermo questo problema inserendo il cosiddetto «fa finto», ossia alterando la nota che superava i confini dell'esacordo mediante l'inserimento di un bemolle. Le progressioni di quinta, per le quali non vi era soluzione, erano dichiarate in parte «incantabili». Cfr. ad esempio FREZZA DALLE GROTTI, *Il cantore ecclesiastico*, pp. 14-19.
52. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 15-v.
53. Su questo schema cadenzale, che Basili utilizza in quasi tutti i suoi solfeggi, cfr. LODEWYCKX, *Marpurg's Galant Cadence*.

Esempio 1.3. *Elementi di musica*, c. 11r

Terminata la serie dei salti, Basili inserisce quattro solfeggi melodicamente più sviluppati, nei quali introduce progressivamente tutte le figure di valore (Esempio 1.3).⁵⁴ A questo livello del percorso delineato negli *Elementi di musica*, l'esercizio del canto è ancora strettamente connessa all'apprendimento della notazione musicale.

Basili introduce a questo punto alcune riflessioni di carattere storico sulle origini della solmisazione, riprese dalla voce «Note», contenuta nel quinto volume del *Dizionario universale delle arti e delle scienze* di Ephraim Chambers,⁵⁵ e riutilizzate da Basili in una lettera inviata a Gianandrea Bellini il 17 giugno 1766.⁵⁶ Lo scopo di queste note era probabilmente quello di sviluppare il tema dei sistemi alternativi alla solmisazione, sul quale Basili ritorna più volte nelle lettere e nei manoscritti teorico didattici. In questo contesto va letto anche il riferimento al sistema ideato da Flavio Chigi Zondadari.

L'ultimo argomento affrontato da Basili è quello del solfeggio in presenza di una armatura in chiave. Il metodo adottato da Basili è quello classico basato sul setticlavio, che consiste nell'immaginare di leggere il pentagramma in una diversa chiave, nella quale le posizioni dei semitoni previste dalle alterazioni coincidano con quelle della chiave di partenza. La scelta della nuova chiave è fatta in base ad un sistema di equivalenze che Basili sintetizza graficamente in un diagramma circolare (Figura 1).⁵⁷

Circa la diversa maniera di solfeggiare per molle, e per diesis dai pratici si da per regola l'idearsi una della sette chiavi sotto cui cade la lettura natu-

54. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, cc. 9r, 11r-v.

55. CHAMBERS, *Dizionario universale*, V, pp. 560-561.

56. Cfr. lettera di Andrea Basili a Gianandrea Bellini del 17 giugno 1766 I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, cc. 16r-17v, n. 12.

57. Diagrammi simili per l'esercizio del trasporto si ritrovano anche in altri trattati musicali del XVIII secolo. Cfr. ad esempio TEVO, *Il Musico Testore*, p. 364.

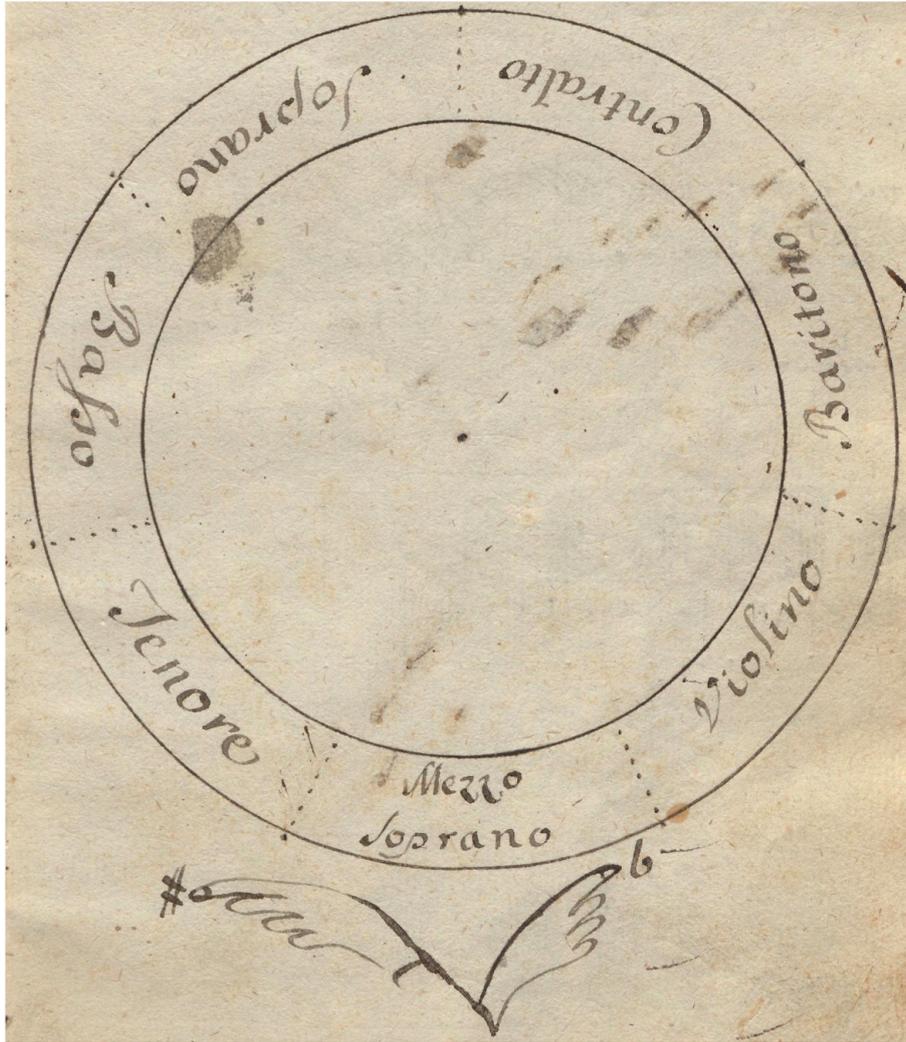


Figura 1. *Elementi di musica*, c. 13r

rale ed in cui si rincontrano i due mi fa dell'ottava. La seguente rota indica il metodo da tenersi; andando da man sinistra s'indica la lettura per diesis; procedendo da man destra la lettura per molle.⁵⁸

3.2 La Musica pratica semplice

La più metodica raccolta dei solfeggi di Basili è conservata nella Biblioteca "Mozzi-Borgetti" di Macerata.⁵⁹ Il manoscritto, interamente autografo, non

58. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, cc. 12v.

59. I-MAC, Mss. Mus. 115-4 [a. s. 5.5.F26, n. 340]. Manoscritto di [III] + 39 carte non numerate, rilegatura con piatti di cartone, dorso rinforzato in pergamena.

presenta segni di correzione, lasciando supporre che si tratti di una redazione finale e non di una copia di lavoro.⁶⁰ Sono evidenti, invece, tracce d'usura e macchie agli angoli inferiori delle pagine, che attestano un'intensa consultazione del volume. Al titolo originario di «*Musica pratica*», apposto al piatto anteriore, l'autore ha aggiunto in un momento successivo l'aggettivo «*semplice*». La compilazione del volume è da mettere in relazione con l'attività didattica privata svolta da Basili a Loreto, come si evince dall'intestazione introduttiva, vergata in inchiostro rosso: «*Principj musicali di Andrea Basili per le sig.^{ne} Mazzaffera*».⁶¹ In calce alla prima carta si trova, inoltre, l'annotazione «luglio 1769», che segna probabilmente l'inizio del percorso di apprendimento delle giovani allieve. Quest'ultimo, come si dirà, può essere in parte ricostruito grazie ad alcune altre date registrate nel manoscritto.

Rispetto agli *Elementi di musica*, la notazione musicale prevale nettamente sul testo scritto. Nella *Musica pratica semplice*, Basili si serve di brevi spiegazioni verbali esclusivamente per fornire indicazioni sugli argomenti teorici che vengono esemplificati in pratica attraverso ciascun esercizio.⁶² Tutti i solfeggi sono in chiave di soprano, annotati su un singolo pentagramma.

All'interno della raccolta possono essere individuate quattro sezioni principali, ciascuna delle quali caratterizzata da una differente tipologia di solfeggio. (Tabella 2) La prima contiene i tradizionali solfeggi introduttivi alla solmizzazione, basati sulla scala naturale composta e destinati all'esercizio sistematico dei movimenti ascendenti e discendenti, per grado e per salti. Nella seconda sezione Basili introduce progressivamente tutte le figure di valore e le diverse indicazioni metriche, rimanendo però, salvo poche eccezioni, nell'ambito delle altezze della scala naturale. Nella sezione successiva ha inizio una serie di solfeggi in tutti i toni maggiori, nella quale Basili espone dettagliatamente il sistema di trasporto basato sul setticlavio illustrato anche alla fine degli *Elementi di musica*. L'ultima sezione è costituita da solfeggi canonici in tutti i toni minori.

Tabella 2. *Sezioni con tipologie di solfeggio*

I.	cc. 1r-2r, 3r-4r	14 Solfeggi sulla scala e sui salti
II.	cc. 5v-21r	28 Solfeggi in Do maggiore
III.	cc. 21v-27r	12 Solfeggi nei toni maggiori
IV.	cc. 27v-33r	12 Solfeggi canonici in tutti i toni minori

60. Questa ipotesi sembra confermata anche dalla grafia, ordinata e regolare, e dalla cura nella distribuzione degli spazi.
61. I-MAC, Mss. Mus. 115-4, *Musica pratica semplice*, c. 1r. Queste aspiranti musiciste appartenevano alla famiglia di Placido Mazzafera, (1725-1790), amico personale di Basili. Mazzafera aveva studiato canto ad Ancona con Giuseppe Avossa. Dopo aver prestato servizio nella cappella della Cattedrale di Pesaro, dal 1761 al 1787 fece parte dei cantori della Cappella laureniana, risultando al contempo attivo come cantante d'opera e impresario teatrale. Aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna, Mazzafera intrattenne inoltre un breve rapporto epistolare con Giambattista Martini.
62. L'impiego didattico della raccolta implica la presenza di una spiegazione orale, che ne guidi la comprensione e la pratica.

Esempio 2.1. *Musica pratica semplice*, c. 1r

The image shows a musical score for a solfège exercise. It consists of two staves of music, both in bass clef and common time (C). The notes are half notes. The first staff starts with a whole rest, followed by notes on the lines and spaces of the staff. Above the staff, the syllables 'fa', 'do', 'do', 'do' are written, with vertical lines indicating the start of each 'do' syllable. Below the staff, the letter notation 'do re mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa' is written, with 'c' below 'do' and 'a' below 're' in several places. The second staff continues the exercise with notes on the lines and spaces. Above the staff, the syllables 'la sol fa' are written. Below the staff, the letter notation 'fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa mi re do' is written.

All'inizio della prima sezione, Basili introduce la solmisazione utilizzando una scala composta dell'ampiezza di due ottave (Esempio 2.1), i cui estremi coincidono con l'estensione della voce di soprano (do_4 - do_6). Come già osservato negli *Elementi di musica*, Basili indica al di sotto di ciascuna nota sia la sillaba corrispondente, sia il nome dell'altezza mediante il sistema alfabetico. Al di sopra Basili indica, mediante la sillaba «do», i punti di inizio dell'esacordo naturale e dell'esacordo duro, utilizzando come punto di partenza e di arrivo per la lettura la sillaba «fa»,⁶³ la cui presenza, nel procedere ascendente e discendente della scala, è segnalata da un tratto verticale.

