



Artes

Rivista di arte, letteratura e musica
dell'Officina San Francesco Bologna

QUADERNI



Musica e liturgia in Italia nel Sei e Settecento

a cura di Elisabetta Pasquini



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO
DELLE ARTI

Quaderni di «Artes»

collana diretta da

Elisa Baldini (Università di Padova, Italia), Giuseppe Ledda (Università di Bologna, Italia), Elisabetta Pasquini (Università di Bologna, Italia), Francesco Santi (Università di Bologna, Italia)

comitato scientifico

Claudio Bacciagaluppi (Berner Fachhochschule, Schweiz), Stefano Brufani (Università di Perugia, Italia), Francesca Castellani (Università IUAV di Venezia, Italia), Antonella Degl'Innocenti (Università di Trento, Italia), Francesco Lora (Università di Bologna, Italia), Anna Pegoretti (Università di Roma Tre, Italia), Igor Santos Salazar (Università di Trento, Italia), Heather Webb (Yale University, United States)

comitato di redazione

Veronica Albi (Università di Roma Tre, Italia), Andrea Alessandri (Bergische Universität Wuppertal, Deutschland), Elena Berti (Universität Zürich, Schweiz), Federico De Dominicis (Université de Genève, Suisse), Caterina Ferragina (Università di Verona, Italia), Giulia Gaimari (University of Toronto, Canada), Miguel José López-Guadalupe Pallarés (Universidad de Castilla - La Mancha, España), Ester Pietrobon (Università di Padova, Italia), Anita Posateri (Università di Bologna, Italia), Giuseppe Virelli (Università eCampus, Italia)

politiche editoriali

referaggio *double blind*

© 2025 The Author(s)

Quest'opera è soggetta alla licenza Creative Commons BY
This work is licensed under Creative Commons BY License

progetto grafico
Pagina srl
viale della Lirica 61
48124 Ravenna
agenziapagina.it

Musica e liturgia in Italia nei Sei e Settecento

a cura di Elisabetta Pasquini

edito da

Dipartimento delle Arti, via Barberia 4, 40123 Bologna
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Quaderni di «Artes»
volume n. 1

Musica e liturgia in Italia nel Sei e Settecento
a cura di Elisabetta Pasquini

la redazione del volume presente è stata curata da Ivano Bettin

foto in copertina

G. P. PANINI (?), *Consacrazione episcopale del cardinale Carlo Rezzonico nella basilica dei SS. XII Apostoli* (Roma, 19 marzo 1743; collezione privata). La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri; i diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

ISBN (*online*): 9788854972032

DOI: <https://doi.org/10.60923/unibo/amsacta/8514>

INDICE

ELISABETTA PASQUINI, <i>Nota del curatore</i>	pp. VII-X
<i>Luoghi e contesti</i>	
CLAUDIO BACCIAGALUPPI, <i>Varcando i confini: Giovanni Battista Beria in Engadina</i>	p. 1
LUCA BENEDETTI, <i>Sotto la cappa di san Martino: Alzano Lombardo in età moderna</i>	pp. 3-15
MATTEO MARNI, <i>Mottetti sacri nella Milano del secolo XVIII</i>	pp. 17-35
ILARIA CONTESOTTO, <i>«Ad ora della musica»: musica, liturgia e controllo nella Venezia di fine Seicento</i>	pp. 37-52
GABRIELE TASCHETTI, <i>La musica della Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario di Pavia tra Cinque e Seicento</i>	pp. 53-71
DAVIDE MINGOZZI, <i>Cerimoniale e musica per le incoronazioni dei dogi nella Genova di fine Settecento</i>	pp. 73-111
UMBERTO CERINI, <i>Musica a Firenze in S. Lorenzo e in S. Maria del Fiore durante il granducato di Cosimo III: singole circostanze e consuetudini diffuse</i>	pp. 113-122
OLGA LAUDONIA, <i>Vedere, contemplare, toccare, annunciare: la pastorale organistica nella Napoli barocca tra tradizione popolare e prassi liturgica</i>	pp. 123-135
ILARIA GRIPPAUDO, <i>Lo spettacolo claustrale: musica, spazio e liturgia nei monasteri femminili palermitani</i>	pp. 137-157
 <i>Questioni storiche, teoriche ed estetiche</i>	 p. 185
JEFFREY KURTZMAN, <i>Il “Duo Seraphim” di Monteverdi e il ruolo dei mottetti nella liturgia postridentina</i>	pp. 187-198
DANIELE SABAINO, <i>Il mottetto a voce sola in Italia nel secolo XVII come genere liturgico: alcune osservazioni a partire dai testi intonati</i>	pp. 199-221
GALLIANO CILIBERTI, <i>“Cantare il Vangelo”. L’impiego liturgico dei dialoghi in latino nella Roma del Seicento</i>	pp. 223-234
MARIATERESA DELLABORRA, <i>Dalla parte del teorico: stili e tradizioni musicali a confronto</i>	pp. 235-251
PAOLA BESUTTI, <i>La musica sacra e le accademie nel Settecento: dibattiti e ibridazioni rituali</i>	pp. 253-270
Indice dei nomi, a cura di Anita Posateri	pp. 271-283

MARIATERESA DELLABORRA*
Conservatorio di musica “G. Verdi”, Milano

DALLA PARTE DEL TEORICO: STILI E TRADIZIONI MUSICALI A CONFRONTO

RIASSUNTO – Tra il 1600 e il 1799 sono oltre 850 i trattati musicali, di cui circa 400 dedicati alla musica sacra. Essi trattano temi come l’insegnamento del canto, le regole compositive e il ruolo liturgico della musica. Nel Settecento, si osserva un’attenzione costante alla corretta pratica liturgica e alla trasmissione del repertorio, spesso idealizzando un passato rigoroso. Trattati come quelli di Magri, Vallara, Illuminato da Torino, Capalti, Riccati, Zulatti e altri mostrano approcci diversi: da posizioni conservatrici a tentativi di semplificare la teoria; alcuni, come Riccati, adottano linguaggi più moderni e un approccio nuovo alla disciplina. Nonostante la varietà, emerge un panorama omogeneo, con esigenze simili in diverse città italiane.

PAROLE-CHIAVE: canto; teoria musicale; prassi esecutiva; armonia

From the Theoretician’s Side: Comparing Musical Styles and Traditions

ABSTRACT – Between 1600 and 1799, there were more than 850 musical treatises, approximately 400 of which were devoted to sacred music. They address topics such as teaching singing, compositional rules, and the liturgical role of music. In the 18th century, there was a continuous focus on proper liturgical practice and the transmission of repertoire, often idealizing a rigorous past. Treatises such as those by Magri, Vallara, Illuminato da Torino, Capalti, Riccati, Zulatti and others show different approaches: from conservative positions to attempts to simplify theory; some, like Riccati, adopted more modern languages and a fresh approach to the discipline. Despite this variety, what takes shape is homogeneous landscape showing similar needs in different Italian cities.

