Dibbio-
de
Exa-
men

Santa
Anto
Mar-
ini.

12-V-24

~~Es del Dr. Dn. Francisco Thomas Eximeno.~~

DUBBIO

DI

D. ANTONIO EXIMENO

SOPRA IL SAGGIO FONDAMENTALE PRATICO
DI CONTRAPPUNTO

DEL REVERENDISSIMO PADRE MAESTRO

GIAMBATTISTA MARTINI



ORFEÓ
CATALÀ
BARCELONA

IN ROMA L'ANNO DEL GIUBILEO MDCCLXXV.
NELLA STAMPERIA DI MICHELANGELO BARBIELLINI

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Si vende nella Libreria di Michelangelo Barbiellini incontro la porticella della Minerva, come ancora l'Opera Intitolata dell' Origine, e delle Regole della Musica.

R.5660

D I

DUBBIO

INDICE
DEGLI ARTICOLI



PARTE PRIMA
Sulla Natura del Canto fermo.

ART. I. *Falsa proposizione del P. Martini sulla necessità di fondare il Contrappunto nel Canto fermo.* pag. 3.
II. *Vera proposizione del P. Martini sulla necessità di adattarsi al Canto fermo per comporre per la Chiesa.* 4.
III. *Proposizione o vera, o falsa del P. Martini sulla stessa materia.* 5
IV. *Distinzione, che deve farsi, tra il Canto fermo, e le sue regole.* 6
V. *Definizione del Canto fermo secondo la mente del P Martini.* 7
VI. *Vana distinzione di Toni Autentici, e Plagali.* 9
VII. *Incertezza de' Toni del Canto fermo.* 11
VIII. *Vane cadenze del Canto fermo.* 12
IX. *Inutilità del Canto fermo per imparare il Contrappunto, provata coll' autorità del P. Martini.* 13
X. *Inconvenienti, che apporta il Canto fermo agli Scolari del Contrappunto.* 13
XI. *Vera idea del Canto fermo, e dello stile a Cappella.* 16
XII. *Canto de' Salmi degli Ebrei.* 26
XIII. *Falsa accusa del P. Martini.* 24.
XIV. *Difesa dello* Stabat Mater *del Pergolesi.* 26

PARTE SECONDA
Sulle regole antiche di Contrappunto.

I. ARGOMENTO *del* Saggio *del P. Martini.* 31
II. *Confutazione della regola del P. Martini sulle due Quinte.* 32
III. *Confutazione della regola del P. Martini sopra i salti.* 34
IV. *Confutazione della regola del P. Martini sugl' intervalli maggiori, e minori.* 35

V. *Confutazione della regola del P. Martini ſulle cattive relazioni.* 38
VI. *Confutazione della regola del P. Martini circa il* Mi *contra il* Fa 40
VII. *Confutazione della regola del P. Martini ſulla diſtanza relativa delle parti del Contrappunto.* 41
VIII. *Confutazione della regola del P. Martini ſul moto retto delle conſonanze perfette* ibid.
IX. *Confutazione della regola del P. Martini ſopra il Contrappunto ſemplice di nota contra nota.* Ibid.
X. *Confutazione della regola del P. Martini ſulle diſſonanze.* 42
XI. *Ricapitolazione delle regole del P. Martini.* 44

PARTE TERZA

Sul Contrappunto degli antichi.

I. *Stato della queſtione ſul Contrappunto degli Antichi.* 46
II. *Prefazione del P. Martini ſopra gli Autori, che hanno trattata tale queſtione.* 48
III. *Riſpoſta al primo argomento del P. Martini contra il Contrappunto de' Greci, fondato nella maniera di ſcrivere la Muſica.* 51
IV. *Si propone il ſecondo argomento del P. Martini, fondato nel ſilenzio de' Greci intorno al Contrappunto.* 51
V. *Eſtratto de' tre Libri di Ariſtoſſeno ſopra la Muſica.* 54
VI. *Riſpoſta al ſecondo argomento del P. Martini.* 59
VII. *Riſpoſta al terzo argomento del P. Martini, fondato nella proſodìa greca.* 61
VIII. *Riſpoſta al quarto argomento del P. Martini, fondato nell' uſo delle diſſonanze.* 61
IX. *Digreſſioni del P. Martini.* 62
X. *Falſo ſuppoſto del P. Martini intorno a certi intervalli ſconoſciuti a' Greci.* 64
XI. *Riſpoſta al quinto argomento del P. Martini fondato ne'* Siſtemi, Toni, Generi, e Specie *de' Greci.* 65
XII. *Riſpoſta al ſeſto argomento del P. Martini, fondato in certe corde, che falſamente ſuppone eſſere ſtate ſconoſciute a' Greci.* 66
XIII. *Si propone il ſettimo argomento del P. Martini, fondato in due ſuppoſizioni circa l' uſo pratico de' ſiſtemi* Perfetto, *e* Temperato. 68

XIV. *Impossibilità di verificare colla sperienza le ragioni numeriche degl' intervalli*, 70
XV. *Inutilità delle ragioni numeriche degl' intervalli*. 72
XVI. *Perchè la voce umana discorda più volte dal cembalo?* 73
XVII. *Risposta alla prima supposizione del settimo argomento del P. Martini*. 80
XVIII. *Inutilità de' Tetracordi teorici calcolati da' Greci*. 81
XIX. *Temperamento degl' intervalli presso a' Greci*. 83
XX. *Sulla forza dell' autorità in materia di Musica*. 87
XXI *Risposta al settimo argomento del P. Martini*. 89
XXII. *Risposta all' ottavo argomento del P. Martini, fondato nella necessità di regolare la Musica dalle proporzioni*. 90
XXIII. *Uso, che si può fare nella Musica, delle ragioni numeriche*. 93
XXIV. *Risposta ad una riprensione del P. Martini*. 95
XXV. *Risposta al nono argomento del P. Martini, fondato negli strumenti de' Greci*. 97
XXVI. *Risposta al decimo argomento del P. Martini, fondato nelle mutazioni di Tono de' Greci*. 100
XXVII. *Risposta all' undecimo argomento del P. Martini, fondato nel Genere enarmonico*. 105
XXVIII. *Natura del Contrappunto de' Greci*. 105
XXIX. *Contrappunto antichissimo fra i Bretoni*. 108
XXX. *Natura, ed origine del nostro Contrappunto più artifizioso*. 111
XXXI. *Testimonj degli Antichi intorno al Contrappunto*. 114
XXXII. *Conclusione, con una risposta al* Dubbio *proposto nella Prefazione*. 117

APPROVAZIONI

HO letto per ordine del Reverendiſſimo Padre Maeſtro del Sagro Palazzo il libro intitolato *Dubbio del Sig. D. Antonio Eximeno ſopra il Saggio fondamentale pratico di Contrappunto del Rmo P. M. Giambattiſta Martini*, nè vi ho trovata coſa alcuna contraria alla Catolica Fede, o al buon coſtume: anzi avendolo io riconoſciuto utiliſſimo e neceſſario ai dilettanti e Profeſſori di Muſica Eccleſiaſtica e profana, sì per la ſodezza delle dottrine, che per la preciſione del metodo, e chiarezza dell' eſpreſſione, ſtimo ſe ne poſſa permettere la pubblicazione colle ſtampe.
Dal Monaſtero di S. Gregorio al Monte Celio 30. di Gennajo 1775.

D. Clemente Biagi Cremoneſe Monaco Benedittino Camaldoleſe Lettore Emerito di Teologia e Canonica.

Aven-

AVendo riveduto per commissione del Reverendissimo Padre Tommaso Agostino Ricchini de' Predicatori Maestro del Sagro Palazzo Apostolico il Libro intitolato *Dubbio del Sig. D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di Contrappunto del Rmo P. M. Giambattista Martini*, non vi ho trovato cosa, che ripugni alla nostra santa Cattolica Religione, nè alle regole del buon costume. Ma in esso il valoroso Autore con perspicacia d' ingegno, sodezza di discorso, ed eguale chiarezza di metodo difende, illustra, corrobora la sua dottrina già prima insegnata nell' Opera *dell' Origine, e delle Regole della Musica*. Onde rende vieppiù utili, e gradevoli ai Professori, e Dilettanti le sue istruzzioni sù di tale materia. Che perciò giudico il predetto Libro degno della pubblica luce. Da S. Marcello 21 di Febbrajo 1775.

F. Gregorio Maria Clementi de' Servi Reggente di studio in S. Marcello di Roma.

IM-

IMPRIMATUR;

Si videbitur Rmo Patri Magistro Sacri Palatii Apostolici.

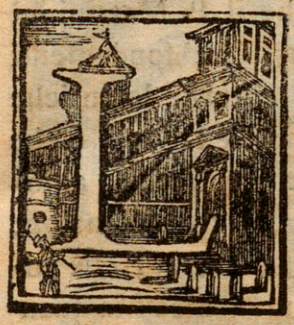
Franciscus Antonius Marcucci Episcop. Montis Alti Vicesg.

IMPRIMATUR.

Fr. Thomas Augustinus Ricchini Ord. Prædicat. Sacri Palatii Apostolici Magister.

PRE-

PREFAZIONE



L'Eruditiſſimo P. Martini, occupato forſe finora in preparare i materiali della Storia della Muſica, non aveva per anche ſoddisfatta la brama della Repubblica muſicale, che con voti uniformi deſiderava da lui qualche Saggio di Regole di Contrappunto, per diſſipare co' lumi di un tanto Maeſtro le tenebre, in cui pur troppo ſpeſſo ſi trovano avvolti non già ſolo gli Scolari, ma i Maeſtri ancora di quell'arte. Alcuni di queſti, ſpinti dal natural desìo d' illuminarſi, ſenza che loro foſſe di ritegno il titolo, che già godevano, di Maeſtri, ſi ſono portati in Bologna per ridirizzare le loro idee muſicali ſotto la Scuola del P. Martini; ed abbenchè il puro fatto di eſſerſi per qualche tempo ſottopoſti alla ſavia direzione di quel gran Maeſtro abbia accreſciuto co' voti di quella numeroſa Scuola il credito di tali Scolari, tuttavia nè gli Scolari, nè il Maeſtro s' erano ancora degnati di comunicare al Pubblico il ſegreto della loro Scuola, o ſia un ſugoſo compendio di Regole di Contrappunto, che rendeſſe lo ſtudio di queſt'arte metodico, e luminoſo. Finalmente la mia ardita riſoluzione di voler rendere luminoſo e metodico quello ſtudio colla mia Opera ſull' *Origine e le regole della Muſica*, ſenza internarmi prima nel ſegreto di quella Scuola, ha forſe ricavato dal celebre P. Martini ciò che non avevano per anche ottenuto i voti di tutta la Repubblica muſicale, la quale ſpero, che avrà a grado queſto importante ſervigio, che ſenza penſarvi le ho fatto. Alcuni meſi dopo pubblicata la mia ſuddetta Opera comparve alla luce l' *Eſemplare, o ſia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto &c.* del P. Martini; e con tanta maggior avidità m' accinſi a ſtudiarlo, quanto che fin dalla Prefazione m' avvidi, che il P. Martini, quantunque mi onori accordandomi il *gran talento, e la ſingolar penetrazione*, che certamente non ho, ciò non oſtante deſidera *illuminarmi*, e che *m' inoltri vie più nella natura del Canto fermo*, che è la baſe fondamentale della ſua Scuola. Ma a tenore che mi ſono inoltrato nello ſtudio di queſta nuova Opera del P. Martini, mi è nato e creſciuto un *Dubbio*, che non ho potuto da me ſteſſo riſolvere, e però lo propongo alla deciſione de' Letterati, e de' Profeſſori di Muſica. L' accennato

Dubbio è questo: se il P. Martini abbia pubblicato il suo *Saggio* come un contravveleno della mia Opera; ovvero come un autentico testimonio a favor della medesima. Quando vedo, che il P. Martini mi suppone poco illuminato, e bisognoso d' internarmi ne' fondamenti della sua Scuola; che rinnova, e sigilla colla sua autorità le antiche regole di Contrappunto, da me riprovate come false e fallaci; e che da per tutto raccomanda con sommo zelo agli Scolari il cieco amore, e rispetto per quelle regole; parmi che la sua segreta intenzione sia stata di prevenire il pericolo di qualche malnata eresia, che potrebbe far nascere la mia Opera nella Repubblica musicale. Ma quando rifletto a gli esempj, che il P. Martini propone per verificare le vere regole di Contrappunto; all' insussistenza delle regole antiche, che io ho confutate, e che il P. Martini rinnova senza consolidarle; ed al contrasto, che l' istesso P. Martini riconosce, tra le regole del Canto fermo e le regole del Contrappunto; resto, per così dire, trasecolato, e mi par, che non poteva io desiderare testimonio più autentico a favor della mia Opera di quello, che mi dà il P. Martini colla sua. Forse l' amor proprio m' abbaglia; ma desiderando illuminarmi proporrò brevemente al Pubblico le ragioni del mio *Dubbio*. L' Opera del P. Martini non ha altra divisione di materie di quella, che portano seco loro gli otto Toni del Canto fermo; sopra ciascun de' quali adduce il chiarissimo Autore alcuni esempj, o sia, composizioni de' più celebri Maestri, illustrandole con note relative alla pratica del Contrappunto. Dalla Prefazione però si rilevano i tre principali punti, che s' è proposto il P. Martini di persuadere a' Lettori, e sono I. Che il Canto fermo è la base fondamentale del Contrappunto. II. Che le vere e fondamentali regole di esso sono quelle degli Autori del cinquecento, e del seicento. III. Che io ho attribuito *di leggieri* a' Greci il Contrappunto senza capacitarmi delle ragioni ad una ad una addotte da lui nella 2. differt. del tom. 1. della *Stor. della musi.* ragioni, ch' egli *si lusingava fossero convincenti per negarlo*. Questi tre punti mi somministrano la divisione del mio *Dubbio* in tre Parti, ciascuna delle quali verrà ancora suddivisa in articoli, acciocchè la mente del Lettore abbia i punti di appoggio, che richiede il buon metodo.

PARTE PRIMA

Sulla natura del Canto fermo.

I.



A Teſi, che mette il P. Martini per fondamento della ſua dottrina, e però la ſegna con carattere corſivo nella Prefazione ſul fine della pag. V. è queſta: *Per apprendere ed impoſſeſſarſi dell' arte del Contrappunto è neceſſario comporre ſopra del Canto fermo*. Io nella 1. Part. lib. 3. cap. 7. dell' *Orig. della Muſ.* dico, che il Canto fermo è uno ſtile particolare della noſtra Liturgìa, e che le ſpeculazioni ſopra i Toni, cadenze, corde, ed altre proprietà di eſſo canto non ſolo nulla giovano per apprendere ed impoſſeſſarſi dell'arte del Contrappunto, ma ſono anche piene di maſſime contrarie alle regole fondamentali di quello. Il ſentimento del P. Martini mi par che ſia quaſi diametralmente contrario al mio. Veggiamo però in primo luogo le prove, ch'egli adduce del ſuo.

Falſa propoſizione del P. Martini ſul Canto fermo

In prova della ſuddetta Teſi dice immediatamente il P. Martini che il fine della Muſica non è ſolo il diletto dell' udito, nè il ſervizio del teatro, ma principalmente il cantare le lodi di Dio, al qual fine, ſoggiunge nella ſeguente pag. VI. *la Chieſa avendo introdotto un canto ſerio, ſemplice, e degno di lodare la Maeſtà del Signore, non può tollerare un canto molle, effeminato, e luſinghiero, qual è quello della noſtra Muſica moderna*. Queſta è una propoſizione di eterna verità, inculcata da me tante volte nell' Opera ſull' *Orig. della Muſ.* che ſe il P. Mart. aveſſe pubblicata la ſua prima che io la mia, forſe ſi direbbe, aver io copiato da lui queſto pio ſentimento. *Il canto della Liturgìa*, dico

alla pag. 393. *deve essere semplice, non solo per doversi il più delle volte cantare dal popolo, ma altresì per conformarsi alla semplicità de' sentimenti di Religione*; e *perchè se fosse più composto e lavorato, indurrebbe piuttosto distrazione che divozione*. Anche dalla Musica strumentale che permette la Chiesa nelle grandi solennità, dico alla pag. 397. doversi bandire lo stile molle, ed effeminato: *la Musica di Chiesa*, dico, *per quanto sia lavorata e di strepito, deve sempre conservare il decoro conveniente al Tempio, e sfuggire le modulazioni troppo molli capaci di risvegliare affetti meno puri*; adducendo i versi di Salvator Rosa:

E pur è ver che con indegni modi &c.

che contengono la più severa critica dell' abuso, che si fa pur troppo in Chiesa, della Musica teatrale. Siamo dunque di accordo il P. Martini ed io sopra la semplicità, serietà, e divozione, che si conviene al canto della Chiesa, in particolare al canto della Liturgia, o Canto fermo. Ma non vedo in qual guisa questo nostro comun sentimento provi la proposizione del P. Martini così contraria alla mia, cioè che *per apprendere, ed impossessarsi dell' arte del Contrappunto è necessario comporre sopra del Canto fermo*. Si potrebbe ciò concludere, se il P. Mart. provasse, che nel Canto fermo si contiene il midollo delle regole fondamentali di Contrappunto; ma egli è così lontano da una tal prova, che più volte nel corpo dell'Opera, come poi vedremo, espressamente suppone, che colle corde, coi Toni, e con le regole del Canto fermo non si può comporre neppure una cadenza in Contrappunto: dunque a che proposito addurre la semplicità e divozione del Canto fermo per provare che per impossessarsi dell' arte del Contrappunto è necessario comporre sopra di quel Canto? Io non credo che nessuno Scrittore per impossessarsi dell' arte di bene scrivere si creda obbligato a fare studio particolare sopra il libro di Tommaso da Kempis, che tratta *dell' imitazione di Cristo*, in virtù di questo argomento: il suddetto libro di Tommaso da Kempis è un libro semplice, pio, e divoto: dunque per apprendere ed impossessarsi dell' arte di comporre libri è necessario scrivere un comento sopra quel libro di Tommaso da Kempis.

II.

Vera proposizione del P. Martini sul Canto fermo

Convien per tanto, seguita il P. Mart. dopo le suddette parole, *che chi vuole apprendere, ed impossessarsi del contrappunto per servire alla Chiesa, si adatti a comporre sopra il Canto fermo*. Seconda proposizione di eterna verità; benchè il nostro Autore la proponga a guisa di conseguenza, che dimostra la Tesi principale; ma quell' aggiunta: *per servire alla Chiesa*, guasta l' economìa del raziocinio, e fa sì che questa seconda proposizione non abbia connessione veruna nè colla Tesi principale, nè colla sua prova. Non ha connessione colla Tesi principale, perciocchè *la necessità di adattarsi a comporre sopra il Canto fermo, qualor si vuole comporre per servizio della Chiesa*, non prova in verun modo, che *per apprendere ed impossessarsi dell' arte del Contrappun-*

punto ſia neceſſario comporre ſopra del Canto fermo. Non ha connessione colla prova, perciocchè *la neceſſità di adattarſi a comporre ſopra il Canto fermo, qualor ſi vuol comporre per ſervizio della Chieſa*, non dipende dalla ſemplicità, ſerietà, e divozione del Canto fermo; ſe il Canto della Chieſa foſſe molle, effeminato, e luſinghiero, *converrebbe pure che chi voleſſe apprendere, ed impoſſeſſarſi del Contrappunto per ſervire alla Chieſa, ſi adattaſſe a comporre ſopra di quel canto*. La neceſſità di adattarſi a comporre ſopra il Canto fermo, qualor ſi vuol comporre per ſervizio della Chieſa, dipende dalla circoſtanza, che il Canto fermo è il canto della Chieſa, onde chi non s'adatti a comporre ſopra di quel canto, non potrà in ogni evento ſervire bene alla Chieſa. Che il Canto fermo ſia ſemplice, ſerio, e divoto dipende ſolamente dalle ſavie mire della Chieſa nell'uſo del canto; ma nè l'uno, nè l'altro prova, che i principj e le regole generali di Contrappunto, delle quali devono impoſſeſſarſi i giovani ſtudioſi di queſt'arte, dipendano nè dalla ſemplicità e divozione del Canto fermo, nè dalle particolari compoſizioni fatte ſopra di eſſo Canto; ſiccome le regole della Gramatica latina non dipendono nè dalla ſemplicità dello ſtile di Fedro, nè dalla neceſſità di adattarſi a queſto ſtile, qualor ſi vogliano ſcrivere Parabole in latino.

III.

Propoſizione forſe vera, forſe falſa del P. Mart. ſul Canto fermo.

Su di queſto, cioè ſul Canto fermo, ſeguita ivi il P. Mart. *avrà una Guida per imparare più facilmente e ſicuramente l'arte di ben comporre. Dove per lo contrario ſenza queſta Guida procederà a caſo e alla cieca, formando e la melodìa delle parti (ſingolarmente dalla parte fondamentale del Baſſo) e l'unione di eſſe in Contrappunto diſordinate e diſguſtoſe*. Così ſarebbe ſenza dubbio, ſe nel Canto fermo ſi conteneſſe il midollo delle regole di Contrappunto. Ma non provandoci queſto il P. Mart. anzi ſupponendo più volte, come poi vedremo, il contrario, queſta terza propoſizione è equivalente alla prima, che dice, che *per impoſſeſſarſi dell'arte del Contrappunto è neceſſario comporre ſopra del Canto fermo*. O ſe nell'*arte di ben comporre* ſottintende il P. Mart. *per ſervire alla Chieſa*, ſarà la terza propoſizione un'equivalente alla ſeconda, che aſſeriſce, che per comporre per ſervizio della Chieſa, biſogna adattarſi a comporre ſopra il Canto fermo, cioè ſopra il canto della Chieſa, che è come dire, che per comporre ſul canto della Chieſa, biſogna adattarſi a comporre ſul canto della Chieſa; propoſizione certiſſima, che gli Spagnuoli chiamano *di Pierro Grullo*, il quale diceva ſempre la verità, perchè ſempre uſava di propoſizioni identiche v. g. *quando è giorno è giorno; quando è notte è notte*.

In tutta la ſeguente pagina VII. e parte dell'VIII. inculca il P. Martini la ſemplicità e divozione del Canto fermo, e la neceſſità di adattarſi al ſuo ſtile e circoſtanze per ſervire alla Chieſa. Argomento degniſſimo della notoria pietà dell'Autore; ma che non prova in-

ma-

maniera alcuna, che *per apprendere ed impossessarsi dell' arte del Contrappunto sia necessario comporre sopra del Canto fermo*. L' arte del Contrappunto in generale non riguarda stile particolare nessuno; ella solo determina gli accordi atti di lor natura a comporre un tutto armonioso. Dappoichè lo Scolaro si sia impossessato dell' arte in generale, allora, qualor voglia comporre sul canto della Chiesa, dovrà adattarsi al suo stile, che non per questo dovrà dirsi base fondamentale dell' arte in generale. Il fine principale di un Architetto Cristiano deve anch' essere servire alla Chiesa nella fabbrica de' Tempj; ma non per questo si dirà, che la base fondamentale dell' Architettura in generale sia l' Architettura del Cimiterio di S. Calisto, che è un monumento di Architettura cristiana assai più antico e più rispettabile del Canto fermo.

I V.

Diffinzione tra il Canto fermo, e le sue regole.

E poichè il P. Martini non ci raccomanda lo studio del Canto fermo se non se per la serietà e divozione di esso, e per la necessità di adattarsi al suo stile, qualor si vuol comporre per servizio della Chiesa, non so con qual fondamento abbia chiuso il suo degnissimo panegirico di quel piissimo canto con queste parole: *dirò solo, che sono persuaso, che tanto il Sig. D. Antonio Eximeno, quanto il Sig. Saverio Mattei, Uomini di gran talento, e singolar penetrazione, se si fossero dato più tempo di più internarsi nella natura del Canto fermo, avrebbero certamente scoperto, e rilevato il di lui valore, e la forza, che egli ha, di eccitare l' animo verso Dio*. Per quel che riguarda il gran talento e la singolar penetrazione, lascio tutta la lode a chi di giustizia si appartiene, cioè al Sig. Saverio Mattei, il quale *se si fosse dato più tempo* allo studio del Canto fermo, forse non sarebbe quel savio Filosofo ch' egli è; e quantunque il Sig. Saverio Mattei abbia provato, che v' erano fra gli Ebrei compositori di Musica più espressiva e più lavorata, che non sia il Canto fermo, non so, che abbia per ciò contrastata al P. Martini la forza di questo canto di eccitare, attese le nostre circostanze, l' animo verso Dio. Io per me sono certissimo di non averla giammai contrastata. Onde se *per internarsi nella natura del Canto fermo*, intende il P. Mart. arrivar a conoscere quella sua proprietà, mi par di essermi internato abbastanza, mentrechè su questo punto sono stato il precursore del suo sentimento. Se per *internarsi nella natura del Canto fermo*, intende il P. Mart. avere studiate le cose, che c' insegnano gli Autori del cinquecento, e del seicento sopra la *natura de' Toni, la loro estensione, proprietà, cadenze, e la serie delle corde o voci, dalle quali sono composti*, che sono le cognizioni richieste dal P. Mart. alla pag. VII. per mettere in Contrappunto gl' *Introiti* e le *Antifone*, e per accompagnarle coll' organo, *dirò solo*, che appunto per essermi alquanto internato in queste materie, sono arrivato a conoscere le grandi bagatelle, che vi s' insegnano, e le contraddizioni, con cui sono tormentati i poveri Scolari di Contrappunto, che sulla

mal

mal intesa autorità de' loro Maestri prendono per Guida il Canto fermo.

Io crederei di far torto alla savièzza del P. Mart. supponendo, che la sua segreta intenzione sia stata di mettere per prima base dell' arte del Contrappunto le speculazioni su' Toni del Canto fermo, appoggiando il suo sentimento al pio uso, che fa la Chiesa di quel Canto, quasi che la Chiesa, avendo adottato negli antichi secoli un tal Canto, abbia pure sigillato colla sua autorità quelle speculazioni. Non credo, torno a dire, il P. Mart. capace di un simile raziocinio, poichè questo sarebbe fare un mostruoso miscuglio delle cose sacre colle profane, ed argomentare a guisa degli Aristotelici del seicento, i quali, perchè la Chiesa definisce, che nell' Eucaristìa rimangono le specie di pane, le quali specie erano presso loro certe qualità inintelligibili, argomentavano, che l' esistenza di queste qualità era quasi un domma di fede. Sia il Canto fermo quanto si voglia semplice, serio, e degno di lodare la Maestà del Signore; questo non osta punto, perchè le speculazioni su di esso Canto, spacciateci dagli Autori del cinquecento, e del seicento, non sieno per la maggior parte vane, ridicole, oscure, puerili, e quel che fa più al nostro intento, inutili, anzi pregiudicevoli *per apprendere, ed impossessarsi dell' arte del Contrappunto*, come sono state ridicole, vane, oscure, e puerili molte speculazioni degli Scolastici su' più sacrosanti Misterj della Religione. Sono dunque giunto al segno di dover provare la mia propositione sull' inutilità del Canto fermo per impossessarsi dell' arte del Contrappunto. Non mi sarà certo possibile di comprendere negli stretti limiti prefissi a questo scritto tutte le riflessioni, che mi bollono in mente, per liberare i poveri Scolari di Contrappunto dal tirannico giogo, dal quale sono oppressi, sullo specioso pretesto di assodare il Contrappunto nel Canto fermo. Forse il tempo mi darà campo più aperto di rendere a mia soddisfazione questo picciolo servizio al Pubblico. In tanto quel poco, che ne dirò ne' seguenti articoli, verrà espressamente confermato coll' autorità del P. Martini; di sorte che questo degnissimo Autore nella Prefazione del *Saggio* stabilisce come Tesi principale la necessità di fondare il Contrappunto nel Canto fermo; e poi nel corpo dell' Opera mi somministra le prove per dimostrar il contrario, che è la ragione del mio *Dubbio*, non sapendo decidere, se il P. Martini combatta, o illustri la mia Opera sull' *Orig. della Mus.*

V.

Definizione del Canto fermo, secondo la mente del P. Mart.

Essendo lo scopo del *Saggio* del P. Martini di fondare il Contrappunto nel Canto fermo, mi pare che alla prima pagina dovrebbe ritrovarsi ciò che in vano ho ricercato in tant' altri Autori, che fanno di questo genere di canto un mistero, cioè una definizione chiara e netta del Canto fermo, al lume della quale si vedessero i limiti, che separano questo Canto da ogni altro, e si prevedesse come da lontano la sorgente in esso canto nascosta delle vere regole di Contrappunto.

Ma

Ma gli Autori del seicento non erano soliti nel trattar delle scienze di definire i vocaboli, o perchè neppur eglino avevano chiare idee sulle materie, che trattavano, o perchè, essendo le definizioni il fondamento d' ogni buon raziocinio, quelle potevano mettere gli Scolari in procinto di raziocinare, e però di sottrarsi all' autorità de' Maestri.

Il dividere il Canto in *Fermo*, e *Figurato*, e distinguere questo da quello, perchè il *Fermo* si scrive con figure o note uniformi equivalenti a' punti; ed il *Figurato* con varietà di note, come lo definisce, e divide il P. Mart. alla pag. 187. del tom. 1. della *Stor. della Musi.* mi par che sia una divisione, e definizione insufficiente, attesochè negli Esempj del *Saggio* del P. Martini la Parte, che canta il Canto fermo, si compone di quasi egual varietà di note, o di figure, che le altre Parti, che cantano in Canto figurato. Oltre di che se l' uniformità delle note fosse proprietà essenziale del Canto fermo, questa sola proprietà basterebbe, secondo l' autorità del P. Mart. a renderlo fondamento insufficiente del Contrappunto, poichè alla cit. pag. della *Stor. della Musi.* dopo di avere spiegato, come da' punti o note uniformi del *Canto fermo* nacquero le varie figure del *Canto figurato*, soggiunge, che *senza le differenti figure non può aversi Contrappunto compiuto*. Lasciamo dunque da banda la supposta uniformità di note del Canto fermo, proprietà materialissima, e che ad ogni pagina del *Saggio* del P. Mart. si vede falsificata, e cerchiamo, si è possibile, di dare un' idea più precisa di quel canto.

Questa idea si può ricavare dalla pag. 106. del *Saggio* del P. Mart. ove si trovano distesi gli otto Toni del Canto fermo; e sono otto Scale formate dalle corde diatoniche, che per altro compongono la Scala di *C-sol-fa-ut*, senz' alterarne veruna con diesis, o b-molle; sicchè secondo la mente del P. Mart. il Canto fermo può definirsi così: *Il Canto fermo è un canto, nel quale, qualunque siasi la prima e fondamentale corda del Tono, costantemente vi si modula per le corde della Scala di C-sol-fa-ut senz' alternarne veruna con diesis, o b-molle*. Questa è la proprietà caratteristica del Canto fermo, che espressamente vien dichiarata dal P. Mart. alla pag. 31. del *Saggio* not. 1. ove dice: *questo*, cioè il Canto fermo, *non ammette ombra d' accidente di diesis, e non ammette alcun b-molle, se non che nella corda di B-fa-b-mi a fine solo di evitare al di sotto il tritono con F-fa-ut, e al di sopra la Quinta falsa con E-la-mi*. (Vorrà dire il P. Mart. collo stesso *F-fa-ut*, poichè il b-molle in *B-fa-b-mi* lungi dall' evitare la Quinta falsa con *E-la-mi*, la fa nascere.) Anche questo b-molle, che ammette il P. Mart. nel Canto fermo, dice alla pag. 102. sull' autorità del P. Scorpioni, che non si ammette *relativamente al Canto fermo*, ma solo *per le ragioni note a' Pratici*. Dunque secondo l' autorità del P. Mart. non v' è proprietà più generale, nè più essenziale al Canto fermo, di quella di escludere dalle sue corde ogni accidente, che è l' istesso, che modulare in tutti i Toni per le corde, che per altro compongono la Scala

di

di *C-sol-fa-ut*, e che è per appunto l' idea da me data de' Toni del Canto fermo alla pag. 173. dell' *orig. della Muſ.*

Da queſta proprietà procede la diverſa poſizione de' due Semitoni ne' riſpettivi Toni del Canto fermo. Il Tono di *D-la-ſol-re* ha il primo Semitono nel ſecondo intervallo, l' altro nel ſeſto. *E-la-mi* ha il primo Semitono nel primo intervallo, il ſecondo nel quinto &c. E dalla diverſa poſizione de' Semitoni diviene la differenza tra li Toni del Canto fermo, ed i Toni del Canto figurato ſtabilita dal P. Mart. alla pag. 107. del *Saggio*. Ed è, che i Toni maggiori del Canto figurato hanno coſtantemente la Seconda, la Terza, la Seſta, e la Settima maggiori; i minori la Terza, e la Seſta minori; la Seconda, e la Settima maggiori. I Toni del Canto fermo ſono privi di sì fatta regolarità: la Settima del Tono di *F-fa-ut* è maggiore; negli altri Toni minore. La Seconda nel Tono di *E-la-mi* è minore, negli altri maggiore. La Terza e la Seſta, che ne' Toni del Canto figurato ſono coſtantemente di una medeſima ſpecie, o entrambe maggiori, o entrambe minori, ne' Toni del Canto fermo, atteſa l' idea, che ne dà il P. Mart. mancano ſpeſſo di queſta regolarità, come in *D-la-ſol-re*, la di cui Terza è minore, e la Seſta maggiore.

A queſti Toni del Canto fermo ſono ſtate applicate dagli Autori del cinquecento e del ſeicento le proprietà attribuite da' Greci a' loro Modi, l' uno de' quali, dicevano, era religioſo, l' altro collerico, l' altro lagrimoſo, l' altro laſcivo; proprietà ſaviamente tralaſciate dal P. Martini, perchè in verità ſono proprietà immaginarie. Ciaſcun Tono del Canto fermo ſecondo la ſpiegazione anzidetta, non è altro eſſenzialmente ſe non ſe la modulazione di una certa Scala; ed in neſſuna Scala di Muſica ſi naſconde il *fomes* delle noſtre paſſioni; queſte vengono poi eccitate dalla diverſa combinazione di ſuoni, e di Toni, che l' idea della ſteſſa paſſione ſuggeriſce al Compoſitore. Ed al più ſi potrà accordare, che la maggior o minor acutezza del Tono potrà giovare a ricavare da eſſo più facilmente l' eſpreſſione.

V I.

Vana diſtinzione di Toni Autentici, e Plagali.

Non ha tralaſciata però il P. Martini la celebre diviſione de' Toni del Canto fermo in *Autentici* e *Plagali*; anzi queſta diviſione è la baſe fondamentale del ſuo *Saggio*, che vien diviſo in otto parti, quattro per li quattro Toni *Autentici*, e quattro per li quattro *Plagali*. In viſta di queſto apparato, e del puriſſimo fonte, onde ſi ricava quella diſtinzione di Toni, che è la diviſione dell' Ottava in proporzione armonica, ed aritmetica, che pena non proverà un innocente Scolaro nel voler formare idea pratica di quella diſtinzione? e ſaper determinare in ogni compoſizione, di qual natura ſia il ſuo Tono, ſe *Autentico*, o *Plagale*? Ma egli non apprenderà ſu queſto punto, ſe non ſe paralogiſmi, poichè gli ſteſſi Pratici, dopo di aver ragionato in tono molto ſcientifico e magiſtrale ſopra la diviſione armonica, ed aritmetica dell' Ottava, confeſſano di non ſapere qual effetto produca-

no in pratica quelle divisioni, o qual sia in pratica il distintivo fra li Toni *Autentici*, ed i *Plagali*. Il Zarlino citato dal Fux alla pag. 198. della *Salita al Parnasso* dice, che il principio, il fine, e le clausole sono comuni all' una ed all' altra specie di Toni, ciò che basta, perchè non vi possa essere fra di essi differenza alcuna sostanziale. Ma ve ne fosse almeno qualcheduna fissa, e chiara, quantunque fosse accidentale. Chi vuole che a' Toni Autentici si convenga la modulazione verso l' acuto, ed a' Plagali verso il grave; ma trovandosi molte composizioni, che si suppongono di Tono Autentico, modulare verso il grave, ed altre di Tono Plagale verso l' acuto, pretendono altri Autori, che questa sia una distinzione di puro nome; anzi Angelo Berardi citato dal Fux alla suddetta pag. fa appostatamente modulare il Tono Autentico verso il grave, ed il Plagale verso l' acuto. In vista di tanta diversità, o contrarietà di opinioni, che senza scrupolo possono dirsi capricci, conclude il Fux alla pag. 200. con queste parole, le quali possono servire di gran sollievo a' poveri Scolari, che si tormentano per riconoscere in pratica le diverse proprietà de' Toni del Canto fermo: *Potrei addurre non pochi esempj presi da Luigi da Palestrina, co' quali si mostra, che neppure quest' Uomo eccellentissimo ebbe gran premura della materia de' Modi. A questo pensando io, se l' autorità nol contrastasse, quasi crederei, che perfino gli stessi celebri Autori non abbiano saputo cosa stabilire di certo intorno a' Modi; o se v' ha qualche distinzione fra gli Autentici e Plagali, certamente la giudicarono di così poco rilievo, che non la stimarono degna di prendersene pensiero.* Ecco come svanisce in fumo, per confessione degli stessi Pratici, la celebre divisione dell' Ottava in proporzione armonica, ed aritmetica, di cui si fa tanta pompa per ricavare dal fondo delle matematiche la distinzione di Toni *Autentici*, e *Plagali*. E se il Fux cogli esempj del Palestrina intende dimostrare, che non vi è in pratica tal distinzione, perchè poi si propongono agli Scolari gli esempj del Palestrina divisi in *Autentici* e *Plagali*? Non è questa occasione opportuna d' investigare come si siano introdotte nella Liturgia le parole *Autentico e Plagale*, sopra le quali si sono dette tante inezie; basta dire che i Contrappuntisti degli scorsi secoli, perchè scrivevano in un tempo nel quale gli Scrittori di ogni sorte di scienze si pascevano spesso di vane speculazioni, sono in verità compatibili; ma il far valere al presente le loro vane idee, e proporre a gli Scolari per base fondamentale del Contrappunto le cantilene de' vecchi Antifonarj co' titoli *Hypophryg. Deut. Plag. Mixolyd. Tetrard. Aut.* scritti con caratteri gotici, perchè vi studino sopra, è una pura perdita di fatica e di tempo. Or il suddetto testimonio del Fux paragonato col giudizio da me fatto de' Toni *Autentici* e *Plagali* al cap. 7. lib. 3. P. I. dell' *Orig. della Musf.* dimostra abbastanza, essermi io internato nella natura del Canto fermo tanto almeno, quanto il Fux, rimanendo fra di noi la sola differenza, che il Fux in vista della sperienza si prende pensiero dell' autorità; io lascio da parte l' autorità, quando mi convince la sperienza. E va-

VII.

Incertezza de' Toni del Canto fermo

E vaglia il vero, come mai vi può essere la differenza che suppone il P. Martini fra li Toni *Autentici* ed i *Plagali*, mentrechè nella maggior parte delle cantilene di Canto fermo, delle quali si compone la nostra Liturgia, appena si scorge idea chiara di Tono? La voce gira in su, ed in giù per le corde della Scala di *C-sol-fa-ut*, senza far, se non di rado, una di quelle cadenze, che imprimono nell'udito l'idea di un Tono chiaro e distinto. E di ciò non voglio altra prova, che lo stesso *Saggio* del P. Martini. Questo degno Scrittore, seguitando le traccia del Zarlino, assegna ad ogni Tono del Canto fermo tre cadenze regolari, l'una nella corda del Tono, l'altra nella Quarta, o Quinta, l'altra nella Terza. E quel che sembrerà più strano a chiunque non abbia assuefatta la fantasìa a simili speculazioni, alcune cadenze finali si suppongono fatte nella Seconda, nella Sesta, ed anche nella Settima minore del Tono. Or che razza di cadenze è mai questa? Una cantilena, che finisce in *F-fa-ut*, si deve stimare propria del Tono di *E-la-mi*? Un'altra, che finisce in *C-sol-fa-ut* dichiara il Tono di *D-la-sol-re*? Le Cantilene feriali del Tono Autentico di *E-la-mi* addotte dal P. Martini alla pag. 380. del I. Tomo della *Stor. della Musi.* cominciano in *G-sol-re-ut*, o in *C-sol-fa-ut*, e senza toccar giammai la corda del Tono *E-la-mi*, finiscono nello stesso *G-sol-re-ut*, o in *A-la-mi-re*; e poi si deve credere ad occhi chiusi, che quelle cantilene sono proprie del Tono di *E-la-mi*. Non è questo abusarsi della credulità degli Scolari, i quali oscurando la mente con tali suppositioni, perdono infino il senso comune per bramare idee chiare delle cose, e raziocinar su di esse fondatamente?