I solfeggi sui salti seguono includono tutti movimenti disgiunti, dalla terza all'ottava, compresi all'interno di un'estensione di tredicesima (do_4 - la_5 , per i salti di ottava do_4 - do_6), secondo una logica meccanica che rimane circoscritta esclusivamente alle altezze della scala naturale.⁶⁴ Sembra che si tratti di esercizi di solmisazione destinati soprattutto alla lettura parlata.⁶⁵ Basili indica solamente alcune delle sillabe, in concomitanza con i punti interessati dalla mutazione, in modo analogo con quanto già osservato negli *Elementi di musica*. La medesima sequenza è proposta prima in semibreve e successivamente in minime e tutti gli esercizi terminano con la cadenza *do-re-do*. Tra le due serie viene inserito un riepilogo delle sillabe corrispondenti alla solmisazione dei singoli esacordi che compongono la scala naturale. Basili pone a conclusione della prima sezione il tipico quadro sinottico delle sette chiavi.⁶⁶

63. In proposito, cfr. BARAGWANATH, *The Solfeggio Tradition*, p. 123: «By and large, *do* was avoided, even at the beginning and ends of melodies. This can be explained in part by the frequency of the lower 7-1 mi-fa semitone at cadences and in part by the way musicians learned to read notation. In plainchant an initial *do* was solmized as *fa* by default so as to align with the clefs».
64. Analogamente ai solfeggi degli *Elementi di musica*, Basili non affronta la questione degli intervalli diminuiti ed eccedenti che si vengono inevitabilmente a formare nel procedere delle sequenze di movimenti melodici disgiunti.
65. Per facilitare l'eventuale intonazione, è possibile che Basili si servisse delle «guide», ossia dell'inserimento delle note di passaggio tra gli estremi di un intervallo.
66. Questa tavola, nella quale la scala naturale procede dal grave all'acuto attraverso tutte le sette chiavi, si ritrova spesso nella trattatistica musicale tra XVII e XVIII secolo.

Come i precedenti, anche i ventotto solfeggi della seconda parte sono privi di armatura in chiave e, salvo alcuni casi di cui si dirà, anche di alterazioni. Salvo rare occasioni, non vengono più indicate le sillabe. La data «settembre 1769», indicata subito dopo il quinto solfeggio, lascia supporre che, nell'arco di tre mesi le allieve avessero completato la prima sezione e fossero già oltre l'inizio della seconda.⁶⁷ Nei primi tredici solfeggi, disposti in ordine crescente di complessità, Basili introduce progressivamente tutte le figure di valore, iniziando dalla semiminima, utilizzando esclusivamente la battuta in tempo ordinario *c.* Nei successivi quindici, Basili esemplifica le differenti figure metriche, fornendo alcune spiegazioni sul modo di solfeggiare battendo il tempo.⁶⁸ La presenza di pause in alcuni solfeggi sembra implicare l'intervento di un accompagnamento. All'interno di questa serie si trovano anche due esercizi sulla scala cromatica, ascendente e discendente: il primo scritto utilizzando solamente il \sharp e la seconda solamente il \flat .⁶⁹ L'argomento delle alterazioni, centrale nella didattica della solmisazione, non è oggetto di una esposizione ma è presentato attraverso l'esemplificazione: sopra il venticinquesimo solfeggio Basili infatti annota semplicemente: «Il *Bmolle* si chiama *fa* quando ha il mezzo tuono sotto».⁷⁰ È probabile che nel corso delle lezioni, Basili fornisse a voce spiegazioni analoghe a quelle annotate in forma scritta negli *Elementi di musica*. I solfeggi di questa sezione non possono essere ricondotti ad un'unica conformazione strutturale: mentre in quelli iniziali è sostanzialmente assente uno schema formale definito, a partire dal sesto è riscontrabile la presenza di riprese tematiche, quasi sempre alla quinta del tono (Esempio 2.2).⁷¹ Dal punto di vista stilistiche sono presenti sia solfeggi in *stile antico* (Esempio 2.3), che Basili associa sempre all'utilizzo del tempo *a cappella* o *alla breve*, sia solfeggi di carattere galante (Esempio 2.4).

Nella terza sezione della *Musica pratica semplice* inizia la serie dei dodici solfeggi nei toni maggiori, disposti a coppie secondo l'ordine riproposto nella Tabella 3.

A titolo esemplificativo cfr. GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo*, pp. 98-99; SABBATINI, *Elementi teorici della musica*, I, p. 21. Rispetto alla forma in cui si presenta solitamente, Basili amplia l'estensione della scala, includendo le altezze dal fa_1 al la_7 .

67. L'unica altra annotazione cronologica nel manoscritto è l'anno 1770, segnato dopo il ventiduesimo solfeggio.
68. I tempi si presentano in questo ordine: tempo «a cappella» o «alla breve» C , tripola maggiore o di semibreve $\frac{3}{1}$, tripola di minime $\frac{3}{2}$, tripola di semiminime $\frac{3}{4}$, tripola di crome $\frac{3}{8}$, dupla $\frac{2}{4}$ e infine tre tempi composti $\frac{12}{8}$, $\frac{9}{8}$ e $\frac{6}{8}$.
69. Solitamente l'esercizio della scala cromatica era collocato alla fine del percorso del solfeggio. Cfr. ad esempio SABBATINI, *Elementi teorici della musica*, III, pp. 32-35.
70. I-MAC, Mss. Mus. 115-4, c. 19v. Sulla solmisazione del \sharp Basili annota poco oltre: «Quel diesis si chiama *mi* che à il mezzo tuono sopra», *ibid.* c. 22r.
71. Si tratta di una scelta compositiva motivata certamente anche da ragioni didattiche: la ripresa alla quinta permette infatti di applicare le stesse sillabe utilizzate per il tema iniziale.

Esempio 2.2. *Musica pratica semplice*, c. 9v

Esempio 2.3. *Musica pratica semplice*, c. 17r

Esempio 2.4. *Musica pratica semplice*, c. 12r

Adagio

Tabella 3. *Disposizione dei dodici solfeggi nei toni maggiori*

1. Fa maggiore	2. Fa# maggiore
3. Si _b maggiore	4. Si maggiore
5. Mi _b maggiore	6. Mi maggiore
7. La _b maggiore	8. La maggiore
9. Re _b maggiore	10. Re maggiore
11. Sol _b maggiore	12. Sol maggiore

Come si può notare, il tono di Fa# maggiore è presente insieme al suo equivalente enarmonico, Sol_b maggiore. Il tono di Do maggiore è invece assente non solo perché ampiamente esemplificato nei solfeggi precedenti, ma soprattutto poiché privo di armatura in chiave. L'argomento di questa sezione è infatti l'esercizio del trasporto attraverso l'applicazione alla solmizzazione del

Esempio 2.5. *Musica pratica semplice*, c. 21v

Per un *bmolle* il Soprano legge per note le stesse del Basso

The musical score consists of six staves. The first two staves are vocal parts: the top staff is Soprano and the bottom staff is Bass. Both parts use the same solfège syllables: f, g, a, c, d, e, f. The Soprano part is in a higher register than the Bass part. The piano accompaniment is shown in the bottom three staves, featuring rhythmic patterns in a bass clef.

metodo basato sul setticlavio. Ciascuna coppia di solfeggi occupa esattamente il verso e il recto di due carte successive, sempre preceduta da una scala naturale in una delle sette chiavi, con l'indicazione delle sillabe sotto ogni nota, e dalla scala in chiave di soprano con l'armatura in chiave del primo dei due toni maggiori, nella quale si mostra l'identità delle sillabe con le precedenti (Esempio 2.5). Immaginando di leggere il solfeggio in un'altra chiave, in base ad una corrispondenza fissa, che si trova esemplificata in moltissimi trattati coevi, è infatti possibile solfeggiare in qualunque tono mantenendo invariata la posizione dei semitoni, ossia dei *mi* e dei *fa*.⁷² Con questa serie di solfeggi, Basili esemplifica praticamente l'applicazione del sistema che ha esposto negli *Elementi di musica*.

La sezione conclusiva, contiene dodici solfeggi canonici a due voci in tutti i toni minori, ordinati secondo il circolo delle quarte, a partire dal La minore. Come per la serie precedente, Basili indica la chiave da utilizzare per la solmisazione dei diversi toni senza modificare le sillabe. I canoni sono tutti in forma chiusa: viene fornita solamente una delle voci, riportando nell'intestazione di ciascun canone la regola in base alla quale ricavare la voce mancante,

72. Cfr. SABBATINI, *Elementi teorici della musica*, I, p. 41: «La lettura di 12. tuoni in terza maggiore tutti fra loro diversi si riduce a saper leggere il solo tuono di C.solfaut, ma in sette chiavi». La tavola completa delle corrispondenze per il trasporto mentale tra toni e chiavi si trova a p. 52.

Esempio 2.6. *Musica pratica semplice*, c. 27v

Canone in subdiapason

la cui entrata è segnalata mediante un *signum congruentiae*.⁷³ I solfeggi sono disposti secondo il grado crescente di complessità imitativa. Nella maggior parte dei casi, Basili indica l'intervallo a distanza del quale far entrare la risposta. Nella raccolta sono inclusi anche un canone per moto contrario, un canone *per augmentationem et diminutionem* e un complicatissimo canone, per la cui risoluzione è richiesta l'applicazione successiva di tutte le sette chiavi. Come sigillo conclusivo della raccolta, Basili pone un canone a otto voci sul motto *Finis coronat opus*,⁷⁴ sotto il quale annota un altro canone a otto voci privo di testo.⁷⁵

73. Solo nel caso del solfeggio in Si_b minore, Basili pone due pause all'inizio per segnalare che è il conseguente ad essere annotato e non l'antecedente.
74. Questa locuzione latina, il cui significato in relazione al percorso di apprendimento è evidente, è utilizzata da Basili anche in chiusura della sua unica opera a stampa. Cfr. BASILI, *Musica universale armonico pratica*, p. II [è 'parte'?], p. 77.
75. Nella sezione musicale della Bibliothèque Nationale de France è conservata una raccolta manoscritta di canoni compilata da Adrien de La Fage (1801-1862), nella quale sono inclusi quattro canoni tratti dalla *Musica pratica semplice*: il decimo (*Canon in subdiapason. A Filio Pater*), il dodicesimo (*Canon Sotievalbasmear*), e i due canoni a otto voci. Il manoscritto risale al periodo nel quale de La Fage si trovava a Roma per studiare con Giuseppe Baini, ed è dunque collocabile intorno al 1828-1829. I canoni di Basili si trovano ai numeri 71-74 della raccolta, preceduti dalla seguente annotazione: «I seguenti quattro canoni sono del celeberr. Basili, ricavati dai Solfeggi fatti a canone nel 1772». L'anno citato da de La Fage trova riscontro, come si dirà, anche in un'altra fonte parzialmente autografa dei solfeggi di Basili. Nella realizzazione del secondo canone a otto voci de La Fage include anche un testo intonato dalle voci (*Laus Deo uni et trino semper. Amen*) che risulta assente nella *Musica pratica semplice*. Il compositore e musicologo francese dovette probabilmente aver avuto accesso ad un'altra copia dei

3.3. I Solfeggi col basso e i Solfeggi per il Basso

Nel Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, si conservano due raccolte di solfeggi compilate da Basili in un volume proveniente dalla collezione di Gaetano Gaspari.⁷⁶ Il bibliotecario bolognese aveva ricevuto in dono il manoscritto da Fortunato Santini che, prima di inviare l'originale, aveva compilato personalmente una copia dei primi trentacinque solfeggi.⁷⁷ Nella dedica a Gaspari, l'abate romano dichiara che volume è l'autografo di una «scuola di canto del celeberrimo Andrea Basilij».⁷⁸ Nella propria copia, Santini annota inoltre che «questa scuola di canto era molto commendata dagli celebri maestri in Londra Muzio Clementi, Felice Doria autore di una scuola di canto stampata in Londra; da Giuseppe Jannacconi, e Nicola Zingarelli».⁷⁹ Il riferimento a queste quattro figure di primo piano della didattica del canto, dell'esecuzione strumentale e della composizione, è significativo per comprendere la storia della circolazione e della ricezione dei solfeggi di Basili nell'ambiente musicale romano tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo.