KEYWORDS: singing; music theory; performance practice; harmony

* ✉ mariateresadellaborra@gmail.com;  <https://orcid.org/0000-0002-6052-141X>

Dalla trattatistica fiorita tra il 1600 e il 1799 sono oltre 850 i trattati che affrontano le questioni più disparate: dall'estetica alla teoria musicale, dalla composizione alla realizzazione del basso continuo, dalla prassi esecutiva all'organologia. Tra questi, stando a una prima ricognizione, quasi 400 sono espressamente concentrati sulla musica sacra, che approcciano da prospettive molto diverse e di cui trattano molteplici aspetti quali, per esempio, la modalità di insegnamento e apprendimento del canto, i precetti compositivi, il gusto e le caratteristiche proprie del repertorio liturgico, i principi pratici a uso dei cantori, le speculazioni sulle antiche liturgie.¹

Si intende qui mostrare un piccolo squarcio delle tematiche affrontate in questo panorama vastissimo, soffermandosi solo su quelle che paiono più interessanti e relate al tema generale, evidenziando in particolare quegli argomenti più inconsueti o quegli elementi meno battuti e dunque peculiari. Considerata la messe di testi sia a stampa sia manoscritti censiti, l'attenzione si concentrerà sul Settecento.²

Ecco l'elenco completo dei testi all'interno dei quali si sono trascelti quelli esaminati:

Tab. 1 – Elenco dei trattati settecenteschi che discutono di musica sacra e che si sono esaminati ai fini del presente lavoro (in calce alla tabella sono indicati i manoscritti per i quali non è disponibile la datazione, con l'indicazione della metà del secolo di riferimento).

anno	AUTORE, <i>Titolo</i> , dati editoriali, ovvero natura del documento con relativa collocazione
1700	F. M. VALLARA, <i>Primizie di canto fermo</i> , Modena, Antonio Capponi
1701	FRA G. RUFFA, <i>Introduttorio musicale per ben approfittarsi nel canto figurato, con regole utili a' principianti, comodo e dilettevole a' professori che insegnano. Quarta opera</i> , Napoli, Novello De Bonis
1702	C. CAPRANICA, <i>Brevis et accurata totius musicae notitia (quam Caesar Capranica anno 1591, Romae in paradigmate efformavit: anno vero 1700. Panormi a quodam authore variis mendis typis deprompta; quamque S. T. D.) d. Vincentius Navarra [...] emendate in lucem editit</i> , Palermo, Domenico Cortese
1702	D. SCORPIONE, <i>Istruzioni corali non meno utili che necessarie a chiunque desidera essere vero professore del canto piano [...] Opera settima</i> , Benevento, Stamperia arcivescovile
1703	G. CHITI, <i>Compendio</i> , ms, I-Rli, Musica C 9
1703	D. MAGRI, <i>Notizia de' vocaboli ecclesiastici, con la dichiarazione delle cerimonie & origine delli riti sacri, voci barbare e frasi usate da' santi padri, concili e scrittori ecclesiastici [...] sesta impressione</i> , Venezia, Paolo Baglioni, 1703

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente saggio: I-Ac = Assisi, Biblioteca Comunale, Fondo antico; I-Bc = Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica; I-LUi = Lugo, Biblioteca dell'Istituto musicale pareggiato "G. e L. Malerbi"; I-Nc = Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica "S. Pietro a Majella"; I-Nn = Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III"; I-Pca = Padova, Biblioteca Antoniana; I-Rli = Roma, Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana; I-Rn = Roma, Biblioteca Nazionale Centrale.

¹ Per una visione circa la produzione trattatistica italiana fiorita tra i secoli XIV e XVIII, si consulti www.itmi.it.

² I testi sono indicati in ordine cronologico. I trattati anonimi sono elencati sulla base del titolo. Dei manoscritti si indica la biblioteca di riferimento e la relativa segnatura, quando nota. In generale, nel caso di testi a stampa si fa riferimento solo alla prima edizione coll'eccezione di ristampe rivedute e ampliate che presentino dati oggettivamente diversificati dalla versione originaria.

- 1707 F. M. VALLARA, *Scuola corale nella quale s'insegnano i fondamenti più necessari alla vera cognizione del canto gregoriano*, Modena, Antonio Capponi
- 1708 R. M. BRUGNOLI, *Ammaestramenti e regole universali del canto fermo*, Bologna, per li Peri all'Insegna dell'angelo custode
- 1711 A. ADAMI, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Cappella pontificia tanto nelle funzioni ordinarie che straordinarie*, Roma, Antonio de' Rossi
- 1713 G. CHITI, *Ad maiorem Dei gloriam, die XXIX mensis iunii ann. S. MDCCXIII. Hieronymus Chiti Carletti presbiter senensis scribebat Romae, et ex Musurgiae vigiliis haec pretiosa collecta Petri Aloysii Praenestini, aliorumque principum musicae scientiae, in hoc libello propizia manu exaravit*, ms, I-Bc, G.7
- 1713 D. CASIGNOLI, *Regole di canto fermo*, ms autogr., I-Bc, F.88
- 1715 F. S. SANTORO, *Scola di canto fermo, nella quale s'insegnano facilissime e chiare regole per ben cantare e componere, non meno utile che necessaria ad ogni ecclesiastico*, Napoli, Novello De Bonis
- 1717 ANSELMO DA GRECCIO, *Regole di canto fermo*, ms, I-Ac, mss n. 592/1
- 1719 O. ALESSANDRI, *Modo facilissimo per imparare a cantare e conoscere le regole del canto fermo [...] copiato ed accresciuto in qualche parte da don Girolamo Chiti per suo divertimento nelle vacanze autunnali del 1744*, ms, I-Bc, I.46
- 1721 F. M. VALLARA, *Teorico-prattico del canto gregoriano*, Parma, Giuseppe Rosati
- 1722 G. FEDELI, *Principii di canto fermo*, Cremona, Marc'Antonio Dal Re
- 1724 D. A. CASELLI, *Il canto fermo in pratica per uso di qualsivoglia sorte di religiosi e religiose che bramano con un metodo facilissimo e breve imparare il canto gregoriano per il buon concerto e regolamento de' cori*, Roma, Caterina Chracas
- 1724 F. M. VALLARA, *Primizie di canto fermo [...] ristampate, corrette e ridotte in miglior forma da lo stesso autore, con altre addizioni di necessità a chi professa e desidera la vera cognizione di tutti i principii e fondamenti di questo angelico canto*, Parma, Giuseppe Rosati
- 1726 M. COFERATI, *Scolare addottrinato nelle regole più necessarie a sapersi del canto fermo, estratte dal "Cantore addottrinato" [...] Opera data in luce da Jacopo Antonio Mariottini sacerdote fiorentino, con nuova aggiunta e correzione. Sesta impressione*, Firenze, Bernardo Paperini
- ca. 1730 G. F. BECATTELLI, *Istruzione dell'organo*, ms, I-Bc, F.8
- 1732 C. A. PORTA FERRARI, *Il canto fermo ecclesiastico spiegato ai seminaristi di Ferrara*, Modena, Bartolomeo Soliani
- 1733 *Regole di canto fermo, compendio*, ms, I-Nn, 54.3.25
- 1733 F. A. VALLOTTI, *Trattato de' tuoni modali sì ecclesiastici e corali, che musicali e armoniali*, ms autogr., I-Pca, A.VI.0541
- 1736 *Compendium regularum generalium cantus ecclesiastici regularis seu plani. Pro instructione novitorum secundum usum ff. Ordinis praedicatorum*, Roma, Geronimo Mainardi
- 1736 F. VITARINI, *Regole e principii del canto fermo*, Urbino, stamperia della Venerabile Cappella del ss. Sacramento per Girolamo Mainardi
- 1745-46 G. CHITI, *Principii e regole più necessarie per il canto gregoriano, divisi in due trattati e suoi capitoli*, ms autogr., I-Bc, G.3
- 1756 D. M. MANNI, *Della disciplina del canto ecclesiastico antico. Ragionamento*, Firenze, Giovanni Battista Stecchi
- 1757 G. FEDELI, *Regole di canto fermo ovvero gregoriano*, Cremona, Pietro Ricchini
- 1759 G. D. TRITTO, *Libro di canto fermo*, ms autogr., I-Nc, Rari 2.5.25(4)
- 1761 S. T. BENDINI, *Cantore brevemente istruito nel canto fermo e l'organista nel rispondere al coro*, Firenze, Francesco Moücke