Quelle e simili cantilene del Canto fermo, siano quanto si voglia divote, e dicano quel che vogliano il Zarlino, il Picinotto, il Zacconi, e lo Scorpioni, non hanno se non se un'idea vaga, ed incerta di Tono. E di questa incertezza mi dà chiaro testimonio l'istesso P. Martini nel suo *Saggio* dalla pag. 196. insino al fine, ove fa una lunga dissertazione per ridurre a qualche Tono il Salmo *In Exitu Israel* colla sua Antifona *Nos qui vivimus*, e l'Antifona di Pasqua *Hæc dies*, le quali cantilene chi pretende sieno di un Tono, chi di un altro. La Scuola Aristotelica del Canto fermo, per uscire almeno con parole da sì piccioli imbarazzi, ha inventato i *Toni misti* di due Toni; ma che altro sono i *Toni misti* se non che veri ircocervi, che distruggono l'istesso, che suppongono? si suppone, che quelle cantilene si appartengono a qualche Tono; ma dicendo poi, che questo Tono è *misto*, si dichiara che non si appartengono a verun Tono. Poichè se non vogliam contrastare le prime e naturali idee di ogni canto, il Tono si determina colle cadenze; ogni cadenza si fa necessariamente in una determinata corda, la quale è Prima e fondamentale di un solo determinato Tono; ed a questo Tono si riduce colla cadenza la precedente modulazione, che non ha per se stessa carattere determinato di di Tono. Vedasi l'*Orig. della Musi.* pag. 210. Le cadenze dunque, che

si suppongono ridurre la cantilena ad un mescuglio di due Toni, sono un vero ircocervo. Se il Tono *misto* vuol dire, che parte della cantilena si appartiene ad un Tono, parte ad un altro; allora perchè si disputa, a qual Tono si appartenga il tutto della cantilena? Ma il fondamento della disputa si è, che la tal cantilena non ha carattere determinato di Tono, poichè se l'avesse, non vi sarebbe luogo alla disputa.

VIII.

Vane cadenze del Canto fermo.

Esaminiamo però più d'appresso le decantate cadenze del Canto fermo. In ogni altro canto i movimenti di cadenza sono chiari e precisi, cioè di Quarta, di Quinta, di un Tono discendendo, e di un Semitono ascendendo. Il Canto fermo ammette in oltre, come vere cadenze, il salto di Terza in giù, ed il moto di grado in su per un Tono, come si veggono parecchi esempj nella Tavola delle Intonazioni de' Salmi addotta dal P. Martini al luog. cit. e ciò vuol dire, che nel Canto fermo, eccettuato il salto di Terza in su, il passaggio da una qualunque corda a qualunque altra per la via più corta si suppone vera cadenza; la qual proprietà, che pare a prima vista rendere il Canto fermo più fecondo di clausole decisive del Tono, lascia in realtà i Toni vaghi ed affatto incerti. Le cadenze finali del linguaggio musico corrispondono a' punti finali del comun linguaggio; e se in un linguaggio il senso del punto finale non si distinguesse dal senso della virgola, il senso di tutto il discorso rimarrebbe vago ed incerto. Onde se nel linguaggio musico del Canto fermo non si distingue il punto dalla virgola, ovvero quasi ogni movimento della voce si prende per cadenza, le cadenze saranno vaghe ed incerte, ed in conseguenza vago, ed incerto sarà il Tono, che con esse si determina.

Ma il vero si è, che la distinzione, che si pretende fare tra le cadenze del Canto fermo, e del Canto figurato, è onninamente arbitraria e capricciosa. Le cadenze per proprietà intrinseca al Canto decidono il Tono passando da una corda fondamentale all'altra, cioè dalla Quarta, o Quinta alla Prima: la Quinta, come dice il P. Martini alla pag. 31. del *Saggio*, e come io dissi prima alla pag. 184. dell' *Orig. della Musi.* deve in sì fatto passaggio portare Terza maggiore con Quinta; indi è, che il moto di Semitono, ascendendo dalla Settima maggiore (che è la Terza della Quinta) alla Prima, e la discesa dalla Seconda (che è la Quinta della Quinta) alla stessa Prima, per la loro intrinseca connessione colla Quinta, sono moti di cadenza, che però potrà dirsi *secondaria*, attesochè la vera e *primaria* cadenza consiste nel salto dalla Quarta, o Quinta alla Prima. Ogni altro moto della voce non può chiamarsi *Cadenza* se non se per puro capriccio.

Ed eccovi un'altra sorgente della incertezza di Tono, che comunemente regna nelle cantilene del Canto fermo, in quelle massimamente, nelle quali si entra nella supposta corda del Tono con un salto di Terza, quali sono le tre Autentiche del Tono di *F-fa-ut* addotte dal

dal P. Martini nella cit. Tav. delle Inton. de' Salmi. Molto meno hanno ombra di cadenza quelle, nelle quali dalla Settima minore si passa al supposto Tono, facendo per entrare v. g. in *A-la-mi-re* la modulazione *La*: *Sol*: *La* senza dar diesis al *Sol*. Si lamenta il P. Martini alla pag. 31. del *Saggio*, che i Musici da due secoli in qua introducano per abuso alcuni accidenti nel Canto fermo, dando v. g. nella cadenza *La*: *Sol*: *La* diesis al *Sol*. Se tali accidenti, soggiunge, si bandissero dal Canto fermo, *rinascerebbe negli Uditori quella divozione, venerazione, e compunzione, che ne' primi secoli produceva negli Ascoltanti*. Dottrina, che vien dal chiarissimo Autore corroborata con alcuni testimonj di S. Bernardo, del Card. Bona, e de' Sacri Canoni. Ma io in verità stupisco, che si voglia far prendere partito a' Santi Padri, a' Canoni, ed a' Concilj in sì fatte bagatelle. Come? una diesis richiesta dalla cadenza che si pretende fare, e che i Musici di buon senso, quantunque non la veggano scritta, sono costretti dalla Natura ad adoprarla, ha in se la diavolica forza di dissipare la divozione, venerazione, e compunzione de' Fedeli? E riputeremo poi favolosi i miracoli della Musica greca, quando una nostra diesis fa così sacrilega strage? Ma parliamo sul sodo. I venerabili testimonj addotti dal P. Martini esortano in generale gli Ecclesiastici alla serietà del Canto nella Chiesa, come si desidera da ogni uomo sensato; ed il rivolgere quei testimonj contra una meschina diesis, che la Natura ci costrigne a mettere nelle cadenze, mi par che non sia fare il conveniente uso dell'autorità de' Padri. Adduce bensì il P. Martini *testes dormientes*, cioè i Musici di due secoli prima, i quali, suppone, non mettessero nel Canto fermo gli accidenti, che non vedevano scritti. Ma vive ancora qualcuno, il quale ci possa attestare, che i Musici di due secoli prima non facessero ciò che per istinto di natura fanno i Musici di oggigiorno? Se manca un tale testimonio, solo possiam dire, che se quei Musici entravano nella corda del Tono, lasciando minore la Settima, come la vedevano scritta, erano affatto privi di senso comune per la Musica.

I X.

Inutilità del Canto fermo per imparare il Contrappunto.

Or veggiamo, se *per apprendere, ed impossessarsi dell' arte del Contrappunto sia necessario comporre sopra del Canto fermo, o prenderlo per sicura Guida*. Ma io non credo necessario provare, che il Canto fermo, supposta l'idea, che ne da il P. Martini, è non che inutile, ma anche pregiudizievole a' Giovani studiosi del Contrappunto, mentrechè l'istesso P. Martini dopo di avere stabilita nella Prefazione del *Saggio* quella Tesi sulla necessità di fondare il Contrappunto nel Canto fermo, dice poi mille volte nel corpo dell' Opera, che il Contrappunto richiede la regolarità d' intervalli, e di accidenti, che rifiuta il Canto fermo. Dobbiamo dunque prendere per fondamento e Guida del Contrappunto un Canto, le di cui regole e leggi sono contrarie alle regole e leggi del Contrappunto? Parrà questo incredibile a chiunque

que non abbia ſtudiato il *Saggio* coll' attenzione, e col desìo d' illuminarſi, con cui io lo ho ſtudiato: e però mi ſarà d' uopo eſporre brevemente la dottrina del P. Martini ſu queſto punto.

Il *Saggio* del P. Martini ſi compone di ſeſſant' uno eſempj di Contrappunto, che ſono altrettante compoſizioni de' più celebri Maeſtri dell' arte. Queſti eſempj ſono da per tutto pieni degli accidenti di b-molle e di dieſis, che riducono gl' intervalli di ogni Tono alla regolarità da me richieſta nel lib. 3. della I. Parte dell' *Orig. della Muſ.* ſicchè ad ogni pagina vi ſi vede verificata colla pratica la teorica delle mie regole. Or di quegli accidenti, dice il P. Martini alla pag. 31. che il Canto fermo *non ne ammette ombra*; ſoggiungendo nella ſteſſa pag. che il Compoſitore *è obbligato di ciò fare* (cioè di mettere gli accidenti) *per legge di natura del Contrappunto*. Alla pag. 73. dice, che le corde del Tono di *E-la-mi pel Canto fermo* ſono *E, F, G, A, B, C, D, e*; *ma che pel Contrappunto* ſi deve dar dieſis a *F--fa-ut*, *C-ſol-fa-ut*, e *D-la-ſol-re*. Anche il b-molle, che di neceſſità porta ſeco il Tono di *F-fa ut* dice alla pag. 102. ſull' autorità del P. Scorpioni, che non è proprio del Canto fermo. E quel che è più, alla pag. 53. il Tenore, che canta il Canto fermo, per far cadenza in *G-ſol-re-ut*, mette nello ſteſſo Canto fermo dieſis in *F-fa-ut*; e nella nota dice il P. Martini. *Se nel Tenore ſi trova ſegnato il dieſis alla corda* F-fa-ut, *ciò vien dall' Autore praticato, non relativamente al Canto fermo, che non ammette tali accidenti di dieſis, ma per ragione del Contrappunto, il quale facendo la cadenza in* G-ſol-re-ut, *porta di neceſſità la Settima maggiore*. Io non finirei giammai, ſe voleſſi addurre tutti gli eſempj, che ci propone il P. Martini con tutte le noterelle, con cui gl' illuſtra, per dimoſtrare, che il Contrappunto ſi fonda in regole del tutto contrarie alle regole, che ci dà l' iſteſſo P. Martini pel Canto fermo. E poi dobbiamo prendere il Canto fermo per baſe, o Guida del Contrappunto? Se per *internarſi nella natura del Canto fermo* è neceſſario digerire queſta ſorte di contraddizioni, diſpero affatto di fare il progreſſo, che il P. Martini ſpera potrò fare applicando più allo ſtudio del Canto fermo.

La contrarietà delle regole ſuppoſte dal P. Martini pel Canto fermo colle regole, ch' egli ci dà pel Contrappunto, è così manifeſta, che non ha potuto laſciar di ferire gli occhi dello ſteſſo Autore; che però ſul fine della pag. 30. pretende di prevenirla, o coprirla con queſte parole. *Il Contrappunto è principalmente compoſto del Genere Diatonico, Sintono, e Miſto di qualche intervallo cromatico. Tutta l' arte del Compoſitore conſiſte in ſaper unire la natura del Canto fermo con quella del Canto figurato*. Quanto più chiaro e vero non ſarebbe queſto linguaggio? *Il Contrappunto eſſenzialmente ſi compone di ventiquattro Toni, tutti i quali, oltre la Quarta e la Quinta, hanno la Seconda, e la Settima maggiori; dodici hanno eziandio maggiori la Terza e la Seſta, e però ſi chiamano maggiori; gli altri dodici hanno queſti due intervalli minori, e però ſi chiamano minori*. Con queſte parole ſpiegate su' taſti del Cembalo

balo comprende subito lo Scolaro senza fatica tutti gli elementi del Contrappunto. A che proposito dunque confonderlo col *Genere Diatonico Sintono*, *Cromatico*, *Misto*, le quali parole, riguardo alla nostra teorica, o filologia musicale, sono affatto vote di senso, e però nè si spiegano, nè possono bene spiegarsi? Quelle parole significavano fra i Greci certi ordini arbitrarj, che essi davano alle corde della Musica, e che noi non diamo più; in conseguenza sono per noi parole inutili. Altrettanto dico del *Canto figurato*. Così potè chiamarsi il nascente Canto de' secoli barbari con varietà di note, per distinguerlo dall'antichissimo Canto corale, o fermo, il quale si scriveva colle prime sette lettere dell'alfabeto, o co' punti, o sia note di egual valore. Ma al presente che non vi è più tal genere di canto, e che il canto corale si compone di note di diverso valore, perchè far credere a gli Scolari coll'uso di tali parole, che vi si nasconde qualche enimma noto solamente a quelli che le adoprano? Io sono troppo persuaso della sincerità del P. Martini per sospettare che egli si serva degli accennati vocaboli per mettere confusione in un bisogno. Per esempio, nella Dissert. sul Contrappunto degli Antichi come poi vedremo dichiara il P. Martini inutili pel nostro Contrappunto tutti i sistemi di corde de' Greci, compresovi nominatamente il *Diatonico Sintono*. Vedasi par. 3. art. 12. Ed ora nel *Saggio* dice, che il nostro contrappunto *è principalmente composto del Diatonico Sintono* aggiuntovi qualche intervallo Cromatico.

Qual idea si formerà uno Scolaro del *Diatonico Sintono*, vedendolo talora proposto come base del nostro Contrappunto, talora riprovato come inutile per il medesimo? Ed in quali tenebre non si troverà avviluppata la sua fede su' misterj della Musica, vedendo il *Diatonico Sintono misto di Cromatico* proposto come base del *Canto figurato*, che è un'altra parola barbara, inutile, e che non ha che far niente colle parole greche *Diatonico*, *Sintono*, *Cromatico*? *Tutta l'arte del Compositore*, dice il P. Martini, *consiste in sapere unire la natura del Canto fermo con quella del Canto figurato*. La natura del *Canto fermo* secondo l'istesso P. Martini al luogo di sopra cit. art. 5. è di scriversi con figure o note di diverso valore, come anche si scrive al presente il Canto fermo, o Corale: qual è dunque questa natura del *Canto figurato* diversa dalla natura del *Canto fermo*? Sarà che il Canto fermo è pio e divoto; ed il figurato scostumato ed empio? Ma queste qualità morali non hanno veruna parte ne' principj fisici della Musica. Ciò non ostante se vogliam riflettere alla spiegazione fatta di sopra art. 5. e seguenti della natura del Canto fermo secondo la mente del P. Martini, non ci sarà difficile di comprendere, quali siano nella sua intenzione quelle due diverse nature di Canto. Il *Canto figurato* ammette tutti gli accidenti necessarj per ridurre gl'intervalli alla regolarità de' venti-quattro Toni di sopra accennati; e questa è la natura del *Canto figurato*. Il *Canto fermo non ammette ombra di quegli accidenti*; e questa è la natu-

natura del *Canto fermo*. Or il Contrappunto, *per legge di Natura*, come dice il P. Martini, richiede la suddetta regolarità d' intervalli, che è propria del *Canto figurato*, e che rigetta il *Canto fermo*: ed eccovi come tolta la confusione delle parole greche e barbare, veniamo alla contraddizione da me dimostrata, cioè che *per apprendere ed impossessarsi del Contrappunto è necessario prendere per base e Guida un Canto, che di sua natura rigetta gl' intervalli, che per legge di Natura richiede il Contrappunto; e tutta l'arte del Compositore consiste in saper unire Nature fra di loro diametralmente contrarie*. Se la durezza di tali proposizioni non si addolcisse colle parole greche, e barbare, chi le potrebbe mai digerire?

X.

Inconvenienti, che apporta il Canto fermo.

Or si vede chiara l'origine del barbaro tormento, che si dà a' poveri Scolari di Contrappunto, facendoli combattere per più anni con regole, che mutuamente si distruggono, fino a tanto che colla pura e cieca pratica contrastata da falsi principj vengano ad illuminarsi su di cose, sulle quali potrebbero illuminarsi in otto giorni. Si mette loro avanti, per esempio, una cantilena di Canto fermo, che si suppone del Tono di *E-la-mi*, e prevenuti dalla regola, che il Canto fermo rigetta gli accidenti, non sanno dove mettere le mani senza urtare in mille scogli, per fare un Contrappunto a quella cantilena. Indi ancora deriva quel ridicolo proverbio, di cui fa il Fux gran mistero alla pag. 53. della *Salita al Parnasso*: *Mi contra Fa est Diabolus in Musica*. Veramente il *Mi* contra il *Fa*, quando si prende il Canto fermo per Guida del Contrappunto, è un Diavolo capace di fare diventar energumeno uno Scolaro. Il *Mi* contra il *Fa* del Canto fermo è la Quinta falsa, o il Tritono proprio e decisivo del Tono di *C sol-fa-ut*, vedasi *Orig. della Musica*. Part. 1. l. 3. c. 2. art. 3. ed appunto il Tono di *C-sol-fa-ut* vien escluso da molti, nominatamente dal P. Martini, dal Canto fermo. Onde avviene, che lo Scolaro costretto da una parte a comporre in altri Toni, e da un'altra parte impedito di mettere gli accidenti, non sa come liberarsi da quella Quinta Falsa, o da quel Diavolo nemico del Tono in cui compone.

X I.

Vera idea del Canto fermo, e dello stile a cappella.

Si dovrà però bandire affatto dalla Scuola del Contrappunto il Canto fermo? Io potrei dire ciò che dice in una lettera scritta ad un Amico il 15 di Nov. dello scorso anno 74. un Maestro di Cappella Acc. Filarm. ed abbastanza noto in Italia ed in Germania, il quale dopo di avere, come egli dice, *spartito tanti libri e del Palestrina, e di altri infiniti, consumato moltissima carta in scrivere in questo stile* . . . e conosciuto *mille assurdi, imposture, indovinelli, ed arcani, che chiunque ha sano intendimento conosce*, conclude, che *lo scrivere coll' obbligo del Canto fermo è lo stesso che correre colle catene a' piedi; il volante sempre si ritrova nello stesso luogo: ed è lo stesso che scrivere: Sant' Antonio è un gran Santo: un gran Santo è Sant' Antonio: Antonio Santo è un gran Santo;* sem-

sempre si fa lo stesso. Ma siamo alquanto più benigni co' pregiudizj pubblici.

L' arte del Contrappunto in generale è come il Genere, che poi si divide in diverse specie di stili. Per impossessarsi del Genere, ovvero dell' arte del Contrappunto, è necessario prima di tutto studiare i principj generali dell' armonìa, quali si ritrovano nel lib. 3. della Part. I. dell' *Orig. della Mus.* esercitandosi in piccioli esempj, che contengano la pura pratica di ciascheduna regola. Fatto questo studio, che potrà essere di tre o quattro mesi, si devono poi spiegare allo Scolaro i diversi stili, cominciando, se si vuole, del Canto fermo, e dallo stile, in cui si compone sopra di esso, chiamato *Stile a Cappella*. Ma la spiegazione sì dello stile a Cappella, come del Canto fermo deve essere molto diversa da quella, che volgarmente si dà.

Il Canto fermo, gli si deve dire, è il Canto, che usa la Chiesa ne' Divini Officj cantati sopra i libri corali. Questo canto si formò ne' primi secoli dopo Costantino, allorchè i Popoli Cristiani di Occidente erano rozzi e barbari, e non si aveva altra idea pratica di Musica, se non se delle otto corde, che formano la Scala di un Tono, senza varietà di note, nè di Tempi. Prima di S. Gregorio Magno il suddetto canto era rozzissimo, come adattato a' Popoli venuti dalla Germania, i quali, come dice Giovanni Diacono nella vita di S. Gregorio, non potevano piegare la gorgia alle soavi modulazioni. S. Gregorio lo riformò, e lo ridusse ad uno stato più conveniente alla maggior delicatezza de' Popoli d' Italia. Tuttavia a' tempi di S. Gregorio ancora non si conoscevano in pratica se non se le otto surriferite corde, che si esprimevano colle sette prime lettere dell' Alfabeto. Con queste sette corde o lettere si scrisse tutto il canto della Liturgìa, che dall' Autore della riforma si chiamò *Gregoriano*, e si scrisse senza veruna espressione nè di tempo nè di note. Inventate poi queste verso il secolo IX. la Musica scritta colle nuove figure o note di diverso valore si cominciò a chiamar *Figurata*, per distinguerla dal Canto corale, che era scritto senza varietà di note, e che però si chiamò *Canto fermo*. Ne' libri corali scritti dopo l'invenzione delle note si cominciò a notare qualche loro diverso valore corrispondente al diverso valor sensibile delle sillabe; il quale prima si esprimeva senza dubbio nell' atto di cantare; ma la teorica musicale non era ancora giunta nè a distinguerlo chiaramente, nè a esprimerlo sulla carta. Altrettanto accadde col numero delle corde; cantando, se ne toccavano certamente alcune diverse dalle prime otto; ma nè si sapevano distinguere, come accade alle persone, che cantano senza conoscimento dell' arte, nè v' erano nè nomi, nè figure per ispiegarle. Anche dopo conosciuta in pratica la corda *B-fa*, si scriveva nella stessa riga, in cui si scrive il *B-mi*, e però si chiamò quella riga *B fa-b-mi*, quasi che il *B-fa* ed il *B-mi*, che distano fra di loro un Semitono, fossero una medesima corda. Guidone Aretino introdusse nel Canto corale la distinzione di quelle due corde,

le quali, abbenchè si scrivano ancora in una stessa riga, questa però si segna per il *B-fa* con un *b* tondo, che si chiamò *molle*, e per il *B-mi* con un B-quadro. Aggiunta dunque la corda *B-fa* alle otto della Scala di *C-sol-fa-ut*, sono nove le corde, colle quali si scrisse dopo Guidone Aretino il canto della Liturgia, che si chiama *Canto fermo*, e si conserva lo stile di scriverlo con quelle medesime nove corde, ma con più varietà di figure di quella, che si praticava ne' secoli IX. e X. Siccome i Professori di Canto tutti erano in quei secoli destinati al servizio della Chiesa, tutti cominciavano dall' esercizio di cantare il Canto fermo; ed i progressi, che successivamente faceva la Musica, venivano come addossati a quel Canto. Da questa pratica, e dalla maniera di scrivere il Canto fermo con sole nove corde è derivata la falsa opinione, che il Canto fermo sia la base della Musica, e che rigetti gli accidenti, in particolare il diesis, il di cui segno s' inventò, quando già era formato il Canto fermo. Ora però che si distinguono con più accortezza i movimenti della voce, ci dimostra la sperienza, non potersi far cadenza in una corda entrandovi per la Settima, senza far questa maggiore. Ond' è che chiaramente si distingue il diesis, che vi mettono i Musici nel Canto fermo, in *F-fa-ut* per far cadenza in *G-sol-re-ut*; in *G-sol-re-ut* per far cadenza in *A-la-mi-re*; ed in *C-sol-fa-ut* per far cadenza in *D-la-sol-re*, siccome cantano il *B-fa*, quantunque sia scritto il *B-mi*, ognivolta così lo richiede la natura del Tono. La rozzezza de' primi secoli, in cui si formò il Canto fermo, ci dà luogo a dubitare, se la Settima del Tono si facesse allora maggiore, o si lasciasse minore come era scritta; quello che possiam dire si è, che molto prima d' inventarsi il segno del diesis, si praticava già il Semitono da esso significato, attesochè il corso naturale delle operazioni umane è stato sempre, prima praticarle a caso, o per istinto, poi riflettervi e conoscerle, e finalmente inventare i segni o le parole per significarle.

Da questo abbozzo dell' origine e progresso del Canto fermo si rileva la sua natura; ed è questa. I. Il Canto fermo è un canto di una, o di più voci accordate all' Unisono, o all' Ottava senza veruna armonìa, scritto quasi tutto nelle corde di *C-sol-fa-ut*. II. E' un canto semplicissimo, in quanto si compone di poca varietà di note, vi si modula spesso di grado, costa di lunghi tratti di note unisone, particolarmente il canto della Salmodìa, e di rado si estende fuor de' limiti di una Quinta, o di una Sesta. III. Per lo più non ha ritmo sensibile, e solo nelle cadenze si scorge qualche *battere* e *levare*. IV. E' un Canto senza espressione relativa alle parole, e però colla medesima cantilena si cantano Salmi ed Antifone di sentimenti molto diversi, come il *Miserere* ed il *Jubilate*; l' Antifone del Natale, e quelle della Settimana Santa. Con tutto ciò fu questo canto adottato dalla Chiesa perchè non ha modulazioni stravaganti, non cagiona distrazioni, e perchè la soavità delle poche corde, che posatamente tocca, dando campo di meditar le parole, può giovare, e certamente giovò ne' secoli barbari a fomenta-

re

re la divozione di un popolo poco muſicale. V. Non oſſerva per lo più particolarmente nella Salmodìa la regolarità propria di un Tono, comincia in una corda, e finiſce in un' altra diſcorde dalla prima, e finiſce alle volte ſenza vera cadenza. VI. Contuttocciò in alcuni cantici introdotti nella Liturgìa in tempi di più guſto per la Muſica, e negli Inni, che per ragion della poesìa hanno qualche ritmo ſenſibile, ſi ſcorge più regolarità di Tono, e più eſpreſſione relativa al ſentimento generale di divozione.

Ed in queſta eccezione ſi devono comprendere certe belle maniere di cantare della Cappella Pontificia, la quale colla ſcelta delle voci, colla giuſta miſura delle note, co' trilli ed altri abbellimenti dà al canto di alcuni Inni tutta l' eſpreſſione, di cui ſono capaci. In particolare merita di eſſere udito con rifleſſione l' Inno: *Pange lingua glorioſi lauream certaminis*, che ſi canta il Venerdì Santo. Il canto di quell' Inno è un vero Canto fermo, cioè un canto all' Uniſono, quale in ſoſtanza ſi ritrova in tutti i Libri corali; ma la maniera di cantarlo della Cappella Pontificia lo fa comparire diverſo da quello, che ſi canta nelle altre Chieſe. Primieramente le voci acute de' due Soprani, che lo cantano, ſono le più atte ad eſprimere la conſolazione, che tra le pene della Paſſione del Redentore ci deve recare la memoria del trionfo della ſua Croce. Il tempo alquanto allegro, ed i trilli, di cui è da per tutto ornata la cantilena, ſono anch' eſſi attiſſimi ad eſprimere l' allegrezza di detto trionfo. Sopra tutto la diſtribuzione delle note, che ſi cantano (non già di quelle che vi ſono ſcritte) per eſprimere la lunghezza e la brevità delle ſillabe, che compongono il ritmo dell' Inno, ſarebbe da ſtudiarſi con rifleſſione da ogni Maeſtro di Cappella. Ivi ſi vede evidentemente confermato ciò che intorno alle ſillabe lunghe e brevi ho io ſcritto nell' *Orig. della Muſ.* Part. I. Lib. 2. c. 4. art. 5. contra il Tartini, il quale pretende, che la lunghezza e la brevità delle ſillabe nel Canto dipenda preciſamente dal ſito, in cui ſi ritrovano quelle; una ſillaba, dice, divien neceſſariamente lunga, ſe ſi canta nel battere, o nel levare; e breve, ſe ſi canta ne' quarti intermedj. Certo è che la noſtra volgar maniera di cantare, rincalzando la voce nel battere e nel levare per rendere ſenſibile la battuta, rende comunemente quell' effetto; ma queſto, per così dire, è un vizio del noſtro canto, proceduto forſe dagli ſtrumenti da arco, i Sonatori de' quali quaſiche fanno dal *battere* e dal *levare* altrettanti punti di appoggio per dar moto all' arco, rendendo così la battuta intrinſeca alla Muſica, la quale non ha di ſua natura altra diviſione di Tempo, ſe non ſe quella, che riſulta dal valor delle note, come ſi può oſſervare nel ſuddetto Inno cantato dalla Cappella Pontificia. Ivi, come in ogni altra cantilena di Canto fermo, non ſi ſcorge all' udito verun genere di battuta; eppure co' diverſi valori delle note ſi dà a quaſi ogni ſillaba la ſua vera quantità, onde ſenza battuta ſenſibile ne riſulta il ritmo dell' Inno; anzi ſe ſi dà quell' Inno ad un Maeſtro di Cappella per metterlo in Muſica concer-

tata, ed in battuta sensibile, verrà subito distrutto il ritmo; e se la cantilena della Cappella Pontificia si scrive in battuta, si vedranno cadere nel *battere* alcune sillabe brevi, senza pregiudizio della lor quantità. Io credo però, che il canto di quell' Inno si sia a poco a poco perfezionato da' valent' uomini, che in ogni tempo ha avuto quella Cappella, e conservatosi come per tradizione, attesochè le note di quel Canto fermo, quali si ritrovano ne' libri corali, non danno nè la esattezza del ritmo, nè i trilli, nè altri abbellimenti, che vi eseguiscono i Cantori di detta Cappella. Ma che che sia di ciò il Canto fermo degli Inni e delle *Sequentie* a cagione del ritmo o metro, che somministrano le stesse parole, e della regolarità delle cadenze si può far comparire cogli abbellimenti diverso da quello, che apparisce da' libri corali; ma non si potrà fare altrettanto col Canto degli Introiti, de' Graduali, delle Antifone, e de' Salmi, il qual canto generalmente consiste in un moto della voce, semplice bensì, ma che nulla conclude: e quel che fa più al nostro intento, il Canto fermo di qualunque specie si sia, siccome è un Canto per cantarsi da più voci all' Unisono, non contiene veruna proprietà giovevole alla pratica del Contrappunto.

Dopo la rinnovazione del Contrappunto s' istabilì in Chiesa l' uso di mettere in armonìa alcuni Canti fermi, aggiungendovi altre voci, che accompagnassero quello, senza organo però, e senza verun altro genere di strumenti. Lo stile di queste composizioni fatte sopra il Canto fermo si chiamò, e si chiama ancora *stile a Cappella*, le di cui proprietà sono le seguenti. I. Le voci, che accompagnano il Canto fermo, in quanto lo permettano le regole fondamentali di armonìa, devono conformarsi alla semplicità di quello, non adoprando comunemente più corde di quelle, che abbiamo detto di sopra essere proprie del Canto fermo. II. Se una Cantilena di Canto fermo non ha carattere chiaro di Tono, si deve questo formare col concorso delle altri parti, sciegliendo quel Tono, che attese le regole fondamentali di armonìa, porti seco minor numero di corde diverse da quelle, che sono proprie del Canto fermo. III. La cadenza finale imperfetta dalla Quarta alla Prima del Tono è molto propria dello stile a Cappella, massimamente qualor per questa cadenza si richiede minor numero di corde diverse da quelle, che sono proprie del Canto fermo, che per la cadenza perfetta, nella quale si passa dalla Quinta alla Prima; per questo le composizioni del Tono di *E-la-mi* addotte dal P. Martini nel suo *Saggio* finiscono con cadenza imperfetta. Ma sì per la imperfetta, come per la perfetta si devono adoprare senza scrupolo le corde, che addimandano le regole fondamentali di armonìa, sieno, o non sieno proprie del Canto fermo. IV. L' uso delle dissonanze deve essere molto moderato, preparando anche quelle, che attese le regole fondamentali di armonìa non hanno assoluto bisogno di essere preparate: e le risoluzioni devono essere quelle che io chiamo *perfette*

nell'

nell' *Orig. della Muſ.* Par. I. lib. 3. c. 2. V. La modulazione delle voci aggiunte al Canto fermo deve coſtare di più varietà di note, che l'iſteſſo Canto fermo; altrimenti non vi ſi potranno mettere in eſecuzione gli artifizj del Contrappunto. Tuttavia è neceſſaria in queſto punto grande moderazione, acciocchè dal concorſo di più voci, ognuna delle quali canti con diverſa modulazione, non naſca confuſione, come pur troppo ſpeſſo interviene in queſta ſorte di ſtile. Sopra tutto ſi deve frequentare la modulazione di grado, e sfuggire i Salti, particolarmente di Seſta maggiore, Settima, e Quinta falſa, sì per la comodità della intonazione, che non è ſoſtenuta dagli ſtrumenti, sì per conformarſi allo ſtile del Canto fermo, nel quale non ſi trovano giammai cotali Salti. VI. Il Tempo deve eſſere di ſemplice *battere* e *levare*, che però ſi chiamò *Tempo a Cappella*, per eſſere queſto l'unico ritmo, che di tanto in tanto ſi ſente nel puro Canto fermo. VII. Si coſtuma in queſto ſtile finire con Terza maggiore, quantunque il Tono ſia di Terza minore, ciò che, quando la cadenza è perfetta, paſſandoviſi dalla Quinta con Terza maggiore alla Prima pure con Terza maggiore, fa belliſſimo effetto, ed è da praticarſi in ogni ſorte di ſtili, sì perchè l'orecchio rimane in fine più pago della Terza magiore che della minore; sì perchè il ripoſo della cadenza non è perfetto, qualor manca la relazione di cadenza tra ciaſcuna corda dell'armonìa della Quinta colla corriſpondente dell'armonìa della Prima. v. g. paſſando da *Sol*: *Si*: *Re* a *Do*: *Mi*: *Sol*, tanto il *Do* col *Sol*, quanto il *Mi* col *Si*, ed il *Sol* con *Re* hanno relazione di cadenza; e l'iſteſſo interviene nella cadenza imperfetta dando alla Prima l'iſteſſa Terza che ſi dà alla Quarta. Paſſando però dalla Quinta con Terza maggiore alla Prima con Terza minore; o dalla Quarta con Terza minore alla Prima con Terza maggiore v. g. da *Sol*: *Si*: *Re* a *Do*: *Mi*^{b}: *Sol*, o da *Fa*: *La*^{b}: *Do* a *Do*: *Mi*: *Sol*; allora manca la ſuddetta relazione nel primo caſo tra *Si* e *Mi*^{b}; nel ſecondo tra *La*^{b} e *Mi*. Indi deriva certa debolezza, che ſi ſente, nella cadenza perfetta nel Tono minore; la qual debolezza, abbenchè nel decorſo della compoſizione ſerva all'eſpreſſione del Soggetto, nel fine conviene ſchivarla facendo il Tono di Terza maggiore. Anche il paſſaggio dalla Quarta con Terza minore alla Prima con Terza maggiore è ſtato autorizzato fra gli Antichi dalla brama di laſciare in fine pago l'orecchio colla Terza maggiore.

Conſiderato il Canto fermo a queſto lume, dico alla pag. 252. dell' Orig. della Muſ. *è non ſolo belliſſimo, ma utiliſſimo ancora ad eſercitare gli Scolari, e far loro acquiſtare la facilità, e naturalezza del canto*, e propongo per eſemplari da imitarſi Autori, che hanno ſcritto ſul guſto di quelli, che propone nel ſuo *Saggio* il P. Martini. Ma altro è che il Canto fermo, o lo ſtile da lui nato detto *a cappella*, ſia atto ad eſercitare lo Scolaro, dopo di eſſerſi impoſſeſſato dell'arte del Contrappunto, ovvero delle regole di armonìa, altro che *per apprendere ed impoſſeſſarſi dell'arte del Contrappunto ſia neceſſario comporre ſopra del Canto*

Canto fermo, e prendere questo Canto per Guida, mentrechè nel Canto fermo, come volgarmente si spiega, sono mille massime contrarie al Contrappunto; e come è stato da me spiegato, nulla vi è, che possa servir di Guida, o di lume per mettere in Contrappunto una sola nota. Si deve esercitar lo Scolaro nello stile a cappella, dopo di essersi impossessato dell'arte del Contrappunto in generale, solo perchè quello stile è il più semplice, ed esente dalle mutazioni di Tono irregolari, dalle risoluzioni imperfette delle dissonanze, e da' salti e modulazioni difficili, le quali cose non si possono adoprare con esito felice senza il gusto e discernimento, che si acquista, e si perfeziona collo stesso esercizio. Nè per esercitare lo Scolaro in quello stile è necessario scartabellare gli Antifonarj del quattrocento, dandogli per soggetto una di quelle cantilene, che non hanno carattere fisso di Tono; basta, come fanno i più savj Maestri, dargli per Soggetto qualunque cantilena semplice, ben condotta, di note, o uniformi, o poco diverse, ed obbligarlo a comporre sopra di esse, lasciandolo altre volte in libertà di far tutto da se stesso. E perchè gl' Idolatri del Canto fermo vedano, quanto sia io benigno co' loro pregiudizj, si dia ancora qualche volta allo Scolaro una delle più stravaganti cantilene del Canto fermo, acciocchè egli fatichi ed assottigli l' ingegno per ridurla ad armonìa, siccome i Poeti assottigliano l' ingegno componendo Sonetti accrostici, o di rima stravagante.

Conducendo lo Scolaro con sì fatto metodo, egli apprenderà primieramente le regole generali dell'armonìa; poi le saprà applicare a ciascheduno stile. Ma se dal bel principio gli si mette in testa il Canto fermo con tutto il seguito di Toni Autentici, e Plagali, di cadenze finali regolari, ed irregolari, di Genere Cromatico, Diatonico, Sintono, Misto, e Figurato &c. egli si troverà come in un palazzo incantato, ove si suppone nascosto un tesoro, e non si palpano se non se ombre; non saprà fare una mutazione di Tono, nè anche una vera cadenza; anderà spesso a caccia di fantasmi, proponendosi di fare ora un passaggio Autentico, ora un altro Plagale; quivi una cadenza regolare, là un'altra irregolare; talora un passo Cromatico, talora un altro misto di Cromatico e Sintono; e crederà di fare un colpo di Maestro, se introduce in un Madrigale un frammento di qualche Antifona: anzi ogni sorte di stili, eccettuata quella del Canto fermo, sarà da lui riputata una corruzione, o nata dall' ignoranza, o suggerita dal Diavolo. Egli in somma rimarrà per sempre privo di gusto, e del discernimento di stili, che è la dote fondamentale di un eccellente Maestro. Così dice il Maestro di Cappella Autore della lettera di sopra citata, che interviene a' primi seguaci del Canto fermo, delle cui composizioni fa egli la severa critica, che soppressi i nomi, voglio trascrivere, perchè si veda, che tra i primi Maestri del settecento, vi sono alcuni, che pensano diversamente da quello, che si pensava nel cinquecento, e nel seicento. *Nelle composizioni a cappella*, dice, *del* N. *vi trovo mille*

difor-

disordini, e sono: cattiva tessitura, urto continuo di parti, stentatura. Nello stile ad organum *pessima modulazione, non misurata, sempre gli stessi pensieri, il cantar male delle parti. Lei prenda le sue....stampate. Nello stile poi co' violini nel genere Cromatico,* (cioè nello stile espressivo) *confonde uno stile coll' altro; è privo di gusto; sacrifica chi canta; ne' duetti, terzetti, quartetti inseppa una parte coll' altra senza far riflessione al buono, nè al bello, nè al gusto del presente secolo, che brama lo stile Cromatico* (cioè l'espressione). *Dunque lo stile Diatonico* (cioè a Cappella) *stia da se per la Chiesa colle sole voci. Lo stile* ad organum *sia nel Genere Cromatico; siano dallo stesso rimossi tutti gl' indovinelli del Diatonico, sia serio, e grave ove conviene; ben modulato e facile. Lo stile poi ecclesiastico co' violini sia lontano da' minuetti e gighe; sia vago, ben ornato di maestà e venustà, lontano da quelle ragazzate, che fa il gran N. che sempre fa minuetti: sia privo di quelle longhissime filastroche, e nojose repliche di* Amen; *che saranno tre stili belli, e non confusi; ma il N. li confonde tutti tre assieme, e però dà in sciocchezze.*

XII.