Il manoscritto è certamente autografo, anche se, sulle pagine della sezione iniziale, oltre alla mano di Basili, è possibile individuare la presenza costante di una seconda grafia musicale, dai tratti incerti e irregolari. Sull'ultima della pagina raccolta, Basili annota l'anno 1772,⁸⁰ mentre accanto al titolo della seconda è indicato l'anno 1761.⁸¹ Le diverse datazioni lasciano supporre le due raccolte che siano state concepite in momenti differenti, e che solo successivamente siano state riunite in un unico volume.

La prima raccolta è intitolata *Solfeggi da Andrea Basilij composti col loro Basso sotto, che servir possono per un corso di studi musicali*.⁸² Questo titolo non sembra ricondurre la pratica del solfeggio unicamente nell'ambito della pedagogia vocale, come suggerito da Santini, quanto piuttosto nel contesto di un percorso complessivo di apprendimento della musica. I solfeggi corrispon-

solfeggi canonici di Basili circolante nell'ambiente romano. Cfr. I-Pn, VM1-287, *Canoni composti del maestro Adriano de La Fage*, pp. 124-125.

76. I-Bc, DD.124, *Solfeggi da Andrea Basilij composti col loro Basso sotto, che servir possono per un corso di studio musicale*. Manoscritto in formato oblungo di 90 pagine numerate, rilegatura in piatti di cartone ricoperti di carta marmorizzata con dorso rinforzato in pergamena. La grafia della numerazione è quella di Gaetano Gaspari. A p. 75 ha inizio una seconda raccolta intitolata *Solfeggi per il Basso di Andrea Basilij*.
77. Il manoscritto è conservato nella Biblioteca "J. Paul Leonard" della San Francisco State University, collezione "Frank V. de Bellis": US-SFsc, M2.1.M36, *Solfeggi di Andrea Basili col loro Basso*, fascicolo oblungo di 20 pagine non numerate, privo di rilegatura.
78. I-Bc, DD.124, p. 1: «Al mio sincerissimo amico il sig.^r Gaetano Gaspari. Fortunato Santini offre questa scuola di canto del celeberrimo Andrea Basili, e tanto più con sommo piacere l'offre essendo autografo».
79. Anche sulla prima pagina del manoscritto I-Bc, DD.124 è riportata una nota simile, nella quale però è manca il nome di Jannacconi: «questo metodo di canto era molto commendato da Muzio Clementi, da Felice Doria e da Nicola Zingarelli».
80. I-Bc, DD.124, p. 69. Questa data potrebbe essere assunta come il *terminus ad quem* della composizione della serie completa dei solfeggi.
81. *Ibid.*, p. 75.
82. *Ibid.*, pp. 2-70. Nelle pagine seguenti questa sezione sarà denominata semplicemente *Solfeggi col basso*.

dono, salvo poche eccezioni e l'assenza di quasi tutti i canoni,⁸³ a quelli contenuti nella *Musica pratica semplice*, ai quali viene sistematicamente aggiunto un basso d'accompagnamento. Dall'analisi del manoscritto appare evidente che in un primo momento sono stati ricopiati solo i solfeggi, nei quali è riconoscibile quasi sempre l'intervento della seconda mano. Solo successivamente sono state scritte le parti del basso, tutte riconducibili alla grafia di Basili. È possibile che l'accompagnamento fosse in origine semplicemente improvvisato nel corso della lezione e che poi sia stato fissato sulla pagina.⁸⁴ Nella parte dedicata ai solfeggi nei toni maggiori, intitolata *Solfeggi con gli accidenti*,⁸⁵ si notano interventi drastici di correzione: Basili sovrappone e incolla brani di carta per coprire completamente la precedente notazione forse insoddisfatto della realizzazione del basso oppure per i troppi errori commessi dal copista. La raccolta si arresta al primo dei solfeggi per terza minore, sopra il quale trova l'intestazione *Solfeggi per terza minore di Andrea Basilj*.⁸⁶ Questa prima parte del manoscritto si presenta dunque come un progetto parzialmente incompiuto.

Salvo in rarissimi casi, Basili non specifica le sillabe da associare alle note. Sporadiche, inoltre, sono le indicazioni relative alla numerica del basso. Dal punto di vista della metodologia di insegnamento che sta alla base di questa raccolta, la conoscenza e l'esercizio della solmisazione sono da considerare come un prerequisito indispensabile per lo studio dell'accompagnamento dei solfeggi.

L'introduzione delle linee di basso persegue un chiaro intento didattico, volto ad integrare lo studio dell'armonia e del contrappunto nella pratica del solfeggio. Questo aspetto metodologico si mostra soprattutto negli accompagnamenti scritti per i solfeggi sulla scala e sui salti: da un lato, Basili si uniforma al tradizionale metodo delle specie contrappuntistiche,⁸⁷ dall'altro, fornisce un'interpretazione delle relazioni verticali attraverso il concetto di basso fondamentale. I bassi dei solfeggi iniziali, che, come si è detto, impiegano unicamente semibreve, seguono esattamente la successione delle prime tre specie: 'nota contro nota' per la scala e i salti di terza, 'due note contro una' per i salti di quarta e 'quattro note contro una' per i salti di quinta (Esempio 3.2). All'inizio del primo solfeggio, sopra la linea di basso, Basili annota «semplice basso fondamentale», interpretando armonicamente la dimensione lineare del contrappunto di prima specie a partire dalla prospettiva teorica di Giu-

83. A pagina 70 sopra il primo canone in La minore, si trova l'intestazione «Solfeggi per terza minore di Andrea Basilj. 1772». Le pagine 71-74, che contengono solamente righe pentagrammate vuote, erano state probabilmente destinate ad accogliere i restanti solfeggi canonici.

84. Le linee di basso annotate sotto i solfeggi rappresenterebbero, dunque, solamente uno dei molteplici accompagnamenti potenziali.

85. I-Bc, DD.124, p. 54.

86. I-Bc, DD.124, p. 69.

87. Questa metodologia di insegnamento del contrappunto è solitamente associata a FUX, *Gradus ad Parnassum*. Si tratta tuttavia di un approccio didattico già descritto in LANFRANCO, *Scintille di musica*, p. 119.

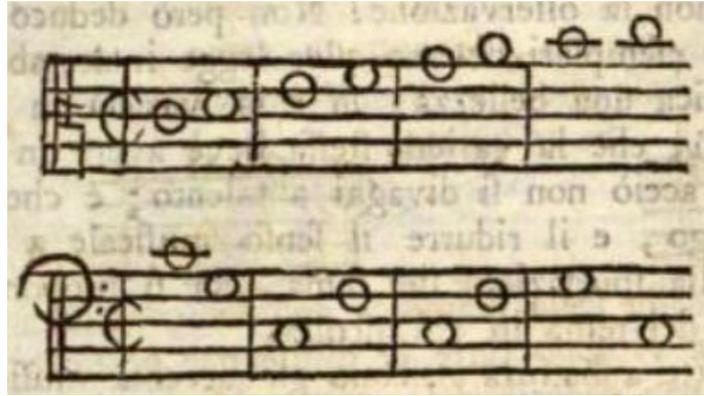


Figura 2. Tartini, *Trattato di musica*, p. 114

seppa Tartini.⁸⁸ Una delle esemplificazioni del basso fondamentale contenuta nel *Trattato di musica* (Figura 2)⁸⁹ è ripresa in modo quasi letterale da Basili.⁹⁰ Tuttavia, contravvenendo a quanto esplicitamente affermato da Tartini, Basili applica alla scala discendente l'inversione del basso fondamentale (Esempio 3.1).⁹¹

88. Basili dimostrò sempre grande interesse per l'opera teorica di Tartini, fin dall'apparizione del *Trattato di musica*, facendone, negli ultimi anni della sua vita, quasi un oggetto di venerazione. A titolo di esempio si citano due passi, tra i molti, del carteggio tra Basili e Giambattista Martini, inerenti alla figura di Tartini: «Circa l'opera del Tartini soggiungo che tanto è compatibile chi non l'intende, quanto ha egli di colpa per simili persone nel farsi misterioso ed oscuro. Io però ne fò una somma stima perché siamo della stessa opinione». Lettera di Andrea Basili a Giambattista Martini del 31 luglio 1756, I-Bc, I.017.116, SCHN 0479; «In riflettendo quanti anni di studio saranno stati impiegati dal nostro sig. Tartini in stabilire il suo sistema, e pensare quanto studio si richiede per entrar dentro al suo profondo pensare è una cosa assai rimarcevole, *improbis labor*. Iddio ci dia la salute, non risparmiarò quel tempo che posso levare alle altre mie occupazioni per venirne a capo». Lettera di Andrea Basili a Giambattista Martini del 28 novembre 1767, I-Bc, I.017.142, SCHN 0503.
89. Cfr. TARTINI, *Trattato di musica*, p. 114.
90. L'unica differenza è data dalla trasposizione all'ottava inferiore delle prime due note del basso, scelta che Basili compie probabilmente per evitare l'unisono iniziale. La versione di Basili è in linea con le regole del contrappunto, che sconsigliavano l'utilizzo di questo intervallo, soprattutto nella prima specie a due voci, in quanto armonicamente povero. Cfr. FUX, *Gradus ad Parnassum*, pp. 53-54.
91. TARTINI, *Trattato di musica*, pp. 131-132: «Questa scala ascendente, va ottimamente secondo la natura dell'armonia successiva. Perché sebben nella sesta, e nella settima nota del Basso fondamentale vi sia la cattiva relazione del tritono, ciò non ostante non può negarsi la successione, come ottima del mezzo armonico Gsolreut al mezzo aritmetico Ffaut. Perché Ffaut essendo il mezzo imperfetto, Gsolreut il mezzo perfetto, il progresso dalla imperfezione alla perfezione, è voluto con tal chiarezza dalla natura universale delle cose, che non ci resta da dubitare se tal progresso sia d'intenzione della natura; e molto più dell'armonico sistema, dove in genere il progresso è dal quadrato al circolo, dalla molteplicità alla unità, e in ispecie dalla dissonanza alla consonanza. Ma la scala stessa, come discendente, va male per la stessa ragione, perché si trova il tritono Gsolreut, che nel discendere diventa primo, e Ffaut, che diventa secondo. Ora è certo, che questa relazione, e questo passaggio dal perfetto all'imperfetto non è voluto dalla natura

Esempio 3.1. *Solfeggi col basso*, p. 2

Semplice Basso fondamentale

Esempio 3.2. *Solfeggi col basso*, pp. 2-7

· 78 ·

Esempio 3.3. *Solfeggi col Basso*, p. 10Esempio 3.4. *Solfeggi col basso*, p. 19 (bb. 33-38)

Per la composizione di alcuni dei bassi, Basili si ispira chiaramente alla prassi dei contrappunti artificiosi, descritta da Angelo Berardi nei *Documenti armonici*.⁹² Si possono infatti osservare diversi obblighi e accompagnamenti ‘perfidiati’,⁹³ composti utilizzando una stessa formula ritmico-melodica per ogni battuta (Esempi 3.3, 3.4).

Un esempio di contrappunto imitativo si può osservare solfeggio fugato, il ventesimo della raccolta, nel quale il basso realizza le imitazioni implicite nella linea del soprano (Esempio 3.5).⁹⁴

Oltre ai bassi più curati dal punto di vista melodico e formale, se ne possono osservare altri scritti quasi di getto, che rivelano un certo carattere di estemporaneità, come appare chiaramente in alcuni accompagnamenti basati sulla ripetizione di accordi spezzati, come il seguente basso albertino aggiunto ad una scala di minime (Esempio 3.6).