- 1761 G. SANTARELLI, *Informazione*, Roma, stamperia del Komarek
- 1779 F. A. VALLOTTI, *Della scienza teorica e pratica della moderna musica libro primo*, Padova, Stamperia del Seminario appresso Giovanni Manfrè
- 1788 L. V. BELLÌ, *Dissertazione sopra li pregi del canto gregoriano e la necessità che hanno gli ecclesiastici di saperlo, con le regole principali e più importanti per bene apprendere, lodevolmente praticarlo ed in esso ancora comporre. Opera diretta alli signori chierici del V. Seminario vescovile tuscolano*, Frascati, nella stamperia del Seminario
- 1788 I. D. FOGLIETTI, *Il cantore ecclesiastico, ossia metodo facile per imparare il canto fermo secondo le regole francesi ridotte in italiana favella ed ampliate*, Pinerolo, Giuseppe Peyras e Giacinto Scotto
- 18¹ *Regole di canto fermo*, ms, I-Rn, MSS musicali
- 18¹ *Del canto fermo*, ms, I-Bc, P.137
- 18¹ *Avvertimenti per li otto toni nell'organo*, ms, I-Bc, P.124/13
- 18² *Regole di canto fermo*, ms, I-Bc, P.140/4
- 18² *Regole di canto fermo*, ms, I-Bc, P.140/2
- 18² *Regole di canto fermo*, ms, I-Bc, P.134/7
- 18² *Modo di unir l'organo al coro*, ms, I-Bc, K.21
- 18² *Intonazioni di canto fermo*, ms, I-Bc, P.134/12
- 18² *Regole per accompagnare su l'organo*, ms, I-Bc, P.139/7
- 18² *Trattato di canto fermo*, ms, I-Bc, H.74
- 18² *Regola per il canto fermo*, ms, I-Bc, I.44
- 18² *Cantore ecclesiastico*, ms, I-Bc, P.137
- 18² G. MARTINI, *Regole per sonare sul cembalo o organo*, ms autogr., I-Bc, I.50
- 18² *Regole per sonare organi*, ms, I-Bc, P.135
- 18² *Nota de' toni pel canto fermo*, ms, I-Bc, P.138
- 18² *Regola pel canto fermo*, ms, I-LUi
- 18² *Regole pel canto fermo gregoriano*, ms, I-Bc, E.27
- 18² *Regole per intonare li otto toni*, ms, I-Bc, K.80
- 18² F. DE PULZONI, *Decisione di una difficoltà vertente intorno alla musica corale*, ms, I-Bc, E.21

Va evidenziata innanzitutto la varia tipologia di titolazioni dalla quale discende la molteplicità di contenuti dei numerosi testi: semplici regole per imparare bene il canto partendo dai rudimenti della grammatica musicale, con o senza esempi di applicazione; testi che si limitano a spiegare solo i principii teorici senza esercizi esplicativi; dotte dissertazioni, spesso in latino, esclusivamente speculative sul concetto di consonanza e dissonanza; altri libri che, invece, spiegando le regole, si addentrano anche in riflessioni sul significato e sull'uso più confacente del canto, il suo ruolo e l'importanza nella liturgia e nella vita stessa del fedele, manuali di liturgia che tangenzialmente si occupano di aspetti musicali. Pur nell'eterogeneità del materiale, non potrà sfuggire come durante l'intero secolo XVIII si manifesti un costante interesse per la corretta pratica nell'ambito della liturgia e la trasmissione del repertorio, reiterando precetti e principii e, in generale, commiseraando lo stato presente della pratica musicale in confronto a un passato fulgido e più rigoroso, vissuto nel rispetto delle regole.

Nella *Notizia de' vocaboli ecclesiastici* di Domenico Magri, primo in esame perché cronologicamente più arretrato, almeno due lemmi possono interessare il nostro caso. Innanzitutto viene

specificato che *cantus* deve essere termine rigorosamente sacro, senza contaminazioni con parole e forme né profane né strumentali come le sinfonie:³

Il concilio tridentino raccomanda con parole molte pesanti il non permettere nelle chiese canti profani, oltre che alcuni autori gravissimi stimano esser peccato mortale il mescolar musiche profane ne' divini uffici [...]. Ma il male è passato tant'oltre in alcune città che pubblicamente nella messa et uffici divini si cantano madrigali volgari con rossore di chi sente, il che accusa la crassa e supina negligenza de' prelati e la poca modestia et ignoranza delli religiosi, che permettono cose tali nelle loro chiese, nelle quali si cantano dialoghi e parole discordanti dall'ufficio divino con replicate, indevote e tediose sinfonie. Questo viene espressamente vietato dal cerimoniale con le seguenti parole: «Cavendum autem ne sonus organi sit lascivus aut impudus, nec cum eo proferantur cantus qui ad officium quod agitur non spectent, ne dum profani aut ludicri, nec alia instrumenta musicalia praeter ipsum organum addantur».

Il riferimento alla tradizione cinquecentesca, a testi autorevoli e strettamente legati al cerimoniale suffraga le affermazioni del teorico, che adduce, come ulteriore esempio, le scelte dei padri della Congregazione dell'Oratorio di Roma che «mai permettono che nelli divini uffici si cantino altre parole se non quelle delle antifone prescritte dalla Chiesa, escludendo ogni sorte di sinfonia con molto decoro et edificazione degli uditori». Inoltre papa Alessandro VII

con una speciale costituzione sotto gravissime pene ordinò alli maestri di cappella che nelle chiese non si cantassero dopo il salmo se non le antifone correnti con più di una sol voce. Il che si osserva rigorosamente in tutte le chiese di Roma. Doverebbero tutti li zelanti prelati ad esempio del Sommo Pastore con censure dar il bando dalle chiese alle ariette profane et alle villanelle mascherate sotto sembianza di salmi.

Il secondo termine su cui porre attenzione è *hoqueta* di antica memoria, che si concretizza nel cattivo uso dei moderni cantori di prediligere canti nuovi o di interrompere o inframmezzare il canto con *hoqueti* e, per così dire, quasi di profanarlo con discanti e mottetti, anziché riprodurlo nell'antica, solenne e severa modalità, determinata da andamenti lenti e valori larghi.⁴

Si fa menzione di questa “voce” nell'Estravagante di Giovanni vigesimo secondo ragionandosi della corruttela de' moderni cantori: «Notis intendunt fingere suas, quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur; nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnumquam inculcant; adeo ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant [...]». Si deriva questo vocabolo dal nome francese *hoquet*, che significa singulto, per denotare il sospiro che fanno i cantori per posare et interrompere la voce.

Dalla *Scuola corale* di Vallara è utile apprendere la divisione della musica in «semplice [...], o vero canto piano composto da san Gregorio, san Leone, sant'Ambrogio, sant'Ilario, don Guido», che consiste nella voce d'uno ovvero più cantori che cantano all'unisono, e la composta, che è il

³ D. MAGRI, “voce” *cantus*, nella sua *Notizia de' vocaboli ecclesiastici, con la dichiarazione delle cerimonie & origine delli riti sacri, voci barbare e frasi usate da' santi padri, concili e scrittori ecclesiastici* [...] sesta impressione, Venezia, Paolo Baglioni, 1703, pp. 86-88: 87-88.

⁴ MAGRI, “voce” *hoqueta*, nella sua *Notizia de' vocaboli ecclesiastici* cit., pp. 229-230.

canto figurato «per esser composto di varie figure e consonanze».⁵ Esso «nasce dall'armonia e concento di più voci differenti». Il testo è molto concentrato sulla spiegazione delle nozioni teoriche, ma non disdegna di fornire alcune prescrizioni per una corretta esecuzione del canto gregoriano nel rispetto della sua sacralità. Ben otto sono gli avvertimenti che dettaglia. Tra i più significativi per il nostro argomento appaiono questi:⁶

si lascino le gorgie gutturali, mentre con la loro lentezza rendono tardo e stentato il canto. Si sfuggano i trilli e passaggi, per essere viziosi nel canto fermo «e» praticati solamente nel canto figurato; mentre rendono vano il canto, divertiscono dalla divozione, dando allettamento all'orecchio, non allo spirito. Oltre che alterano il canto fermo, che tale si chiama per la fermezza e gravità che di sua natura tiene e vuole [...] Non si contrapunteggi nel cantare la *Salve*, salmi e altri canti: e questo presento come primo precetto del canto fermo.

Illuminato da Torino fornisce invece un vero e proprio repertorio specifico per l'esecuzione dei brani durante la settimana santa, dopo aver precisato che ha diviso gli argomenti in due libri nettamente distinti per cercare di «render facile ciò che sembrava difficile»:⁷

Il primo colle lamentazioni e co' trattati in composizione adattata per coloro che professano *canto fratto*, quali sono parecchie altre religioni, e parecchi [*sic!*] cori così d'ecclesiastici, come di confraternite secolari; il secondo colle medesime lamentazioni e co' medesimi trattati in puro *canto gregoriano*, già praticato in molti cori, in particolare francescani.