Finita la lode del Canto fermo seguita così il P. Martini alla pag. VIII. della Prefazione: *Il fin quì da me divisato intorno alla Musica per servizio di Chiesa, siccome prova ancora, che dello stesso carattere fosse altresì la Musica degli Ebrei, come ordinata anch' essa alle lodi di Dio, così abbastanza dimostra, quanto insussistente sia l'opinione del Sig. D. Antonio Eximeno, il quale nella sua Opera* dell' Orig. della Mus. Part. 2. lib. 2. c. 2. n. 2. p. 392. *seguendo i vestigj del Signor Saverio Mattei sostiene, che la Musica degli Ebrei, da loro usata nel Canto de' Salmi, fosse dello stesso stile della Musica dello* Stabat Mater *a due voci con istrumenti composta dal Pergolesi.* Il fin lì divisato dal P. Martini intorno alla Musica per servizio della Chiesa è l' istesso che io tante volte ho inculcato nella mia Opera, cioè che deve essere grave, seria, e lontana dalle modulazioni molli ed effeminate. Da questo nostro comun sentimento rilevò già il P. Martini la conseguenza, che per impossessarsi dell'arte del Contrappunto è necessario comporre sopra del Canto fermo; ed ora ne rileva altre due: l' una, che la Musica degli Ebrei, *come ordinata anch'essa alle lodi di Dio*, dovette essere dello stesso carattere del nostro Canto fermo. L'altra, che la mia opinione sopra la Musica degli Ebrei è falsa ed insussistente. Io in verità non comprendo, come da un principio comune al P. Martini, ed a me, intorno alla Musica per servizio della Chiesa, rilevi il P. Martini tante conseguenze contro di me; bisogna, o che il mio cervello si adatti poco a' principj della logica, o che nel Canto fermo si nasconda un' altr' arte di raziocinare, nella quale non mi sia io ancora internato abbastanza. Ne' precedenti articoli, se la mia logica non mi tradisce, mi par di aver dimostrato, che la serietà e divozione della Musica per servizio della Chiesa non ha veruna connessione colle regole del Contrappunto. Or veggiamo qual connessione abbia la seconda conseguenza collo stesso principio.

Canto de' Salmi degli Ebrei.

Per-

Perchè il Canto fermo è ordinato allo ſteſſo fine, a che fu ordinato il Canto de' Salmi degli Ebrei, pretende il P. Martini che il Canto de' Salmi degli Ebrei foſſe dello ſteſſo carattere, anzi come intende provare nella Diſſert. 3. del tom. 1 della *Stor. della Muſ.* lo ſteſſo ſteſſiſſimo canto, che il Canto fermo de' noſtri Salmi: in ſomma dall' unità del fine deduce il P. Martini l'unità de' mezzi. Or che conſeguenze tanto ſingolari non potrebbero concluderſi con sì fatta maniera di argomentare? Quei Popoli Malabarici, che non hanno mai veduti altri Criſtiani Europei ſe non ſe i loro Miſſionarj Capuccini, crederanno, che in Europa tutti i Criſtiani andiamo premuniti contra le tentazioni della carne col capuccio e colla barba. Le prediche di S. Vincenzio Ferrerio e le prediche di S. Gioan Criſoſtomo ſono ordinate allo ſteſſiſſimo fine: dunque queſte e quelle ſono dello ſteſſo ſtile, e anche dello ſteſſo linguaggio? Il Canto fermo de' noſtri Salmi è ſtato adottato dalla Chieſa Latina, non già perchè aveſſe in ſe gran fondo di Muſica; ma ſolo perchè lo trovò atto a non diſtorre dalla divozione il popolo, che doveva ſentirlo. Queſto popolo, dopo l' inondazione de' Barbari, fu un popolo rozzo, di fantasìa ſtupida, duro di orecchio, ed aſpro di gorgia; e la Chieſa che non ha preteſo mai di farci buoni Muſici, ma ſolo buoni Criſtiani, adottò quelle cantilene, le quali non poteſſero nè annojare, nè divertire un tal popolo. Qualor la Chieſa, atteſe le vicende del guſto delle arti, (il qual guſto non ha veruna intrinſeca conneſſione colla divozione) ſtimaſſe quel Canto inutile al propoſtoſi fine, allora, fatta, ſull' eſempio di S. Gregorio, di Guidone Aretino, e di molte Chieſe particolari, una nuova riforma del canto della Liturgìa, riporrebbe i preſenti libri corali nel Cimiterio di S. Caliſto, per conſervarli inſieme co'moſaici, che ſi veggono in quelle ſante grotte come un monumento degli antichi Fedeli, i quali erano certamente fervoroſiſſimi Criſtiani, ma rozziſſimi Muſici, Architetti, e Pittori. Il popolo ebreo era di fantasìa calda e vivace, delicato di orecchio, e flellibile di gorgia, come ſi ſcorge abbaſtanza dalle confuſe notizie, che ci reſtano, della proſodìa del ſuo linguaggio: onde il Canto fermo de' noſtri Salmi lungi dall' eccitare il popolo ebreo a lodare la Maeſtà del Signore, l'avrebbe per la noja ſcacciato dal Tempio. Or paſſiamo alla terza conſeguenza.

XIII.

Falſa accuſa del Padre Martini.

Perchè la Muſica per ſervizio della Chieſa deve eſſere grave, ſeria, e divota, deduce il P. Martini, eſſere inſuſſiſtente la mia opinione ſopra la Muſica degli Ebrei. Ho io forſe mai detto, che la Muſica degli Ebrei non foſſe grave, ſeria, e divota? Queſta è l' unica opinione, che ſi può da quel principio concludere inſuſſiſtente. Biſogna però eſaminare, qual ſia la mia opinione ſopra la Muſica degli Ebrei nel luogo citato dal P. Martini. Queſto dottiſſimo Autore nella diſſert. 3. del tom. 1. della *Stor. della Muſ.* intraprende provare, che il canto

canto della nostra Salmodìa è il canto degli antichi Ebrei ispirato da Dio a Davidde, e tramandatoci a noi per Tradizione Apostolica. Questa è l'opinione, che io combatto nel luogo citato dal P. Martini; ed avrei avuto piacere di poterla appoggiare, acciocchè in un secolo, nel quale gli Eretici pretendono di spogliare la Chiesa delle Tradizioni più fondate, fosse almeno compensato questo danno colla nuova Tradizione del Canto fermo. Io non so per qual motivo non abbia il P. Martini rinnovata nella Prefaz. del *Saggio* l'idea di quella sua opinione; qualunque sia stato il motivo, parmi, che per sottrarla a gli occhi del Pubblico, non era necessario farmi dire ciò che io non ho mai sognato, cioè che *la Musica degli Ebrei fosse dello stesso stile della Musica dello Stabat Mater del Pergolesi*, quando io in tutto quell' artic. neppur nomino nè il Pergolesi, nè lo *Stabat Mater*. Il dire che il nostro Canto fermo non è il Canto degli antichi Ebrei, solo può significare, che la Musica degli Ebrei fosse dello stesso stile della Musica dello *Stabat Mater*, per chi non riconosca nella Musica se non se due stili, cioè *Canto fermo*, e *Canto non fermo*. Altrimenti il dire che il nostro Canto fermo non è il canto degli antichi Ebrei è un' opinione forse oramai riconosciuta per vera dal P. Martini. Ma il dire che la Musica degli Ebrei era dello stesso stile della Musica dello *Stabat Mater* del Pergolesi, sarebbe stato voler dare un' idea pratica, e precisa, dello stile musicale degli Ebrei, il quale spropósito neppur sognando m' è caduto mai in mente: anche sopra la Musica greca (della quale abbiamo più notizie che della ebrea) dico alla pag. 339. dell' *Orig. della Mus.* che *non pretendo sia stata onninamente come la nostra, che per questo bisognerebbe sentire quella, e paragonarla con questa*. L'unica cosa, che dico nel luogo citato dal P. Martini, si è che *non so figurarmi che il Canto de' Salmi ebrei scritti elegantissimamente in una lingua armoniosissima fosse poi adattabile a gli stessi Salmi tradotti letteralmente nel latino, che si usava ne' secoli barbari*. Soggiungendo al seg. art. 4. che *la Liturgìa degli antichi Ebrei fu senza dubbio più lavorata della nostra, come si scorge dal gran numero di strumenti, co' quali era quella accompagnata*, i quali strumenti non potevano accompagnare i lunghi tratti di note unisone e senza ritmo, che si cantano spesso nella nostra Salmodìa, senza fare uno strepito nulla armonioso, e più atto a stordire la testa, che ad eccittare l'animo verso Dio. Or quelle e simili proposizioni mie distano tanto, come ognun ben vede, dallo *Stabat Mater* del Pergolesi, come la lingua ebrea dalla latina parlata coll' accento italiano.

Io non ho presa la Prefazione del *Saggio* del P. Martini per articolo di Effemeridi letterarie, nel qual genere di scritti o per la fretta di stampare il foglio periodico, o per altre cagioni accade la disgrazia di citare falsi testimonj. Che se tali fossero da me stimati gli scritti del P. Martini, non mi prenderei la pena di rispondere seriamente. Anzi devo confessare con sommo mio piacere, che ho trovato pochissimi

Autori così minuti ed esatti nelle citazioni, come il P. Martini; e per questo appunto mi dispiace più, che il primo neo di questa sorte, che sia gocciolato dalla sua dotta penna, sia venuto casualmente a cadere sopra di me.

XIV.

Difesa del Pergolesi. In tutto l'articolo, come già dissi, in cui parlo della Liturgia Ebrea, neppur nomino il Pergolesi, nè lo *Stabat Mater*. Lo nomino bensì nell'artic. 5. pag. 397. parlando, non già della Liturgia ebrea, o latina, ma della Musica con istrumenti, che permette la Chiesa nelle grandi solennità. Ivi propongo a' Maestri di Cappella lo *Stabat Mater* del Pergolesi per esempio di una Musica con istrumenti, che non disdice al decoro del Tempio. Ogni qual volta l'uso di questo genere di Musica (che con termini ben precisi ho sempre distinto nell'Opera dal Canto fermo, o canto della Liturgia (è una permissione della Chiesa, tocca ad essa il ponderare, atteso l'abuso che se ne fa, se conviene, o nò proibirlo. Ma mentre lo consente, io almeno non ho mai udito, e chi sa se mai udirò, una Musica con istrumenti sopra un Soggetto sacro così savia, così divina, come quella dello *Stabat Mater* del Pergolesi?

Ma ove se' sconsigliato Pergolesi? Egli avrebbe dato alle fiamme il suo *Stabat Mater*, ed abjurando come eretica la Scuola di Napoli, se ne sarebbe andato ramingo pel mondo, cercando la più raffinata Scuola del Canto fermo, se avesse preveduto, che quella sua composizione, dopo di avere tante volte trionfato del cuore umano, e strappate le lagrime a tante e tante persone, doveva in fine essere criticata di Musica buffonesca ed atta a far ridere: Eccovi le parole del P. Martini alla cit. pag. VIII. *Questa composizione del Pergolesi* (cioè lo *Stabat Mater*) *se si confronti con l'altra sua dell' intermezzo intitolato* La Serva Padrona, *si scorge affatto simile a lei, e dello stesso carattere, eccettuati alcuni pochi passi. In ambedue si veggono lo stesso stile, gli stessi passi, le stesse stessissime delicate e graziose espressioni. E come mai può quella Musica, che è atta ad esprimere sensi burlevoli, e ridicoli, come quella della* Serva Padrona, *potrà essere acconcia ad esprimere sentimenti più, divoti, e compuntivi, come quella degli Ebrei? Questi sentimenti sono troppo tra di loro contrarj, perchè una stessa stessissima Musica possa esprimerli entrambi.* La Musica della *Serva Padrona*, come saviamente dice il P. Martini, *è atta ad esprimere sentimenti burlevoli e ridicoli*, ovvero è Musica buffonesca ed atta a far ridere: la Musica dello *Stabat Mater* è, come dice l'istesso P. Martini, *la stessa stessissima Musica della* Serva Padrona: dunque la Musica dello *Stabat Mater* è Musica buffonesca, ed atta a far ridere. O dura condizione del Canto fermo! che insensibilmente ci porta a volere oscurar la gloria del gran Genio del Pergolesi, immortal onore della Natura, e d'Italia. Ma non incolpiamo il Canto fermo di sua natura innocentissimo; io sono forse il reo di questo torto fatto all'incontrastabil merito del Pergolesi; se la sua gloria mi

fosse

fosse stata veramente cara, dovrei aver biasimato nella mia Opera il suo *Stabat Mater*, che così forse allora il P. Martini l' avrebbe sostenuto colla sua autorità.

Io crederei di offendere la memoria del Pergolesi, e l' universal sentimento de' Professori di Musica, facendo un circostanziato paragone dello *Stabat Mater* colla *Serva Padrona*, per salvare la riputazione del loro Autore, che non ha certamente bisogno del mio debolissimo appoggio. Tanto più che i chiarissimi Autori delle *Novelle letterarie di Firenze* (a' quali come ancora a gli Autori della Gazzetta letteraria di Milano devo con questa occasione ringraziare del sommo onore, che hanno fatto alla mia Opera sull' *Orig. della Mus.*) hanno già pienamente protetta al n. 50. dell' anno 74. la gloria del Pergolesi contra gli inutili assalti del P. Martini. Contuttociò dirò in generale, che sciogliendo il tutto dell' una e dell' altra composizione, si potrebbe forse trovare qualche passaggio dello *Stabat Mater* simile a qualchedun altro della *Serva Padrona*, e scorgersi in entrambi i componimenti il genio originale dello stesso Autore. Ma questo nulla prova nè contra l' uno, nè contra l' altro componimento, e molto meno a favor del Canto fermo. Le prediche del P. Segneri sono piene di passaggi, e di espressioni ricavate dalle Orazioni di Cicerone; e per questo quelle prediche sono profane e sacrileghe? Non sono le proposizioni sciolte quelle, che decidono dell' espressione oratoria, o musicale; ma il tutto insieme: una noterella di più, o di meno, un punto, un' *appoggiatura*, che più? il solo moto del Tempo più o meno veloce fa cambiare una Musica di espressione. E di ciò non voglio altro esempio, che la storietta, che ci racconta l' istesso P. Martini alla pag. 129. del *Saggio*, ed è, che sul fine del Secolo XV. e principio del seguente cantavasi volgarmente una canzonetta Provenzale detta: *l' homme armè*, la quale poi servì di Soggetto per comporre sette diverse Messe a sette diversi Compositori, cioè a Jusquin del Prado, dell' Orto, Pippelare, Brumel, de la Rue, Morales, e Palestrina: eccovi sette Messe nello stile, che il P. Martini riconosce per unico ad esprimere sentimenti pii e divoti, le quali hanno di comune con una canzone volgare non già i passaggi, i punti, e le virgole; ma l' intera cantilena del Soggetto; e si dirà per ciò, che quelle sette Messe sono altrettante canzonette? *L' homme armè* è un caso particolare del costume, che non può ignorare il P. Martini, praticato da' grandi Maestri degli scorsi secoli, i quali annojati forse di comporre per la Chiesa co' Soggetti presi dal Canto fermo, li prendevano spessissimo dalle più volgari canzoni; così ne' libri del Palestrina e di altri si veggono quei graziosissimi titoli di Messe intitolate: *l' homme armè*: *Nasce la gioja mia*: *Che fa oggi il mio Sole*? *Il bianco e dolce cigno*. *Ite rime dolenti* &c. Non può certo negarsi, che sì fatti titoli siano alquanto pedanteschi; ma nel rimanente si vede che i passaggi ed i Soggetti ancora più volgari e profani sono stati in ogni tem-

po trasportati alla Musica sacra, ed adattati allo stile dello stesso Canto fermo, come ci dimostrano gli accennati esempj, i quali non saranno certo criticati dal P. Martini di esempj buffoneschi, ed atti a far ridere.

Aggiungasi, che l'Oratoria, la Poesìa, ed in conseguenza la Musica hanno molte espressioni comuni agli oggetti sacri, ed a' profani; e tutto il loro effetto buono, o cattivo dipende dall'oggetto, cui vengono applicate. Quante volte nella Benedizione, che si dà al popolo col Venerabile, si suona sull' organo la cantilena di qualche Aria *cantabile* di teatro? Questo pel P. Martini sarà certamente uno scandalo; ma i Superiori Ecclesiastici, che ignorano l'origine di quella sonata, non solamente la permettono; ma la stimano altresì molto pia e divota; e tal diviene effettivamente in virtù dell' oggetto, cui vien applicata. Questa mia proposizione si fonda in una verità filosofica autorizzata da S. Francesco di Sales; ed è, che le nostre passioni hanno due contrarie relazioni, l'una verso il buono, l'altra verso il cattivo, e diventano virtù, o vizio, secondo l'oggetto, che riguardano. Però diceva il suddetto Santo, che avendo riconosciuto in se stesso una complessione veementemente amorosa, procurò di saziare questa sua passione con un oggetto degno d' infinito amore. Or la Musica non fa la scelta degli oggetti; ella solamente muove gli affetti; se questi si rapportano ad un oggetto sacro, la Musica è sacra: se gli affetti si rapportano ad un oggetto profano, la Musica è profana. Questo però si deve intendere colla limitazione, che dalla Musica sacra sieno sempre lontani i *minuetti*, le *ghighe*, le modulazioni troppo molli ed effeminate, e quelle ancora, se si vuole, le quali, abbenchè di lor natura potrebbero applicarsi ad un oggetto sacro, forse non renderanno in Chiesa il conveniente effetto, per essere state già profanate dal volgo, quali sarebbero, per esempio, la canzonetta *l' homme armè*. *Che fa oggi il mio Sole?* &c.

Il fin qui detto procede sul supposto, che disciolta l'unione delle parti delle due suddette composizioni, cioè dello *Stabat Mater*, e della *Serva Padrona*, si ritrovi qualche passaggio dell' una simile a qualcheduno dell'altra. Ma che sarà, se neppure tale somiglianza si ritrova? Effettivamente ho fatto sentire a più persone intendenti di Musica *la Serva Padrona*, e nessuno sa indovinare in quale scena di questo intermezzo si fondi il paragone del P. Martini. Solamente nell' aria della Donna che dice *stizzoso mio*, *stizzoso* fanno i soli strumenti un passaggio di quattro o cinque note simile al motivo dominante dell' *inflammatus & accensus* dello *Stabat Mater*. Nel rimanente parmi di non potersi mettere a confronto due composizioni di un medesimo Autore più dissomiglianti fra di loro. La Musica dell' Intermezzo è una Musica tutta allegra, tutta parlante, tutta piena di scherzi ridicoli, ma graziosi, per esprimere le maniere che ha la gente volgare di vagheggiare. La Musica dello *Stabat Mater* è quasi tutta di un patetico così forte, che

che per sollevare lo spirito dall'angustia, e prepararlo a ricevere con nuovo piacere quella impressione, si vide il savio Autore costretto a interporre alcune brevissime Strofe di cantilena alquanto vivace, le quali per altro non disdicono alla gravità e divozione del Soggetto, e non impediscono, che il Tutto della Musica dello *Stabat Mater* non sia più diverso dal *ta-ra-la* della *Serva Padrona* di quello che sia il *Miserere* che canta la Cappella Pontificia nella Settimana Santa dalla canzone, che canta il popolo di Roma: *sentite, Nina bella, sentite la ragione*.

Quando il P. Martini avesse voluto ritrovare in una composizione profana del Pergolesi qualche vestigio del suo *Stabat Mater*, l'avrebbe facilmente rintracciato nelle quattro celebri cantate del medesimo. Nella seconda la modulazione delle parole: *solo pace, e sol riposo questo core inamorato sa trovare, mia vita, in te*, fa una impressione molto simile a quella del *Juxta Crucem* dello *Stabat Mater*. Nella terza alle parole: *raddoppia i colpi ad affrettar la morte*, gli strumenti fanno l'istesso motivo che alle parole dello *Stabat*: *Quis non posset contristari*? Nella stessa Cantata la modulazione delle parole: *caderò contento dal duolo oppresso* solo differisce dalla modulazione delle parole *Quæ mœrebat & dolebat* dello *Stabat Mater* nelle sincopi, cioè le note o le corde sono le medesime; ma nella Cantata sono sciolte; nello *Stabat Mater* sincopate, di sorte che sincopando quelle della Cantata divien la modulazione del *mœrebat & dolebat*, e sciogliendo quelle del *mœrebat & dolebat*, divien la modulazione della Cantata. Nella quarta le parole: *O d'Acheronte sul nero fonte disciolto in lagrime spirto infelice si resterò*, si cantano nello stesso Tono, col medesimo Basso, co' medesimi accordi, e con una modulazione molto simile a quella del *moriendo desolatum* dello *Stabat*. La differenza consiste principalmente nel Tempo, il quale nella Cantata è *Presto*, nello *Stabat*, *Largo*; allargando il Tempo della Cantata, si può senza mutar motivo cantare il *moriendo desolatum*; ed affrettando il Tempo del *moriendo desolatum* si può cantare il *disciolto in lagrime spirto infelice si resterò*. Ma tutto ciò che prova? Prova l'istesso che le Messe intitolate *l'homme armè*; *nasce la gioja mia*; *Che fa oggi il mio Sole*? cioè che molte espressioni, in particolare la patetica è comune a molti oggetti sacri, e profani. Prova che lo *Stabat Mater* e le Cantate sono di un medesimo Autore, il quale senza copiare se stesso, dà a riconoscere in ogni sorte di stili la sua particolare chiarezza, semplicità, verità, e soavità di espressione. Chi mai avrebbe sofferenza di udir criticare l'Oratorio della Passione del Metastasio, perchè nel suo stile si riconosce l'Autore dell'Artaserse, o della Didone? E sarebbe cosa ragionevole criticare il *Miserere* composto dal gran Jommelli, perchè dal suo stile si scorge l'Autore dell' *Achille in Sciro* cantato in Roma nell'anno 74? Ma queste non sono cose da spiegarsi qualor si parla co' Maestri; e non sono punto necessarie per distinguere lo *Stabat Mater*

del

del Pergolesi dalla *Serva Padrona*. La Musica di questo Intermezzo per confessione del P. Martini, è atta ad esprimere sensi burlevoli e ridicoli; e la Musica dello *Stabat Mater* per consenso universale di tutta l'Europa, è la Musica più lagrimevole, e più atta a compungere di quante si sieno mai scritte (*).

E converrà ancora lasciar da parte tale paragone, che non vorrei si prevalesse di questo esempio l'Accad. Filarm. Autore della lettera citata all'art. 11. per confermare, che la Scuola del Canto fermo confonde pur troppo gli stili. Effettivamente par che non ne riconosca se non due, *Canto fermo*, e *Canto non fermo*; e anche il *Canto non fermo* vuole che sia fondato nel *Canto fermo*, di sorte che, fatta *l' analisi* di tutta la Musica, sia di *Canto fermo*, o di *Canto non fermo*, tutta in fine si deve risolvere in *Canto fermo*.

(*) Forse il P. Martini non si sentirebbe mosso alle risa, se udisse cantare lo *Stabat Mater* del Pergolesi alle nobili Sorelle le Signore Ruffina, e Benedetta figlie del Cavaliere D. Pompeo de Battoni. Il gran genio del Padre per esprimere col pennello la Natura visibile s' è comunicato, da quel che appare, alle figlie per esprimere colla Musica gli occulti affetti dell' animo. Ed abbenchè il loro canto in ogni sorte di stili si faccia giustamente ammirare da tutta Roma, egli sopra tutto trionfa nello *Stabat Mater* del Pergolesi; la pietà propria del sesso coltivata con ogni altra virtù da quella nobile famiglia rende le due sorelle così atte ad esprimere colla Musica del Pergolesi i pii sentimenti dello *Stabat Mater*, che non basta, nò, non basta richiamare alla memoria i pregi del Canto fermo per contenere le lagrime nell'udirle, nè le avrebbe certo contenute l' istesso Pergolesi, se avesse avuta la sorte di udire in tal guisa eseguiti i suoi pensieri da due Sorelle degnissime di vivere al pari dell' immortale componimento, che così divinamente cantano.

PARTE SECONDA

Delle antiche regole di Contrappunto.

I.



A mia Opera *sull' Orig. e le reg. della Muſ.* parte, come da primo principio, dalla neceſſità di ridurre la pratica del Contrappunto a regole generali, atteſochè quelle, che ſi ritrovano negli Autori del cinquecento, e del ſeicento ſono coſtantemente fallaci, ſenza veruna conneſſione fra di loro, e più atte a confondere gli Scolari, che ad illuminarli. Mi propoſi adunque di ſupplire a queſto difetto nel lib. 3. della I. Part. luſingandomi, che gli amatori della Muſica gradirebbero, ſe non altro, lo ſforzo almeno di voler ridurre la pratica del Contrappunto ad un ſiſtema ragionato di regole generali, le quali di rado, o giammai fallaſſero. Ed eſſendomi avveduto fin dalle prime mie inveſtigazioni, che il fallo degli Antichi procedeva principalmente dal prendere il Canto fermo per fondamento del Contrappunto, laſciai quello da parte; e ſul ſuppoſto, che mi pareva eſſer vero, che l' armonia foſſe un fenomeno univerſale di Natura, mi applicai ad inveſtigare le ſue leggi ſenza riguardare verun determinato genere di ſtile. Vedo però, che queſta mia maniera di penſare non è ſtata punto gradita dalla Scuola del Canto fermo, poichè il P. Martini nella ſua nuova Opera del *Saggio* non contento di ſuppormi biſognoſo d' internarmi più nella natura di quel divotiſſimo Canto, che è il fondamento della ſua Scuola, riproduce le antiche regole di Contrappunto, acciocchè queſte inſieme col Canto fermo prevengano la rivoluzione che potrebbe cagionare un tempo il mio ſiſtema nella Repubblica muſicale.

Argomento del Saggio del P. Mart.

Se il P. Martini aveſſe riprodotte quelle regole conſolidandole, dimoſtrandole verificate ne' ſeſſantuno eſempj, che adduce, ed impiegando tre o quattro noterelle di tante, che accompagnano quegli eſem-

esempj, per far vedere falsificata qualcuna delle mie, allora dalla fatica del P. Martini insieme colla mia potrebbe la Republica musicale ricavare qualche vantaggio. Ma il riprodurre quelle regole a guisa di aforismi, quali si ritrovano disordinatamente negli Autori del cinquecento, e del seicento; legare allo Scolaro le mani, avvertendolo in generale del gran numero di eccezioni; ed addurre esempj, ne' quali quasi ad ogni battuta si veggono verificate le mie regole, e falsificate le antiche, questo mi par che sia dare un testimonio pratico a favor della mia Opera, che è un'altra ragione del mio *Dubbio* proposto nel principio. Conosco che la rispettabile autorità del P. Martini può dare a quelle regole, abbenchè si riproducano ignude affatto di ragione, la sussistenza, che da loro stesse non hanno; e conosco altresì, che non era decoroso al credito di un tanto Maestro entrar meco in controversia sulle regole del Contrappunto. Ma oltrechè l' appoggio dell'autorità, quantunque sia la più riguardevole, non è, come la sperienza c' insegna, abbastanza sodo e durevole, la brama di giovare agli studiosi dell' arte par che dovrebbe far superare quei piccioli riguardi, ed impegnar chi si sia a non fidarsi della propria autorità, e trattare le materie dottrinali, come vanno trattate.

In tanto giacchè il P. Martini mi fa il servizio di raccogliermi, come in un mazzo di odorosi fiori, dalla pag. XIX. fino alla XXXII. le antiche regole del Contrappunto, (fatica, che dovrei io aver fatta nella mia Opera *sull' Orig. della Musi.*) le odereremo ad una ad una, cioè dimostreremo, che nelle dieci regole raccolte dal P. Martini, eccettuata la prima, che prescrive doversi cominciar e finire ogni composizione in consonanza perfetta (e anche questa non va esente da ogni eccezione, poichè si comincia e finisce benissimo colla sola Terza, che è consonanza imperfetta) delle altre non vi è neppur una, la quale non sia falso principio di Contrappunto, o di armonia.

II.

II. Regola del P. Martini: *Si proibiscono due Unisoni, due Ottave, e due Quinte, di seguito per moto retto.*

Questa regola dice il P. Martini alla pag. 25. che l' ha trovata trasgredita *in tutte le Opere de' più eccellenti Professori dell' arte.* Parmi che la proposizione sia alquanto avanzata; poichè se fosse vera, perchè proibire a gli Scolari di far ciò che si trova *in tutte le Opere de' più eccellenti Professori dell' arte*? E' ben vero che il P. Martini dice, *essergli avvenuto d' incontrare un tal errore, benchè di raro rarissimo, in tutte le Opere de' più eccellenti Professori dell' arte.* Ma non intendo bene, come le due Quinte si trovino *di raro rarissimo*, e si trovino *in tutte le Opere de' più eccellenti Professori dell' arte.* Se ciò vuol dire, che in ciascuna delle suddette composizioni si trovano le due Quinte *di raro rarissimo* v. g. una sola volta, si potrebbe concedere allo Scolaro la licenza di farle, se non una volta per ciascuna composizione, mentre non è Professore eccellente, al meno per incoraggirlo a divenir tale, una volta all' anno.

Se-

Segnatamente si trovano le due Quinte alla battuta 7. del *Gloria Patri* dello Spagnuolo Ludovico da Vittoria, che nella cit. pag. esamina il P. Martini; soggiungendo nella nota alla seg. pag. 26. che *una tale licenza, che in uomini di tanto grido niuno ha coraggio di condannare, per essere stati Maestri, e Maestri consumati nella Professione, sarebbe intolerabile, e degna d' infinito biasimo in chi non avesse il capitale di merito, e di credito, che essi avevano*. Io non sapeva, che la Musica si dovesse governare a guisa di un Convento di Religiosi, nel quale a' Padri di merito e di credito si concedono privileggi, e licenze, che si negano a' Coristi. Nella gramatica delle lingue, che in gran parte dipende dall' arbitrio umano, si prendono certamente per le opere grandi alcune licenze, che sarebbero biasimevoli in un' opera picciola; ma nelle arti istituite dalla Natura per diletto de' sensi i Maestri consumati hanno più obbligo di sapere ciò che si può fare senza offendere le regole fondamentali di quelle; e se le offendono, sono più degni d' infinito biasimo, che non i principianti; se Ludovico da Vittoria avesse fatta una cadenza, dando alla Quinta Terza minore, il suo grido non l' avrebbe salvato da una giusta critica. In somma se l' autorità avesse sulle arti l' impero, che sembra di attribuirle il P. Martini, la Chiesa di S. Pietro in Roma si sarebbe fabbricata con architettura gotica. Quando si ode una composizione, non si ode il nome dell' Autore; sia questo Padre grave, o Corista, l' orecchio la condanna, se si sente offeso; e se ne resta pago, l' applaude.

Non è meno singolare la dottrina sulle due Quinte di Antimo Liberati adottata dal P. Martini alla pag. 69. *Convien*, dice il mentovato Autore in una lettera a Gio: Paolo Colonna, *fare una riflessione, che nella Musica in alcune cose il senso prevale alla ragione; in alcune altre la ragione prevale al senso; ed in altre il senso e la ragione s' accordano, ed uniscono insieme. Quando si facessero due, tre, quattro, o più Quinte giuste, seguite, e continuate di grado, o di salto, queste vengono proibite da tutte le buone Scuole, non già perchè ripugnino al senso la moltiplicità delle consonanze di dette Quinte giuste; ma perchè in ciò prevale la ragione al senso, la qual è, che tante Quinte giuste continuate, non producendo varietà veruna, che è quello, che fa l' armonìa dilettevole, perciò non stanno bene, nè si devono fare, e così la ragione prevale al senso*. Antimo Liberati, se avesse detto meno di quel che dice, avrebbe detta la verità, che egli non seppe riconoscere nelle sue proprie parole, abbagliato dalla sublime e stravagante metafisica della ragione, che talor prevale al senso; e del senso, che talor prevale alla ragione. Se a questa dottrina di Antimo Liberati, si aggiunge quella del P. Anglerìa, addotta pure come certa dal P. Martini alla pag. 154 cioè che l' accordo di Terza maggiore, e Sesta minore *è buono per autorità, ma non per regola*, avremo tre sorgenti fecondissime di Contrappunto, *la ragione, il senso, e l' autorità*; la ragione che talor prevale all' autorità ed al senso; il senso, che talor prevale alla ragione, ed all' autorità; e

l'autorità, che non risguarda nè il senso, nè la ragione. Ma la ragione e l'autorità in materia di Musica, se non raziocinano subordinate al senso, o alla sperienza, delirano. E non intendo, come il P. Martini faccia tanto conto della dottrina di Antimo Liberati, mentrechè nella Prefazione del *Saggio* stabilisce come dottrina verissima la contraria. *Se poi l' intelletto*, dice alla pag. X. *come potenza spirituale, voglia estendersi fuori de' limiti del senso, egli è certo, che ridurrà la Musica a principj ideali*; secondo la qual dottrina del P. Martini l' intelletto o la ragione non deve mai in materia di Musica prevalere al senso.

La serie di Quinte è ripugnante al senso per la ragione, per cui Antimo Liberati dice, che non è ripugnante al senso, ma solo alla ragione, cioè perchè non produce varietà veruna, e rende l' armonìa stucchevole, la quale stucchevolezza per la precisa ragione è una cosa molto indifferente; ma è molto dispiacevole al senso. Tuttavia la serie di Quinte, come dice l' istesso Liberati in un' altra lettera a Ovidio Persapegi, *non dà nocumento o difetto* all' armonìa, cioè non la distrugge affatto, *come stimano*, soggiunge egli, *i Musicastri ignoranti*. Ecco dunque, che secondo Antimo Liberati, e (quel che fa più forza) secondo la sperienza, non distruggendosi l'armonìa dalle due Quinte, la regola, che le proibisce, non è regola fondamentale di quella. E' bensì una regola di gusto risguardante la varietà: ond' è che si può trasgredire, ogniqualvolta si suppliſca alla varietà col concorso di altre parti; e si deve trasgredire, qualor la varietà dell' armonìa possa portar nocumento all' espressione, che è il primario oggetto della Musica. Un Giovane dunque di buon gusto quantunque non abbia esercitata la Musica se non se tre o quattro anni, sarà lodato per aver fatto due Quinte massimamente nel secondo caso; fuori però de' due casi suddetti, se le fa il Maestro più condecorato dovrà essere castigato con qualche penitenza. Le due Quinte di Lodovico da Vittoria si appartengono evidentemente al caso primo. Ivi cantano insieme cinque voci, due Bassi, un Tenore, un Contralto, ed un Soprano; il secondo Basso fa le due Quinte con moto velocissimo; ma nel nascere della seconda Quinta il primo Basso con un salto sensibilissimo di Quarta e con moto contrario all' altro Basso pianta una Terza maggiore, che supplisce a tutta la debolezza delle due Quinte. Antimo Liberati adunque fece le due Quinte, non già affidato al suo credito, ma perchè la sperienza gli mostrò, che nel concorso di quelle circostanze due Quinte fatte velocemente non rendevano l' armonìa stucchevole.

III.

Regola III del P. Martini: *Si devono evitare in ciascuna Parte del Contrappunto i salti di Quarta alterata, o maggiore; di Quinta falsa, o mancante; di Tritono; di Sesta maggiore; di Settima tanto maggiore, che minore, di Ottava diminuita, o alterata &c.*

La

La proibizione degli accennati salti è stata messa dal P. Martini tra le regole fondamentali di Contrappunto, perchè tale è riputata dalla Scuola del Canto fermo. Io però nell' Opera *sull' Origine della Mus.* alla pag.230. dico intorno a questa regola, che *tali proibizioni, che ci vengono spacciate da' nostri Contrappuntisti come regole fondamentali di armonìa, risguardano solamente la facilità del canto umano, e di necessità si trasgrediscono spessissimo*. Ed alla pag.252. parlando dello stile a cappella, dico così: *Oltracciò mancando alle voci l' ajuto degli strumenti per intonare perfettamente, e rimettersi in Tono, bisogna sfuggire, quanto più sia possibile, i salti, e le mutazioni di Modo, massime le irregolari*. Conformemente a questa mia dottrina illustra il Padre Martini la suddetta regola con questa nota: *Questi salti furono giustamente da' primi Maestri proibiti, perchè troppo difficili da intonarsi da' Cantori in quei primi tempi, ne' quali non era per anche introdotto l'uso, che l'organo accompagnasse i cantanti. A' giorni nostri però, oltre l' organo, essendo quasi maggiore il numero degli strumenti di quello sia il numero delle voci, riescono meno difficili. Quindi dobbiamo uniformarsi a quei Maestri, che sono più esatti, ed avveduti nella loro arte, i quali si astengono dall' introdurre simili salti nelle loro composizioni senza organo a cappella, o sopra del Canto fermo, introducendoli però nelle moderne composizioni, ogni qualvolta cadono opportunamente*. Confessando dunque il P. Martini in questa nota, che la proibizione de' suddetti salti non è regola fondamentale di armonìa, ma che solo risguarda, come io ho detto nel luogo cit. della mia Opera, la facilità dell' intonazione, particolarmente nello stile a cappella, cresce viepiù il mio *Dubbio* sopra lo scopo dell' Opera del P. Martini, s' egli sia di opprimere la mia Opera, o di illustrarla.

I V.

Regola IV del P. Martini. *Uniformarsi alla proprietà e natura degl' intervalli maggiori, che è di ascendere, e degl' intervalli minori di discendere. Questi intervalli sono le Terze, le Seste, le Settime, le Quarte maggiori o alterate, e le Quinte false o mancanti. Or essendo questo precetto*, soggiunge il P.Mart. nella not.3. *insegnatoci piuttosto dalla Natura, che dall' arte, dovrà il Giovane compositore con ogni possibile esattezza praticarlo*.

Questo precetto, o aforismo è oscuro, e falsissimo. Oscuro, perchè costando ogni intervallo di due voci, non si determina, se entrambe ne' rispettivi casi debbano ascendere, o discendere, o solamente l'una delle due. Falsissimo, perchè facendo una serie di Terze, o di Seste, delle quali se ne veggono parecchie negli esempj addotti dal P. Martini, dette Terze, o Seste sono per lo più alternativamente maggiori, e minori; e sì nelle maggiori, che nelle minori le due voci unitamente ascendono, o discendono. Anzi in sì fatti passaggj accade spesso il contrario di quello, che prescrive la regola. Nell' esempio del Palestrina addotto dal P. Martini alla pag. 11. del *Saggio* il Contralto ed il Mezzosoprano, cominciando a cantare il

Tribus honor unus, fanno una Terza maggiore, che secondo la regola dovrebbe ascendere; eppure le due voci discendono unitamente a far una Terza minore: questa secondo la regola dovrebbe discendere; eppure entrambe le voci ascendono a replicare la prima Terza maggiore; la quale torna di bel nuovo a discendere contra la regola a replicare la Terza minore. Oltracciò dalle Terze, o Seste, sieno maggiori, o minori, le voci partono benissimo con moto contrario, cioè ascendendo l'una, e discendendo l'altra; anzi le Settime minori aggiunte alla perfetta Armonia, le Quarte maggiori, e le Quinte false non risolvono perfettamente, se l'una voce non ascende, e l'altra discende: Dunque se l' una voce ascende benissimo, discendendo l'altra, sì negl' intervalli maggiori, che ne' minori, cosa mai vuol dire, che *la proprietà degl' intervalli maggiori è di ascendere, e de' minori discendere*? Se la Natura, come dice il P. Martini, ci ha dettato questo precetto, sembrami, che la Natura ci abbia in sì fatto precetto parlato in gergo.