Considerati nel loro complesso, i *Solfeggi col basso* delineano un itinerario che, a partire dall’esercizio del solfeggio, si orienta verso l’apprendimento della composizione e dell’improvvisazione attraverso l’analisi e l’esecuzione di modelli di solfeggi accompagnati. In questo senso, Basili intende il solfeggio come uno strumento dalle molteplici potenzialità didattiche da utilizzare non solo nell’ambito dell’insegnamento del canto ma «per un corso di studi musicali».

La seconda parte del volume contiene la più antica tra le raccolte note dei solfeggi composti da Basili.⁹⁵ Eccettuati gli esercizi introduttivi sulla scala e sui salti, i restanti solfeggi sono attestati unicamente da questa fonte, che non

armonica successiva, perch’è contro la sua intenzione; e se i compositori usaranno tal passaggio, commetteranno errore».

92. BERARDI, *Documenti armonici*.

93. *Ibid.*, p. 18: «Perfidia nella musica s’intende continuare un passo a capriccio del compositore»

94. Per la trascrizione completa della linea melodica di questo solfeggio cfr. Esempio 2.3.

95. I-Bc, DD.124, pp. 75-90.

Esempio 3.5. *Solfeggi col basso*, p. 43

Esempio 3.6. *Solfeggi col basso*, p. 8

mostra rapporti diretti con gli altri manoscritti analizzati. Accanto all'intestazione, *Solfeggi per il Basso di Andrea Basili*, l'autore ha appuntato l'anno 1761, che coincide probabilmente con la data finale del processo redazionale. A differenza della raccolta precedente, non si notano altre mani oltre a quella di Basili.

Tutti i solfeggi sono scritti sul rigo superiore di un sistema formato da due pentagrammi in chiave di basso. Il rigo inferiore, che risulta privo di notazione per quasi tutta la raccolta, contiene solo alcune tracce di accompagnamento in coincidenza con la presenza di pause nel rigo superiore. Basili sembra aver predisposto fin dall'inizio gli spazi per l'inserimento di una linea di accompagnamento.

La raccolta è suddivisa in due sezioni. La prima, dedicata all'introduzione della pratica della solmisazione, ha una struttura è analoga alle serie di esercizi sulla scala e sui salti già osservata nelle altre raccolte.⁹⁶ La seconda

96. I solfeggi sono scritti utilizzando solo semibreve. Dopo aver presentato la solmisazione della scala naturale seguono i consueti esercizi sui salti per tutti gli intervalli dalla terza all'ottava compresi nell'estensione $\text{sol}_2\text{-sol}_4$.

comprende invece sei solfeggi molto ampi e articolati.⁹⁷ Lo stile di scrittura, caratterizzata da tratti marcatamente strumentali, lascia supporre che si tratti di brani concepiti per uno strumento ad arco, forse un violoncello, al quale il termine «Basso» nel titolo della raccolta potrebbe alludere.⁹⁸ Se l'ipotesi fosse corretta, la composizione di questa raccolta è probabilmente da mettere in relazione con Gianandrea Bellini, violoncellista e insegnante di strumenti ad arco, amico personale e corrispondente di Basili.⁹⁹

La seconda sezione non appare ordinata in base ad un criterio specifico, a parte quello di esemplificare l'impiego di differenti figure metriche.¹⁰⁰ Le linee melodiche del quarto e quinto solfeggio contengono passi nei quali sono evidenti imitazioni nascoste da rendere esplicite nell'accompagnamento. Quest'ultimo, come si è detto, è solo accennato in concomitanza dei momenti di pausa della parte superiore. Nel caso di passaggi imitati, Basili scrive per esteso l'accompagnamento, senza mai superare le cinque battute consecutive.

La presenza di solfeggi strumentali tra le raccolte di Basili sembra confermare una concezione metodologica che assegna alla pratica del solfeggio molteplici ruoli didattici in relazione a differenti aree della competenza musicale.

3.4. *Gli Elementi musicali e la Seconda parte dei solfeggi per tutti gli accidenti*

Il percorso di analisi delle fonti conduce nuovamente alla Biblioteca “Mozzi-Borgetti” di Macerata, nella quale sono conservati altri due volumi manoscritti di solfeggi composti da Basili. Considerato nel suo complesso, il contenuto delle due raccolte rappresenta il compimento del progetto intrapreso nei

97. Il primo solfeggio della serie è indicato con il termine «esercizio». Cfr. I-Bc, DD.124, p. 77.
98. Potrebbe essere un'abbreviazione di 'Basso di viola', nome con cui ancora nel XVIII secolo ci si riferiva al violoncello. Cfr. HOFFMANN, *Il repertorio italiano della viola da gamba*; BONTA, *Terminology for the Bass Violin*.
99. A partire dal 27 novembre 1766 almeno fino al 3 febbraio 1767, data in cui risulta aver partecipato in qualità di padrino al battesimo del secondogenito di Andrea Basili, Francesco (1767-1850). Cfr. Lettera di Andrea Basili a Gianandrea Bellini del 28 novembre 1766, I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, n. 16. Gianandrea Bellini (Fano ca. 1700 - ivi, 25 maggio 1781), studiò violoncello con Pietro Massi, allievo di Arcangelo Corelli, Domenico Bernardi e Antonio Quartieri. Sotto la guida di Paolo Benedetto Bellinzani, all'epoca maestro di cappella del duomo di Fano, intraprese lo studio della composizione. Fu molto attivo come insegnante di violoncello, contrabbasso, viola e violino ancora, e come animatore di private accademie di musica. Le notizie sono desunte da una lettera inviata da Bellini stesso a padre Martini, nella quale il violoncellista di Fano afferma: «feci poi entrata col dottissimo sig. Basili maestro della cappella di Loreto, col quale ebbi in diversi tempi più conferenze in voce ed in iscritto sopra le difficoltà della musica». Cfr. Lettera di Gianandrea Bellini a Giambattista Martini del 27 novembre 1779, I-Bc, I.014.102, SCHN 0598. Su Bellini, cfr. CASTELLANI, *Gianandrea Bellini*.
100. Ogni solfeggio è scritto utilizzando un metro diverso secondo questa successione: c, $\frac{3}{4}$, $\frac{12}{8}$, c, $\frac{3}{4}$ e $\frac{3}{8}$.

Solfeggi col basso, ossia la compilazione di una raccolta sistematica di solfeggi accompagnati.

Il primo volume ha il semplice titolo di *Elementi musicali*.¹⁰¹ La raccolta non è che la copia, con alcune varianti e omissioni,¹⁰² della parte dei *Solfeggi col basso* nel tono di Do maggiore. Il manoscritto è in minima parte autografo: la mano di Basili è riconoscibile solamente sul frontespizio e in alcuni interventi di integrazione e rettifica. Il resto del volume è stato redatto con una grafia dal tratto incerto e sgraziato tipico di un bambino, e presenta numerosi errori corretti per abrasione e riscrittura. L'esercizio di copiatura è stato evidentemente effettuato sotto la supervisione del maestro, a partire dal codice DD.124.

Negli *Elementi musicali* vengono inoltre riprese le parti testuali della *Musica pratica semplice* dedicate alla spiegazione di alcuni aspetti della notazione musicale, assenti nei *Solfeggi col basso*.¹⁰³ La mano che ha trascritto queste parti testuali è la stessa responsabile della maggior parte della notazione musicale ed è identificabile con quella di Francesco Basili, che all'epoca della stesura del manoscritto aveva circa sei o sette anni.¹⁰⁴ Rispetto ai *Solfeggi col basso*, si osserva negli *Elementi pratici* una quantità maggiore, per quanto sempre molto limitata, di indicazioni numeriche per la realizzazione del basso. Nell'ultima pagina, inoltre, Basili inserisce una scala cromatica (sol₃-la₆) introdotta dall'intestazione «Per il violino», nella quale sono indicate le note intermedie tra le corde vuote corrispondenti alla prima posizione.¹⁰⁵

La presenza di un frontespizio indica il carattere unitario e sistematico

101. I-MAC, Mss. Mus. 115-6 [antica segnatura, 5,5.F.25, n. 339], *Elementi musicali*. manoscritto pagine [1] + 94 + [1]. Paginazione antica a penna con alcuni errori (la numerazione salta le pagine 31-32) e omissioni, manca la numerazione delle ultime due pagine. Rilegatura con piatti di cartone, dorso in pergamena. Il volume si presenta esteriormente molto simile a quello della *Musica pratica semplice*.
102. Negli *Elementi pratici* manca la seconda versione del solfeggio sulla scala di minime e la ripetizione del solfeggio di minime sui salti di ottava, che nel *Solfeggi col basso* è riportato due volte. Le varianti testuali, tutte di minima entità, coinvolgono esclusivamente la linea del basso e sono associate ad interventi correttivi sul manoscritto.
103. Ad esempio, quella relativa al significato del punto di valore.
104. La grafia presente negli *Elementi musica* è stata confrontata con quella della lettera autografa inviata il 31 ottobre 1777 da Francesco Basili a Giambattista Martini, amico e corrispondente di lunga data del padre, per informarlo dei suoi studi musicali, chiedendo consigli su come poterli proseguire: «In età di nove anni ho perduto il maestro, che mi era padre, perdita irreparabile, e non so a chi affidarmi per proseguire i miei studj sotto di lui incominciati. Io suono li 24, esercizi da mio padre ultimamente stampati, accompagno al cembalo, suono un poco di violino sotto il sig.^r Giacomo Calandra, che favorisce insegnarmi, suono il contrabasso, ma il contrapunto, che avevo incominciato ad apprendere, chi prosegue ad insegnarmelo? Per l'affetto che la P.V.M.^{ro}R.^{da} portava al defonto mio padre, quanto so e posso la supplico a degnarsi di darmi qualche consiglio nelle circostanze in cui mi trovo, avendo volontà di studiare, e di imparare, e non sapendo come ottenere l'intento». Cfr. Lettera di Francesco Basili a Giambattista Martini del 31 ottobre 1777, I-Bc I.017.197, SCHN 0549.
105. Come si evince dalla già citata lettera a padre Martini, Francesco Basili aveva intrapreso anche lo studio del violino. Questo fatto è certamente all'origine del riferimento al violino presente alla fine degli *Elementi musicali*.

della raccolta e guida il lettore nel comprendere la prospettiva all'interno della quale si inseriscono i solfeggi: «*Elementi pratici per la musica vocale ed instrumentale esposti con ordine naturale da Andrea Basili per chi ha volontà di studiare*».¹⁰⁶ Ciò che Fortunato Santini aveva identificato con un «scuola di canto» si rivela dunque, nelle intenzioni dell'autore, come un metodo integrato di didattica vocale e strumentale fondato sulla pratica del solfeggio.

L'ultima fonte manoscritta dei solfeggi di Basili non è che la continuazione, e la conclusione, del progetto, abbozzato nei *Solfeggi col basso*, di redigere una raccolta sistematica dei solfeggi della *Musica pratica semplice* con l'aggiunta di una seconda parte di basso. Oltre alla mano di Basili, continua ad essere preponderante quella del figlio Francesco. La compilazione dell'intera raccolta dei solfeggi accompagnati deve essere dunque messa in relazione con gli studi musicali di quest'ultimo. Il volume, intitolato *Seconda parte dei solfeggi per tutti gli accidenti*,¹⁰⁷ contiene sia i *Solfeggi con gli accidenti* nei toni maggiori e la completa risoluzione dei *Solfeggi per terza minore*. Basili indica prima di ogni solfeggio in tono maggiore la chiave di riferimento da utilizzare per mantenere invariata la lettura delle sillabe, come aveva fatto nella *Musica pratica semplice* e nei *Solfeggi con gli accidenti*. Per quanto riguarda gli accompagnamenti, vale sostanzialmente quanto già osservato per i *Solfeggi col basso* e gli *Elementi musicali*.