Si evidenzia così una distinzione di opere a seconda dei contesti e degli ambienti culturali, con una predilezione per il mantenimento della tradizione antica da parte di alcuni Ordini più osservanti.

La struttura del *Canto fermo ecclesiastico spiegato ai seminaristi di Ferrara*, che Carlo Antonio Porta Ferrari, sacerdote bolognese, mansionario e musicista nella Cattedrale di Ferrara e maestro di canto nel seminario, indirizza espressamente al vicario generale monsignor Clemente Righi, ricalca quella più ricorrente dei testi presi in esame.⁸ A una parte generale, nella quale sono dichiarate le finalità della compilazione, fanno seguito gli argomenti: il modo di leggere le note, la divisione e la proprietà dei toni, il modo di riconoscerli nei vari brani. Lo scopo di Porta Ferrari è quello di scrivere semplicemente «un metodo non solo agevole e chiaro, ma adatto ancora alla capacità dei giovani studenti» assai più «di quel che farebbe un trattato sublime e profondo, intelligibile soltanto da' professori già provetti, e inutile affatto per coloro che vogliono ammaestrarsi sufficientemente nel canto».⁹ Sottolinea di aver tralasciato volutamente di tracciare l'origine e la storia del canto, concentrandosi direttamente sulle sue caratteristiche e sul modo in cui deve essere eseguito, nonché

⁵ F. M. VALLARA, *Scuola corale nella quale s'insegnano i fondamenti più necessari alla vera cognizione del canto gregoriano*, Modena, Antonio Capponi, 1707, p. 4.

⁶ *Ivi*, pp. 138-139.

⁷ ILLUMINATO DA TORINO, *Canto ecclesiastico facile della settimana santa*, Venezia, Giacomo Tomasini, 1729, *Benigno lettore*, p. [6].

⁸ Cfr. C. A. PORTA FERRARI, *Il canto fermo ecclesiastico spiegato ai seminaristi di Ferrara*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1732.

⁹ *Ivi*, *Al lettore studente*, pp. VI-VIII: VI.

sul fine della sua istituzione: accrescere le lodi a Dio e nel contempo «eccitare l'animo nostro ad un ardente desiderio di quelle virtù e di que' beni de' quali si fa menzione negl'inni, ne' salmi ecc.».¹⁰ La sua definizione di tono è comune agli altri trattati: «il tuono [...] non è altro che una composizione, che in sé contiene un diapason, o sia ottava, cioè otto note, che in sé contengono o racchiudono cinque tuoni e due semituoni minori».¹¹ Ancora Giacomo Tritto nelle sue *Regole*¹² parlava di *diatessaron* e *diapente* per la formazione dell'ottava e le sue denominazioni sono condivise anche da Porta Ferrari che per descrivere l'intera gamma di suoni distingue un ordine grave, acuto e sovracuto.

Interessante e originale è invece la sua definizione di canto fermo:¹³

un'armonia che nasce da una semplice ed uguale prolazione dimostrata con alcuni segni che si chiamano note o posizioni, le quali quantunque sieno con varie e diverse figure segnate, devonsi però sempre pronunciare con misura di tempo uguale; e ciò per distinguere il canto fermo dal canto fratto o misto, o figurato, i quali servono di diversità di tempo.

E altrettanto importante è il suo avvertimento circa il fatto che il canto

richiede nella pronunzia delle voci una dimora di tempo che sia corrispondente al senso e all'affetto delle parole che si cantano, acciocché riesca divoto ed attrattivo, perché il fine principale del canto fermo usato nel coro è di onorare, riverire, lodare e ringraziare divotamente Iddio, [...] e secondariamente di allettare ed eccitare gli uditori divoti a far lo stesso, affine che Dio Nostro Signore [...] sia anche da tutti onorato e lodato.¹⁴

Poco prima aveva rimarcato che per l'intonazione è necessario adattarsi

alle voci dell'organo allorché accada l'alternar col medesimo, come usasi nelle messe, negl'inni e ne' cantici, quando l'uffizio è di rito doppio. Per le messe non si può dar regola certa perché in diversi cori cantansi diversamente certe messe [...] Per gl'inni si osservi che l'organo deve ripigliare la voce dove termina il coro nella prima strofa e nella stessa deve terminare, sonando sempre per la terza, dove udirà esser il canto del coro, e dalla finale dell'organo si regolerà il cantore per ripigliare la voce nel residuo dell'inno.¹⁵

Non mancano riferimenti ad altri brani della liturgia e ragguagli sulle modalità di esecuzione:¹⁶

¹⁰ *Ivi*, p. VIII.

¹¹ *Ivi*, p. 34.

¹² G. D. TRITTO, *Libro di canto fermo*, 1759, c. 7v, *Regola per conoscere i tuoni*.

¹³ PORTA FERRARI, *Canto fermo ecclesiastico*, p. 1.

¹⁴ *Ivi*, p. 77.

¹⁵ *Ivi*, pp. 72-73.

¹⁶ *Ivi*, p. 73.

Pe' cantici, i quali devonsi sempre non solo nel primo versetto, ma anche in tutti gli altri cantare con tutta l'intonazione, s'osservi ch'essendo primo tuono, l'organo deve sempre sonare per Dsolre con terza minore, anche quando la finale dell'intonazione termina in Fa di Ffaut.

In relazione a questo specifico aspetto, la sua posizione è diversa da quella presente in altri testi perché le sue spiegazioni riguardano il repertorio in generale e non si addentrano in minuziosi, al limite della pedanteria, esempi legati ai toni. Una riflessione che Porta Ferrari condivide con Giuseppe Santarelli è il riferimento alla eccessiva rapidità di esecuzione dei brani che accompagnano la liturgia, forse caratteristica ricorrente del clero di tutta Italia.¹⁷ Santarelli, infatti, si riferisce agli ecclesiastici romani, mentre Porta Ferrari descrive la situazione in Ferrara.

Come tanti teorici, Domenico Maria Manni ricerca le origini del canto ecclesiastico e fantasiosamente le trova nella

melodia che gli spiriti angelici di continuo vanno facendo in cielo con riferire alternatamente lodi alla maestà dell'Altissimo, manifestata all'uman genere se non altro dalla vision d'Isaia, cui si fecero vedere i serafini vicendevolmente cantare davanti a Dio [...] Musica «ars spectabilis et suavis, cuius sonus in coelo et in terra modulus praecipitur».¹⁸

Traccia quindi la storia del canto e del suo impiego all'interno della liturgia che andava definendosi nella Chiesa. Riferisce anche qualche informazione sul repertorio dei salmi che si cantavano alternatamente, facendo riferimento a sant'Agostino.¹⁹ Scrive infatti: «Confessa di sé medesimo sant'Agostino che sul principio di sua conversione si sentiva maravigliosamente a devozione incitare da' dolci divoti canti ed inni della chiesa. E questi per avventura erano framischiati a' salmi».²⁰ Fa poi un paragone con la Chiesa alessandrina ammaestrata secondo la disciplina di san Marco evangelista, in cui dice, «com'è noto, cantandosi a vicenda, il salmeggiare era semplice e breve, e più rassomigliante al recitare che al cantare [...] Laddove nella chiesa d'Oriente de' salmi e degl'inni si faceva un sonoro concento».²¹ Mentre è noto che

la Chiesa di Roma instruisse nella salmodia la chiesa anglicana ed altre, e che non si attenesse del tutto alla semplicità e brevità del canto alessandrino pur ora rammentato, né totalmente al cantar sonoro orientale, ma con bel misto accoppiasse alla dolcezza dell'uno, dell'altro una risonante gravità.