Tuttavia dall' applicazione, che fa il P. Martini di questa regola a due casi particolari potremo forse ricavare qualche lume per intenderla. L' uno è alla pag. 109. per risolvere la celebre difficoltà sopra le due Scale del Tono minore, nell'ascendente delle quali la Sesta e la Settima si fanno maggiori; e nella discendente minori. Questo fenomeno musicale, che recò tanto imbarazzo al Signor Rameau, è stato da me spiegato alla pag. 180. dell' *Orig. della Mus.* in una maniera facile, e chiara, e se non m' inganno, difficile da impugnarsi. Ma il P. Martini stimando forse poco decoroso al suo distinto merito l'abbracciare la spiegazione di un Autore così novello, s'attiene fortemente alla regola degli Antichi, e spiega quel fenomeno così: *la ragione poscia, perchè nell'ascendere* (del Tono minore) *facciasi maggiore la Sesta, e la Settima, e nel discendere si faccian minori l'una e l'altra, si è, perchè, come altrove si è dimostrato* (cioè si è detto) *la proprietà, o sia legge di Natura degl' intervalli maggiori è di ascendere, e degl' intervalli minori è di discendere: in competenza delle due leggi, di Natura, e dell' Arte, deve sempre prevalere la prima alla seconda, tanto più che questa non è fondata che nelle leggi di quella*. Questo esempio della regola, col quale sperava io d' illuminarmi, mi lascia viepiù all'oscuro. Poichè quali sono le leggi della Natura, e dell' arte, che si mettono in competenza fra di loro? E se la legge dell'Arte è fondata nella legge di Natura, come mai questa si mette in competenza con quella? Oltracciò il P. Martini applica indifferentemente la regola alla Sesta, ed alla Settima, tuttochè vi si debba far grande distinzione, come effettivamente la fa in pratica l' istesso P. Martini. La Sesta ascendente del Tono minore si fa maggiore per maggior facilità del canto; nel rimanente nella Musica strumentale, come confessa il P. Martini, si fa alle volte minore. Ma la Settima non soffre eccezione; sempre, ed in ogni sorte di Musica si fa maggiore: biso-

gna

gna dunque, che la ragione, per cui si fa maggiore la Settima, sia più forte, e del tutto diversa dalla ragione, per cui si fa maggiore la Sesta, ed una stessa regola non può servire per entrambe. Vedasi il luog. cit. dell' *Orig. della Musc.* ove si troverà spiegato, perchè non milita per la Sesta la necessità di farla maggiore, che milita per la Settima. Finalmente sia vera, o falsa la regola, che gl' intervalli maggiori debbano ascendere, o essere ascendenti, ella mi par che non quadri al caso della Sesta e della Settima del Tono minore, sopra le quali si domanda: *perchè questi intervalli ascendenti sono maggiori?* e la risposta secondo la regola è: *perchè gl' intervalli maggiori sono ascendenti*: che è come domandare: *perchè i Turchi sono bianchi?* e rispondere: *perchè i bianchi sono Turchi*.

L'altro caso, al quale applica il P. Martini la suddetta regola, si trova alla pag. 3. ove senza farmi l'onore di nominarmi, risponde ad una mia noterella posta alla pag. 249. dell' *Orig. della Musc.* nella quale dico, che *sarebbe da desiderare il sapere, quali regole generali diedero gli Antichi per l'uso degli accidenti*, ovvero per mettergli nel canto, tuttochè non fossero notati nella carta. Il P. Martini nel cit. luogo m' insegna la regola, che governava in questo punto i Cantori de' secoli XV. e XVI. dicendo, che *ogniqualvolta la consonanza imperfetta ascendeva, i Cantori avevano per regola stabile di farla maggiore, e quando discendeva, di farla minore, stante quel principio, o sia regola, la quale c' insegna, che la consonanza maggiore vuol ascendere, e la minore discendere*. Una tal regola ci rende palese l' ignoranza degli antichi Cantori non solo intorno alle vere regole di armonìa, ma altresì intorno alle regole della Logica; poichè il dire, che *la consonanza imperfetta ascendente si fa maggiore, perchè la consonanza imperfetta maggiore vuol ascendere*, è l' istesso, come fu già notato, che il dire, che *i Turchi sono bianchi, perchè i bianchi sono Turchi*. Oltracciò se i Cantori de' secoli XV. e XVI. avessero fatte maggiori le consonanze imperfette ascendenti, e minori le discendenti, avrebbero avvelenate le composizioni del Palestrina, e de' più celebri compositori di quei secoli, nelle quali, come abbiamo veduto di sopra, si trovano frequentissimamente consonanze imperfette maggiori, che *discendono*, ed altre minori, che *ascendono*. Segnatamente quei buoni Cantori non avrebbero giammai intonata la Scala del Tono minore, nella quale, che che sia della Sesta, la Terza almeno si deve far minore, e poi *ascendere* contra la regola; altrimenti non sarà più Scala di Tono minore.

Non ostante il fin qui detto, ridotta la regola a questi termini alquanto più chiari, che qualor si ascende, si debba far maggiore qualche intervallo; o al contrario, che qualor si fa maggiore qualche intervallo, si debba poi ascendere, v'è in Musica qualche caso da verificarla? V' è certamente, ed è la Settima del Tono, la quale, se si fa maggiore, si deve poi ascendere al Tono; e qualor si ascende al To-

no,

no, quella Settima si deve far maggiore. Risguardo agl' intervalli minori discendenti, si verifica in qualche maniera la regola nella Settima minore aggiunta alla perfetta armonìa, la qual Settima non risolve perfettamente, se non discende alla Terza, o alla Quinta del seguente accordo. Vedasi *l' Orig. della Mus.* P.I. lib.3. c. 2. I due suddetti casi si riuniscono nella Quinta falsa, le di cui corde sono l' una la Settima maggiore del Tono, che risolve ascendendo, l' altra la Settima minore della Quinta, che risolve discendendo, di sorte che tutti i casi, ne' quali può verificarsi la regola sugl' intervalli ascendenti e discendenti, si contengono sostanzialmente nella Quinta falsa. Negli altri casi, che sono infiniti, si ascende benissimo con intervalli minori, e si discende con intervalli maggiori. Si chiamano questi casi da' difensori delle antiche regole *eccezioni della regola*, ovvero della *legge di Natura*; ma poichè il caso della regola è in sostanza uno solo, ed i casi contra la regola sono infiniti, io stimerei cosa più ragionevole il fare dagl' infiniti casi una regola; e dalla regola una eccezione.

E poi non è vilipendere il nome di *legge di Natura* l' applicarlo ad un aforismo oscuro, e che spiegato ancora di qualche modo, sono più i casi, ne' quali si falsifica, che i casi, ne' quali si verifica? *Legge di Natura* è un principio inalterabile, ed universale, col quale l'arte non si può mettere in competenza, nè gli uomini possono mettergli eccezione alcuna: tal è nella Meccanica la legge dell'equilibrio, che richiede la reciproca proporzione de' pesi colle distanze dall'appoggio. Tal è nella Fisica la legge dell'attrazione, la di cui forza sminuisce a tenore che cresce il quadrato della distanza. Tal è nell'Astronomìa la legge, che costantemente tiene ciascun Pianeta nella sua orbita. Tal è nel linguaggio la legge di connettere l' idee con qualche verbo. Tal è nella Musica la legge, che circoscrive il Tono entro i limiti di otto corde, e riduce ogni armonìa alla Terza, Quinta, ed Ottava. Poste una, due, o quante leggi di queste v' abbisognino per fondamento di ciascheduna arte, indi poi si devono ricavare le regole, senza fare da ogni particolare fenomeno una distinta *legge di Natura*; altrimenti si sbrigherebbe subito la teorica delle arti, come si sbriga il volgo di tutte le difficoltà filosofiche, dicendo: *Dio lo ha fatto*; *è un destino*; *Dio lo vuole*.

V.

Regola V. del P. Martini: *Ci fu insegnata per regola da' primi Maestri di schivare, quanto sia possibile, le relazioni di Ottava superflua, o mancante; di Tritono; di Quinta falsa; e di Quarta alterata, che accadono fra due Parti del Contrappunto.*

Questo aforismo del Zarlino sulle cattive relazioni non è nè più chiaro, nè più vero del precedente. Vuol dire, che intonato da una voce v. g. il *C-sol-fa-ut* naturale, non si deve subito far sentire, o dalla stessa voce, o da un' altra il *C-sol-fa-ut* con diesis. Egualmente si deve

deve sfuggire di far sentire troppo vicine le due corde, che formano il Tritono, o qualche intervallo superfluo, o diminuito. Il Zarlino nel luogo citato dal P. Martini s' impegna in far questa regola generale; ma sarebbe facilissimo di raccogliere più esempj di quelli, che compongono il *Saggio* del P. Martini, per farla vedere trasgredita da' più celebri Maestri dell' arte. Ciò che in detta regola si contiene di vero, si è, che ogni intervallo degli accennati nella regola posto, o in contrappunto, o nella melodia, richiede essere risoluto in un determinato Tono. Quando così non risolve, la relazione delle sue corde rende comunemente cattivo effetto; ma lo rende bellissimo, qualor risolve nel corrispondente Tono. Nell' esempio, che propone il P. Martini, come eccezione della regola alla pag. XXI. il *B-mi* ed il *B-fa* contenuti entro una stessa battuta non fanno cattiva relazione, perciocchè il Tono di quell' esempio è *D-la-sol-re* minore, la di cui Sesta discendente è *B-fa*, e l'ascendente *B-mi*, come costa dall' artic. ant. e però il *B-mi* ascendente del Tenore col *B-fa* discendente del Basso, quantunque assai vicini, non rendono cattivo effetto. Dice il P. Martini nella nota, che *questa eccezione incontrasi, benchè raro, usata da qualche eccellente Maestro del secolo passato*. Ma il Palestrina è più di un secolo più antico del secolo passato, e con tutto ciò al primo esempio suo propostoci dal P. Martini alla pag. 5. batt. 7. si trova già tra il Basso ed il Contralto la relazione di Quarta alterata, cioè *F-fa-ut* con diesis e *B fa*, le quali corde, abbenchè formino fra di loro una vera Terza maggiore, sono comprese nella regola del Zarlino insieme coll' Ottava mancante, la quale veramente è una Settima maggiore. Indi è, che secondo la detta regola, quelle corde dovrebbero far cattivo effetto; ma lo fanno bellissimo, perciocchè il Tono di quella battuta è *G-sol-re-ut* minore, per entrare nel quale, atteso le regole fondamentali di armonia, tanto è necessario il *B-fa*, quanto il *F-fa-ut* con diesis. L'aforismo dunque del Zarlino non è regola; è bensì, come l'antecedente, una cattiva osservazione di certi casi, ne' quali la relazione degli accennati intervalli fa effetto cattivo; ma non avendo egli conosciuto il perchè, ne ha fatto una regola generale, che proibisce tali relazioni ne' casi ancora, ne' quali esse fanno bellissimo effetto. Anzi se per attenersi alla regola del Zarlino nell' esempio addotto dal P. Martini si cantasse il *B-fa* in vece del *B-mi*, o il *B-mi* in vece del *B-fa*, e se nell' esempio del Palestrina per togliere la relazione di Quarta alterata, si cantasse o *F-fa-ut* senza diesis, o *B mi* in vece di *B-fa*, allora per l'appunto nascerebbe nell' uno e nell' altro caso una relazione assai cattiva; in maniera che per isfuggire una cattiva relazione bisogna trasgredire la regola datoci dal Zarlino per isfuggire le relazioni cattive. Or il riprodurre questa sorte di regole in tono di aforismi, ed ignude affatto di ragione, non è far toccare con mano alle persone sensate la necessità d' investigare altre, che è il primo principio del mio sistema?

Re-

VI.

Regola VI. del P. Martini: *Vien proibito il Mi contra il Fa*.

Anzi si deve scongiurare col segno della Croce, perchè come dice il Fux: *Mi contra Fa est diabolus in Musica*. Effettivamente nell' uso del *Mi* contra il *Fa* si comprende l'uso della Quinta falsa, del Tritono, degl' intervalli chiamati *superflui* e *diminuiti*, delle mutazioni di Tono, e di altre materie le più scabrose del Contrappunto, ridotte però da me a regole generali nel Lib. 3. Part. 1. dell' *Orig. della Mus.* Ma siccome gli Autori degli scorsi secoli non avevano per anche ridotte queste materie a chiaro sistema, tagliarono il nodo col bando generale; *Vien proibito il Mi contra il Fa*. Tal sorte però di regole in tanto si mantengono a galla, in quanto non si spiegano; dopo deciferate svaniscono in fumo, come ora vedremo.

Il P. Martini nella nota aggiunta divide questa regola in due parti: nella prima, dice, si proibisce l'uso dell' Ottava alterata, la qual dissonanza, soggiunge, *resta affatto bandita dalla Musica, perchè insoffribile*; nella seconda si proibisce l' uso della Quinta falsa, e del Tritono. Riguardo alla prima parte sono persuaso, che il gran Jommelli, se prima di morire avesse letta questa nota del P. Martini, avrebbe senza dubbio cancellato dal *Miserere*, col quale ha coronata gloriosamente la sua vita, uno de' più lodati passaggi, che vi si trovano, laddove cantando insieme le due voci: *nel fallo e nell' error*, l' una fa *C-sol-fa-ut* naturale, l' altra *C-sol-fa-ut* con diesis, che è l' Ottava alterata *bandita affatto*, secondo il P. Martini, *dalla Musica*. Sarà forse questo un errore per esprimere *l' errore* ed *il fallo*, che dicono le parole? Non dubito che l'Autore abbia avuto questo in mira; ma la Musica non soffre veri errori di armonìa per esprimere la parola *errore*. Quell' Ottava superflua è un errore affatto apparente: il *C-sol-fa-ut* con diesis è Unisono col *D-la-fa* del primo Violino, che forma col *B-fa* del Basso una Terza minore; il *C-sol-fa-ut* naturale è una Nona rispetto allo stesso Basso, e tutto l'accordo si riduce alla Terza minore colla Nona. Altri simili errori puramente apparenti troverà il Curioso nello stesso passaggio; i quali errori, consistenti nella diversa maniera di scrivere una medesima corda, non si devono mai fare oggetto delle regole di armonìa, se non si pretende, che lo Scolaro abbracci per oggetti reali le pure ombre. Sopra tutto mi fa maraviglia, che il P. Martini bandisca affatto dalla Musica l' Ottava alterata, superflua, o diminuita, quando egli stesso alla pag. XVII. c' insegna che gl' intervalli superflui, e diminuiti sono in realtà gli intervalli comuni della Scala, la Settima diminuita una vera Sesta maggiore; l' Ottava superflua una vera Nona, la diminuita una vera Settima maggiore; sicchè per bandire affatto dalla Musica l' Ottava alterata, bisogna unitamente bandire la Nona, e la Settima maggiore; spropósito che niuno crederà degno della penna del P. Martini.

Effettivamente la denominazione d' intervalli *superflui*, o *diminuiti*

nuiti risguarda solamente la comun maniera di scrivere le corde di un Tono: per esempio, nel Tono minore di *B-fa* scritto colla regolarità di caratteri provenienti dalla successiva formazione de' dodici Toni, (vedasi *Orig. della Mus.* Introd. art. 5.) non si trova *C-sol-fa-ut* con diesis; vi si trova però *D-la-fa* unisono con quel *C-sol-fa-ut*; altrimenti l' accennato passaggio del Jommelli sarebbe veramente insoffribile: rispetto dunque al *B fa* il *D-la-fa* si chiama Terza minore; ed il *C-sol fa-ut* con diesis, abbenchè unisono col *D-la-fa*, *Seconda superflua*. Io non condanno questo linguaggio già stabilito; il quale serve talvolta a significare, come un intervallo di sua natura consonante v. g. una Sesta minore, diventa dissonante in certi accordi, ne' quali si chiama *Quinta superflua*. Condanno bensì l' abuso, che si fa di un tal linguaggio per confondere gli Scolari, dicendo v. g. che l' Ottava superflua, o diminuita resta affatto bandita dalla Musica, quando tutto dì si usano la Nona, e la Settima maggiore, che sono unisone con quei intervalli. La prima parte dunque della suddetta regola solo serve a confermare gli Scolari nella illusione proveniente da' diversi caratteri, co' quali si può scrivere una medesima corda.

Riguardo alla seconda parte si può dare regola più inetta, che proibire l' uso delle Quinte false, e de' Tritoni, de' quali intervalli sono piene le composizioni, che ci mette avanti il P. Martini? Se la regola vuol dire, che non si usi della Quinta falsa, o del Tritono, se non se ne' casi, e nelle forme dovute, questa è una verità di Pierro Grullo, che si conviene a tutti gl' intervalli della Musica.

VII.

Regola VII. del P. Martini: *Che le Parti del Contrappunto non siano molto distanti l'una dall' altra; e che stiano dentro i limiti, e le corde del Tono.*

Questa regola, come dice il P. Martini nell' aggiunta nota, risguarda principalmente lo stile *a Cappella*, e senza organo; e però non è regola fondamentale di armonia.

VIII.

Regola VIII. del P. Martini. *Vien proibito il passaggio di qualunque consonanza ad una consonanza perfetta per moto retto.*

Questa regola è compresa nella seconda, che proibisce l' uso di due Unisoni, di due Ottave, e di due Quinte seguite, perciocchè, dicono gli Autori del cinquecento, qualor si fa v. g. una Quinta con moto retto, vi si fanno, se non *formaliter*, almeno *virtualiter* due Quinte. Vedasi dunque la regola seconda.

IX.

Regola IX. del P. Martini. *Che il Contrappunto semplice, o sia di nota contra nota, deve essere composto di sole consonanze, e di figure d' egual valore.*

Questa non è regola; è bensì una definizione del Contrappunto semplice, col quale cominciano gli Scolari a compitare l' armonia, e del quale non si servono più dopo il primo anno di scuola. Se si

prende per regola risguardante certi passaggi di Contrappunto semplice, che possono introdursi nelle composizioni, e de' quali si ritrovano alcuni nelle composizioni antiche, la regola vien dimostrata falsissima dallo stesso P. Martini nel tom. I. della *Stor. della Mus.* *pag.* 193. ove di sei battute di Contrappunto semplice, o sia di nota contra nota, che ci propone per esemplare, la quinta, che è del Principe di Venosa, porta nel *levare* l' accordo di Terza, Quinta, e Settima. Onde il Contrappunto di nota contra nota usato da' Maestri non è necessario, che sia, come dice la regola, *composto di sole consonanze*.

X.

Regola X. del P. Martini. *Come nel Contrappunto diminuito chiamato ancora Colorato, o Florido, composto di figure consonanti di diverso valore, possono praticarsi le dissonanze in due modi, l' uno di grado, di passaggio, e alla sfuggita; e l' altro con legatura, o colla sincope.*

Come non intendo quel *Come*, che dà principio alla regola, non posso ricavare da essa, se non se la licenza, che dà il P. Martini agli Scolari, di usare delle dissonanze nel Contrappunto florido. Nel rimanente parmi, che cotal regola sarebbe regola, se insegnasse la maniera di usare delle dissonanze. Supplisce però il P. Martini a questo difetto nella nota aggiunta; ed aveva già supplito nella *Stor. della Mus.* tom. 1. ove alla pag. 214. e seguenti c' insegna, che le dissonanze si mettono sempre fra due consonanze, ora *alla sfuggita* nelle note, che i Pratici chiamano *cattive*; ora *legate*. Per le *legate* ci dà la regola generale, che mentre la Parte legata o *Paziente* risolve di grado, la *Percuotente*, o *Agente* deve fermarsi; e sebbene si muova qualche volta, questo, dice alla pag. 219. è *un ripiego di contrappunto* per uscire *da una angustia*, del quale, soggiunge, *di rado è lecito usare*, perciocchè questa risoluzione, dice altresì alla pag. 231. è di sua natura *spiacevole all' udito*. Parendomi questa dottrina troppo rigorosa, la impugnai alla pag. 185. dell' *Orig. della Mus.* dimostrando in tutto quel Capo con molti esempj, che il moto, o quiete dell' *Agente*, è onninamente indifferente per la perfetta risoluzione delle dissonanze; e che lungi dal doversi dare per regola generale la quiete dell' *Agente*, vi sono parecchie dissonanze, come la Quinta falsa, il Tritono, la Settima aggiunta alla perfetta armonia, la Settima diminuita, e la Seconda aggiunta alla Quarta maggiore, le quali assolutamente richieggono, che nella loro perfetta risoluzione si muovano unitamente l' *Agente* ed il *Paziente*. Conformemente a questa mia dottrina illustra il P. Martini l' anzidetta regola del *Saggio* con questa nota: *La risoluzione* (della dissonanza legata) *richiede per legge immancabile, che discenda al grado più vicino, o sia di Semitono, o di Tono::: da ciò rilevasi, che la Quarta deve risolversi in Terza; la Quinta falsa in Terza; la Settima in Sesta; e la Nona in Ottava. Accade però non poche volte, che le risoluzioni mostrate in questo esempio non cadono nelle*

nelle consonanze ad ogni dissonanza assegnate; ciò succede, non per causa della Parte che prepara, percuote, e risolve; ma per causa della Parte, che va a urtare contra la Parte legata, o sincopata, perchè muovendosi nell' atto della risoluzione, viene a variare la consonanza; per la qual cosa ogni qual volta la Parte, che lega, osservi le leggi prescrittele, e s' incontri la risoluzione in consonanza, questo vien permesso, come più chiaramente ci dimostra il seguente esempio. In fatti l' esempio addotto dal P. Martini, che onninamente concorda con quello, che io adduco alla pag. 196. dell' *Orig. della Mus.* chiaramente dimostra, che le dissonanze legate risolvono perfettamente, quantunque si muova l' *Agente*. Ed un tal esempio era necessario per dissipare le tenebre, che si formano nel contesto della surriferita nota col concorso di tante *Parti*; *Parte legata*, *Parte, che lega*, *Parte che urta*, *Parte che prepara*, *percuote*, *e risolve*; quando tutte si riducono a due, *Parte legata*, che nel cit. luog. della *Stor. della Mus.* si chiama *Paziente*; *e Parte che urta*, o *percuote*, che nella *Stor.* cit. si chiama *Agente*. Poi *la Parte che prepara*, *percuote*, *e risolve* comparisce quì una medesima; e nella *Storia della Mus.* la *Parte che percuote* è l' *Agente*, e *la Parte che risolve il Paziente*. E come mai *ciò succede non per causa della Parte che percuote; ma per causa della Parte che va a urtare*, quando nella *Stor. della Mus. la Parte che percuote*, *e la Parte che va a urtare* è la medesima, cioè *l' Agente*? Senza questo concorso di *Parti*, che si legano, percuotono, ed urtano fra di loro, mi par che il pensamento del P. Martini si poteva spiegare in due parole, purchè si adoprassero gli stessi vocaboli, di cui egli si serve nella *Stor. della Mus.* per trattare questa materia: il pensamento è questo: *accade non poche volte, che le risoluzioni mostrate nell' esempio* (le quali suppongono fermo l' *Agente*) *non cadono nelle consonanze ad ogni dissonanza assegnate; e ciò succede perchè si muove l' Agente*. Ma spiegato così il pensamento la ritrattazione sarebbe rimasta troppo allo scoperto; poichè in fine secondo la *Stor. della Mus. di rado è lecito* muovere l' *Agente* mentre risolve il *Paziente*; secondo il *Saggio*, *accade ciò no poche volte*. Secondo la *Stor. della Mus.* il suddetto moto dell' *Agente è dispiacevole all' udito*; secondo il *Saggio la legge immancabile* per la risoluzione delle legature solo è, che *la Parte legata discenda al grado più vicino*, che è per appunto *la legge immancabile* da me stabilita per la perfetta risoluzione delle dissonanze legate nel cap. 2. lib. 3. P. 1. dell'*Orig. della Mus.* e se il P. Martini nella *Stor. della Mus.* avesse moderato quel suo rigore sulla quiete dell' *Agente*, come lo ha moderato nel *Saggio*, m' avrebbe risparmiato il dispiacere d' impugnarlo su questo punto nell' Opera sull' *Orig. della Mus.*

Vi è nel fine della prima nota aggiunta dal P. Martini alla decima ed ultima regola un' avvertenza che non è da tralasciarsi. *Deve si quì*, dice, *in ultimo ancora avvertire, che siccome da' Pratici vien considerata, e praticata per dissonaza la Quarta, abbenchè per se stessa sia consonanza,*

come evidentemente ho dimostrato (cioè ho detto) *in varj luoghi di questo* Esemplare, *e specialmente nel tom.* 1. *della* Stor. della Mus. (pag. 276.) *ciò non ostante ho considerata per dissonanza la suddetta Quarta per conformarmi alla pratica di tutti i Maestri di quest' arte*. Dice in somma il P. Martini, che la Quarta è evidentemente consonanza; ma che tutti i Maestri dell'arte, ed il P. Martini con esso loro, la considerano come dissonanza. Io dubito, che in nessun' altr' arte si trovi un fenomeno di questa sorte, cioè una pratica *di tutti i Maestri dell' arte* evidentemente contraria, per confessione degli stessi Maestri, alla più certa ed evidente teorica. O sventurata Musica! Possibile che la più bella fra le belle arti, e la più degna de' riguardi de' Filosofi per le grandi connessioni, che ha, colle nostre passioni, e co' nostri costumi, nel paese, ove è nata e cresciuta, si veda così abbandonata da' Letterati a simili paradossi?

X I.

Ricapitulazione delle regole antiche di Contrappunto.

Eccovi *il sugoso compendio de' principj e delle regole principali di Contrappunto*, che si raccoglie dagli Autori antichi, e col quale il notissimo Autore dell' articolo 3. delle Effemeridi di Roma del 5. del Nov. scorso crede, che il P. Martini abbia frastornato da capo a fondo il mio sistema, quasichè per impugnare il sistema del Cartesio, o del Neuton bastasse ristampare la Filosofia di Averroe. Io piuttosto m' induco a credere, che il P. Martini abbia fatta la raccolta di quelle antichità, per muovere a compassione gli amatori della Musica, e stimolarli a fondarla in principj più sodi di quelli, co' quali la Scuola del Canto fermo tiranneggia i suoi Scolari.

Questa celebre Scuola non ci dà, come resta provato, un solo principio che sia vero fondamento del contrappunto o dell'armonia: parte delle sue regole sono false, parte oscure; e quelle che sono chiare, sono al più regole secondarie risguardanti il gusto di qualche particolare stile, spiegate anche esse da me nella cit. Opera sull' *Orig. della Mus.* Lo scopo e lo spirito della seconda regola, che proibisce le due Ottave, e le due Quinte, è stato da me sviluppato nella cit. Op. alla pag. 238. La terza, che proibisce i salti difficili, e che risguarda solamente lo stile senza organo, è stata illustrata dal P. Martini colla spiegazione, che io ne faccio alla pag. 231. e 251. La quarta sugl' intervalli ascendenti e discendenti è oscura, e falsa; Quel poco, che contiene di vero relativamente alla Settima, è stato da me ridotto a regole generali nel cap. 2. lib. 3. Part. I. Tolta l'oscurità della quinta regola sulle cattive relazioni, si vede essere così falsa, che più volte bisogna trasgredirla per ottenere il suo scopo; e se ha qualche relazione col vero, si appartiene alle leggi delle mutazioni di Tono, e della modulazione, spiegate da me ne' capi 4. e 5. del cit. lib. La prima parte della regola sesta, che proibisce il *Mi* contra il *Fa*, è una pura illusione; la seconda parte è inetta. La settima sulla reciproca distanza delle voci è un bonissimo avvertimento per lo stile *a cappella*,

il

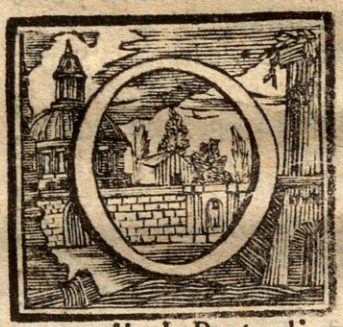
il quale avvertimento si ritrova più disteso nella mia cit. Opera alla pag. 237. L'Ottava regola s'appartiene alla seconda. La nona sul Contrappunto semplice è una definizione; e se si prende per regola, è falsa. La decima, che permette usare delle dissonanze senza spiegare in qual guisa, non è nè regola, nè avvertimento; e ciò che vi aggiunge il P. Martini nella nota, è un prudente temperamento di quello che c' insegna nella *Stor. della Mus.* Or tutta la pratica delle dissonanze è stata da me ridotta a poche regole generali nel cap. 2. del lib. 3. Part. 1. Oltra le dieci surriferite regole, il *Saggio* del P. Martini non contiene se non se note sopra i sessantuno esempj, delle quali parte dimostrano la falsità di quelle regole; parte risguardano gli attacchi e risposte delle Fughe, materia, che non ha che far niente co' principj dell'armonìa, e che è stata pure da me ridotta a regole generali nel lib. 4. della 1. Par. parte infine contengono certe notizie sopra i Canoni *cancherizzanti*, sopra gli altri intitolati: *contraria contrariis curantur*; e sopra quegli che si chiamano: *Qui post me venturus est, ante me factus est*, erudizione sul gusto delle Messe intitolate: *l' homme armè*; *nasce la gioja mia*; *che fa oggi il mio Sole*? &c. Se adunque la Scuola aristotelica del Canto fermo non ci dà pel Contrappunto se non se regole false, oscure, ridicole, e distruttive del gusto, perchè si dà incenso a questo idolo? Lo dirò: racconta il chiarissimo Huet nel Comento della sua vita, che in un Popolo della Germania si eleggeva il Magistrato o Re in questa forma: nel centro di un tavolino tondo si lasciava uno di quei piccioli insetti, che sono soliti ad annidare ne' nostri capelli; i Magnati, stando a seder intorno, spandevano sul tavolino la barba, e quegli che per averla più lunga, arrivava a prendere con essa l' insetto, era incontinente dichiarato Re. La verità ha in ogni tempo durata lunga fatica a scuotere il giogo, con cui la opprime il pregiudizio dell' antichità.

PARTE TERZA

Del Contrappunto degli antichi Greci.

I.

Questione sul Contrappunto de' Greci.



Razio egualmente Filosofo, che Poeta, comprese le vicende delle cose umane in quella savia sentenza: *multa renascentur quæ jam cecidere, cadentque quæ nunc sunt in honore.* Rinascono di continuo molte cose, delle quali non rimaneva più nè vestigio, nè memoria; e si perderà poi la memoria di quelle, che ora sono in pregio. Così mi par che sia accaduto al Contrappunto, o all'armonìa. Dall' idea data nella I. Part. di questo scritto dell' origine del Canto fermo si deduce abbastanza, che dopo l' inondazione de' Barbari i Popoli dell' Europa non ebbero più la delicatezza de' sensi necessaria nè per produrre, nè per provare i piaceri dell' armonìa. A tenore però che l' Europa deponeva le spoglie della sua antica rozzezza, la Musica si arricchiva di nuove corde, di ritmo, di varietà di note, e così a poco a poco coltivato l' istinto del canto, le voci finalmente si distaccarono dall' Unisono del Canto fermo, e si accordarono in armonìa. Allorchè questa fu già formata, nacque tra gli Eruditi la questione, se ella fosse nata, o rinata, cioè se gli Antichi, nominatamente i Greci, l'avessero praticata nella loro Musica colla estensione, con cui noi la usiamo, di Terza, Quarta, Quinta, Sesta, ed Ottava, colle dissonanze che seco porta il sistema d'un Tono. Il non trovarsi negli Autori greci spiegata la pratica dell' armonìa *contemporanea*, o sia del Contrappunto, è stata l'unica ragione che ha determinato il maggior numero degli Eruditi a spogliare la Musica greca di armonìa *contemporanea*, concedendole solamente l'accordo all' Unisono co' suoi equivalenti all' Ottava, ed alle Decimaquinta. Di questa opinione è stato a' giorni nostri come Capo il Signor Burette; sebbene dopo di aver-

la

la fondata ed illustrata con infinita erudizione, alla fine poi fu costretto dagli Avversarj a confessare, che nella Musica strumentale poterono i Greci formare l'accordo di Terza; ma escluse nominatamente riguardo a' tempi più fioriti della Grecia la Quarta, e la Quinta con tutti gli altri intervalli; supponendo altresì con tutti i seguaci della stessa opinione, che l'accordo delle voci all' Unisono, o all' Ottava fosse semplicissimo, ovvero di nota contra nota. Vedasi la mia *Quarta Risposta* alle Effemeridi letterar. di Roma pag. 36.

Il P. Martini nel tom. 1. della *Stor. della Mus.* introduce una Dissertazione, che è la seconda, su questo punto; nella quale accordando a' Greci l'accordo alla Quarta, ed alla Quinta, nega loro l'uso della Terza, e Sesta con tutte le dissonanze. Le sue ragioni sono parte comuni a gli altri Autori, che negano a' Greci il Contrappunto; parte nuove, fondate nelle proporzioni e misure de' Tetracordi greci. Io nell' Opera sull' *Orig. della Mus.* abbracciai l'opinione contraria, parendomi, che essendo l'armonìa un' istinto di natura, il quale fu ne' Greci svegliatissimo per ogni sorte di piaceri, non poterono essi lasciar di produrre, e di provare il piacere dell'armonìa composta di Terze, Quarte, Quinte, Seste, e delle più regolari dissonanze, che che fosse del gusto, o maniera colla quale si servissero di questi elementi dell'armonìa. Tratto di questa materia nella Part. 2. lib. 1. c. 2. ove dopo di aver esposte le ragioni, che mi muovono a credere l'armonìa rinata dopo i secoli di barbarie, piuttosto che nata, o nuovamente inventata, procuro di rispondere agli argomenti contrarj, nominatamente a quello, nel quale si fonda il P. Martini per negare a' Greci l'uso della Terza, e Sesta, e delle dissonanze.

Ma questo degnissimo Autore nella Pref. del *Saggio* pag. VIII. si lamenta che io non abbia risposto alle sue ragioni ad una ad una. Queste sono le sue parole: *Oltre di che, se ammettasi il sentimento di questi due degni Scrittori* (cioè del Sig. Saverio Mattei, e mio) *converrà accordare non solo agli Ebrei, ma ai Greci ancora la Musica in contrappunto, lo che è stato da me loro negato nel Tomo primo della Stor. della Mus. con ragioni, che mi lusingava fossero fondate, e convincenti. Queste però lungi dal persuadere il Sig. Eximeno, lo hanno anzichè mosso ad asserire tutto l'opposto nel suo Libro citato. Sarebbe però da desiderare a mio giudizio, che ne avesse ancora recate ragioni tali da sostenere con egual sodezza la sua asserzione, e da mostrare insussistenti ad una ad una le da me addotte a prova del mio contrario sentimento.*

Quantunque il P. Martini mi supponga bisognoso d'illuminarmi sì sopra la Musica greca, come sopra il Canto fermo, pareggiando poi i miei lumi sull' uno e l' altro punto con quelli del Sig. Saverio Mattei, mi compensa soprabbondantemente la mortificazione che sembra a prima vista di volermi dare. Che le sue ragioni sieno state per lui fondate, e convincenti, e tali non sieno state per me, è un indizio chiarissimo di non essere io dotato di quel *gran talento, e singolar pene-*

penetrazione, che il P. Martini per bontà sua si degna di accordarmi. Le ragioni poi del P. Martini, che tendono a negare a' Greci l' uso del Contrappunto, non sono certamente state (nè mai potevano essere) quelle che mi *hanno mosso ad asserire tutto l' opposto*, poichè questo sarebbe partire da Roma per andare a Bologna, prendendo la direzione da Bologna verso Roma. Quelle ragioni non mi hanno in verità servito di ostacolo per fondare tutto l' opposto in altre ragioni, procurando poi, come era mio dovere, sciogliere quelle, che hanno mosso il P. Martini ad abbracciare il sentimento contrario. Si lamenta il degnissimo Autore che io non ho mostrate queste sue ragioni insussistenti ad una ad una. La mia Dissertazione sul Contrappunto de' Greci costa di sole venti pagine in quarto, e quella del P. Martini sullo stesso argomento di cento sessanta nove pure in quarto; ciò non ostante mi lusingo di aver risposto a tutte le sue ragioni che tendono a negare a' Greci l' uso libero delle Terze e Seste, e delle dissonanze. Per dimostrare ciò mi converrà addossarmi un mestiere, che non mi va troppo a genio, qual è quello di fare estratti, o Effemeridi. Tuttavia sic. come la rispettabile autorità del P. Martini potrebbe far credere, che io abbia proceduto *di leggieri* in oppormi al suo sentimento, mi converrà far l' estratto della sua Dissertazione, mettendo i Lettori in istato di giudicare, se abbia io risposto, o nò, alle sue ragioni ad una ad una; e mi protesto che sarò esatto, e puntuale nelle citazioni; non procurerò di vincere la causa con falsi testimonj; e lascierò pienamente convinti i Lettori, di aver letto ed inteso da capo a fondo non solamente il titolo, ma tutta la Dissertazione del P. Martini. Con questa occasione, perchè l' estratto non divenga nojoso, tratterò alquanto difusamente di alcuni punti relativi alla Musica greca, ed a' primi principj del mio sistema sull' *Origine della Musica*.

11

Prefazione del P. Mart. alla quest. sul Contrap. de' Greci.

La Dissertazione del P. Martini *sul Canto in consonanza*, o sia sul Contrappunto *degli Antichi* comincia alla pag. 165. del Tom. 1. della *Stor. della Musc.* e finisce alla pag. 334. Dalla 165. sino alla 174. fa l'Autore una dotta Prefazione sopra gli Autori, che hanno trattata questa erudita questione. Alla pag. 167. si maraviglia, che prima del secolo XV. niuno *de' nostri, che esercitarono la Musica, parlando della greca, la faccia ornata del Canto in consonanza*. Prima del secolo XV. poco o nulla si pensava a' fatti de' Greci: i loro Autori erano seppeliti nella polvere delle biblioteche; e riguardo alla Musica de' medesimi solo si sapeva quel poco, che sopra li Generi avevano scritto Boezio, Marziano Capella, ed alcuni altri Latini. Il primo Autore greco di Musica, che comparve alla luce fu Euclide sotto il nome di Cleonida, la cui traduzione fu fatta e pubblicata in Venezia dal Valla nel 1498. Gli altri non videro la luce pubblica sino a' due seguenti secoli XVI. e XVII. E mancando i materiali per discorrerne, non è maraviglia, che prima del Secolo XV. niuno attribuisse, nè negasse a' Greci il canto in consonanza.

Il primo, che ne parlò, e che piuttosto suppose, che provò, i Greci aver usato del Contrappunto, fu Gaffurio verso il fine del Secolo XV. o principio del XVI. allorchè cominciarono a leggersi gli Autori Greci di Musica. Gaffurio nella *Prat. Musˑ* lib. 3. c. 1. suppone, Bacchio Seniore aver definito il Contrappunto così: *Harmonici modulaminis genus est mos universum quid subindicans, diversas in se habens ideas, id est exemplaria, seu diversas cantilenæ compositiones, quod quidem Contrapunctum vocamus*. Giustamente si lamenta il P. Martini alla pag. 169. che Gaffurio non abbia citato il Codice greco, onde ricavò questa definizione, la quale basterebbe a decidere la questione sul Contrappunto de' Greci; poichè se fosse certo, che Bacchio Seniore definisse così il Contrappunto, non si potrebbe più dubitare, averlo i Greci conosciuto e praticato. Non è solo il P. Martini a lamentarsi della trascuraggine di Gaffurio, contra il quale quasichè si forma il sospetto d'impostore. Il Buontempi nella sua *Stor. della Musˑ* confessa aver perduto il tempo scartabellando Codici greci, senza trovare vestigio del testimonio di Bacchio citato dal Gaffurio. Ma potrebbe darsi che il Buontempi non fosse abbastanza abile per far questo genere di ricerche? Poichè il testimonio citato dal Gaffurio si trova alle prime pagine dell' *Introduzione dell' Arte Musica* di Bacchio Seniore; e mi sorprende, che neppure il P. Martini lo abbia raffigurato alla pag. 19. dell' ediz. del Meibomio. Ivi domanda Bacchio: Μέλος δὲ τί ἐστι; *Quid est cantus?* e risponde τὸ ἐκ φθόγγων καὶ διαστημάτων, καὶ χρόνων συγκείμενον: *quod ex sonis, & intervallis, ac temporibus constat*. Seguita poi così: Γένος δὲ, μέλους ἦθος, καθολικόν τι παρεμφαῖνον, ἔχον ἐν ἑαυτῷ διαφόρους ἰδέας. *Genus vero*, traduce il Meib. *cantûs mos, universale quid ostendens, & formas in se diversas continens*. Ecco il testimonio di Bacchio tanto desiderato dal P. Martini, e ricercato dal Buontempi. Bacchio definisce primieramente il Canto, e poi soggiunge, che il *Genere è il costume in generale*, cioè il più semplice e general sistema di corde, *nel quale si canta, contenente in se diverse idee, o specie*. Chiama Bacchio il sistema delle corde ἦθος, *morem*, o *costume*, perchè come dice Aristide Quint. alla pag. 18. ediz. del Meib. gli Antichi chiamarono i sistemi musicali *principio, o origine del costume*, ovvero dell'espressione, che guastava, o riformava i costumi; συστημάτων ἃ καὶ ἀρχὰς οἱ παλαιοὶ τῶν ἠθῶν ἐκάλουν. Di questi sistemi il più ristretto o semplice era il *Tetracordo*, ed al Tetracordo *in generale*, cioè καθολικόν τι παρεμφαῖνον, si rapporta il Γένος e l' ἦθος μέλους di Bacchio; il qual Tetracordo o *Genere* si divideva poi in *diverse idee, o specie*, quali erano il *Diatonico*, il *Cromatico*, e l' *Enarmonico*. Il Gaffurio dunque traduce quasi letteralmente il testimonio di Bacchio sino alla parola ἰδέας; poi soggiunge una falsa interpretazione o parafrasi di quella parola, facendola significare *diverse cantilene contemporanee*, quando solo significa le diverse specie, che dividevano il *Genere*, o il *Tetracordo in generale*. E se il Buontempi avesse saputo distinguere il testimonio di Bacchio dalla falsa interpretazione,

che vi aggiunge il Gaffurio, non avrebbe scartabellato inutilmente i Codici greci; nè il P. Martini avrebbe desiderata la citazione di qualche Codice.