La parte contenente la realizzazione dei solfeggi in tutti i toni minori è introdotta dall'intestazione «*Solfeggi per terza minore esposti in diversi canoni*».¹⁰⁸ Le numerose correzioni lasciano supporre che Basili avesse assegnato all'allievo la risoluzione dei canoni enigmatici, revisionandone il lavoro e rettificandone poi personalmente gli errori.¹⁰⁹ La parte del conseguente è scritta utilizzando ogni volta una diversa chiave, in base all'intervallo di imitazione, segnalato nell'intestazione di ciascun canone. Verso la fine del terzo canone,¹¹⁰ sopra la risposta sono chiaramente indicate delle cifre, che segnalano la presenza di un basso continuo da realizzare. Il dodicesimo canone completa la serie con un complesso canone enigmatico la cui risoluzione richiede

106. I-MAC, Mss. Mus. 115-6, p. [1].

107. I-MAC, Mss. Mus. 115-5 [antica segnatura, 5.5.F.24, n. 337], *Seconda parte dei solfeggi per tutti gli accidenti*. Manoscritto di 38 carte non numerate, rilegato con piatti di cartone rivestiti in pergamena. La 'prima parte dei solfeggi' alla quale implicitamente fa riferimento il titolo è chiaramente identificabile con gli *Elementi musicali*. La presenza di un'immagine devozionale a stampa, che Basili fece inserire al momento della rilegatura del volume subito dopo il frontespizio, segnala non solo la cura editoriale ma anche l'alto valore che attribuiva a quest'opera.

108. *Ibid.*, c. 20r.

109. Ad esempio, alla fine del nono canone, Basili riscrive la risoluzione corretta delle batt. 46-56, incollando un foglio sopra quella errata scritta dall'allievo. Cfr. *ibid.*, c. 32v.

110. *Ibid.*, c. 23v, batt. 23-26.

RICCARDO CASTAGNETTI

Es 4.1 *Seconda parte dei solfeggi*, c. 4r

Esempio 4.2. *Seconda parte dei solfeggi*, c. 36v-37v

Canon Sotevialbasmear

l'applicazione di tutto il setticlavio (Esempio 4.1).¹¹¹ Rispetto alla *Musica pratica semplice*, questa raccolta si chiude solamente con il canone a otto voci *Finis coronat opus* (Esempio 4.2).

4. La pratica del solfeggio nella riflessione teorico-didattica di Andrea Basili

I dati emersi dall'analisi delle fonti consentono di ricostruire le tappe fondamentali del percorso che ha condotto alla genesi delle differenti raccolte di solfeggi. Almeno a partire dal 1761, Basili mise in atto una riorganizzazione dei materiali connessi alla propria attività di insegnamento, come attesta il manoscritto dei *Solfeggi per il Basso*. Una traccia delle riflessioni metodologiche alla base di questo processo è rintracciabile nella sezione degli *Elementi di musica* dedicata al solfeggio, databile intorno al 1766. La *Musica pratica semplice*, redatta tra il 1769 e il 1772, documenta la prima raccolta sistematica di solfeggi ordinata secondo un *iter* ideale di apprendimento che, dai primi elementi della grammatica musicale, conduce alle più complesse tecniche del contrappunto imitativo. I *Solfeggi col basso*, redatti nello stesso periodo, rappresentano un ulteriore momento per la comprensione del metodo didattico di Basili e del ruolo svolto in esso dalla pratica del solfeggio, che troverà la forma definitiva negli *Elementi musicali* e nella *Seconda parte dei solfeggi per tutti gli accidenti*, compilati pochi anni dopo.

In linea con le prospettive prevalenti dell'insegnamento della musica in ambito italiano tra XVII e XVIII secolo, Basili concepisce il solfeggio come uno strumento didattico complesso, dotato di un'ampia gamma di potenzialità didattiche e utilizzabile in ogni fase dell'apprendimento musicale: dalla

111. Negli *Elementi di musica*, Basili utilizza un'analogia formula per l'insegnamento del trasporto: *me bar so te vi al bas* (D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 13v. Basili inviò a Martini nel gennaio del 1774 un altro canone a due voci, sulle parole «Vanitas vanitatum et afflictio spiritus», con lo stesso motto enigmatico (*sotevialbasmebas*). Nella lettera, Basili illustra a Martini dettagliatamente il modo per risolvere il canone e dedurre il conseguente dall'antecedente: «E per venire alle prime della spiegazione del canone fondato in *immagine primae*, cioè che la parte che subentrar deve, è in obbligo di mantenere le istesse figure, gl'istessi spazi, l'istesse righe, come ricopiata fosse *ad unguem* la proposta. Ma ogni due caselle muta chiave, onde tutte le sette chiavi per ordine alfabetico reggono, e conducono il detto canone. Quell'ordine alfabetico è espresso col titolo *So te vi al bas me bar*. Poiché in prima riga avendo il Soprano C || il *te*, cioè Tenore il D || *vi*, cioè Violino l'E || *al*, cioè l'Alto l'F || *bas*, cioè il Basso il G || *me*, cioè il Mezzo soprano l'A || *bar*, cioè il baritono il Bfabmi ||. Qui vien spiegata la parola *So te vi al bas me bar*. Che pare una dizione barbara, ma ogni sillaba significa una chiave, e cioè per ordine *etc.* Le chiavi scritte precedenti al canone, ma alcune tronche, o alla roversa indicano per rendere cantabile il canone che devono cantarsi all'ottava alta per mantenere l'ordine della melodia o cantilena, benché chi conosce le chiavi con prontezza può eseguirlo come sta, o adattarselo al bisogno». Cfr. Lettera di Andrea Basili a Giambattista Martini del 24 gennaio 1774, I-Bc, I.017.166, SCHN 0521.

solmisazione alla notazione, dal canto all'esecuzione strumentale, dal basso continuo al contrappunto e infine alla composizione libera.

(a) *I solfeggi e la solmisazione*. Il punto di partenza della metodologia di Basili si colloca nella tradizione della solmisazione. Non si tratta di un mero esercizio lettura, ma dell'assimilazione di un modo di concepire lo spazio sonoro e i rapporti intervallari, la cui pratica costituisce un prerequisito anche nelle raccolte dei solfeggi col basso. L'apprendimento della correlazione tra note e sillabe esacordali, e delle necessarie mutazioni, è perseguito innanzitutto tramite solfeggi progressivi (per grado e per salto) basati sull'insieme di altezze costituito dalla 'scala grande', composta dall'esacordo naturale e dall'esacordo duro. Manca tuttavia una esemplificazione esaustiva dei problemi connessi alla modulazione, alla Basili quale accenna solo occasionalmente. A questo riguardo, occorre notare che, nelle lettere e nei manoscritti teorico-didattici, Basili dimostra di conoscere e apprezzare altri sistemi di lettura musicale, in particolare di quello ideato da Flavio Chigi Zondadari.¹¹² Si potrebbe supporre che, di fronte a situazioni armoniche caratterizzate dalla presenza di modulazioni, Basili abbia impiegato questo metodo, del quale consigliava l'adozione.¹¹³ Tuttavia, da quanto emerge dalle raccolte di solfeggi, non sembra avere utilizzato nell'insegnamento altro che la solmisazione.

(b) *I solfeggi e l'apprendimento della notazione musicale*. La seconda funzione didattica assegnata da Basili al solfeggio è quella relativa alla lettura musicale. Le numerose delucidazioni in merito alla corretta corrispondenza tra note e sillabe e all'organizzazione della battuta nei diversi metri fanno dell'esercizio del solfeggio parlato uno strumento per acquisire le competenze grammaticali e teoriche di base.

(c) *I solfeggi e lo studio del canto*. Basili risulta attivo come maestro di canto a partire dal 1728. La breve ma dettagliata descrizione della formazione di un aspirante cantante, contenuta negli *Elementi di musica*, è coerente con la pedagogia vocale diffusa in Italia nel XVIII secolo: allo studio preliminare della solmisazione e del solfeggio parlato fanno seguito esercizi finalizzati a consolidare la tecnica di emissione vocale, mediante l'esercizio della scala e dei salti; successivamente, attraverso la pratica di solfeggi cantati sempre più complessi dal punto di vista formale e tecnico, si giunge all'esecuzione di brani vocali con testo, proseguendo lo studio fino ad ottenere la «capacità di eseguire

112. CHIGI ZONDADARI, *Riflessioni fatte da Euchero pastore arcade*. Basili, come si è detto, fornisce una sintesi del sistema descritto in quest'opera negli *Elementi di musica* e in una lettera a Gianandrea Bellini. Cfr. Lettera di Andrea Basili a Gianandrea Bellini del 12 luglio 1766, I-FAN, *Fondo Castellani*, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, cc. 18r-19v, n. 13. Zondadari aveva conosciuto personalmente Basili a Loreto, ed era con lui in rapporto epistolare, cfr. Lettera di Flavio Chigi Zondadari a Giambattista Martini del 15 maggio 1752, I-Bc I.043.138, SCHN 1196.

113. Nella minuta di lettera ad un certo avvocato Moriconi, riferendosi al metodo di solfeggio proposto da Zondadari, Basili si esprime in questi termini: «Le mando il titolo del libro uscito circa il nuovo metodo stabilito per solfeggiare [*scil. le Riflessioni fatte da Euchero pastore arcade*], e lo faccia venire perché vi vedrà un buon pensare, e con giudizio stabilire il negozio; anzi di più le do notizia che già è messo in uso e vi sono molti scolari che apprendono tal maniera». Cfr. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basilj, A. 4, cc. 22r-v.

perfettamente tutte le bellezze dell'arte di cantare».¹¹⁴ A titolo di esempio, è interessante citare un passo dalla *Grammatica della musica* di Giuseppe Liverziani, che mostra significative analogie con il già citato testo di Basili.

[...] dovrà lo Studente esercitarsi nello spandere bene la voce, facendo la *Scala*, (dicesi *Scala* una serie di Note, che gradatamente procede dai suoni gravi agli acuti, o viceversa) e seguitare questo esercizio per sempre. È bene di far questa *Scala* col pronunziare le Note con la lettera A, lasciando da parte i nomi di *Do*, *Re*, ec. e questo per la ragione, che nel pronunziare l'A, si apre perfettamente la bocca, e si tramanda una voce chiarissima, (discorriamo adesso di solo esercizio di voce).¹¹⁵ Avanti d'incominciare la Nota, si respiri, e quindi s'incominci a cantarla con voce quasi insensibile, dipoi insensibilmente si accresca la forza, quanta si puole, e finalmente per diminuiti gradi, si torni insensibilmente alla primiera dolcezza.

[...] La lettera A sia apertissima, giacché spesso si cade nel pronunziarla con un misto di E. In questa maniera s'incominci dalla Nota, o Corda più grave, che ha lo Studente, e tutta gradatamente si scorra l'estensione della sua voce, fino alla Corda più acuta, tornando poi per li stessi gradi fino alla prima più grave. È bene ancora in progresso scorrere questa *Scala* per Semitoni nella stessa maniera, che si è detto sopra. [...] L'esercizio poi di intonare, s'incomincia nello stesso tempo col fare i *Salti*, cioè Solfeggiare saltando, per esempio, dalla *Prima* alla *Terza*, poi alla *Quinta*, all'*Ottava*, e *Decima* ec. Nello stesso modo dalla *Prima* alla *Terza*, dalla *Seconda* alla *Quarta*, dalla *Terza* alla *Quinta* ec. come meglio sembrerà al Maestro, che è indispensabile, specialmente nel Canto, per bene attendere all'intonazione della voce, che spesso può crescere, o calare coll'ecedere li prescritti intervalli. Certo è, che nei *Salti* ancora, è necessario l'ordine, non essendo lecito di saltare qua, e là a capriccio, ma occorre proporsi un certo metodo, come sarebbe da *Prima* in *Terza*, da *Seconda* in *Quarta* ec.