E ben si dice che non si esercitava il canto per tutto in un modo medesimo, e l'autorità per ciò provare anche in poca distanza da Roma è chiara nelle parole di Paolino [...] che il sopradetto vescovo nella chiesa sua milanese [*scil.*, Ambrogio] andò introducendo delle novità nel bel divoto cantare, dando opera che le antifone e i salmi siccome gl'inni *secundum morem orientalium partium canerentur*.²²

¹⁷ Cfr. G. SANTARELLI, *Informazione*, Roma, stamperia del Komarek, 1761.

¹⁸ D. M. MANNI, *Della disciplina del canto ecclesiastico antico. Ragionamento*, Firenze, Giovanni Battista Stecchi, 1756, p. 6.

¹⁹ *Ivi*, pp. 7-8. Il suo riferimento è ad Agnolo Ricasoli.

²⁰ *Ivi*, p. 9.

²¹ *Ivi*, p. 10.

²² *Ivi*, pp. 10-11.

Dunque la chiesa milanese si ispirava all'Oriente, mentre «all'affricana chiesa parve proprio il tirare più dalla maniera romana e alessandrina, che dall'oriente dall'orientale [...] Sant'Eufrem [...] trovò il canto ecclesiastico» e san Gregorio Magno «fu il trovatore del canto ecclesiastico piano ed unisono».

Il percorso di Manni nella storia del canto della Chiesa alla ricerca delle figure più rappresentative incontra dapprima Guido d'Arezzo, che «trovò una nuova e più facile maniera di musica per l'ecclesiastico canto»,²³ poi incrocia «due chierici francesi» che «dopo aver appreso in Roma il cantar che ivi usava, dovessero insegnarlo in Francia per propagarvelo»,²⁴ e giunge così a documentare «come prese piede il canto ecclesiastico che si ha di presente, il quale (accennasi di passaggio) da Girolamo Mei nostro accademico fiorentino è fatto rassomigliare alla profana musica nel suo principio». ²⁵ Ricorda poi che «nelle antichissime chiese si frapponeva a' salmi qualunque laude o inno di qualsivisia maniera di rime e di metri; con eccettuarne soltanto i componimenti d'eretici, che venivano ripudiati»²⁶ e sottolinea con sicurezza «che nelle ultime età si sono osservati nella Chiesa regolari, che hanno cangiato il lor canto in un tuono più che devoto; come tra gli altri i Cappuccini, i Carmelitani scalzi e i Teatini usano, e poc'anzi facevano gli Agostiniani scalzi».²⁷

Come Porta Ferrari, anche don Giuseppe Fedeli è un maestro di coro – come si affretta a dichiarare sul frontespizio della sua opera – e anch'egli intende stendere un testo agile, di uso facile.²⁸ Parte dalla definizione di canto, lemma «equivoco essendoché ora significa l'arte che insegna a cantare; ora l'azione del cantare; ora il componimento che si canta», e fa seguire una spiegazione dettagliata delle tre tipologie, ognuna delle quali abbinata a una ben individuata personalità: «nel primo senso si diffinisce da monsignor Caramuele *ars bene concinendi*. Nel secondo dal Calepino *inflexio vocis*. Nel terzo dagli autori *combinatio vocum*, cioè una combinazione ordinata delle voci umane, la quale produca soave e dolce armonia all'orecchio».²⁹

Quindi la materia è suddivisa in capitoli dedicati all'origine del canto, agli elementi fondamentali della notazione, ai tuoni o modi del canto fermo, per giungere alla pratica del solfeggiare partendo dalla mano di Guido aretino e concludendo con una serie di solfeggi stampati con grafica differente, su lastre di rame, a coronamento delle regole teoriche. La parte più interessante è la quarta, in cui vengono date le regole per ben cantare in coro il canto fermo. Fedeli prende avvio proprio dalla definizione di canto fermo, tale «perché fermar si dee la voce di tutti i cantanti sopra

²³ *Ivi*, p. 12. L'autore azzarda anche l'ipotetica famiglia di Guido (Donati) e individua anche una data (il 1022) nella quale l'autore si interessò di canto. Per un approfondimento sulla considerazione e sul ruolo di Guido nei trattati settecenteschi, cfr. M. DELLABORRA, «*Disce manum tantum, si vis bene discere cantum*»: presenze di Guido Monaco nella trattatistica italiana tra XVIII e XIX secolo, «Polifonie», II, 2014, pp. 13-21.

²⁴ MANNI, *Della disciplina*, p. 14.

²⁵ *Ivi*, p. 16.

²⁶ *Ivi*, p. 18.

²⁷ *Ivi*, pp. 21-22.

²⁸ Cfr. G. FEDELI, *Regole di canto fermo ovvero gregoriano*, Cremona, Pietro Ricchini, 1757. L'opera è dedicata al vescovo di Cremona monsignor Ignazio Maria Fragnaneschi, e Fedeli si dichiara «canonico nell'insigne collegiata di Sant'Agata di detta città».

²⁹ *Ivi*, p. 1.

la medesima nota in un medesimo tempo; [...] e con voci eguali ed unisone».³⁰ Quindi dà istruzione ai coristi per intonare il canto e come condurlo nel caso l'intonazione risultasse troppo alta o grave rispetto alle possibilità esecutive,³¹ e ancora prende in esame varie forme ed elementi specifici: i salmi, le cadenze mediane e le parole ebraiche (Syon, David, Israel, Jacob, Hierusalem) «che si cantano con voce ascendente, come insegna il direttorio romano»;³² dà istruzioni su modo di cantare alternativamente con l'organo, secondo un uso antichissimo nella Chiesa; cantare le orazioni in tono festivo e feriale; cantare le assoluzioni, le benedizioni, il Vangelo, le lezioni delle omelie nei mattutini; cantare l'epistola e il Vangelo della messa cantata; la lezione delle feste mobili e il martirologio nella vigilia del Natale e, infine, il canto del *Passio* con tre diaconi, uno dei quali fa il testo, l'altro il Cristo e l'altro la «turba, la quale in alcuni luoghi si suol fare anco dalla musica».³³ Infine spiega le intonazioni nei vari modi di ognuno.

Altrettanto pratico e interessato al repertorio è Santarelli, che riprende il concetto dell'equilibrio delle voci nel coro, ricordando che

nello stile osservato, o sia alla Palestrina, ogni classe di voci ha un eguale interesse nella cantilena, o sia soggetto: tuttavia io non sono persuaso che dall'uguaglianza del numero delle voci in ogni classe risulti quell'equilibrio d'armonia che tanto si decanta, e dubito fortemente che il dare otto contralti, otto tenori ed otto bassi contro otto [sic!] soprani incontri quel medesimo inconveniente che ognuno rilevarebbe in un'orchestra dove si udissero porre per esempio otto viole, otto violoncelli (impiegandosi questi come tenori) ed otto violoni contro otto violini.³⁴

E per suffragare questa sua affermazione rimanda all'opinione di dotti teorici come Rameau, Tartini e Rousseau.

Propone pertanto un piano di riforma delle regole relative all'assunzione dei coristi, che risalivano al tempo di Sisto V, secondo cui i cantori non avrebbero dovuto superare il numero di 21, assunti dopo aver superato regolare concorso e remunerati in modo adeguato sia i titolari sia i soprannumerari, eventualmente necessari.³⁵ In tal modo si

farebbe sì che non avrebbero più gl'un, e gl'altri necessità di andar tutto il giorno girandolando, dirò così, per le musiche della città, contro lo spirito delle nostre sante ed antiche costituzioni [...] e rovinarsi per tal via la voce, come vediamo purtroppo farsi da alcuni col cantare di continuo fuori della cappella una musica fratta e diminuita, e diametralmente opposta a quello stile maestoso e devoto che noi professiamo *ex officio*.³⁶

Si potrebbero di conseguenza

³⁰ *Ivi*, p. 46.

³¹ Cfr. *ivi*, p. 47.

³² *Ivi*, p. 48.

³³ *Ivi*, p. 52. Tutti gli argomenti precedenti sono spiegati a pp. 48-51.

³⁴ SANTARELLI, *Informazione*, p. VII.

³⁵ *Ivi*, pp. VIII-IX.