Pondera il P. Martini in due o tre luoghi distinti di questa Prefazione la difficoltà di trattare la presente questione, per la difficoltà d' intendere gli Autori greci di Musica; sebbene, soggiunge alla pag. 168. essere stata tolta in gran parte questa difficoltà *da' moderni Francesi valorosissimi nell' intelligenza sì della greca favella, sì della Musica di ogni tempo*. Siamo certamente debitori di molti lumi a' valorosissimi Francesi, sì per gli uomini grandi, che di continuo ci danno in ogni sorte di letteratura, sì perchè, come diceva un Erudito, la Francia è lo stomaco dell' Europa, il quale digerisce tutto ciò che in essa si pensa. Ma sugli Autori Greci di Musica di pochissimi lumi siamo debitori a' Francesi. Prima del Meibomio era stato tradotto Aristosseno da Antonio Gagovino; Euclide dal Valla; Plutarco dal Valgulio, e dal Xilandro; Tolomeo e Briennio dal Vallis; e parte di Aristide Quintiliano da Marziano Capella, niuno de' quali Traduttori fu Francese. Meibomio poi Danese è stato la sorgente più copiosa di lumi su questa materia. Egli emendò gli originali, e tradusse in latino Aristosseno, Aristide Quintiliano, Nicomaco, Gaudenzio, Alipio, Euclide, e Bacchio Seniore: di sorte che da' Francesi solo abbiamo in questa materia qualche testo greco poco corretto, come quello di Bacchio Seniore pubblicato dal Mersenno nel Comento del Genesi; il testo greco di Euclide con una traduzione posteriore a quella del Valle, pubblicata in Parigi da Giovanni Pena nel 1557; la traduzione del Dialogo sulla Musica di Plutarco fatta dall' Amiot dopo le due di sopra accennate, la prima delle quali fu fatta in Italia, la seconda in Germania; ed ultimamente la traduzione, e l' illustrazione veramente compita dello stesso Dialogo fatta dal Burette. Vero si è, che i Francesi hanno poi trattata diffusamente la questione sul Contrappunto degli Antichi; ma siccome questi valorosissimi Autori procurano di trarre i Greci ciascuno al suo partito, chiunque si prevalga de' loro scritti per trattare questa questione senza veruna intelligenza dell' idioma greco, non saprà distinguere il testo originale dalle false o vere interpretazioni; come intervenne al Buontempi. Finalmente il P. Martini confessandosi per eccesso di modestia poco atto ad entrare nella presente questione per essergli *il greco idioma un mare sconosciuto*, si accinge valorosamente a risolverla sulla fede de' valorosissimi Francesi.

Dalla pag. 174. fino alla 210. si contiene una seconda Prefazione, o Introduzione al primo argomento contra il Contrappunto de' Greci, la qual Introduzione consiste in una erudita raccolta di monumenti per mettere in chiaro lume le diverse maniere, nelle quali si scriveva la Musica ne' secoli barbari. E sebbene la scrittura musica de' secoli barbari paja di non avere veruna connessione colla Musica greca, tut-

tuttavia indi rileva il P. Martini la divisione del Contrappunto in *semplice sempliciſſimo* (pag. 192.) *semplicemente figurato* (pag. 194.) ed *interamente figurato* (pag. 197.). Mentre la Musica si scrisse co' punti, o colle prime sette lettere dell' alfabeto, dice il P. Martini alla pag. 204. solo potè adoprarsi il Contrappunto *semplice sempliciſſimo*; il *semplice figurato*, e l' *interamente figurato* non poterono nascere, se non se colle figure di diverso valore. Poi fino alla pag. 210. prova ciò che è ben noto ad ognuno, cioè che i Greci scrivevano la Musica colle lettere dell' alfabeto variate in più di mille e seicento maniere. Dunque nelle prime 45. pagine della Dissert. del P. Martini mi par non contenersi argomento alcuno contra il Contrappunto de' Greci, al quale dovessi io rispondere nell' Opera sull' *Orig. della Mus.*

III

Primo argomento del P. Martini contra il Contrappunto de' Greci.

Alla pag. 211. propone il P. Martini in poche righe il primo argomento contra il Contrappunto de' Greci, il quale argomento sviluppato nel mio volgare stile è questo: I Greci scrivevano la Musica colle lettere dell' alfabeto, e però senza note di diverso valore: or senza note di diverso valore non si può adoprare se non che il Contrappunto *semplice sempliciſſimo*: dunque solo questo genere di Contrappunto potè essere noto a' Greci. A questo argomento comune a tutti gli Autori contrarj alla mia opinione, ho risposto nella mia cit. Oper. alla pag. 344. dicendo: *questo argomento non è tanto contra il Contrappunto, quanto contra la melodìa; e non intendo come si conceda dagli Avversarj alla Musica greca l' espressione, negandole la libertà di variare il valore, o durata de' suoni* &c. Indi spiego, come colle lettere dell' alfabeto variate in tante maniere, potevano i Greci accennare il diverso valor de' suoni; ed abbenchè non lo accennassero, spiego come ciò non ostante, potevano in pratica cantare con varietà di note. In somma benchè la Dissertazione del P. Martini sia di 155. pagine più lunga della mia; la mia suddetta risposta è di otto righe più lunga che l' argomento del P. Martini.

IV.

Secondo argomento del P. Martini.

L' argomento negativo consistente nel silenzio degli Autori greci intorno al Contrappunto, il qual argomento è l' Achille degli Autori contrarj al mio sentimento, si contrae dal P. Martini nella seguente pag. 212. alle figure di diverso valore indispensabilmente necessarie al Contrappunto. Essendo stati i Greci, dice il P. Martini, così minuti in trattare di altre maniere musicali, non sarebbero stati così negligenti e trasandati in trattare del diverso valore delle figure, e di altre cose, che seco porta il Contrappunto, se lo avessero praticato, e conosciuto. A questo argomento ho risposto nella mia citata Opera in due intere pagine, che sono la 341. e 342. dicendo in sostanza, che appunto per essere stati i Greci così minuti in trattare di altre materie musicali, furono negligenti e trasandati in trattare delle cose necessarie al Contrappunto. La proposizione pare a prima vista un paradosso;

ma non è tale; è bensì che il P. Martini ed io abbiamo un' idea molto diversa delle minuzie muſicali de' Greci; e però da un medeſimo antecedente diverſamente inteſo ricaviamo conſeguenze contrarie.

Gli Autori greci di Muſica peccano nella eſtremità contraria a quella, nella quale peccano i Moderni. Queſti empiono i libri di vocaboli ſenza definirli; *Tono Autentico*, *Plagale*, *cadenza regolare*, *irregolare*, *Canto fermo*, *figurato*, *paſſo cromatico*, *Sintono* &c. il qual linguaggio, empiendo la mente degli Scolari di tenebre e di fantaſmi, offuſca il loro ingegno, laſciandolo per ſempre come ſtupido. I Greci al contrario ſi perdono in picciole diviſioni, e ſuddiviſioni de' termini, ſenza giammai arrivare a trattar della pratica. Tutti i loro trattati ſull' armonìa ſi riducono, in primo luogo a determinare minutamente le ragioni numeriche, che ſuppongono da corda a corda ne' tre ſiſtemi, o Scale, *Diatonica*, *Cromatica*, ed *Enarmonica*; e poi a ſpiegare i diverſi ſignificati di ciaſchedun vocabolo, ſenza dar giammai una regola pratica per mutar di Tono, per far una cadenza, un ſalto &c. Il P. Sacchi ha ſcritto a' giorni noſtri un trattato ſopra *le miſure delle corde armoniche*, dal quale ſi conclude, qual miſura dovrebbe darſi alle corde della Scala, o con quali proporzioni accordarſi, perchè gl' intervalli, ſecondo la mente dell' Autore, foſſero perfetti. Or da sì fatte ſpeculazioni, benchè poſſano per altro eſſere utili alla coſtruzione degli ſtrumenti, non ſi conclude, come ognun ben vede, regola alcuna per cantare, o per comporre. Tal è il principale ſcopo degli Autori greci di Muſica; nel rimanente i loro trattati ſono una pura filologìa, o ſpiegazione de' vocaboli; tra i quali ſi trova ancora il Contrappunto ſotto il nome di *Sinfonìa*; ma ſiccome non diſcendono mai alla pratica, neppur diſcendono a trattare degl' intervalli, che poſſono metterſi in Sinfonìa, nè di altre materie pratiche appartenenti non ſolo al Contrappunto, ma ancora al puro canto o melodìa.

Tal è l' idea da me data nel cit. luog. dell' *Orig. della Muſ.* de' trattati muſicali de' Greci, dalla qual idea concludo, che eſſendo il Contrappunto una materia interamente pratica, il non trovarſi trattata negli ſcritti de' Greci non è ragione ſufficiente per negare loro l'uſo del Contrappunto, ſiccome il non trovarſi ne' loro ſcritti nè mentovata, nè ſpiegata la maniera di fare una cadenza nel Tono, non è ragione ſufficiente per aſſerire, che finiſſero di cantare ſenza cadenza. Per verificare l' idea data in generale de' trattati di Muſica de' Greci, converrebbe mettergli ſotto gli occhi del Lettore; e togliere il pregiudizio, che ne riſulta da' loro traduttori ed Interpetri, i quali, per non aver ridotta la filologìa della Muſica greca alla noſtra, ci fanno credere, che la pratica muſicale de' Greci foſſe fondata in altri principj a noi ſconoſciuti; pregiudizio che ha fatto vaneggiare molti Autori, i quali abbagliati da' vocaboli greci hanno tentato d' introdurre nella Muſica certe ſtravaganze, perſuaſi che foſſero de-

lica-

licatezze della Musica greca. La Musica, come ho provato nell' *Orig. di essa*, è un puro istinto di Natura, e però, che che sia stato del gusto, i principj fondamentali sono comuni alla Musica antica, ed alla moderna; come sono state sempre le medesime le regole fondamentali della Pittura, della Scoltura, della Oratoria, e della Poesìa. In tanto per dare qualche saggio degli Autori greci di Musica, e far toccare con mano la ragione, perchè non trattarono del Contrappunto, farò una succinta *analisi* de' tre Libri degli *Elem. armonic.* di Aristosseno, Autore di Musica il più antico, il più stimato, e come lo proclama il Meibomio, il più pratico.

Un' altra ragione mi muove ancora a prescegliere per questa *analisi* Aristosseno. Il principio fondamentale del mio sistema, che è sciogliere ogni dipendenza della Musica dalla Matematica, ha scandelazzato molte persone, quelle massimamente, che ignorano i principj della Matematica: e se per simili deboli ingegni le traduzioni degli Autori greci di Musica non fossero egualmente greche che gli originali, avrebbero facilmente indovinata la ragione, perchè nel frontispizio dell' Opera porto il nome Arcadico di *Aristosseno*; ed è l' essermi stato Aristosseno precursore di quel principio. Fu Aristosseno discepolo di Aristotele; ed essendo stato posposto a Teofrasto nella dignità di Capo della Scuola Peripatetica, adirato per ciò contra il Maestro, dicono molti Autori, che lo lacerasse con satire, e gli contradicesse in molte cose. Che che sia di questa vendetta di Aristosseno, il vero si è, che fu il primo a contraddire ai principj matematici-armonici introdotti nella Grecia da Pitagora, amplificati con somma eloquenza da Platone, e lasciati intatti da Aristotele. Aristosseno insegnò, come poi vedremo, che le proporzioni attribuite alle corde musicali sono fondamento falso della Musica, smentito anche dalla sperienza. Però, è vero, questo domma col suo Autore, per non essere stato questi Capo della Scuola di Atene, e perchè la fantasìa de' Greci s'era troppo invaghita della chiarezza speculativa delle proporzioni. L' istesso Aristosseno non fece del suo principio il conveniente uso, poichè nè lo provò colla sperienza, nè lo distese, nè ricavò per la pratica, come poi vedremo, altra conseguenza, che la maniera di accordare gli strumenti senza regolarsi dalle ragioni numeriche; anzi oltre alle molte speculazioni inutili, che si contengono nel suo trattato di Musica, adoprando anch' egli le ragioni numeriche per determinar gl' intervalli, a prima vista fa sospettare, che non ragioni conseguentemente al suo principio; ma in realtà non è così; egli usa di quelle ragioni, come di vocaboli per ispiegarsi conformemente al linguaggio già stabilito; avvertendo però che la giustezza degl' intervalli deve ricavarsi, non dalle proporzioni, ma dalla sola sperienza, o dalla *sottigliezza del senso*. Siccome io nell' Opera sull' *Orig. della Mus.* mi proposi solamente di fare un trattato filosofico, e dottrinale, stimai fuor di proposito interpretrare Aristosseno, credendo bastante per gli

Eru-

Eruditi chiamarmi col suo nome, e per ogni persona ragionevole fondare sodamente quel mio principio nella sperienza; ma poichè vedo, che nella Musica si vuol far valere l' autorità più che la sperienza e la ragione, ora che non parlo cogli Scolari, nè co' deboli, dimostrerò, che quel mio fondamentale principio sulla niuna connessione della Musica colla Matematica, ha anch' esso il suo appoggio nell' autorità del più celebre, e più autorevole fra i Musici Greci.

V.

Estratto de' libri sulla Musica di Aristosseno.

Le prime otto pagine di Aristosseno secundo l'ediz. del Meib. contengono una prefazione, nella quale sono acerbamente criticati gli Autori, che scrissero di Musica prima di lui, perciocchè, come egli dice, solamente *vollero essere Armonici*, che nel suo linguaggio vuol dire *Enarmonici*. Proclo nel lib. 3. sopra il Timeo di Platone riprende severamente Aristosseno per quella proposizione, quasiche dica, che prima di lui solo si usasse del Genere enarmonico. Ed il Meibomio da questo passo di Aristosseno deduce, che almeno prima di lui quel Genere era molto usato in pratica. Ma nè la riprensione di Proclo, nè la conseguenza del Meibomio sono giuste, stante che Aristosseno parla ivi espressamente della Musica *teoretica* o *contemplativa*: συγχάνει γὰρ ἅσα πρώτη τῶν θεωρητικῶν *l' Armonica*, dice, *è la prima tra le parti contemplative*; onde in quella sua proposizione solo vuol dire, che i Teorici prima di lui solamente trattarono del Genere enarmonico, come il più difficile, e forse più fecondo di sottigliezze; però dice: ἁυτῆς γὰρ τῆς ἁρμονίας ἥπτοντο μόνον: *solo toccarono*, ovvero trattarono *di questa armonìa*, cioè del Genere Enarmonico; proposizione, che chiaramente riguarda i Teorici, e di nessun modo i Pratici; tra i quali si deve far gran distinzione, perciocchè, come poi vedremo, gli scritti teorici greci sulla Musica sono pieni di speculazioni impossibili da ridursi a pratica. Nel rimanente della prefazione descrive Aristosseno minutamente le parti, nelle quali si deve dividere il trattato dell' Armonìa, replicando *usque ad nauseam*, che i suoi Predecessori o tralasciarono molte di quelle parti, o le trattarono malamente. Alla pag. 8. entra finalmente in materia, e comincia dal trattare del moto locale della voce. Impugna primieramente gli Enarmonici, i quali asserivano, la voce essere una estensione. Aristosseno pretende che la voce non sia estensione; ma che si muova in uno spazio. Una tal questione si fonda in quella illusione della fantasìa, la quale come ho spiegato nell' *Orig. della Mus.* Part. 1. lib. 1. c. 2. ci rappresenta ogni cosa a guisa di estensione. La voce grave è una sensazione, e l'acuta un'altra, tra le quali sensazioni non v' ha estensione, nè spazio, per cui la voce si muova. Definita questa inutile questione, spiega e definisce Aristosseno fino alla pag. 15. che cosa sia l' intensione, e la remissione della voce; distingue sottilmente l' intensione, e la remissione dall'acutezza, e dalla gravità, come si distingue, dice, la cagione dall' effetto; e poi distingue ancora la tensione dalle suddette

quattro

quattro proprietà. Alla pag. 15. si propone trattare del *Suono*, come di cosa distinta dalla voce, della quale ha trattato nelle precedenti pagine; ma solo c' insegna, che il *Suono* è πτῶσις *una caduta* della voce in una data tensione. Passa poi a definire gl' intervalli, che divide in cinque maniere, e però ne forma dieci, o undici specie, cioè *grandi e piccioli*; *consoni*, *e dissoni*; *composti*, *e non composti*; *diatonici*; *cromatici*, *ed enarmonici*; *razionali*, *ed irrazionali*. Con questa occasione accenna alla pag. 16. il suo domma sopra l' insufficenza delle proporzioni musicali δεῖ δ' ἕκαστον dice, τούτων εὔπως ἐκλαμβάνειν πειρᾶσθαι τὸν ἀκούοντα, μὴ παρατηροῦντα τὸν ἀποδιδόμενον λόγον ἑκάστου αὐτῶν, εἴτ' ἐστι ἀκριβὴς, εἴτε καὶ τυπωδέστερος. Il Meibomio, benchè in alcuni luoghi, nominatamente alla pag. 17. riconosca, che Aristosseno rigettava le proporzioni musicali di Pitagora, contuttociò non giunse a conoscere l' influsso, che ha questo domma in tutto il trattato di quel Filosofo. Egli traduce il suddetto passo così: *Quorum quodlibet quamoptime excipere conari debet audiens, non observans, quæ de singulis eorum redditur, rationem, sive accurata illa sit, sive etiam crassior*, spiegando poi in una nota il sentimento del testo così: *in sono, intervallo, & systemate bene & accurate voce sumendis & modulandis se exercere debet Musicæ Tyro, nec attendere, num accuratam cognitionem animo conceperit*. Sicchè il Meibomio prende l' ἀκούοντα *per lo Scolaro di Musica, ed il* λόγον *per discorso, o conoscimento circa ciascuno degl' intervalli*, e però soggiunge in un'altra nota, che si deve leggere περὶ ἑκάστου αὐτῶν *circa ciascuno di loro*, concludendo, che il sentimento di Aristosseno sia, che lo *Scolaro debba esercitarsi nel canto, e nel formare colla voce il suono, l' intervallo, ed il sistema, senza curarsi d' intendere la spiegazione di quelle cose, sia ella vera, o falsa*. Tal consiglio non è certamente degno di un Filosofo, qual era Aristosseno; egli, come confessa il Meibomio, rigettava le ragioni numeriche degl' intervalli, e però il suddetto passo senza l' aggiunta del περὶ si deve spiegare così: *Lo ascoltatore deve procurare di prendere accuratamente l' idea degl' intervalli senza curarsi della supposta ragione numerica di ciascuno di quelli, sia ella giusta, o nò*. E che così debba intendersi questo passo del libro primo, si vedrà più chiaramente nel secondo.

Alla pag. 17. divide i sistemi in *composto*, *non-composto*; *Diatonico*, *Cromatico*, ed *Enarmonico*. Alla 18. si propone trattare del *Canto*, sopra il quale solo insegna, che consiste nel *moto diastematico*, o per distinti intervalli della voce. Alla pag. 20. determina, quali siano gl' intervalli *Consoni* e *Dissoni* co' minimi intervalli cantabili, i quali, sono, dice, la metà, il terzo, ed il quarto di un Tono. Poi fino alla pag. 27. tratta de' tre Generi *Diatono*, *Cromatico*, ed *Enarmonico*; e tutte le sue investigazioni si riducono a determinare la distanza da corda a corda ne' tre rispettivi Tetracordi. Questi tre *Generi* sono l' enimma della Musica greca, il quale fa credere a' Moderni, che la nostra Musica si fondi in diversi principj da quelli, ne' quali fu già fondata

data la greca; sopra tutto si danno gran tormento per formare idea del Genere *Cromatico*, e dell' *Enarmonico*, quasiche sieno due *Generi* di Musica oramai perduti. E' in verità da maravigliarsi, che due parole metaforiche, perchè sono greche, abbiano fatto dire tante cose a' nostri Autori. Quei tre *Generi* erano tre diversi ordini arbitrarj, che davano i Greci alle corde della Musica, o di certi strumenti, supponendogli convenienti a tre diversi stili di Musica; ma quando si sonava, o cantava, quei ordini di corde non comparivano più; siccome il nostro violino è accordato per Quinte, l' Arciliuto per Quarte, e Terze; il Contrabasso per Quarte; il Cembalo per Toni e Semitoni, ed in questa guisa si possono accordare gli strumenti con diversi ordini d' intervalli, o di corde, i quali ordini poi non compariscono più nella pratica; e tutte le lodi, e critiche, che fanno gli stessi Greci di quei tre *Generi*, si devono riferire a' diversi stili; ma non mai a' tre diversi ordini di corde, ne' quali i Teorici facevano essenzialmente consistere quei tre diversi *Generi*. Questa mia opinione su' tre famosi *Generi* della Musica greca potrebbe stimarsi un capriccio, se non vi fosse un testimonio pratico, che la dimostrasse. Vincenzo Galilei pubblicò tre Inni greci posti in Musica greca, i quali furono ancora ritrovati tra le carte dell' Usserio, e trasportati alle nostre note, prima dal Bottrigari, e poi dal Burette. Il primo di questi Inni addotto dal P. Martini alla p. 207. del tom. 1. della *Stor. della Mus.* sta nel Tono Lidio, proprio del Genere *Enarmonico*, poichè la sua Scala, descritta da Aristide Quintiliano alla pag. 21. dell' ediz. del Meib. si componeva di quattro Tetracordi di quel *Genere*. Or nella cantilena di questo Inno, che che sia del valor delle note, non si modulano mai gl' intervalli costitutivi del Tetracordo *Enarmonico*; vi si modula bensì per diverse corde di grado, e si salta di Terza, di Quarta, di Quinta, e anche di Settima coll' istessa libertà usata nella nostra Musica. Le investigazioni adunque di Aristosseno, e degli altri Autori greci sopra quei tre diversi ordini di corde, poco o nulla concludono per la pratica; e solo potrebbe dirsi il trattato di Aristosseno teorico, e pratico, qualor dopo quelle investigazioni c' insegnasse la maniera di combinare le corde di quei Tatracordi per formare un canto piacevole all' udito. Tuttavia nelle due ultime pagine 27. e 28. del lib. 1. pare, ch' egli ci dia due regole pratiche di modulazione propria del Genere *Enarmonico*: l'una, che dopo modulate due diesis enarmoniche verso l' acuto, il minimo intervallo, che vi si può modulare, è il Ditono, o Terza maggiore; l' altra, che verso il grave, modulate le due diesis, si può modulare o il Ditono, o il Tono. Bisogna però avere un' idea molto meschina del Canto de' Greci, e non intendere se non superficialmente i loro Autori, per prendere quelle per regole pratiche di Canto, mentre nell' Inno di sopra citato, che è del Genere *Enarmonico*, non si veggono giammai praticate. Quelle due regole di Aristosseno tendono solamente a determinare la modulazione della

Scala

Scala *Enarmonica*, nella quale ascendendo dopo le due diesis viene costantemente il Ditono; ma discendendo, dopo le due diesis, se i Tetracordi sono congiunti, viene pure il Ditono; e se sono disgiunti, il Tono; che è come se riguardo a' nostri ordini arbitrarj di corde si dicesse, che nella Scala del Tono maggiore dopo il Semitono *Mi: Fa* si devono modulare tre Toni, e due dopo il Semitono *Si: Do*; la qual regola, come ognun ben vede, nulla c' insegna riguardo alle regole generali del Canto, o dell' armonìa.

Il libro 2. comincia, come il primo, con un lungo apparato di picciole divisioni, e suddivisioni delle materie, che si devono discutere. Alle pag. 32. e 33. spiega più diffusamente il domma sopra l'inutilità delle ragioni, e proporzioni per determinare gl' intervalli della Musica, dicendo: Φάσκοντες λόγους τέ τινας ἀριθμῶν εἶναι καὶ τάχη πρὸς ἄλληλα. ἐν οἷς τό τε ὀξὺ καὶ βαρὺ γίνεται, πάντων ἀλλοτριωτάτους λόγους λέγοντες, καὶ ἐναντιωτάτους τοῖς Φαινομένοις: *i quali*, cioè quelli che scrissero prima di lui, *dicono, esservi certe ragioni di numeri, e certe velocità fra di loro relative della voce, nelle quali cose consiste l'acuto, ed il grave; sentimento alienissimo dalla verità, ed il più contrario alla sperienza*. Seguita poi alla pag. 33. ἀνάγεται δ' ἡ πραγματεία εἰς δύο. εἴς τε τὴν ἀκοὴν, καὶ εἰς τὴν διάνοιαν. τῇ μὲν γὰρ ἀκοῇ κρίνομεν τὰ τῶν διαστημάτων μεγέθη. τῇ δὲ διανοίᾳ θεωρεῖμεν τὰς τῶν δυνάμεις *A due soggetti*, dice, *si rapporta questo trattato, all' udito, ed all' intelletto; coll'udito determiniamo la grandezza degl' intervalli; coll' intelletto contempliamo la loro forza*, o sia la parte, o l' influenza, che hanno nell'espressione del Canto. E più avanti alla stessa pag. τῷ δὲ μουσικῷ σχεδόν ἐστιν ἀρχῆς ἔχουσα τάξιν ἡ τῆς αἰσθήσεως ἀκρίβεια: *per un Musico*, dice, *la sottigliezza del senso quasi ha luogo, o forza di principio*. Confrontando questi passi con quello del lib. 1. addotto di sopra, si vede, che in questo l' ἀκούοντα non significa *lo Scolaro*, ma *udendo*, o *colla sperienza dell'udito*; e che λόγον ἑκάστου αὐτῶν significa *la ragione numerica di ciascun intervallo*, senz' aggiungervi il περὶ, come fa il Meibomio, e come sarebbe necessario, se λόγον significasse ivi *discorso*, o *ragionamento*.

Secondo Aristosseno adunque le ragioni e le proporzioni numeriche sono fondamento falso della Musica, smentito anche dalla sperienza. Gl' intervalli, come dice nel lib. 1. si devono determinare colla sperienza dell' udito, la quale sperienza è il principio, in cui deve l' intelletto fondarsi per raziocinare della Musica. Eccovi in Aristosseno il principio della Filosofia sperimentale, col quale si trattano al dì d' oggi le materie fisiche, e del quale mi sono io servito nella mia Opera sull' *Orig. e le regole della Musica*. Quel principio conosciuto, abbenchè poco coltivato da Aristosseno, fu certamente o sconosciuto, o disprezzato da Platone, che sulla traccia di Pitagora volle tutto ricavare dalla chiarezza, ed universalità delle idee, principio fallacissimo, rinnovato dal Cartesio, ed atto solamente a fondare le scienze in principj ideali. Alla pag. 38. intraprende Aristosseno a discutere

la queſtione, ſe il fine principale della Muſica ſia ſaperla notare, o ſcriverla, o ſaperla eſeguire col flauto; queſtione metafiſica, ed inutile, che dura per buone ſei pagine. Dalla pag. 44. fino alla 55. ripiglia i *Generi* per iſpiegare più diffuſamente ciò che laſciò già trattato nel lib. 1. ſulla diſtanza da corda a corda ne' tre ſiſtemi, o Scale, *Diatonica*, *Cromatica*, ed *Enarmonica*. Le tre ultime pagine di queſto libro ſono, per confeſſione dello ſteſſo Meibomio, confuſiſſime, talchè egli non le ha potute ſpiegare ſenza mutare alcune coſe nell' originale. In ſoſtanza inſegna in quelle pagine Ariſtoſſeno ad accordare gl' intervalli diſſoni pe' conſoni. Vogliaſi, per eſempio, introdurre nel Tetracordo contenuto tra *E-la-mi* ed *A-la-mi-re* una corda, che faccia con *E-la-mi* un Semitono. Da *A-la-mi-re*, dice Ariſtoſ. ſi aſcenda di Quarta a *D-la-ſol-re*: da *D-la-ſol-re* ſi diſcenda di Quinta a *G-ſol-re-ut*: da *G-ſol-re-ut* ſi aſcenda di Quarta a *C-ſol-fa-ut*: da *C-ſol-fa-ut* ſi diſcenda di Quinta a *F-fa-ut*, e queſta ſarà la corda ricercata, che faccia con *E-la-mi* un Semitono. In queſta guiſa riſolve altri ſimili problemi. Il Meibomio non riconnobbe, per qual ragione abbia dato Ariſtoſ. queſte regole di accordatura, che pajono per altro inutili. La ragione ſi è il domma fondamentale ſull' inutilità delle proporzioni muſicali. Gli altri Autori per intromettere il Semitono in un Tetracordo, dicono, che vi s' introduca una corda in ragione ſeſquidecimaquinta colla più grave del Tetracordo; ma Ariſtoſſeno ſtimando falſo un tal principio, ricorre alla *ſottigliezza del ſenſo*, o alla ſperienza, prendendo per fondamento l' idea ſperimentale della Quarta, e della Quinta, le più facili dopo l' Ottava da comprenderſi coll' udito, e ritenerſi nell' immaginativa; e con queſte due idee determina nel modo ſuddetto gli altri intervalli. Se Ariſtoſſeno foſſe ſtato Capo della Scuola di Atene, e vi aveſſe fatto valere sì fatto metodo di filoſofare, non ci avrebbero i Greci guaſtate le ſcienze con parecchie inutili ſpeculazioni.

Nel lib. 3. ſino alla pag. 63. replica Ariſtoſ. ciò che in altri termini ha detto più volte ne' libri antecedenti ſopra la congiunzione, e diſgiunzione de' Tetracordi nelle Scale di ciaſcun *Genere*. Poſcia dalla ſuddetta pag. ſino al fine del Trattato ſi contiene la dottrina, che il Meibomio riputa pratica, e la chiama *nobiliſſima*, ſopra la ſucceſſione degl' intervalli *non-compoſti* in ciaſcuno de' *Generi*. Il fondamento di queſta dottrina ſi trova nel lib. 1. alla pag. 29. ed è, che nel ſiſtema maſſimo di ciaſcun *Genere*, compoſto di quattro Tetracordi ogni corda ha la ſua corriſpondente conſonanza di Quarta, o di Quinta; dal qual principio deduce Ariſtoſ. nel fine del lib. 3. che per conſervare la *Concinnità* propria di ciaſcun *Genere*, non ſi devono far ſuccedere più intervalli *non-compoſti*, le di cui corde eſtreme non formino fra di loro o Quarta, o Quinta. Per eſempio nel Genere *Enarmonico* non ſi devono modulare ſucceſſivamente nè quattro dieſis, nè due Ditoni, nè due Toni, perciocchè i ſuoni eſtremi, non formando

fra

fra di loro nè Quarta, nè Quinta, non hanno la *concinnità* propria del *Genere*. In questa guisa, e con dimostrazioni indirette fondate nel suddetto principio, che ogni corda del sistema di ciascun *Genere* deve avere la sua corrispondente Quarta, o Quinta, esclude Aristosseno dalla modulazione propria di ciascun *Genere* diverse successioni d'intervalli *non-composti*. In verità queste regole pajono a prima vista regole pratiche di canto. Ma per convincersi, che non sono tali, basta riflettere all'Inno greco di sopra accennato, il quale s'appartiene al Genere *Enarmonico*, e non vi si vede vestigio delle regole di *concinnità* dimostrate da Aristosseno. Oltracciò sappiamo dagli stessi Greci, che nella pratica del canto si framischiavano i *Generi*, si trasportava il sistema, si cangiava Tono, e Tempo, tutto come nel nostro canto; colle quali cose sono incompatibili le suddette regole di Aristosseno. Finalmente quelle regole risguardano gl'intervalli *non-composti* proprj di ciascun *Genere*; la Terza maggiore, per esempio, era intervallo *non-composto* rispetto al Genere *Enarmonico*, il cui Tetracordo si componeva di due diesis, e di una Terza maggiore; ma in pratica, come costa dagli stessi Scrittori greci, e dall'Inno di sopra citato, non erano tenuti i Musici a modulare gl'intervalli proprj di ciascun *Genere*; la Terza maggiore v. g. del Tetracordo *Enarmonico* si risolveva in Toni, Semitoni, ed in qualunque altro intervallo conducente all'espressione del canto. Qual è dunque lo scopo di quelle regole di Aristosseno? Riflettendo al metodo, che egli osserva in tutto il Trattato, non è difficile di scorgerlo. Aristosseno nel secondo, e nel terzo libro altro non fa, che ripigliare, e distendere viepiù le materie toccate nel primo; nel fine di questo ci diede due regole per modulare la Scala del Genere *Enarmonico*; e le accennate regole del lib. 3. sono una parafrasi o estensione di quelle due del lib. 1. cioè determinano gl'intervalli che non si devono modulare, qualor si vogliano modulare le Scale di ciascun *Genere*; che è in sostanza insegnare a solfeggiare le tre Scale, o ordini arditrarj di corde, da' quali si componeva la Musica greca.

Or se l'Autore greco di Musica il più coerente ed il più pratico non discende mai a trattare delle regole pratiche generali del Canto, che possiamo sperare dagli altri? Effettivamente quantunque il Trattato di Aristide Quintiliano contenga riflessioni bellissime sul ritmo, e sulla connessione dell'espressione poetica colla musicale; riguardo però all'armonia è inferiore, o al più simile a quello di Aristosseno; Egli ci dà le medesime definizioni, e divisioni de' termini, le medesime Scale, o sistemi, *Diatonico*, *Cromatico*, ed *Enarmonico*; e più questioni metafisiche, ed inutili. Gli altri tutti scrivono sul medesimo gusto, copiandosi l'uno l'altro con tal franchezza, che a' giorni nostri sarebbe pe' letterati scandolosa.

V I.

Risposta al secondo argomento del P. Martini.

Ripigliamo ora l'argomento negativo, del quale gli Autori contra-

trarj al Contrappunto de' Greci fanno tanta pompa. I Greci, dice il P. Martini alla cit. pag. 212. della sua Differt. avrebbero senza dubbio trattato delle cose necessarie al Contrappunto, qualor l' avessero conosciuto, giacchè furono così diffusi *ne' suoni, negli intervalli, ne' Generi, ne' Sistemi, ne' Toni, nelle mutazioni, e nella Melopeja, ricercando partitamente con una scrupolosa diligenza il valore d' ogni grado fin a segno di non trascurare alcuna più sottile sottilissima proporzione spettante a' più ricercati movimenti della voce*. Dalle minute investigazioni de' Greci sopra la Musica conclude il P. Martini, che essi avrebbero trattato del valor delle figure, e delle altre cose appartenenti al Contrappunto, qualor l' avessero conosciuto; ed io dico, che appunto per essersi perduti i Greci in minuzie, scrupoli, e sottili sottilissime, o inutilissime investigazioni, non trattarono non già solo del Contrappunto, ma neppure delle regole pratiche per comporre un semplice canto; poichè, come resta provato nell' art. antec. circa le materie accennate dal P. Martini solo ci lasciarono una minuta, e nojosa Filologia, mancante altresì di metodo, e framescchiata di molte inutili questioni fondate nelle illusioni della fantasia, con molti numeri, ragioni, e proporzioni per determinare i rispettivi intervalli de' Generi, de' Sistemi, e de' Toni. Sul titolo della *Melopeja* o *del Canto*, sul qual titolo dovrebbero contenersi più regole pratiche, solo si trovano definizioni. Sul titolo delle *Mutazioni* solo si trova in Aristide Quintiliano la regola pratica, che le mutazioni fatte con un intervallo *consono* sono più *concinne* di quelle, che si fanno con un intervallo *dissono*, la qual regola corrisponde alla nostra sulle mutazioni regolari a' Toni della Quarta, e della Quinta. Nel rimanente nè Aristide Quintiliano, nè nessun altro Greco c' insegna, con quali corde si debba annunziare, e dichiarare la mutazione di Tono. Che maraviglia dunque, che tali Autori, i quali si protestano di scrivere della Musica come puri *Contemplativi*, non ci diano sul Contrappunto, se non se la sua idea, o definizione sotto il nome di *Sinfonìa*? Le regole del Contrappunto solo possono ricavarsi da una attenta e minuta osservazione sulla pratica, che è una specie di Filosofia sperimentale, dalla quale, come poi vedremo, furono lontanissimi gli Autori greci di Musica.

Al meno, si dirà, negli Autori Greci, che non trattano determinatamente di Musica, si dovrebbero rintracciare alcuni vestigj del concerto di più voci in ogni sorte di consonanze. Tali vestigj effettivamente si trovano non solo negli Autori Greci, ma ne' Latini ancora, come si può vedere alla pag. 340. dell' *Orig. della Mus.* e nella mia *Quarta Risposta* all' Effemeridi letterarie di Roma. Non sono stato, è vero, nella cit. Oper. diffuso in interpetrare i testimonj degli Antichi risguardanti questa materia, sì perchè non lo stimai necessario al mio scopo, che solo era comprovare il Contrappunto de' Greci con ragioni fondate nella Natura, e nel senso comune, sì perchè essendo

stati

ſtati quei teſtimonj interpetrati diverſamente da diverſi Autori, per mettergli ad un nuovo eſame, è neceſſaria un' Opera di natura, e di ſcopo differente da quello, che mi propoſi nell' *Orig. della Muſ.*

V I I.

Alla pag.213. moſtrandoſi il P. Martini *facile e liberale concede agli Antichi qualche valor di figure. E quali*, ſoggiunge, *potevano eſſere queſte fuori degli accenti loro, che richiedevano alcuna diverſa poſatura di voce; cioè fuori delle lunghe, e brevi?* E ſpiegati gli accenti *grave, acuto, e circonfleſſo, molti erano*, ſeguita l'Autore, *gli accenti acceſſorj, che ſervivano a varj accidenti; fra' quali ſe non ſe due s' incontrano, che importaſſero alcun valore, o diverſa durata delle vocali, quello da loro chiamato* Diaſtole, *che facea lunga la vocale, e quello detto* Siſtole, *che breve rendevala.* *Terzo argomento del P. Martini.*

Queſta Proſodìa greca mi giunge del tutto nuova, abbenchè ſieno più di tre anni, che ho di quella Proſodìa qualche lume. Gli accenti gravi ed acuti non credeva io che aveſſero veruna connеſſione col valore, o durata delle vocali, mentrechè coſtantemente ho veduto l'accento acuto talora ſopra una ſillaba breve, talora ſopra una lunga, e parimente l'accento grave. Riputava poi la *Diaſtole*, e la *Siſtole* due figure, o licenze poetiche; la *Diaſtole* per far longa una ſillaba di ſua natura breve; e la *Siſtole* per far breve una ſillaba di ſua natura lunga. Ma per non diſcutere queſtioni di voce, credo che il P. Martini voglia dire l'iſteſſo che dice Iſaacco Voſſio, cioè che la varietà di note nella Muſica greca conſiſteva preciſamente nella diverſa quantità delle ſillabe. Il P. Martini deduce indi, che anche così il Contrappunto ſarebbe ſtato nojoſo, e ſtucchevole; ed io dico lo ſteſſo non ſolo del Contrappunto, ma altresì del ſemplice canto alla pag.334. della cit. Oper. colle parole addotte di ſopra artic. 3. Indi mi ſeparo dal ſentimento del Voſſio, che ſuppone di non poterſi in Muſica dare alle ſillabe la conveniente quantità, ſe non ſe riſtrignendoſi a due ſole note, l'una per le brevi, l'altra di doppio valore per le lunghe; e nella Part.I. lib.2. c.4. art.5. ſpiego, come ſenza quella *monotonìa* di note ſi ſalva la quantità delle ſillabe. Parmi dunque di aver riſpoſto nella cit. Oper. a queſto terzo argomento del P. Martini.