[...] Tosto che francamente s'intonino i *Salti* colla maniera di muovere la voce a simiglianza della *Scala*, bisogna pensare a renderla agile (se pur la voce non si opponga di sua natura a qualunque minima agilità) con della movimenti solleciti, *Volatine*, ed altro. [...] Prima però si Solfeggino questi Andamenti con li soliti nomi *Do*, *Re*, ec. e quindi si pronuncino coll'A, vocale, che in musica scorre più delle altre vocali. Non si tralasciando mai l'esercizio di far la *Scala*, e di render'agile la voce, potrà incominciarsi il *Solfeggio* in qualunque Tono, e combinazione di qualunque Nota ec. fintantoché lo Studente sarà franco nell'into-

114. BERTEZEN, *Principj di musica*, p. 145.

115. In merito all'impiego del vocalizzo al posto della solmisazione in sillabe nelle prime fasi dell'insegnamento del canto, le opinioni erano quantomai discordi. Al proposito, Pier Francesco Tosi afferma: «Non si stanchi il Maestro di far solfeggiare lo Scolaro finché vi conosca il bisogno, e se mai lo facesse vocalizzar prima del tempo non sa istruire». Cfr. TOSI, *Opinione de' cantori*, pp. 17-18.

nazione. È cosa ottima Vocalizzare (pronunciare) qualche volta i *Solfeggi* con la detta lettera A, senza mai però tralasciare il Setticlavio.

[...] Premesso un Solfeggio di un paro di anni in circa (secondo il talento dello Studente), si potrà cantare.¹¹⁶

Tuttavia, l'utilizzo didattico del solfeggio da parte di Basili non rappresenta semplicemente un metodo per l'apprendimento del canto, ma aveva lo scopo di favorire l'acquisizione di una determinata *forma mentis* musicale.

(d) *I solfeggi e la pratica strumentale*. Nella metodologia didattica di Basili, la solmisazione rappresenta la base della competenza musicale per qualunque indirizzo di studi musicali, compresa la formazione degli strumentisti. Come si è già osservato, il solfeggio mediante le sei sillabe di origine guidoniana non rappresenta un compito meccanico ma un esercizio mirato alla costruzione di una struttura cognitiva in grado di consentire all'allievo di affrontare determinati problemi teorici e pratici. Il fatto che Basili abbia indirizzato gli *Elementi musicali* alla musica «vocale, ed istrumentale» e abbia incluso un piccolo ma significativo riferimento allo studio del violino è coerente con l'indicazione «per cantare e sonare» comune a molte raccolte musicali nel XVII.¹¹⁷ Questa duplice valenza didattica associata alla pratica del solfeggio è attestata dall'impiego del *Singfundament* di Johann Joseph Fux nell'insegnamento del violino.¹¹⁸ Anche nella prefazione delle *Lessons for Singing* di Felice Doria, una raccolta di solfeggi con basso continuo pubblicata a Londra nella seconda metà del XVIII, l'autore, dopo aver raccomandato l'esercizio della solmisazione, aggiunge che «these Lessons may be of use to those who study the violin».¹¹⁹ Analogamente, Basili considera il solfeggio come uno strumento didattico duttile che può assumere differenti funzioni in relazione ai contesti di apprendimento, e la concezione che sta alla base della sua prospettiva metodologica è quella di una sostanziale convergenza d'intenti tra didattica vocale e strumentale.¹²⁰

(e) *I solfeggi e lo studio dell'accompagnamento*. L'esecuzione dei solfeggi, che compaiono in forma monodica nella *Musica pratica semplice*, richiede

116. LIVERZIANI, *Grammatica della musica*, pp. 40-43.

117. Cfr. ad esempio le due raccolte di solfeggi composte da Pompeo Natali (1608-1688): *Solfeggiamenti a due, e tre voci per cantare, e suonare* e *Libro secondo de' Solfeggiamenti a due, e tre voci, per cantare, suonare*.

118. FUX, *Singfundament*. Come osserva Robert Freeman, «although it belongs to a long line of pedagogical texts that ultimately may be traced to the German translation of Carissimi's *Ars cantandi*, the *Wegweiser* published in Augsburg, 1689, the *Singfundament* is perhaps exceptional in that it had such an unusually long history of influence and practical use, extending late into the nineteenth century». Cfr. FREEMAN, *The Fux Tradition*, p. 19. I duetti contenuti in questo breve testo per lo studio della solmisazione, composto dall'autore del *Gradus ad Parnassum*, fecero parte del metodo di studio del violino in Austria per tutto il XVIII secolo. Cfr. MURÁNYI, *Eine weitere Quelle zum Violinfundament*; WESSELY, *Johann Joseph Fuxens "Singfundament" als Violinschule*.

119. DORIA, *A Suit of Lessons for Singing*, p. 1.

120. Su questo aspetto della storia della didattica musicale cfr. KRONES, *Die Einheit von Vokal- und Instrumentalmusik*.

necessariamente la presenza almeno di una seconda parte, il cui intervento è implicato dalla presenza di pause nella linea superiore. Il manoscritto dei *Solfeggi col basso* sembra confermare che Basili prevedesse sempre nella pratica del solfeggio, cantato o suonato, una qualche forma di accompagnamento, anche se non è possibile escludere che facesse eseguire anche solfeggi a voce sola, soprattutto nel caso degli esercizi sulla scala e sui salti.¹²¹ È certo, tuttavia, che Basili decise di aggiungere una linea di basso scritta ai solfeggi della *Musica pratica semplice* non solo per ragioni pratico-esecutive.¹²² La gradualità didattica che caratterizza i bassi e la varietà delle tipologie di accompagnamento rappresentate negli *Elementi musicali* e nella *Seconda parte dei solfeggi*, indicano che il loro obiettivo principale è focalizzato sull'apprendimento del basso continuo e dell'accompagnamento alla tastiera. I solfeggi accompagnati sono dunque in Basili uno strumento di insegnamento con caratteristiche e scopi ben definiti, e si inseriscono in un percorso che, attraverso l'individuazione del basso fondamentale, a partire dall'analisi melodica, conduce alla composizione estemporanea o scritta di un accompagnamento.¹²³ Anche in questo caso, la concezione pedagogica di Basili trova riscontro nella prassi coeva. Nella prefazione delle già citate *Lessons for singing*, infatti, Doria sottolinea che «as the basses have been carefully figured they are also very proper lessons for the learners of thorough bass».¹²⁴ Osservando il manoscritto dei *Solfeggi col basso*, non è possibile determinare con esattezza le modalità e il grado del coinvolgimento dell'allievo nella composizione dei bassi posti sotto ai solfeggi. La compresenza delle due mani sulla fonte, tuttavia, sembra attestare che la composizione dei bassi sia avvenuta durante le lezioni, come esito finale di un processo nel quale il maestro, dopo aver illustrato al discepolo le regole dell'accompagnamento e alcuni possibili bassi da aggiungere ai solfeggi, ne fissa un modello sulla carta.¹²⁵ All'allievo poi spetta il compito di realizzare gli accompagnamenti seguendo le indicazioni ricevute in modo più dettagliato attraverso la pratica del basso continuo.¹²⁶

121. In merito alle differenti opinioni sulla validità o meno dell'accompagnamento nell'esercizio del solfeggio cfr. BARAGWANATH, *The Solfeggio Tradition*, p. 244.
122. *Ibid.*, p. 245: «the bass makes a significant contribution to the pedagogical aim of the solfeggio. Played as a standard accompaniment it assists intonation, helps foster a sense of rhythm, and familiarizes the student with typical harmonic frameworks for melodic schemata. As a solo countersubject it reveals the places where imitative counterpoints may fall, accustoms the student to voice-leading norms, and highlights bass-melody patterns essential to composition».
123. La notazione parziale dell'accompagnamento nei *Solfeggi per il Basso* presuppone chiaramente un intervento da parte dell'insegnante o dell'allievo. Cfr. BARAGWANATH, *The Solfeggio Tradition*, p. 243: «it seems reasonable to presume that maestros habitually improvised keyboard accompaniments for solfeggio lessons».
124. DORIA, *A Suit of Lessons for Singing*, p. 1.
125. La presenza nel manoscritto dei *Solfeggi composti col loro basso sotto* di due versioni dello stesso solfeggio con differenti bassi è indice probabilmente di un percorso didattico simile a quello descritto.
126. Una traccia dei contenuti affrontati da Basili nel corso delle lezioni di basso continuo è contenuta negli *Elementi di musica*. Cfr. D-B, Mus ms. autogr. theor. Basilj A. 2, cc. 16r-32v.

(f) *I solfeggi e lo studio della composizione*. Nei solfeggi di Basili, come si è detto, accanto all'impiego di forme libere si può notare il ricorso frequente a forme binarie semplici AA', nelle quali la ripresa del motivo iniziale avviene solitamente alla prima o alla quinta del tono. La ricorrenza di questo modello formale è legata a doppio filo all'esercizio della solmisazione: la ripresa melodica, alla prima o alla quinta, consente infatti la riproposizione della medesima sequenza sillabica. In questo senso, è possibile ravvisare in Basili un impiego del solfeggio anche come strumento per l'insegnamento elementare della forma musicale.¹²⁷ Per quanto riguarda l'aspetto stilistico, occorre notare che Basili possedeva alcune collezioni di solfeggi provenienti dall'ambiente didattico napoletano,¹²⁸ ma non sembra esserne stato influenzato. Le sue raccolte, che comprendono sia solfeggi in *stile antico* sia in *stile galante*, possono essere considerate come antologie di esempi, compilate allo scopo di fornire all'allievo delle coordinate stilistiche per orientarsi tra gli stili musicali del XVIII secolo, la cui molteplicità è idealmente riconciliata da Basili attraverso la pratica del solfeggio.

(g) *I solfeggi e lo studio del contrappunto semplice*. Nella concezione teorico-didattica di Basili, la dimensione armonico-verticale degli accompagnamenti non è mai disgiunta da quella contrappuntistico-lineare. Emblematico è in tal senso il titolo della seconda sezione degli *Elementi di musica*: «Istituzioni, e riflessioni armoniche pratiche che servir possono tanto per accompagnare al cembalo quanto di elementi per il contrapunto».¹²⁹ L'apprendimento della scrittura contrappuntistica segue in Basili un percorso parallelo rispetto a quello del basso continuo. Nei *Solfeggi col basso*, tutti gli accompagnamenti sono composti tenendo presente la successione dei bassi fondamentali, illustrata nel primo solfeggio, ma la successione degli accompagnamenti seguenti si conforma evidentemente al metodo delle specie mentre in quelli successivi è possibile notare l'adozione di artifici contrappuntistici che hanno la loro radice nella riflessione teorica del XVII secolo.¹³⁰ Inoltre, l'impiego di strutture melodiche che contengono imitazioni implicite e l'attenzione prestata agli aspetti imitativi in alcuni degli accompagnamenti si ritrova soprattutto nei

127. Per una approfondita analisi sul rapporto tra solfeggio e didattica della composizione cfr. SULLO, *I solfeggi nella scuola di Nicola Zingarelli*, pp. 173-98; ID., *I Solfeggi di Leo e lo studio della forma nella scuola napoletana del Settecento*, pp. 97-115.