³⁶ *Ivi*, p. IX. Nella stessa pagina è riportato anche il passo che segue.

rimettere in piedi le ormai affatto perdute scuole del nostro canto, qual perdita è purtroppo una delle primarie cagioni della decadenza della Pontificia cappella; e conferirebbe moltissimo anche a sottrarre dall'ultimo imminente naufragio quella pietra preziosa e rara chiamata *stile*, tanto e con tanta ragione raccomandato dal cap. XLII delle predette nostre sante costituzioni, come quello da cui le nostre melodie ricevono il maggior loro risalto; quello che non si può insegnare o trasmettere se non coll'esempio della viva voce, e quello finalmente per la di cui mancanza, il tanto celebre *Miserere* di Gregorio Allegri, quantunque cantato da musicisti soavissimi, fece alla corte di Vienna in tempo dell'invittissimo ed augustissimo Leopoldo I la misera comparsa di un semplicissimo falsobordone.

Prevedere salari più alti assicurerebbe maggiore costanza nelle presenze e attenzione nelle esecuzioni e, ripristinando le prescrizioni antiche, si ristabilirebbe il prestigio della scuola di canto, considerato che

due rovinosi scuotimenti, per quanto io osservo, ha sofferto nel giro di pochi secoli la Pontificia cappella. Il primo lo ricevette circa il principio del secolo XV coll'introduzione del canto figurato, cagione funestissima, per cui i cantori pontifici hanno insensibilmente ormai perdute le vere tracce dell'incomparabil canto gregoriano, di quel canto bagnato da sudori di un Gregorio Magno e di tanti altri conspiciu padri, e sparso per ogni sua parte di una unzione tutta celeste, e che però a tutta ragione ne' secoli più felici della Chiesa, cioè finché il canto figurato non penetrò nel santuario, formò la delizia de' più santi e de' più insigni pontefici, non meno che l'ammirazione di tutto l'orbe cattolico.

L'altro scuotimento l'ha ricevuto dall'abbandonamento dall'ufficiatura quotidiana, seguito, come abbiamo detto, circa il principio del corrente secolo, e ciò per la sola poca devozione di alcuni cantori di quei tempi.³⁷

Anche Francesco Capalti, maestro romano al servizio dell'insigne Cattedrale dell'antichissima città di Narni, nel *Contropuntista pratico* anticipa che si soffermerà solo su ciò che è necessario sapere «per comporre, fondando il tutto sopra l'esperienza per non perdere il tempo in certe dimostrazioni, dotte sì, ma affatto inutili al compositore».³⁸ «Il contropunto non è una scienza, la quale richieda un fondo di teorica particolare, [...] ma solo è necessario la pratica; non potendosi in altro modo dimostrare le difficoltà che si possono incontrare nel contropunto, se non se con l'esperienza». Il suo libro, tuttavia, a differenza di altri, non contiene esempi musicali perché troppo costosi,³⁹ «e quelle dimostrazioni più necessarie e meno confuse le farò con lettere, e chi non l'intende bene metta le lettere in note, che subito capirà».

Dopo aver dichiarato di non volersi soffermare su tutti i principii musicali perché già ampiamente dimostrati in moltissimi libri, insiste sullo scopo e l'utilità del suo libro: «abbreviare lo studio

³⁷ *Ivi*, p. XI.

³⁸ F. CAPALTI, *Il contropuntista pratico*, Terni, Antonio Saluzzi, 1788, p. 1. Anche il passo che segue è tratto dalla stessa pagina.

³⁹ «Come appunto mi è successo in altr'opera che volevo far stampare con dimostrazioni e fughe, e che mi è convenuto tralasciare per non poter spendere da tre in quattrocento scudi per la quantità de' rami che richiedeva, mi son risoluto di pubblicare la presente di poca spesa, acciò tutti possino arrivare a provvedersene»: *ivi*, p. 2. Anche il passo che segue è tratto dalla stessa pagina.

ed il tempo a divenire un buon contropuntista pratico, ed anche sapere quella teorica che riguarda la pratica».⁴⁰

Assegna massima libertà al lettore di concordare o meno con le teorie che esporrà, tutte dettate dallo studio di dotti testi altrui e dalla sua personale esperienza, e lo esorta a fare come «l'ape industriosa che vola da un fiore all'altro e raccoglie quel liquore che li pare più proprio [...] Dunque, cortese lettore, fa così ancor tu, cioè lascia quello che non ti piace e serviti di quello che ti piace».⁴¹ Poiché la musica produce effetti sull'animo umano

la musica, rallegra, perturba, riempie d'amore, move alla fierezza, al riso, al pianto, quando però venga ben espresso il sentimento ed accomodato con accordi adattati, per ottenere quell'effetto che si desidera; e la musica in particolare giova alla malinconia, ed un malinconico non trova maggior sollievo che dal suono o canto adattato alla natura del malinconico, se pure non sia una malinconia straordinaria.

È indispensabile saper bene condurre le parti, alternare la tipologia degli andamenti e delle figurazioni (veloce/lento; allegro/mesto; staccato/legato; congiunto/disgiunto) per dare agio agli esecutori e variare il carattere del pezzo, creando un giusto equilibrio tra tutti gli elementi del discorso musicale.

Il cantore brevemente istruito di Stefano Tommaso Bendini rappresenta un ritorno alla teoria,⁴² pur rimarcando l'autore di voler tenere una via di mezzo nella trattazione ed evitare di introdurre qualche precetto nuovo,⁴³ ben consapevole che i libri stampati «nelle due viziose estremità peccano, o di essere troppo voluminosi e pieni di non pochi precetti anzi aridi, superflui ed inutili, ad oscurare piuttosto che ad illuminare le menti idonei; o di troppo ristretti e di quei documenti poveri che ad una giusta intelligenza di quest'arte per necessità si richiedono».⁴⁴

Dà la definizione di canto fermo, facendo riferimento a Zarlino; affronta le figure musicali e dà regole per il buon equilibrio e l'armonia nel coro ricalcando, di conseguenza, contenuti già noti. Il capitolo interessante e originale riguarda invece la composizione. Il suo consiglio è quello di

⁴⁰ *Ivi*, p. 76. A questo proposito – cioè tra il difficile rapporto tra teorica e pratica – vale la pena di ricordare quanto scrive Antonio Tonelli nella lettera che apre il suo testo manoscritto, *Teorica musicale*, s.d., ma verosimilmente ascrivibile all'ultimo ventennio del Settecento: «la pratica della moderna musica manca di teorica, ed infatti fra tanti autori ch'io ho letto non ho trovato nessuno che in questa parte non sia difettoso, ma piuttosto copioso in ciò a cui in oggi ne meno si pensa. Mi inoltrai con giudizio a considerare il misero stato in cui i nostri studenti si trovano, essendo per tale ragione forzati ad apprendere un'arte sì nobile quasi all'uso delle meccaniche. Per dar riparo dunque a un tal disordine, lasciato il suono in disparte mi posi al tavolino e da tutta la pratica moderna feci l'estratto donde cavai la teoria presente, in cui se non scorgerai la robustezza al tuo ingegno proporzionata, ci scoprirai almeno l'amenità influita da quell'aria in cui fu pubblicata».

⁴¹ *Ivi*, p. 78. Anche il passo che segue è tratto dalla stessa pagina.

⁴² S. T. BENDINI, *Il cantore brevemente istruito nel canto fermo e l'organista nel rispondere al coro*, Firenze, Francesco Moëcke, 1761. L'autore sul frontespizio si definisce «dottore [...] di Pietrasanta, dilettante in questa materia».

⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 3-4, e aggiunge che se il contenuto fosse oscuro, «pregovi che non ad amore sregolato di novità, ma del vero soltanto vi piaccia attribuirlo».