V I I I.

Dalla pag.214. ſino alla 235. primieramente ſpiega il P. Martini l'uſo pratico delle diſſonanze in Contrappunto, dando per legge della riſoluzione delle legature la quiete dell'*Agente*, dottrina che è ſtata poi moderata dall'Autore nel *Saggio*. Vedaſi ſopra Part. 2. art. 10. E ſuppoſta la neceſſità di riſolvere le diſſonanze nelle conſonanze immediate della Scala, argomenta dalla pag. 229. ſino alla 231. contra il Contrappuuto de' Greci in queſta guiſa: L'uſo delle diſſonanze tanto *alla ſfuggita*, quanto *legate* richiede, che quelle ſi contengano nella Scala fra due conſonanze: ma nella Scala greca erano *diſſoni*, o diſſonanze la Seconda, la Terza, la Seſta, e la Settima, niuna delle *Quarto argomento del P. Martini.*

quali

quali si ritrova fra due consonanze: dunque i Greci non poterono usare delle dissonanze in Contrappunto nè *alla sfuggita*, nè *legate*. Questo argomento primieramente suppone la quiete dell' *Agente* nella risoluzione delle dissonanze, la qual supposizione, come costa dall' art. sopra cit. è stata riformata dallo stesso P. Martini. E dato che questa supposizione fosse vera, l'argomento ne contiene un' altra, dimostrata anch'essa da me falsa alla pag. 340. dell' *Orig. della Musf.* ed è, che alla parola *dissono* corrispondesse fra i Greci la medesima idea, che corrisponde fra di voi alla parola *dissonanza*: questo è uno de' molti casi, ne' quali la somiglianza delle parole ci dà occasione di confondere le idee. Noi determiniamo le consonanze, e le dissonanze con relazione al piacere, o dispiacere dell' udito. Pitagora al contrario divise gl' intervalli in *consoni* e *dissoni* senza veruna relazione all'udito, regolandosi solamente dalle ragioni numeriche. Egli chiamò *Consoni* gl intervalli fondati nelle tre più semplici ragioni moltici, quali sono la dupla, la tripla, e la quadrupla, alle quali corrispondono l' Ottava, la Duodecima, e la Decimaquinta; e nelle due prime ragioni superparticolari, la sesquialtera, e la sesquiterza, alle quali corrispondono la Quinta e la Quarta. Tutti gli altri intervalli furono da lui riputati *dissoni*. Anche l' Undecima composta dall' Ottava e dalla Quarta fu annoverata tra i *dissoni*, solo perchè la sua ragione di 3 a 8 è moltiplice superparziente. Vedasi Meib. pag. 32. di Aristos. Quando poi i Greci considerarono gl' intervalli con relazione all'udito, trovarono tra i *consoni* e *dissoni* di Pitagora una differenza sensibile, spiegata dal Briennio al lib. 1. sec. 4. degli *Armonici*. *I consoni*, dice il mentovato Autore, *hanno fra di loro certa somiglianza, o analogìa*, che è quella che noi spiegamo col nome di *consonanza perfetta*; *della qual analogìa o somiglianza sono privi*, dice Briennio, *i suoni dissoni*, e però le Terze, e le Seste, abbenchè grate all' udito, sono *dissoni* antichi, e fra di noi *consonanze imperfette*. Per distinguere poi gl' intervalli grati da' dispiacevoli vi aggiunge Briennio un' altra divisione d' intervalli in *concinni*, ed *inconcinni*; *i concinni*, dice, *sono grati all'udito, e gl' inconcinni dispiacevoli*; e questa è la nostra divisione d' intervalli in *consonanti e dissonanti*. Le Terze dunque e le Seste, benchè non fossero fra gli Antichi intervalli *consoni*, come neppur sono fra di noi consonanze perfette, erano con tutto ciò intervalli *concinni*; ovvero *grati all' udito*, ed in conseguenza atti, come sono al presente, a risolvere gl' intervalli *inconcinni*, o sia le dissonanze di Seconda, e di Settima; e coll' accennato testimonio del Briennio rispondo nel luogo cit. dell' *Orig. della Musf.* a questo quarto argomento del P. Martini.

I X.

Digressioni del P. Mart. Dalla pag. 231. fino alla 334. in cui finisce la Dissert. s' ingolfa il P. Martini in un mare così increspato di Tetracordi, numeri, calcoli, proporzioni, e logaritmi, che l' istesso Pitagora vi sarebbe forse

se naufragato. Si protesta in primo luogo, essergli necessario far una digressione per ispiegare i Tetracordi, Sistemi, e Generi de' Greci, colle divisioni armonica, ed aritmetica dell' Ottava. Questa digressione si estende fino alla pag. 243. ove ne comincia un' altra sopra le misure del Tono, e del Semitono; che sono gli elementi degl'intervalli di Terza, Quarta, Quinta, Sesta, e Settima. Indi prende l'Autore occasione di trattare in una terza digressione dalla pag. 246. fino alla 256. della divisione armonica, ed aritmetica de' suddetti intervalli. Nella seconda digressione sul Tono, e sul Semitono si dimenticò l'Autore di certe minuzie, le quali solamente sono per l' intelligenza di chi sia versato nel sistema matematico de' Logaritmi; perciò in una quarta digressione, che si estende fino alla pag. 263. ripigliando il Tono ed il Semitono, gli divide coll'ajuto de' logaritmi nelle minutissime parti chiamate *Commi*. Risoluti così gl' intervalli in atomi tanto piccioli, che nè anche col microscopio si possono distinguere, si accinge il P. Martini a discutere in una quinta digressione fino alla pag. 276. la importante questione, se il Comma sia, o nò sensibile. Egli sostiene con vigore contra i Boeziani, che il Comma è sensibile; ed indi rileva la necessità di alterare la Quinta, e la Quarta, riducendole col *temperamento* a consonanze, come si riducono in Algebra le serie infinite a quantità finite, cioè *per approssimazione*. Avendo nominata la Quarta, non può contenersi lo zelo dell' Autore dal vendicare i di lei dritti di consonanza perfetta; onde chiedendo cortesemente scusa a' Pratici, che la maltrattano trattandola di dissonanza, passa in una sesta digressione fino alla pag. 289. a dimostrare che la Quarta è consonanza; sebbene nel *Saggio* fa l'Autore tregua co' Pratici, e la maltratta con esso loro trattandola come dissonanza. Vedasi Part. 2. art. 20. Finalmente dalla suddetta pag. fino alla 295. ci dà il P. Martini in una settima digressione un erudito ragguaglio delle vicende della Terza, e della Sesta, le quali essendo state dissonanze fino a' tempi di Didimo, passarono per opra di questo Benefattore al possesso del diritto di consonanze. Parmi dunque, che nelle suddette 63. pagine non si contenga argomento alcuno contra il Contrappunto de' Greci, al quale dovessi io rispondere nella mia Op. sull' *Orig. della Mus.*

Se le materie discusse nelle sette surriferite digressioni avessero da qualche parte risguardata la mia proposizione sul Contrappunto de' Greci, non avrei mancato di rispondere. Per esempio, quantunque il Comma sia un intervallo così picciolo, che sopra niuno strumento si possa formare, nè udire, ciò non ostante il P. Martini crede di non poter negare a' Greci il nostro Contrappunto senza provare che il Comma è sensibile con questo argomento: Se la Quarta, Quinta, o l' Ottava vengono alterate di un Comma, questa alterazione si rende sensibile all'udito: dunque il Comma, conclude, è per se stesso sensibile. Ma se io non avessi potuto attribuire a' Greci l' uso delle

Terze

Terze, e Seste in contrappunto senz' annichilare affatto il Comma, avrei risposto all'argomento del P. Martini, appigliandomi alla dottrina del sottilissimo Scoto, il quale insegna, che il Tutto si distingue realmente dalle parti; e la mia risposta in forma scolastica sarebbe stata questa: il Comma nella Quarta, Quinta, ed Ottava è come Tutto sensibile, concedo; come parte, o per se stesso, nego; ed avrei illustrata la mia risposta con questo esempio: la metà del minimo sensibile all'occhio è per se stessa insensibile; eppure quella metà aggiunta all'altra metà si rende nel Tutto sensibile. Ma siccome la mia maniera di pensare sulla Musica è alquanto grossolana o come modestamente dà ad intendere il P. Martini, non maturata abbastanza collo studio del Canto fermo, mi sono tenuto lungi dalle sottilissime materie discusse dal P. Martini in quelle sette digressioni, le quali per altro non risguardano da veruna parte il mio argomento sul Contrappunto de' Greci.

X.

Falso supposto del Padre Martini.

Finalmente dopo la pag. 295. ripiglia il P. Martini il Contrappunto de' Greci; ma prima di ripigliarlo ripiglia la definizione del Contrappunto data già alla pag. 174. secondo la quale il Contrappunto è *un' artificiosa disposizione di varie parti allo stesso tempo armoniche, onde ne risulti un Tutto piacevole*. Avverte ancora il P. Martini prima di entrare in questione, che gli elementi della melodia, e dell' armonia sono gl' intervalli musici, ma che non devono stimarsi tali quelli che formano gli animali irragionevoli ne' loro canti. Che direbbe a questa propposizione quel celebre Maestro di Cappella, il quale aveva nella sua stanza una squisita raccolta di grilli, che cantavano ciascuno nel suo Tono, l'uno in *A-la-mi-re*, l'altro in *G-sol-re-ut* &c.? Quegli abilissimi grilli, cantando insieme la notte, dovevano far udire gl' intervalli della Musica al loro pazientissimo Maestro, il quale naturalmente non doveva dormire. Ma l'erudizione del P. Martini ci mena pur troppo spesso fuor della questione: ripigliamo però il Contrappunto de' Greci.

Dopo le suddette digressioni, definizioni, ed avvertenze adduce il P. Martini alla pag. 298. contra il Contrappunto de' Greci questo brevissimo argomento: *Il moderno compiuto Contrappunto, oltre le consonanze perfette, vuole indispensabilmente le Seconde, le Terze, le Seste, e le Settime maggiori, e minori, e la Quarta maggiore, e la Quinta falsa, intervalli per la maggior parte sconosciuti alla Musica greca*. E nulla dice di più in prova d'una supposizione così nuova. Come? a' Greci erano sconosciuti la maggior parte de' nostri intervalli? Io non posso figurarmi, che il P. Martini fondi questa propposizione nelle minuzie del *temperamento*, volendo dire, che i Greci non conobbero i nostri intervalli temperati alla foggia nostra, sì perchè, se questa fosse la sua intenzione, dovrebbe al meno nel proporre questo argomento averla accennata; sì perchè, per dare a quella propo-

sizio-

ſizione quel tacito ſenſo, converrebbe prima provare, che i Greci non poterono adoprare il Contrappunto ſenza conoſcimento del noſtro *temperamento*, ciò che nelle 67. pagine, che battono la ſtrada a queſto argomento, vien ſuppoſto qualche volta; ma giammai provato. Preſcindendo dunque dalle minuzie del *temperamento*, i Greci avevano nella ſola Scala Diatonica i medeſimi intervalli, che noi abbiamo; l' eſemplare del loro ſiſtema maſſimo era la noſtra Scala d' *A-la-mi-re*, nella quale, come ognuno ſa, ſi trovano *le Seconde, le Terze, le Seſte, e le Settime maggiori e minori, e la Quarta maggiore, e la Quinta falſa*. Qual fu dunque l' intervallo di queſti *ſconoſciuto alla Muſica greca*? Se l' argomento del P. Martini non ſi fonda, come par di non fondarſi, nelle minuzie del noſtro *temperamento*, confeſſo di non averlo confutato nell' *Orig. della Muſ.* per non averlo ſtimato un'argomento; ma ſolo una ſuppoſizione non provata; anzi evidentemente falſiſſima. Ma ſe mai l'argomento in virtù di qualche occulta qualità o conneſſione ſi fondaſſe nelle minuzie del *temperamento*, vedremo in appreſſo, averlo io confutato eſpreſſamente nella mia cit. Opera.

X I.

Quinto argomento del P. Martini.

Nelle pag. 299. e 300. ſpiega il P. Martini come il Siſtema greco compoſto di cinque Tetracordi ſi traſportava a diverſe corde, onde naſceva la varietà de' Toni, o Modi, in quella guiſa, mi figuro, nella quale dal traſporto del noſtro Siſtema o Scala di *C-ſol-fa-ut* naſcono tutti i Toni maggiori. E poi ſoggiunge: *la determinata varia ſucceſſione d' intervalli in ogni Tetracordo coſtituiva i tre famoſi Generi, ne' quali eſſendovi intervalli ſtabili e mobili, la mobilità di queſti formava in ogni Genere le varie ſpecie*: cioè (perchè c' intendano anche quelli, che non intendono la Filologìa della Muſica greca) il Tetracordo v. g. Diatonico era una Quarta diviſa con due corde medie in un Semitono, e due Toni: queſti Toni e quel Semitono ſi ſuppone-vano, anche nello ſteſſo Genere Diatonico, or d'una miſura, or d'un'altra, ſecondo la diverſa miſura o tenſione delle due corde medie; ſempre però rimanevano invariabili le due eſtreme, che formavano la Quarta. Per queſto le corde eſtreme di ogni Tetracordo ſi chiamavano *Stabili*, e le due medie *mobili*, o *variabili*, la diverſa miſura o tenſione delle quali produceva le diverſe *Specie* di Tetracordi di uno ſteſſo *Genere*. *Queſte varietà*, ſeguita il P. Martini, *erano a' Greci come elementi a formare la maggior varietà, che alla loro Muſica conciliava ogni vezzo e piacere, il che ottenevano, ora paſſando artifizioſamente da Siſtema a Siſtema, da Tuono a Tuono, da Genere a Genere, e da Specie a Specie*. Indi ſpiegata la diſtinzione tra la *Mutazione*, e la *Miſtione* de' Generi, conclude così alla pag. 301. *Qualunque fiaſi la varietà muſicale, che i Greci vantavano a favore d'un copioſo diletto, queſta regnava nella pura loro armonìa fondata ſulla relazione melodica* (cioè nella ſola Melodìa); *ma non mai avanzar ſi poteva a vantaggio ed ornamento della Sinfonìa ſtabilita ſulla relazione armonica d' intervalli*,

li, e di parti equitemporanee; nè mai senz'aggravio dell'udito era loro lecito contrappor Sistema a Sistema, Tuono a Tuono, Genere a Genere, nè Specie a Specie. A tanto v'abbisognavano intervalli d'altra misura.

Dice in somma il P. Martini che gl' intervalli de' Greci non erano della conveniente misura per poter contrapporre nella Sinfonìa o Contrappunto *Sistema a Sistema, Tuono a Tuono, Genere a Genere, nè Specie a Specie*. Ma supponiamo, che nella Sinfonìa dovessero tutti cantare nello stesso Sistema, Tono, Genere, e Specie: per qual ragione in un medesimo Sistema, Tono, Genere, e Specie non potevano formare colle consonanze, e dissonanze proprie di quel Sistema, Tono, Genere, e Specie *un Tutto piacevole composto di varie parti allo stesso tempo armoniche*, che è la definizione del Contrappunto, che ci dà l' istesso P. Martini, siccome senza trapassare i limiti del Sistema, o Tono di *C-sol-fa-ut* possiamo noi formare un simile Tutto? Oltracciò il P. Martini mette per ostacolo del Contrappunto, che mentre una voce cantava in un dato Sistema, Tono, Genere, e Specie, non le si potesse contrapporre un'altra, che cantasse in altro Sistema, Tono, Genere, o Specie. Or il Tono, secondo la spiegazione dello stesso P. Martini alla pag. 299. era il Sistema massimo fondato in *A-la-mi-re*, o trasportato a diverse corde; nel Tono o Sistema erano compresi i Tetracordi, ne' quali consisteva il *Genere*, e la *Specie*: laonde la proposizione del P. Martini vuol dire in sostanza, che mentre una voce cantava in un dato Tono, non le si poteva contrapporre un' altra, che cantasse in altro Tono. Ma questa è una legge, alla quale soggiace pure il nostro Contrappunto, nel quale il far cantare v. g. il Basso nel Tono o Sistema di *C-sol-fa-ut*, ed il Tenore nel Tono o Sistema di *B-fa* sarebbe un errore il più offensivo dell'udito. Dov' è dunque la forza di questo argomento? Vedo bensì, che il P. Martini la mette nelle misure degl' intervalli; ma non vedo la connessione di queste misure colla contrapposizione di diversi Toni. E qualunque siasi questa occulta connessione, avendo io, come poi vedremo, combattuto nell' *Orig. della Mus.* le misure degl' intervalli pratici de' Greci supposte dal P. Mart. ho in conseguenza risposto a questo, e ad altri suoi argomenti fondati nello stesso principio, siccome per far crollare un albero, basta applicar la scure alla radice.

Sesto argomento del P. Martini.

X. I. I.

Dalla pag. 301. fino alla 304. intende provare il P. Martini, la Musica greca essere stata priva di certi intervalli propri della nostra. A questo fine mette a confronto una serie di corde greche con due moderne, l'una che procede per diesis, l'altra per b-molli.

La serie greca è questa:

Si: Do: Do♯: Re: Mi: Fa: Fa♯: Sol: La: Si♭: si.

La moderna per diesis è:

Si: Do: Do♯: Re: Re♯: Mi: Fa: Fa♯: Sol: Sol♯: La: La♯: si.

La moderna per b-molli:

Si: Do: Re♭: Re: Mi♭: Mi: Fa: Sol♭: Sol: La♭: La: Si♭: si.

Nel-

Nella serie greca non ritrova il P. Martini quattro corde, che si ritrovano nelle moderne, cioè *Re*♯, *Mi*♭, *Sol*♯, *La*♭. Onde conclude, la Musica greca essere stata priva degl' intervalli risultanti da quelle quattro corde, che in verità sono molti. Sembrami però, che il confronto di quelle serie sia alquanto fallace.

La serie greca è composta di due Tetracordi (*Si*: *Do*: *Re*: *Mi*:) (*Mi*: *Fa*: *Sol*: *La*) colle due corde Cromatiche *Do*♯, e *Fa*♯, aggiuntevi in fine le due corde, l'una *Si*♭ di *Congiunzione* co' seguenti Tetracordi, l'altra *Si* di *Disgiunzione*. Or domando: è questa una serie regolare, sopra la quale componessero i Greci un ben ordinato Canto? Tal è senza dubbio, poichè ella è la Scala, o il Sistema *misto* di *Diatonico* e *Cromatico*. Le due serie moderne si riducono anche secondo il P. Martini ad una sola, che è l'Ottava di *B-mi* divisa in dodici Semitoni co' tasti neri del Cembalo, i quali ora si esprimono con diesis, ora con b-molle. Ed è questa una serie regolare, sopra la quale possa comporsi un ben ordinato canto? Nò certamente: un ben ordinato canto solo si compone sopra il Sistema di un Tono, e nessun Tono consiste in una Ottava divisa in dodici Semitoni. Dunque qual paragone è mai questo? Una serie antica atta a comporvi un canto contrapposta ad una serie moderna inetta allo stesso fine? Rendasi però regolare la serie moderna; e tal sarà, se si riduce alle corde ascendenti e discendenti del Tono minore di *B-mi*, cioè

Si: *Do*♯: *Re*: *Mi*: *Fa*♯: *Sol*: *Sol*♯: *La*: *La*♯. *si*.

E confrontisi coll' antica:

Si: *Do*: *Do*♯: *Re*: *Mi*: *Fa*: *Fa*♯: *Sol*: *La*: *Si*♭: *si*.

In questa guisa la serie antica supera di una corda la serie moderna.

Dirà forse il P. Martini che sopra l'Ottava di *B-mi* divisa in dodici Semitoni si può comporre un ben ordinato canto, purchè si facciano diverse mutazioni di Tono. Ma così si può egualmente formare dalle corde greche una serie composta dalle medesime corde, delle quali costa la serie moderna. Le corde, che mancano nella serie greca addotta dal P. Martini sono in sostanza due, *La*♭, o la sua equivalente *Sol*♯; *Mi*♭ o la sua equivalente *Re*♯: e l'istesso P. Martini alla pag. 209. ci dà quelle due corde come proprie della Musica greca, insegnando, che il Tono Giastio era fondato nella corda *Mi*♭, e l'Iper. giastio nella corda *Sol*♯; di sorte che dando luogo alle mutazioni di Tono, alla serie moderna, o Ottava di *B-mi* divisa in dodici Semitoni si deve contrapporre l'Ottava greca addotta dal P. Mart. alla cit. pag. compresa tra il Tono Ipofrigio fondato in *B-mi* grave, e l'Iperlidio fondato nel *B-mi* acuto, la qual Ottava antica vien divisa dallo stesso P. Martini co' Toni greci ne' medesimi dodici Semitoni, ne' quali si divide la nostra. Fatto così il confronto, tante corde sono nella serie greca, quante nella moderna; ed in conseguenza de' medesimi intervalli poterono usare i Greci, che noi usiamo.

Mi si domanderà, se io ho risposto nell' *Orig. della Musf.* a que-

sto argomento del P. Martini? Confesso ingenuamente di nò. Vidi benissimo la fallacia del confronto della serie greca colla moderna; ma vidi ancora, che quantunque il confronto fosse stato giusto, indi al più si deduceva, la Musica greca essere stata priva di alcuni intervalli proprj di certi Toni, senza i quali, come dicevamo nell' artic. antec. si può comporre *un Tutto artifizioso piacevole di parti allo stesso tempo armoniche*, che è il Contrappunto negato a' Greci dal P. Martini, ed asserito da me. Effettivamente lo stesso P. Martini alla pag. 320. confessa, che la moltitudine d' intervalli, de' quali egli crede priva la Musica greca, *riferita all' esser di Contrappunto è una superfluità*; dunque a che proposito addurre questa *superfluità* per provare, che i Greci non poterono mettere in esecuzione l'*esser di Contrappunto*?

XIII.

Settimo argomento del P. Martini.

Ora egli è tempo, seguita il P. Martini alla cit. pag. 304. *ch' entrino in campo i fautori del vantato Contrappunto antico*. Eccoci già finalmente nella questione. E per risolverla, dalla suddetta pag. fino alla 313. passa in vista il P. Martini i Tetracordi di Pitagora, di Eratostene, di Archita, di Aristosseno, e di Tolomeo. In quelli di Pitagora, di Eratostene, di Archita, e di Aristosseno trova le Seste, e le Terze mancanti, o eccedenti talora di un Comma, talora di più, o di meno, cioè le Terze maggiori discordanti dalla ragione 4:5: le minori da 5:6; le Seste minori da 5: 8; e le maggiori da 3:5. Ne' Tetracordi di Didimo trova finalmente alcune Terze, e Seste consonanti, o conformi alle suddette ragioni; e più ancora nel *Diatonico Sintono* di Tolomeo; tuttavia si contiene in esso la Terza minore *Re: Fa* mancante di un Comma, la qual Terza rende mancante dello stesso Comma la Quinta *Re: La*; ed eccedente la Sesta *Fa: Re*. In vista di questi difetti dichiara il P. Martini i Tetracordi antichi, compresovi nominatamente il *Diatonico Sintono* (dal quale, secondo il *Saggio*, pag. 30. è composto il nostro Contrappunto) non solamente inutili, ma altresì *ripugnanti al musicale artifizio de' concerti*, o sia al nostro Contrappunto.

Esposti i difetti degl' intervalli greci, faceva dimestieri immediatamente esporre i vantaggi de' moderni; ma prima di entrare in questo paragone, fa il P. Martini una picciola digressione sopra le antiche mutazioni di Tono, e le mistioni de' *Generi*, dicendo semplicemente, che tali *mutazioni* o *passaggi nè mai si trovarono, nè mai trovar si poterono ne' qualunque concerti de' Greci; benchè ne' nostri si possano trovare; anzi si trovano, tra il solo però Diatonico, e Cromatico ristretti*. Dice in somma il P. Martini, che i Greci, quando cantavano senza concerto mutavano Tono, e mischiavano i *Generi*; ma che ciò far non potevano cantando in concerto. Forse il P. Martini ha trasportato altrove la prova di questo, per non interrompere vie più il confronto degl' intervalli antichi co' moderni.

Per trattare di questi fa il P. Martini dalla pag. 314. fino alla 320.

un'

un' altra digreſſione ſopra il Semitono, per ſottopporlo a nuovi calcoli diverſi da' fatti in altre due digreſſioni eſpoſte di ſopra all' art. 9. Queſti calcoli tendono a ſpiegare i Siſtemi *Perfetto*, e *Temperato* di Lemme Roſſi, pe' quali computa il P. Martini ſei Semitoni diverſi, il *Maſſimo* nella ragione 25: 27; il *Maggiore* nella ragione 15: 16; il *Medio* nella ragione 128: 135; il *Minore* nella ragione 24: 25; *la Dieſis enarmonica moderna* nella ragione 125: 128; ed il Semitono *Minimo* nella ragione 625: 648. Fatti queſti calcoli, eſpone il P. Martini il Siſtema *Perfetto* di Lemme Roſſi, contenuto nella Scala di *A-la-mi-re*, nella quale i Toni maggiori tra *A la-mi-re* e *B-mi*, e tra *C-ſol-fa-ut* e *D-la-ſol-re* vengono ſuddiviſi in quattro piccioliſſimi intervalli, cioè un Semitono *Minore*, una Dieſis Enarmonica, un altro Semitono *Minore*, ed un Comma. I Toni minori tra *D-la-ſol-re* ed *E-la-mi*, e tra *G-ſol-re-ut* ed *A-la-mi-re* ſono diviſi in un Semitono *Minore*, in una Dieſis Enarmonica ed in un altro Semitono *Minore*. Il Tono maggiore tra *F-fa-ut* e *G-ſol-re-ut* in un Semitono *Minore*, in un Comma, nel reſiduo di una dieſis enarmonica ſottrattovi un Comma, in un altro Semitono *Minore*, ed in un Comma. Finalmente i Semitoni tra *B-mi* e *C-ſol-fa-ut*, e tra *E-la mi* e *F fa-ut* in un Semitono *Minore*, e in una Dieſis enarmonica. Con queſta metafiſica riſoluzione dell' Ottava di *A-la-mi-re* in 23. piccioliſſimi intervalli ſi ottiene, dice il P. Martini, di poter dare ad ogni corda la ſua Quarta, e Quinta, colle Seconde, Terze, Seſte, Settime, e Quinta falſa, tutte giuſte, ſecondo le riſpettive ragioni 2: 3, 3: 4, 4: 5, 5: 6 &c. i quali intervalli, abbenchè non poſſano formarſi giuſti dagli ſtrumenti *ſtabili*, o di taſtatura, come l'Organo, il Cembalo &c. tali non pertanto ſi formano, dice il chiariſſimo Autore, dagli ſtrumenti *mobili*, come il Violino, e ſopra tutto *dalla pieghevoliſſima voce umana*. Dal ſurriferito Siſtema *Perfetto* deduce il P. Martini con Lemme Roſſi il Siſtema *Partecipato*, o *Temperato* per gli ſtrumenti *ſtabili*, nel quale ogn' intervallo, eccettuata l' Ottava, ſi ſcoſta in qualche picciola particella di un Comma dalla giuſta ragione, che gli compete ſecondo il Siſtema *Perfetto*, e con queſta alterazione i dieſis, ed i b-molli, che nel Siſtema *Perfetto* ſono corde diverſe, nel *Temperato* vengono a riunirſi, e dividere la Scala in dodici Semitoni, quale ſi adopra ſul Cembalo.

Per dire il verſo, io non vedo chiaro l'argomento, che dal confronto de' Siſtemi antichi co' moderni ſi ricava contra il Contrappunto de' Greci; ma ſe non fallo, deve eſſere queſto: il Contrappunto *compiutamente artifizioſo*, o *interamente figurato* richiede, che ad ogni corda poſſa darſi dagli ſtrumenti *mobili* la ſua Seconda, Terza, Quarta &c. giuſte: queſto ſolo ſi ottiene col Siſtema *Perfetto*, che fu ſconoſciuto a' Greci: i Greci dunque non poterono uſare del detto Contrappunto. Oltracciò, quantunque gli ſtrumenti *ſtabili* non poſſano dare ad ogni corda gl' intervalli giuſti, ciò non oſtante il Siſtema *Temperato* ricavato dal *Perfetto* riduce gl' intervalli a mancamenti così pic-

piccioli, che l'orecchio appena se n'avvede, di modo che ad ogni corda dar si possano i suoi rispettivi intervalli prossimamente giusti, quali bastono all'uopo del Contrappunto. Ora i Greci non conobbero questa sorte di *Temperamento*; i loro intervalli *mobili* o variabili, particolarmente le Terze e le Seste erano difettuose di un Comma, e talora anche di più; la qual sorte d'intervalli posti in Contrappunto sarebbero stati insoffribili alle delicatissime orecchie de' Greci: questi dunque non poterono mettere in Contrappunto se non se l'Ottava, la Quinta, e la Quarta, che erano presso loro invariabili, o costantemente giuste. Eccovi l'argomento del P. Martini che si ricava dalle cento ultime pagine della sua Dissertazione, ed al quale ho risposto nell' *Orig. della Mus.* in tutto un articolo dalla pag. 348. fino alla 352. Ma poichè il P. Martini non è rimasto soddisfatto di quella mia risposta, la distenderò alquanto più.

L'argomento del P. Martini si fonda in due suppositioni; la prima, che il nostro Contrappunto richiegga dall'un canto il Sistema *Perfetto* per gli strumenti *mobili*, e dall'altro il *Temperato* per gli *stabili*. La seconda, che gl'intervalli pratici de' Greci corrispondessero esattamente alle misure teoriche de' loro Tetracordi, i quali erano incompatibili col Sistema *Perfetto*, e col *Temperato*, e però col Contrappunto. Mancando qualunque delle due dette suppositioni, l'argomento del P. Martini rimane senza veruna forza; che sarebbe dunque se entrambe fossero false? Esaminiamole però ad una ad una.

Impossibilità di verificare le proporzioni degl' intervalli.

XIV.

Per distruggere tutto l'apparato di calcoli che forma l'argomento del P. Martini mi basterebbe provare la difficoltà (che senza scrupolo può dirsi impossibilità morale) di mettere in esecuzione gl'intervalli o giusti, o temperati secondo una data ragione. Io non credo, che il P. Martini si persuada, che si sia giammai accordato un cembalo secondo il Sistema *temperato* di Lemme Rossi, nè di nessun altro Autore, in maniera che l'Accordatore sia rimasto sicuro, che dal tasto bianco di *A-la-mi-re* all'immediato nero vi fosse la ragione di 14783 a 10368, come richiede il mentovato Sistema. Per assicurarsi in pratica di quella o altra ragione fra due suoni, è necessario calcolare la lunghezza, grossezza, tensione, elasticità, umidità delle corde, con cent'altre minutissime circostanze impossibili da ridursi a calcolo, ma che unitamente concorrono a rendere un suono più acuto di un altro. Nella Meccanica, che tutta intera dipende dalla semplicissima ragione di egualità, e che ci dà effetti da toccarsi colle mani, e vedersi cogli occhi, si provano difficoltà quasi insuperabili per ridurre ad esecuzione un effetto calcolato; ed i Musici hanno per tanti secoli supposto senza rimorso del buon senso (ed hanno avuta la sorte di persuaderlo così a tutto il mondo) che le minutissime ed implicatissime ragioni de' suoni, le quali dipendono da più circostanze impossibili da calcolarsi, e devono misurarsi coll'udito, senso per altro inet-

to

to a misurare, si mettano facilmente in esecuzione. Or una tal supposizione non pecca evidentemente contra i primi principj del buon senso, e della Fisica sperimentale? Il Monocordo è senza dubbio lo strumento più semplice per questa sorte di sperimenti; ma a quante fallacie non è egli ancora soggetto? Se la corda tesa sul Monocordo si divide in due parti nella ragione di 8 a 3 per eseguire la Sesta minore, nel punto della divisione si dovrà sottomettere un ponticello, il quale non potrà dividere la corda in due frammenti tali, che l'uno suoni senza comunicare all'altro il suono, o le vibrazioni, se non se formando angolo, cioè inalzando alquanto obbliquamente la corda sopra il piano dello strumento, e formando da' due frammenti due piani inchinati, quali si veggono formare dalle corde del violino dall'una, e dall'altra parte del ponticello. Eccovi, dicono i Teorici, in quelli due frammenti della corda del Monocordo due corde di una stessa natura, grossezza, elasticità, tensione &c. le quali differiscono solo nella lunghezza, essendo l'una all'altra nella ragione di 8 a 3; e dando quei due frammenti la Sesta minore, questa si dimostra essere nella ragione di 8 a 3. Ma se in vece di abusare della Matematica per le cose, per le quali ella è inutile, si adoprasse per quelle, per le quali è necessaria, saprebbero i nostri Teorici che il ponticello agisce con più forza sopra il frammento più corto, che sopra il più lungo nella ragione inversa delle lunghezze de' due frammenti, di sorte che nel caso della Sesta minore il ponticello agisce sopra il frammento più picciolo con una forza quasi tripla di quella, colla quale agisce sopra il frammento più lungo; in conseguenza si distrugge la presupposta egual tensione, e con essa la presupposta proporzione de' suoni colle lunghezze de' frammenti. Nel violino i frammenti delle corde, che restano sotto il ponticello, sono talmente tesi, che perdono quasi affatto la forza di poter vibrare e rendere qualche suono; ciò che non interverrebbe, se il ponticello non agisse sopra quelli frammenti con una forza di molto superiore alla forza, colla quale agisce sopra i più lunghi frammenti, co' quali si suona. E se queste ed altre difficoltà occorrono nel dividere il suono di una sola corda in una data ragione, che sarà nel voler ridurre ad una data ragione i suoni di diverse corde? In qual guisa saremo mai sicuri di aver sottoposto ad un esatto calcolo la grossezza, l'elasticità, e la tensione di due corde del cembalo, o di due flauti dell'organo, massimamente trattandosi di ridurre ad esecuzione le ragioni di uno qualunque siasi sistema di Temperamento? e l'ostacolo più insuperabile si è il non potersi poi verificare coll'udito se i suoni corrispondano o nò alle ragioni calcolate.

Un Architetto fa il calcolo delle proporzioni che deve avere una certa colonna col suo piedestallo, e coll'architrave; e per assicurarsi di aver messo in esecuzione le proporzioni calcolate, prende la canna, e misura la colonna, il piedestallo, e l'architrave. Ma un Musico, che suppone i suoni della Quinta essere nella ragione di 2 a 3, non

non può verificare questa ragione colla misura de' suoni; egli però misura la lunghezza delle corde, dalla quale dipende, come da cagione, il suono; ma siccome oltre alla lunghezza delle corde, concorrono molte altre cagioni a rendere il suono più acuto, o più grave, le quali cagioni difficilmente possono sottomettersi ad un esatto calcolo, indi è, che la ragione de' suoni rimane sempre un principio di pura speculazione, impossibile da dimostrarsi colla sperienza. Generalmente le ragioni numeriche solo possono dimostrarsi verificate negli oggetti, che possono toccarsi colle mani, o che al meno sono effetti di cagioni facili di sottomettersi ad un esatto calcolo; ma la ragione de' suoni non può in nessuna di queste due maniere verificarsi. Qual teorica dunque è mai questa della Musica, la quale si fonda in un fatto quasi impossibile da dimostrarsi verificato?

XV.

Inutilità delle proporzioni musicali.

Supponiamo non pertanto, che sia facile di mettere in esecuzione sugli strumenti le ragioni numeriche; il Sistema *Perfetto*, dal quale pretende il P. Martini tragga origine il nostro Contrappunto, è un sistema ideale, ed inutile, non solo per il Contrappunto, ma altresì per la pura melodìa, di sorte che se una voce cantasse dando ad ogni corda la sua Terza, Quarta, Quinta &c. *giuste* secondo le ragioni del Sistema Perfetto, si formerebbe da ciò un canto sconcio, e dispiacevole all' udito. La ragione è stata da me addotta nell' *Orig. della Musi.* pag. 352. ed è questa: Se una voce fa la semplice modulazione *Do*: *Fa*: *Re*: *Sol*: *Do*, dando ad ogni intervallo la sua pretesa giusta ragione, i numeri corrispondenti saranno:

Do: *Fa*: *Re*: *Sol*: *Do*.
80: 60: 72: 54: 81.

Dove si vede, che nel fare la cadenza colla Quinta giusta *Sol*: *Do*, la voce stonerà di un Comma. Questi errori cresceranno a tenore che il canto più si distenderà; e nel fine v. g. di un' *Aria*, nella quale si sieno fatti costantemente gl' intervalli conformi alle ragioni numeriche, la voce farà la cadenza finale uno, o più toni sopra, o sotto la corda del Tono. Le quattro corde vote del violino formano le tre Quinte *Sol*: *Re*: *La*: *Mi*; se queste Quinte si suppongono *giuste* secondo la ragione di 2 a 3, i numeri corrispondenti saranno:

Sol: *Re*: *La*: *Mi*.
8: 12: 18: 27.

E prendendo la Decimaquinta di *Sol*, il suo corrispondente numero sarà 32, e la Terza minore *Mi*: *Sol* sarà nella ragione di 27 a 32, cioè mancante di un Comma, poichè per esser *giusta* nella ragione di 5 a 6, dovrebbe essere nella ragione di 27 a $32\frac{2}{5}$ la qual ragione eccede quella di 27 a 32 nella ragione di 80 a 81, che è la ragione del Comma. Ond' è che l' Accordatore del Violino, egualmente che l' Accordatore del Cembalo, è costretto ad alterare le ragioni del Sistema Perfetto; il quale, come si vede, non si può eseguire nè dalla voce umana, nè dagli strumenti *mobili*, nè dagli *stabili*.