128. Basili possedeva la copia di una raccolta di solfeggi da lui attribuita a Francesco Durante (in realtà composti da Leonardo Leo, come risulta da un riscontro effettuato in *UUSolf, The Uppsala Solfeggio Database*, compilato a cura di Peter van Tour e Paolo Sullo, www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php) sul frontespizio della quale aveva segnato l'anno 1766, conservata in I-MAC, Mss. Mus. 116.16. Nella sua biblioteca erano inoltre presenti i *Duetti del sig. Francesco Durante sopra le cantate del sig. cavalier Alessandro Scarlatti*, datati 1767 e attualmente conservati in I-Ria, Mss.Vess. 425. Non è possibile, tuttavia, stabilire se queste raccolte siano state utilizzate da Basili come strumenti didattici.

129. D-B, Mus ms. autogr. theor. Basilj A. 2, *Elementi di musica*, c. 19r.

130. In merito all'impiego didattico degli obblighi contrappuntistici, nota Peter van Tour: «Obligation counterpoint was widely used until the late eighteenth-century in Naples, particularly in the pedagogical tradition of the school of Francesco Durante. One of the most influential treatises that described this teaching method is the first book of Berardi's *Documenti Armonici*». Cfr. VAN TOUR, *Improvised and Written Canons*, p. 134n.

sofleggi in *stile antico*, denota un orientamento specifico di alcuni dei sofleggi come strumenti per lo studio del «contrappunto pratico».¹³¹

(h) *I sofleggi e lo studio del contrappunto imitativo*. I sofleggi canonici di Basili integrano il principio del duo didattico e della melodia accompagnata. Possono, infatti, essere interpretati sia come brani da eseguire a due voci sia come sofleggi in cui il basso d'accompagnamento coincide con il risultato del processo imitativo canonico. Per quanto riguarda la rilevanza dello studio del canone nella formazione musicale, l'approccio di Basili mostra numerosi punti di contatto non solo con la tradizione didattica napoletana,¹³² ma soprattutto con la scuola di Giambattista Martini, che assegnava allo studio del canone un ruolo di rilievo nella formazione musicale dei giovani compositori,¹³³ come esercizio imprescindibile per acquisire la piena padronanza delle tecniche del contrappunto imitativo. Rispetto a quanto osservato da Peter van Tour rispetto ai sofleggi canonici di Nicola Sala,¹³⁴ quelli di Basili sembrano maggiormente orientati verso il perfezionamento dello studio del contrappunto e mostrano procedimenti imitativi di tale complessità da lasciar trasparire anche una loro funzione ludico-intellettuale.

5. Alcune conclusioni

Nel tentativo di categorizzare i tratti essenziali che emergono dalla complessa fenomenologia della 'tradizione del sofleggio', Baragwanath formula una definizione orientativa individuando nell'impiego della solmisazione esacordale e nella finalità didattica gli elementi distintivi del sofleggio.¹³⁵ Tutte le raccolte

131. Il rimando è ovviamente a SALA, *Regole del contrappunto pratico*. Su quest'opera di Nicola Sala (1713-1801), dal titolo programmatico, cfr. CAFIERO, *La didattica del partimento*, pp. 57-80; STELLA, *Le 'Regole del Contrappunto pratico'*.
132. Cfr. VAN TOUR, *Improvised and Written*, p. 138: «The study of fugue and canon was not only part of written counterpoint lessons at Neapolitan conservatories: fugues and canons were also commonly trained practically in daily singing lessons in the form of *sofleggi fugati* (sofleggio fugues) and *sofleggi canonici* (sofleggio canons)».
133. Oltre alle numerosissime raccolte di canoni, manoscritte e a stampa, Martini dedicò una sezione specifica dell'*Esemplare* allo studio del canone. Cfr. MARTINI, *Esemplare*, II, p. XXVIII. Sull'opinione di Martini in merito al canone come competenza fondamentale da valutare nei concorsi per il posto di maestro di cappella cfr. PASQUINI, *Padre Martini "iudex et arbiter"*, pp. 173-174. Sulla metodologia didattica dell'*Esemplare* martiniano cfr. PASQUINI, *L'«Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto»*.
134. Cfr. VAN TOUR, *Improvised and Written Canons*, p. 144: «Sala's canons fall into two categories. The counterpoint treatise *Regole del contrapunto pratico*, printed in 1794, gives examples of what are commonly termed 'diatonic' canons. Such canons commonly belong to the category of the canon with obligations and display a wide range of canonic techniques. The other category is the sofleggio canons. Such canons appear in collections of sofleggi. They show considerably less variety from a technical perspective. The sofleggio canons were not only used to practice solmization; the majority were also used as models for improvisation and, possibly, for modulatory planning».
135. BARAGWANATH, *The Solfeggio Tradition*, p. 240: «In strictest terms, therefore, a *sofleggio* is a melody (or combination of melodies) that for instructional purposes makes use of a

dei solfeggi di Basili si iscrivono pienamente all'interno di queste coordinate semantiche, anche se con declinazioni pedagogiche differenti. L'analisi delle fonti ha mostrato, infatti, che Basili concepiva il solfeggio come uno strumento dotato di molteplici potenzialità didattiche, in grado di essere rifunzionizzato in base a diversi contesti e obiettivi di apprendimento, dalla lettura musicale fino allo studio della composizione. Questa duttilità si connette dall'adozione della solmisazione, intesa come un modo di concettualizzare la musica e non come un mero gioco di corrispondenze tra sillabe e note. In questo senso, l'esercizio del solfeggio è inteso da Basili come un metodo integrato per condurre l'allievo a sviluppare quella che Baragwanath indica come «arte della melodia», intesa come fondamento dei molteplici livelli del discorso musicale e non solo come grammatica lineare.

A partire da queste considerazioni, risulta difficile assegnare i singoli solfeggi di Basili a determinate tipologie formali. Il fatto che nelle raccolte i medesimi solfeggi si configurino in modo differente, impedisce di tracciare linee di demarcazione nette tra solfeggi solistici, solfeggi accompagnati e solfeggi polifonici, senza correre il rischio di applicare partizioni estrinseche alla prospettiva pedagogica complessiva nella quale sono inseriti. Per comprendere la prospettiva metodologica implicita nelle raccolte dei solfeggi di Basili occorre dunque considerare il solfeggio non come un genere musicale ma come un insieme di pratiche pedagogiche e didattiche. Appare dunque più opportuno nel caso dei solfeggi di Basili cercare di operare una classificazione multilivello dei solfeggi a partire dalla loro funzione didattica,¹³⁶ come si è tentato di fare nel paragrafo precedente. La stessa riflessione che accompagna il processo di sistematizzazione dei materiali didattici di Basili sembra indicare la necessità di evitare definizioni troppo rigide. Un indizio in tal senso sembra contenuto nelle differenti intestazioni delle due versioni della raccolta dei solfeggi accompagnati. Nella prima, preparatoria e incompleta, il titolo, *Solfeggi con il loro basso sotto*, suggerisce una distinzione tra la parte melodica del solfeggio, propriamente detto, e il basso d'accompagnamento. Nel frontespizio della seconda, definitiva e integrale, Basili intitola la raccolta *Elementi pratici per la musica vocale ed instrumentale*, adombrando il superamento di una separazione tra melodia e accompagnamento che non troverebbe riscontro nell'esercizio concreto del solfeggio nel corso delle sue lezioni. Il basso, in particolare, non è per Basili semplicemente un espediente accessorio per sostenere e guidare l'esecuzione, ma un elemento metodologico che coinvolge il solfeggio nello studio del basso continuo.¹³⁷ Da questo punto di vista, l'esercizio del solfeggio

system of *note-naming* based on, or developed from, Guido's original *ut-re-mi-fa-sol-la*. Its distinguishing features are *syllables* and *didactic function*».

136. Un'ipotesi generale in questa direzione è avanzata anche in BARAGWANATH, *The Solfeggio Tradition*, p. 247: «In theory it should be possible to categorize solfeggio according to their didactic functions».

137. Questo aspetto concorda con quanto osservato da Baragwanath: «bass lines cannot [...] be dismissed altogether as extraneous appendages. They often form an integral part of the pedagogical function of a solfeggio, whether as essential halves of bass-melody frameworks or as equal contributors to contrapuntal interplay between the parts». *Ibid.*, p. 245.

rappresenta il correlato didattico della realizzazione del partimento: i solfeggi accompagnati di Basili si collocano al crocevia didattico tra contrappunto e basso continuo. Non è casuale che la redazione della *Musica pratica semplice* è contestuale a quella della *Musica universale armonico pratica*, unica opera pubblicata in vita da Basili e prima raccolta italiana di partimenti a stampa.

Le raccolte dei solfeggi di Basili evidenziano dunque i tratti originali di una riflessione teorico-didattica animata dal tentativo di integrare aspetti provenienti da differenti metodologie di insegnamento della musica, e contribuiscono pertanto ad approfondire la comprensione della tradizione italiana del solfeggio.

BIBLIOGRAFIA

- BAGLIONI, Antonio, *Città della Pieve illustrata. Lettere storiche*, Tipografia del Seminario, Montefiascone 1845.
- BARAGWANATH, Nicholas, *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, Oxford University Press, New York 2020.
- BASILI, Andrea, *Musica universale armonico pratica*, Alessandri e Scattaglia, s.l. [Venezia] s.d. [1776].
- BASSANI GRAMPP, Florian, «... benché i Maestri tal volta si prendino qualche licenza». *Osservazioni sulla Guida Armonica di Giuseppe Ottavio Pitoni*, «Polifonie», 2 (2002), pp. 205-227.
- BERARDI, Angelo, *Documenti armonici*, Giacomo Monti, Bologna 1687.
- BERTALOTTI, Angelo Michele, *Regole facilissime per apprendere con facilità, e prestezza li canti fermo e figurato dati alle stampe per comodo delli putti delle Scuole pie di Bologna*, Silvani, Bologna 1698.
- BERTEZEN, Salvatore, *Principj di musica*, Enrico Reynell, Londra 1781².
- BOLLETTI, Giuseppe, *Notizie storiche di Città della Pieve*, Bartelli e Costantini, Perugia 1830.
- BONTA, Stephen, *Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy*, «Journal of the American Musical Instrument Society», 4 (1978), pp. 5-42.
- CAFIERO, Rosa, *La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali*, LIM - Libreria Musicale Italiana, Lucca 2020.
- CAMETTI, Alberto, *I musici di Campidoglio ossia "Il concerto di tromboni e cornetti del Senato e inclito Popolo romano" (1524-1818)*, «Archivio della R. Società romana di Storia patria», 48 (1925), pp. 95-135.

- , *Organi, organisti ed organari del Senato e Popolo romano in S. Maria in Aracoeli: 1583-1848*, «Rivista Musicale Italiana», 26 (1919), pp. 442-485.
- CANTATORE, Maria, *Francesco Basili (1767-1850). Biografia critica*, «Quaderni Musicali Marchigiani», 1 (1994), pp. 9-47.
- CARERI, Enrico, *The Profession of Musician in Early-Eighteenth-Century Rome*, in *Florilegium Musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, a cura di Patrizia Radicchi e Michael Burden, ETS, Pisa 2004, pp. 447-455.
- CARIDEO, Armando, *La Guida Armonica di G. O. Pitoni, testimone «informato» nel passaggio tra «lo stile degli antichi» e «gli stili dei moderni e dei modernissimi»*, in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Rieti 28-29 aprile 2008), a cura di Gaetano Stella, Grafiche Nobili Sud, S. Rufina di Cittaducale (Rieti) 2009, pp. 71-78.
- CASTAGNETTI, Riccardo, *Alla scuola del maestro di cappella. Andrea Basili e la didattica della composizione in Italia nel secolo XVIII*, LIM, Lucca 2019.
- CECCONI, Leonardo, *Instituzione dei seminarj vescovili decretata dal sacro Concilio di Trento, e dilucidata da Leonardo Ceconi già vescovo di Montalto. Opera utile ai vescovi; necessaria ai direttori, agli studenti, e ai causidici de' seminari medesimi*, Puccinelli, Roma 1766.
- CHAMBERS, Ephraim, *Dizionario universale delle arti e delle scienze*, vol. V, Giambattista Pasquali, Venezia 1749.
- CHIGI ZONDADARI, Flavio, *Riflessioni fatte da Euchero pastore arcade sopra alla maggior facilità, che trovasi nell'apprendere il canto con l'uso di un solfeggio di dodici monosillabi, atteso il frequente uso degli accidenti, introdotto molto posteriormente alla primiera istituzione del solfeggio di sei monosillabi*, Carlo Pecora, Venezia 1746.
- DI SABATINO, Massimo, *Silvio Giorgetti. Ritratto di un musicista sambenedettese del Settecento*, Consorzio per l'Istituto musicale «Antonio Vivaldi», s.l. [San Benedetto del Tronto] 2015.
- DORIA, Felice, *A Suit of Lessons for Singing*, [printed for the author], London s.a.
- DURANTE, Sergio, *La Guida Armonica di Giuseppe Ottavio Pitoni: un documento sugli stili musicali in uso a Roma al tempo di Corelli*, in *Nuovissimi studi corelliani*, Atti del Terzo Congresso Internazionale (Fusignano 4-7 settembre 1980), a cura di Sergio Durante e Pierluigi Petrobelli, Olschki, Firenze 1982, pp. 285-326.