⁴⁴ *Ivi*, p. 3.

prendere come modelli i brani del repertorio e cita gli incipit dei vari pezzi che ritiene paradigmatici e utili per spunti creativi in linea con i contenuti seri e significativi dei testi.⁴⁵ Infine, affronta la questione dell'*alternatim* tra coro e organista, offrendo le regole perché le risposte dell'uno siano congruenti e logiche con le domande dell'altro; invece «sovente sentesi il coro cantare in un tuono e l'organista rispondere in un altro».⁴⁶

Anche Onorato Rosa da Cairano racconta dell'origine del canto e dei suoi inventori, pur «sapendo benissimo che senza tanta farraggine, bastano questi regolamenti, a mio credere, a cantar bene ed eseguir meglio il canto fermo».⁴⁷ Quindi inizia con la descrizione dell'origine del canto, delle specie e dell'ordine del canto fermo; spiega la mano guidoniana; i toni e la loro natura per arrivare a due capitoli non presenti in altri testi: quello dell'ufficio del capocoro e quello di alcuni errori che i cantori possono commettere. «Il corista, bramoso di reggere il coro coll'uniformità ed unione delle voci, deve regolare qualsivoglia canto assai comodo alli cantanti».⁴⁸ Innanzitutto dovrà «aver riguardo al corpo materiale del coro»: se risuonante, dovrà intonare il canto con voce mediocre; se occupato da voci, con voce sonora. In secondo luogo dovrà «misurare il canto colle voci de' cantanti»: se alta, comincerà con voce spiritosa; se bassa, intonerà con voce grave; se mista, con voce mediocre. E ancora dovrà «aver riguardo all'altezza o bassezza delle voci dell'organo, perché si sa benissimo trovarsi organi più alti o più bassi di tuono», nonché «far osservare il silenzio in coro, acciò prontamente si possa rispondere» e «far salmeggiare posatamente», per evitare di far stancare la voce «imperciocché, purtroppo alle volte sentesi ne' cori salmeggiare con tanta fretta e confusione de' versi che non sembra un coro della chiesa latina, ma bensì una sinagoga ebrea, con che cagionasi non solamente riso e scandolo al secolo, ma ancora obbligazione a' cantanti o salmeggianti di ridirsi l'ufficio».

La preparazione del maestro si nota anche in certe soluzioni esecutive che impone ai suoi discepoli. Per esempio, nell'intonazione degli intervalli ogni «salto devesi cantare puro e schietto», senza frapporre note «strascinando la voce, con dire che rende più delicatezza all'orecchio degli ascoltanti».⁴⁹ Così facendo i cantori «distruggono il salto, [...] oltre di che mostrano di voler correggere il compositore forse forse più pratico nella teorica del canto di loro»:

trovansi altri ancora quali vogliono che le note del canto fermo siano battute quasi con urti, posciacché dicono questi che è proprio del canto fermo il batterle e spiccarle con tanta forza, la qual cosa è degna di biasimo, non mai sognata dall'inventori del canto fermo: è ben vero che ciascuna nota devesi spiccare, ma non strascarla ed urtarla, ma con grazia e non con tant'empito e forza, quasi che vogliamo urtare con la voce; né dall'etimologia del canto fermo istessa siegue doversi fare ciò, ma solamente denota doversi cantare con gravità e divozione, con misura uguale di tempo, a differenza del figurato.

Un altro errore ricorrente è non considerare gli accidenti occulti,

⁴⁵ Cfr. *ivi*, pp. 46-49.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 53-55: 53. Precisa che ciò accade anche nel caso in cui gli organisti siano «bravi in comporre, e altrettanto bravi in sonare», perché poco pratici nel repertorio del canto fermo.

⁴⁷ O. ROSA DA CAIRANO, *Regole del canto fermo detto gregoriano spogliate dell'antica loro oscurità e registrate con brevità e chiarezza*, Napoli, eredi di Moro, 1788, p. 3.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 64-66 è l'ambito delle pagine in cui si trovano tutti i passi trascritti.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 78-79. Anche il passo che segue è a p. 79.

quali ben spesso trovansi nel canto fermo [...] sicché al cantore, oltre l'avere buoni fondamenti nella teorica accompagnati da una gran pratica nel canto, ricercasi ancora l'avere un'esatta osservazione non solo alla natura del tuono, ma ancora al senzo, affetto ed effetto delle parole, mediante la quale sarrà sicuro non solo di saper ben cantare, ma ancora di star lontano dalle dissonanze e durezza improprie e non concesse alla natura del tuono ed al senzo delle parole.⁵⁰

Non va trascurato inoltre che

usasi da alcuni cantare col muovere il capo, le mani e piedi, insomma tutto il corpo, quasi vogliono cantare con qualsivoglia parte della macchina o vero colla bocca facendo moti così sgarbati che muovono ciascuno de' circostanti al riso; o pure con voce strepitosa e sforzata, quasi che vogliono colla loro propria voce superare quelli dell'altri cantanti, dal che cagionasi non solo rudezza grande all'orecchie de' circostanti, ma ancora non poco fastidio e disturbo agli altri cantori. Avertano perciò a non usare tali sgarbature nel cantare, ma cantare con voce dolce, dilettevole e soave, acciò apportì grato e dolce piacere agli ascoltanti.⁵¹

Ulteriore difetto è quello che scaturisce dal desiderio «di cantare senza dissonanza alcuna». In tal caso

devesi da ciascuno avvertire di proferire le sillabe con accenti propri e naturali, perché ben spesso trovansi alcuni quali dovendo proferire una vocale la mutano in un'altra, come sarebbe se dovendo spiccare l'*a* dicessero *e*; o pure, in luogo dell'*i* proferissero l'*o* ovvero *u*, che cagiona riso agli ascoltanti. Altri parimente, credendo di abbellire ed adornare il canto, non si uniformano agl'altri cantanti in profferire le sillabe uguali; ma bensì o le antepongono, o pospongono, dal che ne nasce qualche poco di dissonanza; il che non devesi in modo alcuno praticarsi, ma bensì uniformarsi col tempo e colle parole, che così facendo e praticando sarà di somma gloria a Dio ed a' santi suoi; di merito ed onore alli cantanti, ed accrescimento di divozione agli ascoltanti.⁵²

Completamente diverso dagli altri trattati, per la modernità del linguaggio e l'approccio alla materia, è il *Saggio sopra le leggi del contrappunto* di Giordano Riccati, che parla di modi, battute, valori, senza fare alcun riferimento alla teoria antica e in particolare a Guido monaco, ma affronta forma e disposizione degli accordi, cadenze, consonanze e dissonanze, tipi di accompagnamento e si sofferma a lungo sul significato della musica e sulle sue possibilità di muovere gli affetti.⁵³ «In un modo principale si possono colla musica esprimere gl'interni movimenti dell'animo, procurando d'imitare coi suoni musicali quelle modificazioni che i particolari affetti nella voce naturale introducono». ⁵⁴ Tutti gli elementi della composizione possono agire sulla psiche umana e sui sentimenti, e lo scopo del saggio è di soffermarsi attentamente su ognuno di essi – altezze, agogiche, ritmi, intervalli – per sviscerarne le potenzialità.

⁵⁰ *Ivi*, p. 80.

⁵¹ *Ivi*, p. 81.

⁵² *Ivi*, pp. 80-81.

⁵³ Cfr. G. RICCATI, *Saggio sopra le leggi del contrappunto*, Castelfranco, Giulio Trento, 1762.

⁵⁴ *Ivi*, p. 120.

Sulla stessa linea si pone anche Giovanni Francesco Zulatti, che affronta e sottolinea ripetutamente nel corso del suo testo che «il cangiamento della musica in uno stato può portare il cangiamento dei costumi». ⁵⁵ Anzi come i filosofi dell'antica Grecia temevano il cambiamento, così anche noi: ⁵⁶

Si consideri in primo luogo che quest'arte era adoprata nell'adorazione degl'iddii, nelle lodi degli eroi e nell'esposizione dei precetti di morale. Questi sublimi ed interessanti oggetti esigono un grado di entusiasmo che la musica risveglia agevolmente. Essa perciò risonava nei templi, nei portici, nei ginnasi, ed era esclusa dai luoghi di semplice piacere.