Il

Il Zarlino al cap. 41. della Part. 2. della *Istit. armonic.* prova la necessità di alterare le ragioni del Sistema Perfetto negli strumenti *stabili*, dicendo, che senza tale alterazione *sarebbe stato di bisogno di usare spesse volte l' intervallo del Comma, aggiungendolo, o levandolo da alcuni intervalli per fare acquisto di molte consonanze; massimamente volendo passare dal grave all' acuto; o per il contrario da una consonanza all' altra; il che non solamente difficoltà al Sonatore; ma eziandìo poco diletto agli Ascoltanti avrebbe apportato, perchè in cotal caso si avrebbe udito un non so che di tristo, che avrebbe fatto non poco fastidio*. Un esempio renderà chiaro il pensamento del Zarlino. Secondo il Sistema Perfetto del P. Martini fondato nel Sintono di Tolomeo la Terza tra *D-la-sol-re* e *F-fa-ut* è mancante di un Comma; supponiamo però che una voce debba fare la modulazione *Re*: *Fa*: *Do*: allora per far perfetta la Terza *Re*: *Fa*, le converrà inalzare il *Fa* di un Comma, cioè in vece di *Fa* dovrà toccare un' altra corda, che chiameremo *Fi*, un Comma più acuta del *Fa*. Se la voce poi dal *Fi* cade nel *Do* diatonico, formerà una Quarta eccedente di un Comma: se per isfuggire questo errore, rimane un Comma sopra il *Do*, stonerà; e se per non istonare, e per far *giusta* la Quarta, dal *Fi* discende al *Fa*, e dal *Fa* al *Do*, si sentirà il Comma *Fi*: *Fa*, che è quel *tristo* fastidioso, che secondo il Zarlino rende necessario il Temperamento degli strumenti *stabili*. Stabilita dal lodato Autore nel cap. 41. tale verissima dottrina, nel 45. si propone la questione, *se cantando seguitiamo gl' intervalli prodotti da' veri e sonori numeri*? cioè se la voce umana cantando faccia gl' intervalli conformi alle ragioni del Sistema Perfetto; e risolve la qnestione affermativamente, dicendo, che la nostra inclinazione all' *Ottimo*, al *Meglio*, all' *Vtile* &c. ci deve far intonare gl' intervalli perfetti. Ma io domando al Zarlino, o a chiunque sia della stessa opinione, come la nostra inclinazione all' *Ottimo* salva la dottrina del cap. 41? poichè se la voce umana vuol intonare *giusta* la Terza *Re*: *Fa*, dovrà in vece del *Fa* intonare il *Fi*, e per far poi cadenza in *Do*, o dovrà stonare, o modulare il Comma *Fi*: *Fa*, che è quel *tristo* fastidioso del cap. 41. il qual *tristo* non sarà meno *tristo*, nè meno fastidioso, o lo faccia la voce umana, o lo faccia uno strumento *stabile*. Onde dalla nostra inclinazione all *Ottimo* piuttosto dovrebbe aver concluso il Zarlino, che la voce umana, egualmente che lo strumento *stabile*, per isfuggire quei *tristi* fastidiosi, e quelle stonazioni, non eseguisce *gl' intervalli prodotti da' veri e sonori numeri*, che compongono il Sistema Perfetto. Il passaggio del Jommelli citato all' art. 6. della Part. 2. è fatto per la voce umana, e per gli strumenti *mobili*; e chi mai potrebbe soffrirlo, se si eseguisse secondo il Sistema Perfetto, facendo il *D-la-fa* del violino diverso dal *C-sol-fa-ut* con diesis della voce umana?

XVI.

Discordanza della voce umana dal Cembalo

Egli pare con tutto ciò di non potersi negare, che un abile Can-

tante, o Sonatore di violino, libero dalla soggezione del cembalo, intona più perfettamente di esso; ciò che sembra di non potersi attribuire se non se alla libertà, che ha il Cantante, o il detto Sonatore di avvicinarsi più alle perfette ragioni degl' intervalli, o di eseguirle perfettamente. Il fatto, che serve di fondamento a questo argomento, potrebbe accadere, che fosse simile al fatto, che servì già di fondamento alla disputa di certi Filosofi, i quali s' erano malamente riscaldati nel determinare la misura, che si conveniva alle ugne di un certo Gigante esistente ne' paesi incogniti; ma sottentrando un terzo Filosofo di sangue più freddo, calmò la disputa, domandando a' compagni, s' erano sicuri della esistenza di quel Gigante. Perchè l' argomento di sopra proposto fosse valevole, sarebbe necessario, primieramente verificare con più accurati sperimenti, senza verun riguardo a' numeri armonici, la supposta discordanza della voce umana dal cembalo; ed avverata tal discordanza, esaminare poi con altri sperimenti se ella consista nelle ragioni del Sistema Perfetto eseguite dalla voce umana, e dalli strumenti *mobili*; altrimenti il proposto argomento è egualmente vizioso nell' antecedente, che nella conseguenza. Io desidero ardentemente di fare gli accennati sperimenti, i quali per altro sono impossibili da farsi senza l' ajuto de' più abili Sonatori e Cantanti; e chi sà, se i Professori vorranno prendersi tali fastidj, massimamente dovendo forse in fine di tali sperimenti spogliarsi de' pregiudizj sposati fin dalla fanciullezza? In tanto eccovi alcune riflessioni, che possono servire di preludio allo scioglimento della proposta difficoltà.

Richiesti da me su questo punto alcuni de' più abili e sinceri Professori, volendo da essi una risposta precisa alla mia domanda, che era, se la loro sperienza li convinceva, che effettivamente la voce di un abile cantante perfezionasse l' intonazione di un cembalo ben accordato, la risposta è stata stringere le spalle, e confessare sinceramente, che materie così delicate non possono decidersi sulla comune sperienza e pratica di cantare, e sonare. La risposta è la più savia, e la più sincera, che possa darsi ad una tal domanda; poichè effettivamente per decidere, se la voce umana, o il violino perfettamente sonato cresca, o cali di una settima o ottava parte di un Comma rispetto ad un cembalo ben accordato, sarebbe d' uopo fare replicati sperimenti in una stanza ben quieta, col concorso de' più abili Professori, senza lo strepito della stessa Musica, e fermandosi ad ogni corda il tempo necessario per fare un così delicato paragone tra l' intonazione del cembalo, del violino, e della voce umana. Or io sospetto, e posso anche dire, io credo, che i Professori, che francamente decidono su queste, ed altre sì delicate materie, non hanno fatto mai simili sperimenti, e le loro decisioni sono forse a guisa di quelle, che facevano un Chierico, ed una ragazza guardando la Luna con un telescopio Neutoniano: il Chierico sosteneva, che le ombre sì ben

prof-

proffilate, che vedeva nella Luna, erano ombre di campanili di Chiesa; ma la ragazza li contraddiceva, e giurava, che tali ombre erano di amanti, che si stavano a vagheggiare. Un Professore, il quale abbia per pura fede sposato fin dalla fanciullezza il supposto, che la perfetta intonazione della Quinta consista nel fare i di lei suoni nella ragione di 2 a 3, allorchè sente dal violino, o dalla voce umana una Quinta, che lo colpisce, o per la natura della voce più grata, o a cagione dell' espressione, o vibrazione, che vi aggiunge il Sonatore, o Cantante, travede subito nel violino, o nella voce umana i numeri armonici, come travedeva il Chierico nella Luna le ombre de' Campanili; ed adduce la sperienza del suo udito per comprovare la verità del Sistema Perfetto, come adduceva la ragazza la sperienza de' proprj occhi per contradire al Chierico.

Tuttavia parmi di non dover disprezzarsi la seguente sperienza: Qualor la voce umana passa per un Semitono dalla Settima maggiore all' Ottava di un Tono, quasichè rinforza quella Settima, e rende quel Semitono alquanto minore di quello che sia sul cembalo. Al contrario qualor discende per un nuovo Semitono, come spesso accade nell' espressione patetica, quasichè si rilassa, e rende quel Semitono più languido, e alquanto maggiore di quello che sia nel cembalo. Per osservare questo, basta far intonare ad un abile Soprano, o piuttosto ad un Sonatore di violino, i due accennati Semitoni, facendoli poi replicare, avvertendo il Cantante, o il Sonatore di rinforzare il primo, e rilassare il secondo; la differenza sarà sensibile, e gratissima all' orecchio. Ma una tale sperienza lungi dal verificare la verità del Sistema Perfetto, lo distrugge vie più; poichè i Semitoni del cembalo, co' quali si ascende alla corda di un Tono, sono generalmente minori di quello che dovrebbero essere, atteso il Sistema Perfetto; e quelli, co' quali si discende per mezzo di un b-molle, sono maggiori di quello, che dovrebbero essere, secondo l' istesso Sistema: onde se la voce umana, o lo strumento *mobile* accresce vie più questi, e sminuisce quelli, si allontana vie più dal Sistema Perfetto. La materia è degna di riflessione.

Sentiamo primieramente su questo punto il P. Martini alla pag. XII. della Pref. del *Saggio* not. 1. *Il suono*, dice, *sopra tutto de' tasti neri del clavicembalo ci prova evidentemente e sensibilmente quanto siano lontani dal giusto, stante che serve e per il diesis del tasto bianco prossimo antecedente, e per il bmolle del tasto bianco prossimo susseguente. Il Musico per mezzo della teorìa comprende qualmente il diesis cresce il suono un Semitono maggiore, e il bmolle cala un Semitono minore; e siccome fra questi due Semitoni vi corre un intervallo di quasi due Commi, per ciò gli Accordatori accrescono più del giusto il diesis quasi un Comma, e calano quasi un Comma il bmolle, e ne vengono a formare un unico suono, che serve di diesis, e di bmolle.* Per esempio da *Do* a *Do*♯ vi dovrebbe essere, dice il P. Martini, secondo i principj della teorìa,

un Semitono maggiore; e da *Re*♭ a *Re* un Semitono minore, lasciando tra *Do*♯ e *Re*♭ l' intervallo di quasi due Commi, il qual intervallo si fa svanire dagli Accordatori di Cembalo accrescendo il *Do*♯ di un Comma, e rilassando il *Re*♭ di un altro Comma, per venir così a riunire quelle due corde in un unico suono, che serva di diesis, e di bmolle: e questa è, dice il P. Martini, la cagione dell' imperfezione del Cembalo.

Se io non avessi la sperienza di quanto sieno soliti gli Scrittori di Musica a discordare fra di loro ne' supposti, sospetterei, che il P. Martini non si fosse abbastanza internato nel Sistema Perfetto, che così diffusamente illustra nel tom. I. della *Stor. della Musi.* Mentrechè ciò, ch' egli suppone sul Temperamento del Cembalo nell' addotta nota del *Saggio*, non concorda con ciò che suppongono gli altri Autori intorno alla stessa materia. Il Doni nell' annot. al *Comp. della musi.* Disc. 3. suppone come cosa certissima, che da *Do* a *Do*♯, da *Re* a *Re*♯, in somma da ogni corda diatonica alla sua diesis vi sia, secondo i principj della teoria, un Semitono minore. L' istesso vien supposto dal P. De-chales nel Cors. Mat. tom. 4. *De Musi.* prop. 11. L' istesso vien asserito dal Bithizi Part. 2. c. 5. sopra il *Temperamento*. Generalmente il Semitono minore, dice il Sig. Rousseau nel *Diz. della Musi.* si trova da ogni corda alla sua diesis, o al suo bmolle. Io comprendo, che in virtù di calcoli discordanti fra di loro potrebbe il diesis crescere il suono, secondo il P. Martini, un Semitono maggiore, e secondo gli altri Autori un Semitono minore; ma quello che mi sorprende si è, che l' istesso P. Martini nel tom. 1. della *Stor. della Musi.* pag. 318. ci dà la Scala minutamente partita ne' suoi Semitoni maggiori, e minori secondo la teoria del Sistema Perfetto, e da ogni corda alla sua diesis vi mette solo un Semitono minore. Or che il diesis cresca il suono, secondo il *Saggio*, un Semitono maggiore; e secondo la *Stor. della Musi.* un Semitono minore, è un fenomeno, che io non saprei spiegare se non se dicendo, che quel Semitono è una specie di vegetabile, il quale dall' anno 57, in cui fu pubblicato il tom. 1. della *Stor. della Musi.* fino al 74, in cui è stato pubblicato il *Saggio*, è cresciuto, e da minore, ch' era allora, è diventato maggiore.

Neppure intendo in qual guisa, supposto che il diesis della corda precedente cresca il suono di un Semitono maggiore, ed il bmolle della seguente lo cali di un Semitono minore, *vi corra*, come dice il P. Martini, tra questo bmolle e quel diesis l' intervallo di quasi due Commi: la ragione del Semitono minore stabilita dal P. Martini alla pag. 315. del tom. 1. della *Stor. della Musi.* è di 24 a 25, e quella del Semitono maggiore di 15 a 16; la somma delle quali due ragioni forma la ragione di 9 a 10, che è quella del Tono minore; or secondo il P. Martini alla pag. 318. della cit. *Stor.* da *D-la-sol-re* ad *E-la.mi*, e da *G-sol-re-ut* ad *A-la-mi-re* vi corre un Tono minore; e però tra

il

il diesis di *D-la-sol-re* ed il bmolle di *E-la-mi*, e tra il diesis di *G-sol-re-ut* ed il bmolle di *A-la-mi-re* non vi rimarrà intervallo alcuno: e ne' Toni maggiori, tra il diesis della corda precedente, ed il bmolle della seguente vi rimarrà solo l' intervallo di un Comma, che è la differenza tra il Tono maggiore, ed il minore. Effettivamente tutti gli Autori moderni suppongono che il Temperamento del Cembalo dipende da un solo Comma, che è quello, che secondo il Sintono di Tolomeo manca alla Terza *Re*: *Fa* per esser *giusta*, il qual difetto, dicono, si deve spartire fra gli altri intervalli del cembalo, eccettuata l' Ottava. In somma i calcoli sul Sistema Perfetto, e sul Temperato sono pieni di avvilupamenti, da' quali posti a chiaro lume si scorge, che su questa materia si parla comunemente *in fide Parentum*, con suppositi poco coerenti fra di loro; e per altro impossibili da esaminarsi, e verificarsi colla sperienza dell' udito.

Che che sia però della misura del Semitono che vi debba essere tra ciascuna corda ed il suo diesis, il vero si è, che accrescendo gli Accordatori del cembalo quel Semitono, sia egli minore, o maggiore, per unirlo col bmolle della corda seguente, quel Semitono nel cembalo è maggiore del giusto, come espressamente dice il P. Martini nella cit. not. del *Saggio*: laonde se la voce umana, secondo la sperienza di sopra accennata, lo accresce vie più per isminuire vie più il seguente, ella si scosta dalle ragioni del Sistema Perfetto più di quello che si scostano dalle medesime gli Accordatori del cembalo. Generalmente perchè la Settima maggiore di ogni Tono fosse *giusta* secondo il Sistema Perfetto, il Semitono tra quella corda, e la corda acuta del Tono dovrebbe essere maggiore nella ragione di 15 a 16, come senza nuovi calcoli se deduce dalla Scala diatonica, nella quale, le Settime maggiori *Do*: *Si*, e *Fa*: *Mi* non possono essere giuste, se i Semitoni *Si*: *Do*, e *Mi Fa* non si suppongono nella ragione di 15 a 16. Con tutto ciò i Soprani di voce flessibile e più sensibilmente gli abili Sonatori di violino sminuiscono nelle cadenze quel Semitono con effetto gratissimo all' udito, e lo risolvono in tal guisa, che ci fanno alle volte dubitare, se vi eseguiscano, o nò, il quarto di Tono del famoso Genere enarmonico.

I fatti dunque, che pajono di non potersi negare, sono due, l' uno che negli strumenti *stabili* gl' intervalli non possono essere di una costante ed egual misura, una Quinta v. g. deve essere più forte, altra più debole. L' altro, che la voce umana e gli strumenti *mobili* in certe intonazioni si scostano quasi sensibilmente dal cembalo. Le conseguenze, che da questi due fatti si sono fin ora dedotte, sono anche due; l' una che la voce umana, e gli strumenti *mobili* si regolano nella formazione degl' intervalli, massimamente cantando senza l' accompagnamento del cembalo, dalle ragioni del Sistema Perfetto. L' altra, che gli strumenti *stabili* sono imperfetti, perchè non si possono accordare secondo quelle ragioni. La falsità della prima con-

se-

seguenza è stata dimostrata nell' art. ant. poichè se la voce umana, e gli strumenti *mobili* si regolassero dalle ragioni del Sistema Perfetto, verrebbero a formare un canto sconcio, e come dice il Zarlino, pieno di *tristi* fastidiosi all' udito, ed abbiamo anche dimostrato, che le tre Quinte delle quattro corde del violino non possono essere *giuste*. Dalla falsità della prima conseguenza si deduce evidentemente la falsità della seconda; poichè se nè la voce umana, nè gli strumenti *mobili* possono eseguire il Sistema Perfetto, gli strumenti *stabili* non saranno imperfetti per non poter eseguire l' istesso sistema. Prima però di dichiarare in qual senso possano dirsi *imperfetti* gli strumenti *stabili*, convien dedurre da' due fatti di sopra stabiliti una conseguenza più giusta.

Dalla necessità di fare alquanto diseguali le Quinte, le Terze, ed i Semitoni in ogni sorte di strumenti, e dalle piccole discordanze della voce umana da certe intonazioni del Cembalo, non potendosi ciò ridurre alle ragioni del Sistema Perfetto, si deve concludere, che i suoni della Musica sono di lor natura come i colori della Pittura, i quali non consistono in un punto, o grado indivisibile di vivacità. Dentro la sfera o denominazione del *rosso* vi sono diversi rossi, taluno più forte, taluno più debole, niuno de' quali può chiamarsi il più perfetto; ma il genio del Pittore in ogni caso particolare scieglie quello, che più conduce all' espressione del Soggetto. In questa guisa la Musica non ha di sua natura una Quinta, una Terza, nè un Semitono di una misura o ragione numerica invariabile; secondo l'espressione del passaggio talora convien fare una Quinta più forte, talora un'altra più debole; ora convien vibrare e rinforzare un Semitono, ora indebolirlo e rilassarlo. Ed eccovi il vantaggio, che hanno la voce umana e gli strumenti *mobili* sopra gli *stabili*. Il Sonatore di Cembalo non può alterare punto l' intonazione fissata dall'Accordatore; il Sonatore di violino può adattarsi alle circostanze del passaggio. Il primo non può rinforzare un Semitono ascendente, che và con brio a far cadenza nel Tono; nè rilassare un altro discendente in un passaggio patetico: il secondo può abbellire l' intonazione di queste e di altre infinite grazie. Il chiaro-oscuro, o forte-debole degl' intervalli (che può dirsi, se si vuole, *Temperamento*) nel cembalo vien fissato dall'Accordatore senza riguardo a veruna cantilena, nè espressione; e però certe cantilene, che eseguite su' tasti bianchi riescono dolci, eseguite su' tasti neri diventano aspre e dure: il Sonatore di violino fa quel Temperamento adattandosi alle circostanze della cantilena, e se ora rinforza un suono, poi ne rilassa un altro, e così conserva il tutto della cantilena nelle corde del Tono. In somma il Sonatore di cembalo eseguisce meccanicamente l' intonazione fissata dal capriccio dell'Accordatore; il Sonatore di violino la crea sul fatto adattandosi all'espressione del passaggio; e sono persuaso che la differenza tra un valente Sonatore di violino, ed un altro Sonatore volgare consista principalmente nel saper opportunamente crescere, e ca-

calare, adattando a ciascun passaggio il chiaro-oscuro dell' intonazione, consistente nelle picciole differenze d' intervalli più forti, e più deboli.

Questa è a mio giudizio la vera ed unica ragione, per la quale gli strumenti *mobili* possono dirsi perfetti, e gli *stabili* imperfetti; e per la quale non riesce a' più valenti Sonatori di Organo, e di Cembalo di ben esprimere su di tali strumenti lo stile che si chiama *cantabile*, il quale stile non può perfettamente eseguirsi senza l' accennata alterazione d' intervalli. Su questo riflesso, lasciati da banda gl' inutili paragoni colle ragioni numeriche, si dovrebbe procurar di perfezionare il Temperamento, o sia l'accordatura del Cembalo; e giacchè non può da esso ottenersi il forte-debole degl' intervalli adattato a ciascun passaggio, si perfezionasse almeno il giro de' Toni, acciocchè, a cagione degl' intervalli più forti, e più deboli, parte fossero più atti ad una cantilena incitata, o allegra, parte ad una Musica patetica, quali forse erano i diversi Toni de' Greci. Il Signor Rameau, disgustato dell'asprezza di certe Quinte del cembalo rinnovò il Temperamento proposto già dal P. Mersenno, nel quale le Quinte, ridotte ad una quasi perfetta eguaglianza, discordavano pochissimo dalla ragione del Sistema Perfetto. Ma la sperienza ha mostrato, che questo Temperamento, il quale attesa la teoria del Sistema perfetto, dovrebbe essere il più perfetto, priva la Musica del forte e debole degl' intervalli necessario alle diverse espressioni; e con più forte ragione rimarrebbe la Musica soggetta ad un tale difetto, se gl' intervalli costantemente si regolassero dalle ragioni del sistema Perfetto, che fortunatamente per noi la Natura ha reso impraticabile; altrimenti le nostre vane speculazioni su' numeri avrebbero già rovvinata l' armonìa. Non essendosi da adottarsi il Temperamento rinnovato dal Sig. Rameau, dovrebbero i Professori accordarsi per fare più sperimenti su questa materia; le opere del Doni sono piene di riflessioni, che purgate di calcoli potrebbero giovare assai per perfezionare questa importante parte della Musica tralasciata affatto al capriccio degli Accordatori, e trattata da' Teorici con viluppi di numeri, i quali nulla giovano, anzi pregiudicano per ridurre gli strumenti *stabili* alla massima perfezione di cui sieno capaci.

Resta solo di rispondere ad una difficoltà; ed è questa. Intonando una sola Quinta fuori di ogni composizione, ella diverrà tanto più grata all'udito, quanto più si avvicini alla ragione di 2 a 3; e diverrà perfettamente grata, se si eseguisce esattamente secondo quella ragione: onde al meno par che si debba concludere, che la misura più perfetta e fondamentale della Quinta sia quella ragione. Primieramente con qual mezzo saremo sicuri, che di più Quinte più o meno forti, o deboli, quella che riesce più grata all' udito, è nella ragione di 2 a 3? Io sospetto che in un tale supposto si nasconda un circolo vizioso. Se i tuoni potessero misurarsi, o almeno calcolarsi esattamente

le

le loro cagioni fisiche, allora fermandosi nella Quinta più grata all' udito, si potrebbe determinare in qual ragione sieno i di lei suoni; ma essendo ciò tanto difficile, come resta provato nell'art. 14. parmi, che comunemente si asserisca, che *la Quinta più perfetta o più grata all'udito sia nella ragione di 2 a 3, perchè la ragione di 2 a 3 deve dare la Quinta più perfetta, o più grata*; ciò che, come ognun ben vede, è un circolo vizioso, ed assurdissimo. Tuttavia per non ingolfarmi in nuove discussioni, e lasciar nel loro vigore gli sperimenti del Galileo, del Sauveur, del Tartini, del Rameau, e di altri Fisici, che hanno trattato dell'*Acustica*, supponiamo ciò che si pretende, cioè che di più Quinte alquanto diverse la più grata all' udito sia nella ragione di 2 a 3. Si dovrà indi concludere, che la ragione di 2 a 3 sia la misura più perfetta, e generale della Quinta? Un altro supposto o ipotesi ci darà la risposta a questa domanda. Supponiamo molte colonne raddunate da diverse fabbriche; e che trovandosi fra di esse le quattro, che sostengono la Confessione di S. Pietro in Roma, sieno queste le più belle alla vista: si dovrà indi concludere, che la misura e forma di quelle quattro colonne è la misura e forma più perfetta, e generale di ogni colonna? Chiunque dirà di nò; perciocchè non ostante la bellezza di quelle quattro colonne, la loro forma e figura è inutile per infinite altre fabbriche. Eccovi la risposta alla nostra difficoltà sulla Quinta. Questa, abbenchè separata, per così dire, dalla Musica sia più grata all'udito, qualor corrisponda esattamente alla ragione di 2 a 3, ciò non per tanto, siccome facendo ogni Quinta di quella ragione, ne verrebbe da ciò un Canto sconcio e dispiacevole all'udito, quella ragione non si deve prendere per la misura più perfetta, e generale di ogni Quinta.

XVII.

Risposta alla prima supposizione del P. Mart.

Il forte-debole, o chiaro-oscuro, che di necessità portano seco loro gl' intervalli della Musica, conferma vie più la falsità, ed inutilità del Sistema Perfetto, secondo il quale i suoni dovrebbero consistere come in un punto matematico; e gl' intervalli si renderebbero più dispiacevoli all' udito, al tenore che più si scostassero dalle ragioni numeriche; ciò che dalla pratica de' più abili Cantanti, e Sonatori di violino si dimostra falsissimo. Se adunque il sistema Perfetto è impraticabile sì perchè ci condurrebbe a stonazioni insoffribili, si perchè bandirebbe dalla Musica il forte-debole degl' intervalli tanto necessario per l' espressione, non dovrebbe più un tale sistema chiamarsi *Perfetto*; ma bensì ideale, inutile, e contrario non solamente alla pratica, ma altresì alla più ben ragionata teorica. E se egli è inutile per il puro canto, falsamente suppone il P. Martini, che da un tale sistema tragga origine il moderno Contrappunto. Gl' intervalli, che servono al Contrappunto, sono necessariamente i medesimi, co'quali si forma la melodìa; altrimenti tra la melodìa ed il Contrappunto nascerebbe un contrasto insoffribile. Mettansi il Tenore ed il Basso in Uni-

Unisono nella corda *Sol* o *G-sol-re-ut*, e restando fermo il Tenore, faccia il Basso la cadenza *Sol*: *Do*. La Quinta in contrappunto *Do*: *Sol*, che ne verrà tra 'l Basso ed il Tenore, sarà necessariamente la medesima, che modulò il Basso nella cadenza *Sol*: *Do*, altrimenti il Basso ed il Tenore non saranno stati unisoni nel *Sol*. E' falsa dunque la prima supposizione del P. Martini, che suppone fondato il Contrappunto nel Sistema Perfetto, ricavando poi da esso per mezzo de' calcoli il Temperato. Il primo, come abbiamo provato, è ideale, ed inutile; i calcoli pel secondo sono impossibili da ridursi ad esecuzione: dunque dall' essere stati sconosciuti a' Greci quei due sistemi nulla si può concludere contra il loro Contrappunto. Passiamo ora alla seconda supposizione del nostro Scrittore intorno agl' intervalli pratici de' Greci.

XVIII.

Inutilità de' Tetracordi teorici de' Greci.

Per me è stata sempre materia di maraviglia, che i Tetracordi de' Greci si prendano quasi alla cieca, supponendo, che colle medesime ragioni numeriche, dalle quali sono composti, sieno stati posti in esecuzione per la pratica della Musica. Sopra tutto il P. Martini fa grandissimo torto ad Aristosseno, dicendo alla pag. 245, ch' egli compose *la Quarta di trenta parti egualissime, dodici delle quali ne dava ad ognuno dei due di lei Toni, e sei al suo Semitono*. E' vero che Aristosseno alla pag. 25. cit. dal P. Martini, ed in altre pagine ancora misura gl' intervalli con ragioni numeriche; ma avverte prima alla pag. 16. di non fidarsi di tali ragioni, delle quali solamente si serve come di un linguaggio per dare un' idea all' ingrosso degl' intervalli. Vedasi sopra art. 5. Ed abbenchè gli altri Autori greci di Musica non facciano simili avvertenze, ognuno dovrebbe fare la seguente riflessione. Non potendosi le ragioni numeriche de' suoni verificare colla misura, almeno erano i Greci abbastanza versati nella Fisica sperimentale per calcolare esattamente le cagioni fisiche del suono, che è l' unico mezzo di assicurarsi in pratica delle ragioni attribuite agl' intervalli? Vedasi sopra art. 14. Questa sola riflessione ben ponderata dovrebbe bastare per non far più conto delle proporzioni musicali de' Greci; poichè da' loro scritti chiarissimamente si scorge, che essi non fecero riflessione, come non la fanno i nostri Musici, alla difficoltà quasi insuperabile di mettere in esecuzione le ragioni numeriche de' suoni. Il *Canone*, o sia divisione del Monocordo di Euclide è un trattato del tutto geometrico, nel quale si trasportano le ragioni degl' intervalli sopra una linea retta rappresentante una corda, senza fare neppure una parola intorno alla maniera di produrre effettivamente quelle ragioni sul Monocordo. E se qualche volta parlano delle cagioni fisiche del suono, fanno palese la loro ignoranza su questo punto. Aristide Quintiliano nel principio del lib. 3. dice, che la ragione dupla dell' Ottava fu ritrovata con due corde percosse, e tirate da due pesi l'uno doppio dell' altro: *ex altera quidem*, dice la

traduzione del Meibomio, *uno pondere adpenſo, ex reliqua duobus, Dia-paſon conſonantiam invenerunt*. Con ſimili ſperimenti, ſoggiunge, furono ritrovate le ragioni degli altri intervalli, per la Quinta appicando alle corde peſi in ragione ſeſquialtera; per la Quarta in ragione ſeſquiterza. Così credettero i Greci, che riſultaſſero in pratica le ragioni degl' intervalli; e così è ſtato ſuppoſto ſulla fede de' Greci quaſi fino a' tempi noſtri da tutti i Coltivatori della numerica muſicale. Ma queſto, come ſi ſa al preſente, è un errore di Fiſica: i ſuoni non ſono altrimenti in ragione de' peſi, che cagionano la tenſione delle corde; ma ſolo in ragione ſudduplicata de' medeſimi. Se adunque i Greci erano privi de' lumi di Fiſica neceſſarj per mettere in eſecuzione le ſempliciſſime ragioni delle prime e più ſemplici conſonanze, coſa dobbiam penſare di quei minutiſſimi Commi, ne' quali differiva un Tetracordo da un' altro? Egli è evidente, che in pratica ſi perdevano di viſta tali ſpeculazioni; ed abbenchè quelle ragioni ſerviſſero di qualche norma per diſporre le corde ſugli ſtrumenti, il preciſo ed eſatto tono di quelle veniva determinato, come vien determinato da noi, dall' iſtinto dell' udito.

Ma accordiamo a' Greci tutte le cognizioni di Fiſica neceſſarie per calcolare eſattamente le cagioni fiſiche del ſuono. Baſterà ciò per concludere, che gl' intervalli pratici, co' quali cantavano, e ſonavano, erano puntualmente i medeſimi, che dimoſtravano ſulla carta, e co' numeri, che è l' altra ſuppoſizione del P. Martini? Per ſupporre queſto, è neceſſario in oltre ſupporre, che l' udito de' Greci foſſe più mal organizzato, che l' udito de' Selvaggi dell' America, dalle cui canzoni ſi ſcorge il natural iſtinto di non iſcoſtarſi ſenſibilmente dalle corde del Tono, ciò che, come coſta dall' artic. 15. non avrebbero potuto praticare i Greci, ſe i loro intervalli pratici foſſero ſtati conformi alle ragioni teoriche: il loro canto ſarebbe ſtato uno ſtonare continuo, e pieno di quei *triſti* faſtidioſi, che con ragione il Zarlino vuol eſcluſi dalla Muſica, e che il P. Martini ſopra ogni altro Autore deve eſcludere dalla Muſica greca, atteſochè in più luoghi della ſua Diſſertazione accorda a quella Nazione ſomma delicatezza di orecchio.

Se il P. Martini pretende, che per eſempio, le Quarte formate dalle corde eſtreme di ciaſcun Tetracordo foſſero *giuſte*, che che foſſe delle altre riſultanti dalle mobili, o medie, domando io, perchè queſte Quarte, tuttochè non foſſero *giuſte*, non offendevano la delicatezza dell' udito greco; e la offendevano quelle altre, ſe punto mancavano di quella ragione? Nel Diatonico di Archita, eſpoſto dal P. Martini alla pag. 307. la Quarta da *G-ſol-re-ut* a *C-ſol-fa-ut* era difettuoſa in più di un Comma: perchè dunque queſta Quarta, cantando co' Tetracordi di Archita, non era diſpiacevole? Il P. Martini c' inſegna in più luoghi della ſua Diſſertazione che i Greci traſportavano l' intero ſiſtema a qualunque corda, che però diveniva

fon-

fondamentale: ond' è che cantando co' tetracordi di Archita, e trasportando il sistema al suddetto *G-sol-re-ut*, la Quarta fondamentale del sistema trasportato rimaneva mancante di più di un Comma. Convien dunque confessare, che l' intonazione pratica della Musica greca non era esattamente conforme alle ragioni numeriche de' Tetracordi teorici; e che i Greci, come noi, erano costretti dall' istinto a deviare in pratica da quelle ragioni, temperando gl' intervalli in maniera, che ne diveniſſe un canto senza stonare, e gradevole all' udito.

XIX.

Mi domanda il P. Martini alla pag. XI della Prefazione del *Saggio*, qual fosse questo Temperamento de' Greci, o con quali ragioni lo facessero? Ma mentre io pretendo, che nè anche al dì d' oggi si sappia, nè possa saperſi, quali sieno le ragioni precise del nostro Temperamento, in vano pretende il P. Martini, che io gli dica, quali fossero le ragioni del Temperamento de' Greci. Io non pretendo essere quel Filosofo, il quale, ignorando le misure del proprio occhio, voleva calcolare la grandezza dell' occhio degli Abitatori di Saturno. Che è per appunto la Filosofia de' nostri Teorici, i quali, non potendo decidere, quali sieno le precise ragioni degl' intervalli, che tutto dì s' intonano, vogliono con tutto ciò decidere, quali fossero le ragioni degl' intervalli, che intonavano i Greci, senza deviare dal vero neppure in una centesima parte di un Comma. Tuttavia per soddisfare di qualche modo alla domanda del P. Martini dirò, che tutta la varietà di Tetracordi calcolati da' Greci furono altrettanti sistemi per ridurre gl' intervalli al conveniente Temperamento, i quali sistemi, per essere stati regolati dalle ragioni numeriche, non colpirono mai nella vera accordatura pratica degli strumenti, siccome per la medesima ragione sono inutili i nostri sistemi per fissare la vera e pratica intonazione degl' intervalli. Ma mettiamo questa verità nel suo più chiaro lume.

Temperamento de' Greci.

Pitagora volle spiegare tutta la Natura co' numeri; e questa idea che non potè lungo tempo sostenersi in altre materie, sortì esito più durevole nella Musica, sì per la difficoltà di verificare le ragioni numeriche ne' suoni, sì per il poco numero di corde, a che fu quella in principio ridotta. Pitagora determinò solamente la ragione dupla dell' Ottava, la sesquialtera della Quinta, e la sesquiterza della Quarta. Dalla differenza di queste due ultime rilevò per calcolo la ragione di 8 a 9 del Tono maggiore, e la ragione di 243 a 256 del Semitono detto *Limma*, che è l' *avanzo* della Quarta, sottrattivi due Toni maggiori; da' quali elementi si formò il sistema, o Tetracordo detto *Diatonico* composto di un Semitono, o *Limma*, e di due Toni eguali nella ragione di 8 a 9. A tenore però che la Musica si arricchiva di nuove corde, si procurava di ridurle a sistema secondo i principj già stabiliti da Pitagora. Ma Aristosseno in fine si avvide, che

quantunque le ragioni numeriche si verificassero tal volta in ciascheduno intervallo preso separatamente, non potevano sostenersi in un sistema di quindeci, o più corde, quale si usava già a tempo suo, poichè supponendo la Scala composta di Toni eguali nella ragione di 8 a 9, la maggior parte degl' intervalli risultano necessariamente difettosi. Questa ragione fondata da una parte nel calcolo, e dall' altra nella sperienza indusse Aristosseno a dichiarare false, e contrarie alla sperienza le ragioni numeriche degl' intervalli. Ma siccome la verità non è solita a comparire sulla Terra se non se a guisa di lampo, l' idea di Aristosseno non fu altrimenti coltivata: i Musici dopo di lui si chiamarono *Aristosseniani* non tanto per aver coltivata quella idea, che dovrebbe aver mandata in eterno obblio la teoria di Pitagora, quanto per aver trascurata ogni teorica, e studiata la Musica, come attesta Plutarco nel fine del Dialogo su di essa, meccanicamente, o per pura pratica: però l' Autore più moderno di Musica, che l' istesso Plutarco cita, è Aristosseno, che fu contemporaneo di Alessandro Magno; gli altri tutti furono posteriori alla nascita di Gesucristo. Dopo questa epoca si ristabilirono in Alessandria le Scuole greche, nelle quali si raffinarono le più sottili e stravaganti idee di Pitagora, e di Platone, e con esse la teoria numerica della Musica. Tuttavia le ragioni, per le quali Aristosseno aveva rigettata quella teoria, erano così convincenti, che i nuovi seguaci di Pitagora non poterono dispensarsi dall' impegno di voler accordare la sperienza co' principj del loro Maestro. Questa fu l' origine della varietà di Tetracordi calcolati da Didimo, da Tolomeo, e da altri Filosofi, ne' quali Tetracordi, abbenchè lasciassero invariabili le ragioni sesquialtera e sesquiterza della Quinta e della Quarta, v' introdussero Toni maggiori e minori, talora di una misura, talora di un' altra, e Semitoni ancora di misura diversa da quella, che suppose Pitagora, per far così svanire le discordanze del di lui Sistema dalla sperienza e la pratica. Questi diversi Tetracordi furono altrettanti sistemi di *Temperamento*, co' quali non poterono i Greci ottenere lo scopo di accordare le ragioni numeriche colla sperienza; poichè di qualunque modo si suppongano invariabili le ragioni della Quinta, e della Quarta, devono necessariamente risultare nel sistema di più corde intervalli sensibilmente difettosi.

Chiunque sia alquanto versato ne' nostri Scrittori di Musica si accorgerà facilmente, che essi co' loro calcoli di Sistemi *Perfetti* e *Temperati* altro non hanno fatto, che rinnovare l' antica scena, e continuare l'inutile impegno de' Greci di accordare la sperienza colle ragioni numeriche; colla differenza però, che i Greci dopo Aristosseno riconnobbero la necessità di alterare l' eguaglianza de' Toni della Scala, stabilita da Pitagora; ma i Latini da Boezio, che fiorì nel secolo di Augusto, fino al fine del secolo XV. concordemente riputarono verissima la suddetta eguaglianza de' Toni. Il Zarlino

dopo

dopo più di mille quattrocento anni dimostrò diffusamente sulle traccia del Fogliani l'errore di quella sì radicata opinione; e pretese, che il sistema praticato particolarmente dalla voce umana, e dagli strumenti *mobili* fosse il *Sintono* di Tolomeo, il di cui Tetracordo si componeva di un Semitono maggiore, e di due Toni, l'uno maggiore, l'altro minore. Prima del Zarlino aveva già dimostrato lo Spagnuolo Bartolomeo Ramos la necessità di supporre alterate le Quinte e le Quarte degli strumenti *stabili*, che fu la prima idea, che si ebbe del moderno Temperamento; ed il Zarlino promosse ancora questa idea; ristrignendola però agli strumenti *stabili*. Ma tanto il Ramos, quanto il Zarlino soffrirono per questi loro ritrovati severissime persecuzioni. Vincenzo Galilei, o come sospetta il Doni, alcuni Gentiluomini Fiorentini, a' quali prestò il nome Vincenzo Galilei, mossero contro il Zarlino una lite strepitosa, accusandolo quasi di sacrilego per avere svelati gli errori del sistema Pitagorico, che per lo spazio di mille quattrocento anni era stato senza verun esame riputato sacrosanto; e vollero sostenere l'eguaglianza de' Toni della Scala, ovvero una mescolanza chimerica de' sistemi di Pitagora, di Aristosseno, e di Tolomeo. Sopra tutto la proposizione del Ramos sulla necessità di supporre alterate le Quinte e le Quarte, siccome attaccava un pregiudizio consecrato dopo Pitagora per lo spazio di due mille anni, fu risguardata come un paradosso, e come uno scandalo, che tendeva a mettere a soqquadro la Musica. Scrisse contro di lui il Gaffurio; scrisse Nicolao Burzio un Opuscolo stampato in Bologna l'anno 1487 intitolato: *adversus quendam Hispanum veritatis provaricatorem*: *contra un certo Spagnuolo prevaricatore della verità*. Con tutto ciò fatta in fine la cicatrice alla piaga, e sottentrando il Zarlino a sostenere l'istessa opinione, trionfarono le ragioni dello Spagnuolo Autore di paradossi, e prevaricatore della verità: di sorte che l'opinione riputata certa al dì d'oggi, e diffusamente illustrata dal P. Martini, si compone dall'opinione del Zarlino intorno a gli strumenti *mobili*, i quali insieme colla voce umana, pretende che eseguiscano il Sintono di Tolomeo, e dall'opinione del Ramos intorno all'alterazione delle Quarte e delle Quinte negli strumenti *stabili*. Ma mettiamo in un punto di vista più preciso la storia della teorica della Musica, per vedere in essa, quanto sia servile e superstiziosa la mente dell'uomo, e per rispondere alla domanda del P. Martini sul Temperamento de' Greci.