- ERCULEI, Marzio, *Primi elementi di musica per li scolari delle Scuole pie della Congregazione della B. V. e s. Carlo di Modena*, Ferri, Modena 1683.
- FRANCHI, Saverio, *Appunti per una biografia di Giuseppe Ottavio Pitoni*, in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Rieti 28-29 aprile 2008), a cura di Gaetano Stella, Grafiche Nobili Sud, S. Rufina di Cittaducale (Rieti) 2009, pp. 97-126.
- FREEMAN, Robert N., *The Fux tradition and the mystery of the music archive at Malk Abbey*, in *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, ed. by Harry White, Routledge, New York 2016, pp. 18-56.
- FREZZA DALLE GROTTI, Giuseppe, *Il cantore ecclesiastico. Breve, facile, ed esatta notizia del canto fermo, per istruzione de' religiosi minori conventuali e beneficio commune di tutti gl'ecclesiastici*, Nella Stamperia del Seminario, Padova 1698.
- FUX, Johann Joseph, *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem regularem, methodo nova, ac certa, nondum ante tam exacto ordine in luce edita*, Joannis Petri van Ghelen, Vienna 1725.
- , *Salita al Parnasso, o sia Guida alla regolare composizione della musica, con nuovo, e certo metodo non per anche in ordine sì esatto data alla luce, fedelmente trasportata dal latino nell'idioma italiano dal sacerdote Alessandro Manfredi, cittadino reggiano, e professore di musica*, Carmignani, Carpi 1761.
- , *Singfundament*, vorgelegt von Eva Badura-Skoda und Alfred Mann, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1993.
- GASPARINI, Francesco, *L'armonico pratico al cimbalo. Regole, osservazioni, ed avvertimenti per ben suonare il basso, e accompagnare sopra il cimbalo, spinetta, ed organo*, Fratelli Silvani, Bologna 1713.
- GJERDINGEN, Robert O., *Partimento, que me veux-tu?*, «Journal of Music Theory», 51/1 (2007), pp. 85-135.
- GMEINWIESER, Siegfried, *Pitoni, Giuseppe Ottavio*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, *Personenteil*, Bd. 13, Metzler, Kassel-Basel-London-New York-Praha / Bärenreiter, Stuttgart-Weimar 2005, coll. 642-644, *ad vocem*.
- , *Girolamo Chiti 1679-1759, Eine Untersuchung zur Kirchenmusik in S. Giovanni in Laterano*, Bosse, Regensburg 1968.
- GRIMALDI, Floriano, *La cappella musicale di Loreto tra storia e liturgia, 1507-1976*, Fondazione Cassa di Risparmio, Loreto 2007.
- HOFFMANN, Bettina, *Il repertorio italiano della viola da gamba dopo il 1640: delimitazione e censimento*, «Rivista Italiana di Musicologia», 47 (2012), pp. 83-123.

- KASSLER, Jamie C., *Price, Robert*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 20, MacMillan, London 2001, pp. 316-317, *ad vocem*.
- KRONES, Hartmut, *Die Einheit von Vokal- und Instrumentalmusik in der Musikpädagogik des 17. und 18. Jahrhunderts*, in *Alte Musik und Musikpädagogik*, hrsg. von Hartmut Krones, Böhlau, Wien 1997, pp. 51-68.
- LANFRANCO, Giovanni Maria, *Scintille di musica*, Lodovico Britannico, Brescia 1533.
- LEZÁUN, Antonio, *Storia delle Scuole Pie*, Instituto Calasanz de Ciencias de la Educación (ICCE), Madrid 2011.
- LIVERZIANI, Giuseppe, *Grammatica della musica o sia Nuovo, e facile metodo per istruirsi nell'intero corso della Musica, non per anche posto in ordine da alcuno, ove premesse le Notizie Istoriche, e le Proprietà della medesima, s'insegnano fin dai più remoti principj le regole per ben cantare, e suonare il cembalo, indi si procede allo studio del contrapunto, e composizione pratica*, Pilucchi Cracas, Roma 1797.
- LODEWYCKX, David, *Marpurg's Galant Cadence in Mozart: Theoretical Perspectives, Formal Implications and Voice Leading*, «Res Musica», 7 (2015), pp. 116-126.
- LUISI, Francesco, *Introduzione a Giuseppe Ottavio Pitoni, Guida Armonica, Facsimile dell'unicum appartenuto a Padre Martini*, a cura di Francesco Luisi, LIM, Lucca 1989, pp. VII-XII.
- MARTINI, Giambattista, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, Lelio dalla Volpe, Bologna [1775-76] (ristampa anastatica a cura di Elisabetta Pasquini, LIM - Libreria Musicale Italiana, Lucca 2012).
- MORELLI, Arnaldo, *Gaffi, Tommaso Bernardo*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, *Personenteil*, Bd. 7, Metzler, Kassel-Basel-London-New York-Praha / Bärenreiter, Stuttgart-Weimar 2002, coll. 391-392, *ad vocem*.
- , *La virtù in corte. Bernardo Pasquini (1637-1710)*, LIM, Lucca 2016.
- MURÁNYI, Robert Árpád, *Eine weitere Quelle zum Violinfundament von Johann Joseph Fux*, «Musicologica Austriaca – Journal for Austrian Music Studies», 16 (1997), pp. 29-52.
- NATALI, Pompeo, *Libro secondo de' Solfeggiamenti a due, e tre voci, per cantare, suonare con diversi stromenti, violino, violone, e flauto, ecc., composti da d. Pompeo Natale Dalla Ripatransona per li suoi scolari in varie occorrenze per instruirli nella battuta, e tuono. Nel fine si è posto il modo per inten-*

dere il tempo della messa de l'Homme Armé del Palestrina. Il rincontro delle chiavi. La valuta delle legature per intendere li libri antichi sì del Palestina, come di altri, Mascardi, Roma 1681.

—————, *Solfeggiamenti a due, e tre voci per cantare, e suonare del Signor d. Pompeo Natale dalla Ripa Transona, Composti da lui in diverse occasioni per li suoi scolari, e da quelli poi raccolti, e dati in luce per beneficio di chi desidera fondarsi bene nel tempo, e sicurezza del tuono*, Giovanni Angelo Muzi, Roma 1674.

ORIOU, Elodie, *Vivre de la musique à Rome au XVIIIe siècle*, Publications de l'École française de Rome, Roma 2021.

PASQUINI, Elisabetta, *L'«Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto»*. Padre Martini teorico e didatta della musica, Olschki, Firenze 2004.

—————, *Padre Martini "iudex et arbiter". Su un concorso bolognese del 1760*, «Polifonie», 7 (2007), pp. 161-213.

PITONI, Giuseppe Ottavio, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di Cesarino Ruini, Olschki, Firenze 1988.

ROSTIROLA Giancarlo, a cura di, *Il Mondo novo musicale di Pier Leone Ghezzi*, Skira, Milano 2011.

—————, *Alcune note sulla professione di cantore e di cantante nella Roma del Sei e Settecento*, «Roma moderna e contemporanea. Rivista interdisciplinare di Storia», 4 (1996), pp. 37-74.

—————, *La professione di strumentista a Roma nel Sei e Settecento*, «Studi musicali» 23 (1994), pp. 87-174.

SABBATINI, Luigi Antonio, *Elementi teorici della musica colla pratica de' medesimi, in duetti, e terzetti a canone accompagnati dal basso, ed eseguibili sì a solo, che a più voci*, I-III, Pilucchi Cracas e Giuseppe Rotij socio, Roma 1789-1790.

SALA, Nicola, *Regole del contrappunto pratico*, Stamperia Reale, Napoli 1794.

SANGUINETTI, Giorgio, recensione a N. BARAGWANATH, *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*; R. CAFIERO, *La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali*, «Musica Docta - Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica», 11/1 (2021), pp. 157-163.

SARTORI, Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, vol. I, Torino, Bertola & Locatelli, Torino 1993.

SCHNOEBELEN, Anne, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civic Museo*

- Bibliografico Musicale in Bologna: An Annotated Index*, Pendragon, New York 1979.
- STELLA, Gaetano, *Le 'Regole del Contrappunto pratico' di Nicola Sala: Una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 15 (2009), pp. 116-138.
- STILLINGFLEET, Benjamin, *Character of Robert Price Esq.*, in *Literary life and select works of Benjamin Stillingfleet*, vol. II, ed. by Willilam Coxe, Nichols, London 1811, pp. 169-182.
- SULLO, Paolo, *I Solfeggi di Leo e lo studio della forma nella scuola napoletana del Settecento*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 15 (2009), pp. 97-115.
- , *I solfeggi nella scuola di Nicola Zingarelli*, «I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia», 2 (2014), pp. 173-98.
- TAMMARO, Ferruccio, *Bertezen, Salvatore*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 3, MacMillan, London 2001, p. 456, *ad vocem*.
- TARTINI, Giuseppe, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Stamperia del Seminario, Padova 1754.
- TEBALDINI, Giovanni, *L'archivio musicale della Cappella lauretana: catalogo storico-critico*, Amministrazione di S. Casa, Loreto 1921.
- TEVO, Zaccaria, *Il Musico Testore*, Antonio Bortoli, Venezia 1706.
- TOSI, Pier Francesco, *Opinione de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Lelio dalla Volpe, Bologna 1723.
- VAN TOUR, Peter, *Improvised and Written Canons in Eighteenth-Century Neapolitan Conservatories*, «Journal of the Alamire Foundation», 10 (2018), pp. 133-146.
- WESSELY, Othmar, *Johann Joseph Fuxens "Singfundament" als Violinschule*, in *Festschrift 40 Jahre Steirischer Tonkünstlerbund*, hrsg. von Ewald Cwienk, Johann Joseph Fux Gesellschaft, Graz 1967, pp. 24-32.



NOTA BIOGRAFICA Riccardo Castagnetti è Marie Skłodowska Curie Global Fellow all'Università di Harvard e Modena-Reggio Emilia, con il progetto *MARTINET – Musicians in the "Republic of Letters": For a Social Network Analysis of Giambattista Martini's Correspondence*. Le sue pubblicazioni riguardano la storia della musica del XVIII secolo, la teoria musicale e la prassi esecutiva.

BIOGRAPHICAL NOTE Riccardo Castagnetti is a Marie Skłodowska Curie Global Fellow at the Universities of Harvard and Modena-Reggio Emilia with the project *MARTINET – Musicians in the “Republic of Letters”: For a Social Network Analysis of Giambattista Martini’s Correspondence*. His publications focus on 18th-century music history, music theory and performance practice.