E prosegue riferendo dell'effetto dei vari toni sull'animo facendo riferimento a molti autori e altrettanti titoli: ⁵⁷

Noi rimarchiamo d'altronde ogni giorno i suoi notabilissimi effetti nei templi, nelle case, nei teatri. La musica grave, maestosa e sublime dello *Stabat mater* del Pergolesi, del famoso *Miserere* di Roma, dei salmi del veneto gentiluomo Marcello innalza la nostra mente ed il nostro cuore al Dio dell'universo. L'armonia tenera, impetuosa e tragica dell'*Olimpiade* del Pergolesi, del *Giulio Sabino* del Sarti ci trasporta, c'intenerisce, e nelle nostre lagrime ci fa gustare il più squisito piacere. Lo stile vario, grazioso, piccante della *Frascatana* del Paisiello, del *Convitto* di Cimarosa, e di varie altre opere buffe graziosissime risveglia al più melanconico l'allegrezza ed il diletto.

E gli esempi, soprattutto desunti dal repertorio dell'opera, continuano sino a che Zulatti giunge a considerare anche la musica sacra e la necessità che nella stessa si adottino gli stessi procedimenti per rendere ancora più efficace il senso dei testi. Conclude infatti che

la musica moderna ha molta influenza sull'anima, e sarebbe utilissima per dirigere i costumi al giusto ed all'onesto e per regolare le passioni, se invece di parole vuote di senso, di tratti giocosi o di erotiche espressioni in cui si adopera si facesse invece servire agl'inni del nume supremo, alle lodi degli uomini virtuosi ed ai documenti della morale. In conferma ulteriore di questa seconda deduzione ricordiamo dell'uso prudente e luminoso che già fecero della musica i Gesuiti per ispirare più agevolmente e con più sicurezza di effetto i precetti della religione e della morale ai selvaggi del Paraguai. ⁵⁸

Per suffragare ulteriormente gli effetti magnifici che produce la musica, riporta come esempio il caso, citato dal suo maestro Samuel-Auguste Tissot, di un giovane di Montpellier che nell'estate del 1746, dopo una rosolia molto violenta dalla quale non si era più ripreso, «andò a messa in un giorno solenne in cui vi era una superba musica, la quale piacquegli grandemente; sortì sentendosi molto

⁵⁵ G. F. ZULATTI, *Della forza della musica nelle passioni, nei costumi e nelle malattie, e dell'uso medico del ballo*, Venezia, Lorenzo Baseggio, 1787, p. 7.

⁵⁶ *Ivi*, p. 19.

⁵⁷ *Ivi*, p. 29.

⁵⁸ *Ivi*, p. 31.

meglio e più forte, e da quel momento si ristabilì perfettamente».⁵⁹ E ancora ricorda l'episodio raccontatogli da Domenico Muazzo, provveditore della sua città,

che avendo un giorno una malsania universale, dolore di testa e febbre, passando dalla chiesa della Pietà a Venezia per portarsi a casa, entrò colà per sentire un oratorio eseguito dalle fanciulle di quel pio luogo. Tanto gli piacque che ci [*sic!*] sentì rallegrare notabilmente, cessò il dolor di capo e la egritudine, ed egli sortì dalla chiesa risanato. Un suonatore di salterio pavese di mia conoscenza era infermo di febbre terzana semplice, per cui il medico gli prescrisse un purgante e delle decozioni amare, ma vedendo che le accessioni ritornavano con più forza gli consigliò l'uso della corteccia peruviana. Egli che aveva un'insormontabile avversione per questo rimedio ricusò di prenderlo, assicurando che un gran febbrifugo sarebbe stato per lui la sinfonia di vari strumenti sotto la direzione del maestro di musica Biancardi. Fu soddisfatto, perché così egli volle fermamente; ed infatti con sorpresa universale non tornò più il parossismo ed esso guarì.⁶⁰

E gli esempi continuano per dimostrare «l'utilità dell'armonia in alcune indisposizioni nervose» (e in particolare quella del canto sacro), tema dominante nell'opera di Zulatti.⁶¹ Questo specifico argomento così ampiamente trattato dimostra forse che a questo livello cronologico, nell'ambito della trattatistica, sta imponendosi un nuovo approccio alla composizione e affermando un'attenzione speciale che il moderno compositore, anche di musica sacra, deve o dovrebbe avere per smuovere più intensamente gli animi dei fedeli-ascoltatori. Ma sono analizzate da una diversa prospettiva anche le modalità di esecuzione dell'antico canto che, per manifestare appieno il suo significato e produrre gli effetti desiderati nell'animo del fedele, deve essere riproposto con quella pudicizia, semplicità modestia e nel contempo maestosità che gli sono connaturati («modestiam, gravitatem et maiestatem utitur in officio divino»);⁶²

Come Zulatti, anche Capalti si era soffermato molto sugli effetti della musica, mentre altri trattatisti, come Magri, avevano dimostrato posizioni più arretrate, esaltando il bel tempo antico e la necessità di preservare la tradizione, ponendo anche diverse istituzioni religiose a confronto tra loro. Nel caso specifico, poi, Magri aveva dato definizioni quanto più precise sui vari vocaboli, a differenza di Vallara, Illuminato da Torino, Porta Ferrari, Fedeli e Santarelli, che si erano imposti di fornire nozioni teoriche basilari e di esprimerle in modo agile e non pedante e greve. Il desiderio di semplificare le spiegazioni e di ridurre le regole all'essenziale è la peculiarità della nuova teorica, che comunque ha sempre lo sguardo legato al passato e a preservare la tradizione. Manni e Rosa da Cairano non tralasciano infatti di ricordare le origini divine del canto, senza disdegnare il riferimento ai cori angelici, e l'uso della musica nella storia della Chiesa, anche mettendo a confronto tradizioni molto diverse tra loro come quella orientale e occidentale. Più teorici e tecnici sono invece Bendini e Riccati, sebbene con un approccio molto diverso alla materia: «arcaico» il primo, più moderno e innovativo il secondo, che abbandona definitivamente la terminologia legata all'*ars solfandi*.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 34-35.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 35-36.

⁶¹ *Ivi*, p. 37.

⁶² *Compendium regularum generalium cantus ecclesiastici regularis, seu plani. Pro instructione novitiorum secundum usum ff. Ordinis praedicatorum*, Vilnius, Accademia della Società del Gesù, 1753, p. 3. Si tratta della ristampa del compendio impresso a Roma da Geronimo Mainardi nel 1736.

Dalla disamina complessiva inoltre si deduce che i vari trattati, provenienti da zone geografiche diverse, presentano situazioni molto simili tra loro a segno che, al di là di peculiari situazioni, quasi eccezionali, da Roma a Milano, a Perugia, a Terni, a Cremona, a Ferrara la situazione era la stessa e medesime le esigenze espressive e comunicative, nonché il *modus operandi*.

MARIATERESA DELLABORRA si dedica alla musica italiana del Settecento e Ottocento; ha pubblicato per Olschki, ETS, Brepols, L'Epos, LIM, UtOrpheus, Suvini Zerboni, Doblinger, e ha curato "voci" per il *New Grove Dictionary of Music and Musicians* e la *MGG*. Ha curato edizioni critiche di opere di Paganini, Viotti, Rolla, Mercadante, dei fratelli Sammartini, Traetta, Stradella. È nel direttivo della Società Italiana di Musicologia, Società Editrice di Musicologia, Centro Studi Paganini, nel Comitato nazionale Edizioni Paganini, e coordinatrice di ITMI (Indici della Trattatistica Musicale Italiana).

MARIATERESA DELLABORRA, an authority on 18th- and 19th-century Italian music; she has published for Olschki, ETS, Brepols, L'Epos, LIM, UtOrpheus, Suvini Zerboni, Doblinger, and written "entries" for *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* and *MGG*. She has edited instrumental compositions by Paganini, Viotti, Rolla, Mercadante, the Sammartini brothers, Traetta and Stradella. She is a member of the executive board of Società Italiana di Musicologia, Società Editrice di Musicologia, and Centro Studi Paganini, in the National Committee of Paganini Editions, and she is coordinator of the ITMI (Indici della Trattatistica Musicale Italiana) working group.