1. Pitagora intromise la Musica nella Provincia del calcolo, e stabilì invariabili le ragioni sesquialtera e sesquiterza della Quinta, e della Quarta, e l'eguaglianza de' Toni della Scala nella ragione di 8 a 9. 2. Aristosseno accennò la strada diametralmente opposta, riputando inutile e fallace ogni ragione numerica per determinare gl'intervalli della Musica. Questa strada non fu battuta da nessun altro Filosofo. 3. Didimo, e Tolomeo lasciando invariabili le ragioni della

Quar-

Quarta, e della Quinta, alterarono la ragione de' Toni della Scala. 4. Il Ramos suppose altresì alterate le ragioni della Quarta, e della Quinta. Sicchè tutti i calcoli, che si sono fatti sulla Musica da Pitagora fino a' tempi nostri, si riducono ad illustrare, modificare, o colorire due errori di Pitagora, l'uno che supponeva eguali i Toni della Scala nella ragione di 8 a 9. L'altro che supponeva inalterabili le ragioni della Quarta, e della Quinta. Questi due errori sono stati in pacifica possessione dell' intelletto umano, il primo da Pitagora fino ad Aristosseno, e da Boezio fino al Fogliani o al Zarlino, cioè per lo spazio di quasi mille settecento anni. Il secondo da Pitagora fino al Ramos, cioè per lo spazio di più di due mille anni. Se la mente dell' uomo non ha fatto in altre scienze più progressi di quelli, che abbiam veduto aver fatto in tanti secoli sulla teorica della Musica, oh quanto è debole e meschina la mente dell' uomo!

E qual è finalmente il passo, che io intendo di fare nella teorica della Musica? Non altro che battere francamente la strada accennata da Aristosseno, e non battuta da altro Filosofo. Però ho procurato dimostrare, che Pitagora errò il primo passo, e lo fece errare a gli altri Filosofi; che gl' intervalli della Musica non possono sottomettersi a calcolo; che la giusta intonazione, o sia il vero Temperamento degl' intervalli si fa sul fatto di cantare e sonare, facendo talora un intervallo più forte, talora un altro, della stessa specie, più debole; che i sistemi *Perfetti* e *Temperati* ricavati dalle ragioni numeriche devono necessariamente discordare dalla pratica; in teorica si suppone v. g. il Semitono nella ragione di 15 a 16, ed in pratica il Semitono è esente da quella, e da ogni altra ragione numerica; talora è più forte, talora più debole, secondo le circostanze della cantilena; e che la medesima discordanza della teorica dalla pratica dovette regnare nella Musica greca; in somma che siccome la nostra teorica numerica musicale si compone, come abbiamo veduto, da' medesimi errori, che la teorica musicale de' Greci, gl' intervalli pratici presso di questi furono già i medesimi che sono presso di noi, poichè come dice il celebre Maestro di Cappella Spagnuolo Salinas: *his consonantiis semper usi sunt homines, & semper utentur: gli uomini sempre hanno usato, e sempre mai useranno delle medesime consonanze, o intervalli.* E per dare una risposta precisa alla domanda del P. Martini intorno al Temperamento de' Greci, dico, che il Temperamento teorico de' Greci fu alquanto diverso dal nostro; i Greci alterarono solamente la ragione del Tono, e del Semitono stabilita da Pitagora; noi alteriamo eziandìo la ragione della Quarta, e della Quinta. Il Temperamento teorico de' Greci, come resta provato nell' artic. 15. quando mai fosse stato eseguito, doveva condurre a stonare in una maniera insoffribile all'udito; e non potendosi attribuire un tal difetto alla Musica greca, dobbiam dire, che il Temperamento pratico de' Greci non era punto diverso dal nostro; *his consonantiis sem-*

semper usi sunt homines, & semper utentur. Questa dottrina non dovrebbe altrimenti scandalezzare il P. Martini, attesochè egli stesso me la suggerisce nella sua lettera al Signor Passeri da Pesaro inserita nel tom.1. dell'ultima ediz. del Doni, dicendo che gli *elementi della Musica sempre sono stati, e sempre saranno gli stessi, perchè fondati nelle leggi della Natura*. Tanto più che il mentovato Doni, del quale dice l'istesso P. Martini nella citata lettera, che *non è facile ad esprimere la profondità colla quale penetrò la Musica greca sì teorica, che pratica*, è dello stesso mio sentimento intorno al Temperamento pratico de' Greci. Nel Discor.3. *sulla specie di Diatonico, che si usasse dagli Antichi* pag.368. tom.1. trattando il Doni del Tetracordo usato anticamente da' Citaristi, il quale secondo Tolomeo, era il *Diatonico* di Pitagora, dice: *tengo per certo, che Tolomeo s' ingannasse in questo, e che l' accordo di quei Citaredi non fusse altrimenti quello del Diatonico, ma del Sintono Partecipato come quel d'oggi*. Ecco che secondo il Doni i Greci usavano in pratica di un Temperamento diverso da quello, che supponevano in teorica; in teorica supponevano inalterabili le Quarte e le Quinte, ed in pratica dice il Doni usavano senz'accorgersi del nostro sistema Partecipato, o Temperato, che suppone alterate le Quinte, e le Quarte. Effettivamente mentre non si muti il capitale delle facoltà dell' uomo, le nostre operazioni rispetto a quelle de' Greci saranno sempre come quelle variazioni della Musica, che, come dicevamo altrove, si riducono a dire: *Sant' Antonio è un gran Santo: un gran Santo è Sant' Antonio: Antonio Santo è un gran Santo*.

X X.

Sulla forza dell' autorità

Il mio passo è in verità alquanto avanzato, poichè sembra voler io distruggere ad un tratto l' autorità di tanti e così rispettabili Autori greci e latini, i quali tacitamente suppongono, che gl' intervalli dimostrati in teorica sono i medesimi, che si eseguiscono in pratica. Egual peso di autorità produceva Vincenzo Galilei contra il Zarlino, quando questi impugnava l'eguaglianza de'Toni del sistema Pitagorico; eppure il Zarlino aveva ragione. L'autorità di tanti e così rispettabili Autori greci e latini, i quali da Aristotele fino a Ticobrae supposero Venere e Mercurio girare attorno della Terra, solo prova, che tanti e così rispettabili Autori greci e latini s' ingannarono. L'autorità nelle materie fisiche è come il salasso in materia di Medicina, egli nuoce infallibilmente alla macchina, e di rado giova alla salute; coll'autorità si sostiene per più secoli l' errore; ma coll' autorità non si dimostra il vero. Non ignoro l' impressione, che fa in certe immaginative il nome di un Autore antico, massimamente s'egli è greco, o manuscritto; perciocchè la fantasia ci rappresenta gli oggetti al contrario della vista; la vista nella maggior distanza ce li rappresenta più piccioli; la fantasia al contrario più grandi. Ma se gli uomini riflessivi non andassero qualche volta incontro a questo pregiudizio nemico nato della verità, ancora si crederebbe, che l'ani-

l'anima noſtra prenda la ſua forza di agire dalla proporzione armonica, come dopo Pitagora e Platone ſi ſognarono tanti e così riſpettabili Autori greci e latini. Il peſo dell' autorità è proporzionale al peſo di ragione, col quale raziocinano gli Autori; preſcindendo da queſto, il loro puro nome nelle materie fiſiche è zero.

Il P. Martini alla pag. X. della Prefazione del *Saggio* mi produce l'autorità di Guidone Aretino per provare la neceſſità di fondare la Muſica nelle proporzioni numeriche; ma ſe io foſſi dell'opinione del P. Martini, ſarei ſtato lontaniſſimo dal mentovare in tale materia Guidone Aretino, il quale ci dà il più chiaro teſtimonio pratico dell' inutilità di tali proporzioni, e ci fa toccare con mano, che sì fatti calcoli ſono un puro ornamento de' libri di Muſica. Guidone Aretino, non avendo ſaputo più teorica di quella, che trovò ſcritta in Boezio (*), abbracciò con eſſo lui il ſiſtema Pitagorico, che ſuppone eguali i Toni della Scala nella ragione di 8 a 9; il qual ſuppoſto è incompatibile colla pratica dello ſteſſo Guidone. Guidone gettò i fondamenti del noſtro Contrappunto, rifondendo, come dice il Signor Rouſſeau (*Temper.*) la Muſica; e per il Contrappunto, ſecondo il P. Martini alla pag. 306, non vi è ſiſtema più inetto del Pitagorico. Guidone ſi crede, dice il Sig. Rouſſeau, inventore del Cembalo; ed il Cembalo, riflette ſaviamente l'iſteſſo Signor Rouſſeau, non potè inventarſi ſenz' alterare le Quinte e le Quarte, il qual Temperamento è diametralmente oppoſto al ſiſtema Pitagorico. In fatti il P. Dechales nel luog. cit. all'art. 16. ſuppone Guidone Autore del *Temperamento*; e queſta ſuppoſizione, abbenchè falſa, è fondata in buona logica, cioè è dedotta dal ſuppoſto, che Guidone ſia ſtato Inventore del Cembalo. E che che ſia del Contrappunto, e del Cembalo, Guidone cantò, ed inſegnò a cantare; e col ſiſtema Pitagorico tutti confeſſano dopo il Zarlino, che non ſi può cantare nè inſegnar a cantare. Il Temperamento, che ſuppone alterate le Quarte e le Quinte è ſecondo il P. Martini così neceſſario al Contrappunto, che non vuole accordare queſto a' Greci ſolo perchè non connobbero quello; ed il primo, che parlò di tale Temperamento, ſecondo l' iſteſſo P. Martini alla pag. 272. fu lo Spagnuolo Bartolomeo Ramos ſul fine del ſecolo XV. allorachè il Contrappunto era ſtato già coltivato per lo ſpazio di due o tre ſecoli. Come andava dunque l'affare in queſto tempo? La coſa è chiara: in teorica ſi ſupponevano gl' intervalli conformi a certe ragioni nnmeriche; ma in pratica non erano tali; che ſe tali foſſero ſtati, atteſa la dottrina del P. Martini, non ſi ſarebbe potuto coltivare il Contrapppunto. Perchè dunque non potè accadere a' Greci l' iſteſſo che accadde a' noſtri Muſici prima di Bartolomeo Ramos, cioè

(*) Parlo di Guidone Aretino ſul comun ſuppoſto, ch' egli ſia l'Autore delle opere, che gli vengono attribuite; laſciando nel lor vigore l' erudite prove, colle quali ha meſſo in dubbio quel ſuppoſto il Signor D. Pablo Serra Cantore della Cappella Pontificia nella ſua *Introduz. armonic.*

cioè distruggere in pratica lo spezioso apparato di calcoli che ordinavano in teorica senz' accorgersi della contrarietà della teorica colla pratica? Così dice il Doni citato nell'art. antec. che accadde a Tolomeo riguardo al sistema *Diatonico*, che falsamente supponeva eseguirsi da' Citaristi; e lo conferma coll' esempio moderno: *essendo certo*, dice, *che ne' tempi del Fabro, del Gaffurio, e del Glareano altra Musica, che quella d' oggi non si cantava, e pure tale opinione regnava del Diatonico*, cioè si supponeva fallamente, come a' tempi di Tolomeo, eseguirsi in pratica tale sistema. E che maraviglia è in fine, che i Greci, non potendo dall' un canto verificare coll' udito le ragioni attribuite a' suoni, ed essendo dall' altro scarsissimi di lumi sulle cagioni fisiche del suono, non conoscessero le picciole differenze tra gl' intervalli pratici, ed i teorici? Volesse Dio che in altre materie più palpabili non fosse così comune la contrarietà delle nostre azioni colle nostre speculazioni; nessun seguace della Scuola del Canto fermo osserva poi in pratica le regole, nelle quali suppone quella Scuola consistere il sodo della Musica. Generalmente le nostre azioni paragonate colle nostre speculazioni sono più volte come i sogni di quei *Nottambuli*, i quali camminano in una stanza oscura, mentre si sognano di passeggiare in un ameno giardino.

XXI.

Risposta al settimo argomento del P. Martini.

Ma è ormai tempo di raccogliere l' argomento del P. Martini esposto all' art. 13. Egli nega a' Greci l' uso del Contrappunto artificioso per essere stati a loro sconosciuti il Sistema *Perfetto*, ed il *Temperato* dedotto col calcolo dal Perfetto. Or negli articoli antecedenti è stato pienamente dimostrato, che le ragioni numeriche del nostro Sistema teorico Temperato sono impossibili da ridursi ad esecuzione; che il Sistema Perfetto è ideale, ed inutile; e che i Greci per cantare senza stonare dovettero usare del Temperamento pratico, che noi usiamo, col qual Temperamento poterono usare d' ogni sorte di Contrappunto. Soggiunge il P. Martini alla pag. 230. che le Terze e Seste scordanti, che risultavano da' Tetracordi numerici de' Greci, poste in Contrappunto, avrebbero offesa la somma delicatezza del loro udito. Ma io domando, perchè non la offendevano le medesime Terze e Seste nel semplice canto? Forse offende meno l' orecchio un salto di Terza scordante, che una Terza scordante posta in Contrappunto? Anzi in questo le scordanze devono restare più coperte dal concorso di più voci. Onde abbenchè i Greci avessero adoprate in pratica quelle Terze e Seste scordanti (ciò che resta provato impossibile), se queste non offendevano il loro udito nel canto, neppur l' avrebbero offeso poste in Contrappunto.

Tutto ciò che è stato detto ne' precedenti articoli per disciogliere l' argomento del P. Martini, è stato detto compendiosamente da me nell' *Orig. della Mus.* dalla pag. 348. Ivi mi sono tenuto ristretto, riducendo a poche, ma chiare parole l' estratto de' miei pensieri, come

richiede il metodo di un' Opera *didascalica*; altrimenti distendendo le mie proposizioni, avrei fatto più volumi, ma inetti per quadrare la mente di uno Scolaro. Io combatto, è vero, l'abuso delle Matematiche; ma per altro ho procurato di scrivere la suddetta Opera colla precisione, e connessione d'idee, che è famigliare a Matematici, senza interrompere il filo della dottrina nè con testimonj, nè con digressioni.

XXII.

Ottavo argomento del P. Martini.

Il P. Martini teme, che la Musica resti in balia dell'umano capriccio, se le manca il fondamento delle proporzioni. *Convien*, dice alla pag. X. della Pref. del *Saggio*, *distinguere nella Musica due cose, il senso, e l'intelletto: Il senso è il primo e principale oggetto della voce e del suono; e l'intelletto n'è il regolatore, ed il giudice. Se l'Autore della Natura non avesse dato all'uomo l'udito, questi non avrebbe potuto al più se non concepire coll'intelletto un'idea in astratto della voce, e del suono: dall'altra parte essendo il senso di sua natura sottoposto all'inganno, l'Autore della Natura con una sapienza infinita ha dato all'uomo l'intelletto, affinchè nella Musica stabilisca le misure delle corde, e le proporzioni degl'intervalli.*

Che nella Musica si debba distinguere il senso dall'intelletto, è come costa dall'art. 5 dottrina di Aristosseno; ed essendo stato Aristosseno della mia stessa opinione intorno all'inutilità ed improbabilità delle ragioni numeriche degl'intervalli, crederò che tal dottrina non pregiudichi punto a' miei principj, come non pregiudica a quelli di Aristosseno. Dice il P. Martini che *l'Autore della Natura ha dato all'uomo l'intelletto, affinchè nella Musica stabilisca le proporzioni degl'intervalli*. Ma quando vogliam ragionare delle opere dell'Autore della Natura col *perchè*, *affinchè*, *acciocchè &c.* vi è gran rischio di spasseggiare il giardino del *Nottambulo*, e di attribuire a Dio quelle sole mire, delle quali è capace il nostro picciolo cervello. Possibile che l'Autore della Natura non si sia proposto altro fine nel darci l'intelletto, se non perchè sia da noi ridotta la Musica a quadrelli numerici a guisa di scacchiero? Se ciò fosse vero, la gente più ragionevole del Mondo sarebbero gli studiosi delle cabale; ma io piuttosto credo, che sì questi, come i Musici, i quali, per fondare la Musica nelle proporzioni, cadono in parecchi assurdi, e contraddizioni, facciano pochissimo uso dell'intelletto. L'intelletto ci deve servire per regolare dalle ragioni numeriche le cose, che regolar si possano da tali ragioni; e per non regolare quelle, che da tali ragioni non possano regolarsi; e siccome fra di queste abbiamo provato doversi annoverare la Musica, io direi che *l'Autore della Natura con una sapienza infinita ha dato all'uomo l'intelletto, affinchè nella Musica non istabilisca le proporzioni degl'intervalli*. Così adatta ognuno alle sue picciole opinioni le sublimi ed occulte mire dell'Autore della Natura.

E co-

E come possono, si dirà, stabilirsi gli elementi dell'armonìa senza le proporzioni? Come si stabiliscono gli elementi o principj d'ogni altramateria fisica, che tale è questa, cioè colla sperienza. Ma la sperienza, replicherà il P. Martini, si deve fare col senso, ed *il senso è sottoposto all' inganno*. Potrà dunque l'orecchio del P. Martini essersi ingannato supponendo che una Quinta fatta dalla voce umana è nella ragione sesquialtera. Ma vaglia il vero; se si escludono i sensi dall' esame necessario per determinare gli elementi, o principj delle materie fisiche, bisogna poi ragionare con principj ideali. L'intelletto è una facoltà inerte, mentre il senso non la muove; egli non può ragionare se non se coll' idee acquistate pe' sensi; e se colle idee acquistate pe' sensi in una materia, s' intromette a ragionare in un' altra, si mette a rischio di sognare e vaneggiare. I primi principj di ogni materia fisica si devono prendere immediatamente dalla Natura colla più accurata sperienza, che sia possibile: se in questo esame c'ingannano i sensi, non v' ha altro ricorso, che riconoscere la nostra innata debolezza, e rinnovare con più accortezza gli sperimenti: in questa guisa gli errori non saranno mai nè tali, nè tanti quanti sono, qualor fondiamo i nostri ragionamenti in principj, che non possano verificarsi colla sperienza; qual è il principio delle proporzioni musicali; e quell' altro stabilito dal P. Martini nell' addotto passaggio, cioè che *se l' Autore della Natura non avesse dato all'uomo l'udito, questi non avrebbe potuto al più se non concepire coll' intelletto un' idea in astratto della voce, e del suono*. Io in verità non so concepire, qual sarebbe stata questa idea in astratto di una sensazione, della quale l' uomo non avesse veruna idea; come non so figurarmi nè in *astratto*, nè in *concreto* di qual natura sieno le sensazioni de' novantatre sensi degli Abitatori di Saturno.

Che che sia però della preminenza, che nel suddetto passaggio intende dare il P. Martini all' intelletto per istabilire gli elementi della Musica, egli poi non nega, che si debba far ad un tal fine uso de' sensi, poichè poche righe dappoi, contra la dottrina di Antimo Liberati citata alla pag. 33. di questo scritto, soggiunge: *Se poi l' intelletto, come potenza spirituale, voglia estendersi fuori de' limiti del senso, egli è certo, che ridurrà la Musica a principj ideali*. Eccovi già l' intelletto circoscritto dal P. Martini dentro i limiti del senso, e sottoposto con esso lui all' inganno. Effettivamente qualor un senso s' inganna, resta pure l' intelletto ingannato, se un altro senso non gli scopre l' errore; e generalmente una sperienza più accurata rileva gli errori di un'altra meno esatta. E se siamo oramai d' accordo, che per istabilire gli elementi della Musica è necessario far uso de' sensi, non abbiamo più bisogno d' investigare, con qual fine abbia l'Autore della Natura dato all'uomo l'intelletto; ma solo di ridurre a chiari e precisi termini lo stato della questione. Questa, se non m' inganno, si aggira precisamente intorno all'uso, che convien fa-

re de' sensi per istabilire gli elementi della Musica. Il P. Martini pretende, che il detto uso consista in ritrovare sul Monocordo, o in altra maniera le proporzioni degl' intervalli. Io dico (e sembrami di averlo provato) che questa sperienza non solo è impossibile da farsi senza inganno de' sensi, ma che quantunque si facesse, sarebbe inutile, attesochè in pratica bisogna scostarsi sensibilmente da quelle proporzioni: onde concludo, che con sì fatto uso de' sensi non ci può riuscire di stabilire i veri elementi della Musica.

L'uso che convien fare de' sensi per rintracciare i veri elementi della Musica, è l' istesso, che farebbe un savio Pittore per rintracciare quelli della Pittura, e scrivere un trattato metodico, ragionato, e pratico sulla medesima. Egli prenderebbe per elementi i sette colori elementari, che la Natura ci mette alla vista nell'arco baleno, ed in più altri fenomeni, senza immaginare tra colore e colore un certo intervallo in una data ragione, per mettere poi questa ragione per fondamento della Pittura. Tale idea sarebbe così vana e fantastica, come è quella dell' intervallo, che noi ci figuriamo tra suono e suono: i suoni sono sensazioni dell'udito, come i colori sono sensazioni della vista, e tra sensazione e sensazione di qualunque senso si sia non v' ha intervallo misurabile co' numeri. Questi possono bensì misurare le corde della Musica, come si misura nella Pittura la dose degl' ingredienti che formano il materiale di ciascun colore; ma nè il materiale di questi ingredienti, nè la misura materiale delle corde costituiscono il bello delle rispettive arti; ed essendo questo bello l' oggetto delle regole, le regole non possono mai fondarsi in quei numeri. Supposti i suddetti elementi della Pittura, il savio Pittore farebbe uso dell' intelletto nel dimostrare le loro diverse combinazioni per produrre altri colori gradevoli alla vista; e nell'unirli poi insieme, e vestire co' medesimi i disegni, in maniera che, fatta l' *analisi* di un tal trattato, si ritroverebbe in fine, che la sorgente di tutti i piaceri, che ricava la vista dalla Pittura, consiste nelle sette primarie grate sensazioni de' sette colori elementari.

Somigliante traccia mi sono io proposto di seguire nell' Opera *sull' Orig. e le regole della Musica*. Ho presi per elementi di essa le sette voci, o toni naturali della voce umana, detti volgarmente *Basso*, *Baritono*, *Tenore &c.* La voce umana, come ognuno sà, è uno strumento da fiato, aggiuntevi, se si vuole, col Signor Ferrein le cordicelle, che risuonano nell'origine della trachea, qualor per formar la voce, vien sospinto il fiato da' polmoni. Or la canna della trachea, nella quale consiste lo strumento da fiato, non ha per se stessa se non un determinato tono; sebbene raccorciandola, dilatandola, slongandola, e ristrignendola coll' azione de' muscoli, ricava ognuno dalla medesima tutti i toni, co' quali canta. La Natura dunque ha spartite fra gli uomini sette canne di diverso tono atte ad un canto dilettevole, le quali si esprimono volgarmente colle sette

chiavi

chiavi della Musica: però qualor i Professori trovano una voce, alla quale non sia facile e connaturale di cantare in una di quelle chiavi, la rigettano come inutile al canto; ciò che spiegato filosoficamente vuol dire, che la trachea, o canna musicale di quella voce non è accordata in uno de' sette toni, che la Natura ha posti per modelli elelementarj della Musica, e queste sono quelle voci, le quali per quanto fatichino nello studio del canto, sono sempre soggette al vizio di stonare. Ne' suddetti sette elementi ho ritrovate le armonìe di Terze maggiore e di Terza minore, confermate con un' altra sperienza fatta sopra il comun istinto degli uomini, i quali per cantare insieme si accordano costantemente in una di quelle due armonìe, o in parte delle medesime. Posti tali principj ricavati dall'osservazione, ho fatto uso dell' intelletto deducendo da' medesimi, quali intervalli sieno consonanti, e quali dissonanti; qual sia la natura, e l'estensione di ogni Tono; le leggi fondamentali della melodìa, e dell' armonìa contemporanea; le armonìe primarie, e secondarie sì del Tono maggiore, che del minore; le cadenze, che sono l' anima della Musica; i rivolti; l' uso delle dissonanze; inoltrandomi così a mano a mano nella pratica della Musica, fino a presentare alcune composizioni de' più accreditati Professori, parte antichi, parte moderni, per verificare colla pratica di ogni tempo, e di ogni sorte di stili la verità delle mie regole. Or a me pare, che la maniera di confutare un sistema di questa sorte non sia nè far la lode del Canto fermo; nè farmi la fede degli anni di studio; nè accumulare testimonj di Autori, che insegnano la Musica in una maniera, e la compongono in un'altra; e che dicono il contrario di quello, che io dico, perchè parlano della Musica con principj contrarj a quelli, co' quali la compongono.

XXIII.

Uso che si può fare delle ragioni numeriche.

Si dovrà però bandire dalla Musica l' uso delle ragioni numeriche per accennare le misure delle corde, che rendono gl' intervalli? Non arriva a questo segno la mia contrarietà con quelle ragioni; anzi volesse Dio se ne facesse più uso per ridurre a più perfezione la costruzione meccanica degli strumenti, e la scelta e disposizione delle corde. L' esclusione delle ragioni numeriche risguarda solamente le regole di armonìa, e la vera origine di questa. Aristosseno fu anch'esso contrario alle ragioni numeriche musicali; e con tutto ciò ne fa uso per parlare degl' intervalli; avvertendo però il Musico di rilevare la giusta idea de medesimi dalla sola sperienza. Si potrà dire v. g. che le corde della Quinta sono in ragione di 3 a 2, purchè questo linguaggio non si prenda a rigore; ma solo per significare con una parola chiara, e posta già in uso le misure delle corde, che rendono con poca differenza la Quinta. Finora nessuna lingua è stata abbastanza ricca di parole per esprimere esattamente ogni idea: le idee si sono a poco a poco riformate, rimanendo le stesse parole, che prima significavano un errore. I primi Musici supposero, che il Semitono fosse

fosse la metà di un Tono, e perciò lo chiamarono *Semitono*. Questo, come ognuno sà, è un errore; con tutto ciò si chiama ancora *Semitono* un intervallo, il quale in qualunque ipotesi di ragioni numeriche non è, nè mai può essere *Semitono*, ovvero la metà di un Tono. In questa guisa si potrà usare delle ragioni numeriche per significare gl' intervalli della Musica, o la misura delle corde con un linguaggio comodo, e già stabilito; rilevando però, come dice Aristosseno, la perfetta accordatura di quelle dalla sola sperienza.

Se la perfetta accordatura degl' intervalli non si deve spiegare colle ragioni numeriche, con quali parole, mi sarà forse domandato, si potrà ella spiegare ad uno Scolaro, o in uno scritto? Si domandi ad un Pittore, con quali parole spiegherebbe egli ad uno Scolaro, o in uno scritto, che cosa sia *bianco*, *rosso*, *verde &c.*? Egli risponderà senza dubbio che il volere spiegare tali cose è una chimera, perciocchè le idee elementari delle cose appartenenti a' sensi non si possono acquistare per mezzo di parole, ma solo colla sperienza degli stessi sensi. Che parole possono mai bastare per far comprendere ad un cieco di nascita, che cosa sia colore? E senza uscire dalla Musica, il tono, che si chiama *Coriſta*, non si può far comprendere a nessuno senza farglielo sentire. Or la ragione di tutto ciò si è, perciocchè tali parole si sono inventate per risvegliare le idee delle impressioni de' sensi già avute; onde senza le corrispondenti impressioni de' sensi non si può comprendere il significato di tali parole. Si devono dunque distinguere nella Musica due sorti di accordatura, l' una *stabile*, colla quale si accordano gli strumenti, l'altra *variabile*, colla quale la voce umana e gli strumenti *mobili* danno sul fatto a ciaschedun intervallo il conveniente forte e debole. La prima, che per il cembalo consiste in sole tredici corde, si deve stabilire con replicati sperimenti, e conservarsi e propagarsi tra i Professori di Musica, come si conserva e propaga l' idea del *Coriſta*, cioè per mezzo della sperienza. La seconda è un puro effetto del Genio degli Esecutori; e per ragionare dell'una e dell' altra possono bastare le parole fin ora adoprate nel linguaggio musico; sebbene sono certissimo, che qualor si coltivasse più questa importante parte della Musica, tralasciata affatto la vana idea delle ragioni numeriche, gli stessi Professori ritroverebbero facilmente altre parole per far comprendere i loro sperimenti.

Or si rifletta di passaggio in qual guisa il puro istinto ci dia la prima base, e l' ultima perfezione della Musica. L' Istinto ancora rozzo, quale si ritrova negli stessi Selvaggi, ci dà la perfetta armonìa di Terza, Quinta, ed Ottava colle otto corde di un Tono maggiore (vedasi *Orig. della Muſ.* P.I. lib. 3. c. 1. art. 1.) Questa osservazione è la prima base della Musica; sulla medesima si devono stabilire con più accurati sperimenti i tredeci elementi, o suoni di sopra accennati, per costituire il giro de' dodici Toni maggiori sul modello del

Tono

Tono maggiore, che ci dà la prima e fondamentale osservazione; e questi tredici elementi si devono supporre a guisa di assioma, come si suppongono in ogni materia fisica alcune osservazioni o sperimenti. Da' dodici Toni maggiori l'arte, o sia la riflessione, senza perdere giammai di vista la sperienza, deve ricavare i dodici Toni minori con tutte le regole generali di armonia. Finalmente nell'esecuzione di questa l'Istinto già raffinato, che si chiama *Genio*, o *Gusto*, dà nella voce umana, e negli drumenti *mobili* l'ultima perfezione a' tredici suoni o elementi della Musica, facendoli più forti, o più deboli secondo le circostanze dell'espressione.

XXIV.

Risposta ad una riprensione del P. Martini.

In vista della spiegazione fatta negli articoli antecedenti della dottrina contenuta nella mia Opera sull' *Orig. della Mus.* intorno alla teorica musicale de' Greci, parmi di non aver meritata la severa e magistrale riprensione, che mi fa il P. Martini alla pag. IX. della Pref. del *Saggio*: *io sono persuaso*, dice „ *che sempre più inoltrandosi il Signor Eximeno nello studio della Musica, giugnerà ad illuminarsi, e scoprire quanto poco si appoggi al vero fra le altre sue proposizioni quella addotta alla pag.* 362. „ Or i Filosofi greci trattarono non solo della „ Musica, ma di ogni altra materia con metodo diverso: eglino „ creavano nella lor immaginativa i principj delle cose, e poi vole„ vano tutto ridurre a questi ideali principj: onde la loro teorica „ musicale deve stimarsi poco o nulla conforme alla pratica,. Ecco la mia assurdissima proposizione sul metodo di filosofare de' Greci, particolarmente intorno alla Musica; per la qual proposizione il P. Martini mi esorta ad applicare più allo studio per illuminarmi. Io resto sommamente mortificato, perchè con questa fede di studio, che si degna darmi il P. Martini, non otterrò certamente il posto di Organista in nessuna Catedrale. Tuttavia mi consola la speranza, ch' egli mostra, che applicando più allo studio farò qualche progresso. Intanto per cominciar a dissipare le tenebre, che mi offuscano, vorrei sapere dal P. Martini, s' egli stima veri o ideali i principj armonici della Natura stabiliti da Platone nel *Timeo*; ove dopo di aver dimostrato, che il Mondo è il più grande degli animali, dice, che il supremo Artefice per creare la di lui anima fece la seguente mistura: dalla sostanza *Divisibile* e dalla *Indivisibile* fece una specie media partecipe del *Divisibile* e dell' *Indivisibile*. Dall' unione di queste tre sostanze ne fece un' altra, temperando fra di loro la natura di quell' essere, che si chiama *Diverso*, e la natura di quell'altro, che si chiama il *Medesimo*. Divise poi il tutto di quello misto in parti prese alternativamente secondo le proporzioni dupla, e tripla; cioè prese una prima porzione di quel misto; poscia una seconda dupla della prima; indi una terza tripla della prima; in appresso una quarta dupla della seconda; poi una quinta tripla della terza; quindi una sesta dupla della quarta; e da ultimo una settima tripla della quinta: e

da

da queste sette porzioni, che contengono le primarie ragioni musicali, formò l'anima del Mondo, che collocò nel centro del medesimo.

Se io non temessi di annojare il Lettore coll'estratto di tutto il *Timeo*, gli farei toccar con mano, che i principj, co' quali filosofò Platone sulla Natura, pare incredibile, sieno mai caduti nella mente di uomo ragionevole. Platone diede il tono a quasi tutti i Filosofi greci, i quali dopo stabiliti i principj sul gusto de' suddetti, discendevano al particolare per applicarli a' fenomeni visibili, come si può vedere nello stesso *Timeo*. Io credeva di poter dire senza scandalo del P. Martini, che questo fosse *creare nell' immaginativa i principj, e poi voler ridurre ad essi i fenomeni*; massimamente non avendo trovato fra i Greci, se non se vestigj debolissimi del metodo contrario, col quale s' è riformata la Fisica, cioè *osservare i fenomeni, e dalla osservazione dedurre i principj*. Io stimava i Greci singolari Maestri delle arti d' immaginativa; anche nelle scienze speculative ammirava la loro sottigliezza nel ragionare; sembravami però, che comunemente si fondassero in idee astratte ed universali, le quali hanno più del poetico, che del vero; e mentre il P. Martini non m' illumini, rimarrò nell' errore, che i surriferiti principj della Natura sieno un estasi dell' ammirabile estro poetico di Platone.

Ma filosofarono i Greci altrimenti sulla Musica? Questo sarebbe stato una specie di miracolo, mentre la Musica è una parte della Fisica, sulla quale osservarono quel perverso metodo di filosofare. Anzi le medesime ideali proporzioni nelle quali fondò Platone sulle traccia di Pitagora la creazione del Mondo, degli elementi, e dell' anima, furono poi da lui, e dagli altri Filosofi greci applicate alla Musica. In somma la teorica musicale de' Greci, per quel che risguarda l' armonia, si ridusse a voler determinare colle ragioni numeriche gli elementi di quella, i quali come dicevamo nell'art. antec. devono presupporsi stabiliti colla pura sperienza, attesochè le pretese loro ragioni numeriche non possono verificarsi coll' udito, e però rimangono sempre un principio onninamente speculativo, o ideale. Io credeva in fine, che non fosse un errore così grande il chiamare *ideali* gli antichi principj della Musica, avendo per iscorta di un tale sentimento l' incomparabile Filosofo Bacon di Verulamio, il quale nella Cent. 2. *Hist. natur.* parlando della teoria della Musica, quale è stata coltivata da' Greci fino a' nostri tempi, dice: *Theoria enim reducta est in mysticas quasdam subtilitates, quarum nec usus, nec veritas constat. La Teoria* cioè *della Musica s' è ridotta a certe mistiche sottigliezze, prive e di uso, e di verità*. Bacon di Verulamio illuminò i Filosofi esortandoli ad abbandonare il metodo de' Greci nell' investigare i principj della Natura, ed a coltivare il contrario, qual è osservare i fenomeni, e da' fenomeni rilevare i principj. Con questo metodo prescritto da Bacon di Verulamio s' è riformata la Fisica; la parte

parte di essa, che si chiama *Musica*, non s' era ancora liberata dalle sottigliezze de' Greci; alle quali sottigliezze s' era aggiunto il rinforzo delle vane speculazioni sul Canto fermo; e da queste, e da quelle s' era formato un caos voto e di uso, e di verità. Io non credeva dunque meritare dal canto del P. Martini una così severa riprensione per aver voluto trattare della Musica col metodo prescritto da Bacon di Verulamio.

XXV.

Mi accenna non per tanto il P. Martini alla pag. X. della Pref. del *Saggio*, qual punto debba io studiare per illuminarmi, e conoscere, che i Greci non filosofarono con principj ideali: *ogni qual volta*, dice il nostro Padre Maestro, *avrà il nostro Scrittore esaminata la natura degli strumenti de' Greci tanto da fiato, che da corda, non v' ha dubbio, che egli scoprirà, come le proporzioni de' Generi, e delle loro Specie, che formano la maggior parte della loro teorica, sono per se reali, perchè ricavate dalla varia natura degli strumenti, e non già da ideali principj.* Poteva però il P. Mart. accennarmi, ove possa io trovare spiegata *la varia natura degli Strumenti* de' Greci; poichè su tale materia non trovo altra cosa di sicuro negli Autori greci, latini, francesi, ed italiani, e nominatamente nella *Stor. della Mus.* del P. Martini, se non se una prodigiosa quantità di nomi: *la lira, la cetra, la testudine, il magadis, la Jambuca, il salterio*, e per non fare una lista di parole, che nulla c' insegnano, basta dire, che si raccolgono dagli Antichi più di quaranta nomi di strumenti da corda, e più di sessanta di strumenti da fiato. Ma qual era la natura di ciascheduno di essi? Di quante corde, o fori costava? Qual consonanza, o intervallo v' era da corda a corda, o da foro a foro? Come si sonava? Materie sono queste, sulle quali nulla c' insegna il P. Martini, ed abbenchè altri Autori vi facciano molte conghietture, tutte sono incertissime; nè anche s' è potuto determinare, se la lira fosse diversa dalla cetra, nè di quante corde fosse composta ognuna; chi fa l'una di tre corde, l'altra di quattro, questa di sette, quella di nove, e anche di dieci. E crede sinceramente il P. Martini che possa io illuminarmi sul metodo di filosofare de' Greci nel caos de' loro strumenti di Musica? Se io non avessi il conoscimento, e la stima, che ho, della sincerità del Padre Martini, sospetterei, che il chiamarmi poco illuminato sul Canto fermo, e sulla natura degli strumenti greci, fosse una di quelle astuzie, colle quali procura un Maestro liberarsi dalle angustie, nelle quali talvolta lo mettono gli Scolari alquanto illuminati.

Nono argomento del P. Martini.

Tuttavia io mi figuro, che il P. Martini voglia dire, che gli strumenti de' Greci erano accordati negl'intervalli costitutivi de' *Generi*, e delle loro *Specie*, l' uno v. g. negl' intervalli del Genere *Diatonico*, l'altro del Genere *Cromatico*, o *Enarmonico*; e che essendo stati veri e reali questi strumenti, vere e reali fossero in conseguenza le proporzioni di quegli intervalli. L'argomento non è tanto sottile, che man-

chi di risposta. Io pure m' induco a credere, che gli strumenti erano accordati in quella guisa; anzi sono di sentimento, come altrove ho accennato, che quella diversità di *Generi* consisteva in diversi ordini arbitrarj d' intervalli, co' quali si accordavano gli strumenti. Gli strumenti erano certamente veri e reali, e veri e reali erano i due Toni ed il Semitono, da' quali si componeva il Tetracordo, o strumento diatonico. Ma erano per ciò vere e reali le proporzioni, che attribuivano i Greci a quei due Toni, ed a quel Semitono? Questa è per appunto la questione. Tolomeo supponeva, che i Citaristi di suo tempo accordassero la cetra colle proporzioni del sistema *Diatonico* di Pitagora; ed il Doni dice, che Tolomeo s' ingannò certamente, poichè il supporre gli strumenti accordati colle proporzioni di quel sistema è una chimera (vedasi sopra art. 19.) l' argomento dunque del P. Martini suppone l' istesso che dovrebbe provare.

Ma il P. Martini è talmente persuaso della verità delle proporzioni musicali costitutive de' diversi *Generi*, e della necessità di fondare nelle medesime *la varia natura degli strumenti*, che non ostante la difficoltà insuperabile spiegata nell'art. 14. di ridurle ad esecuzione, stima non pertanto, che ciò fosse facilissimo a' Greci. Eccovi le sue parole alla pag. 267. del tom. 2. della *Stor. della Mus.* *La varietà de'* Generi *e delle loro* Specie *difficile non era ad ottenersi, per essere tali strumenti da corda di qualunque specie per se stessi* Amovibili, *e conseguentemente disposti a ricevere mutazione nella tensione, e nel suono delle corde, e ridursi così a qualunque* Tono, Genere, o Specie, *che essi volessero*. Prima di esaminare la supposta facilità di ottenere la diversità de' *Generi*, e le loro *Specie*, converrà determinare, quali fossero *gli strumenti da corda per se stessi Amovibili*; poichè tali strumenti nel catalogo de' cento di sopra accennati non si trovano mentovati. La proprietà, colla quale sono caratterizzati dal P. Martini è questa: che le loro corde *erano disposte a ricevere mutazione nella tensione*. Ond' è che tali strumenti non erano certamente del genere di quelli che il Padre Mart. nel tom. 1. pag. 317. chiama *Mobili*, come il violino, la viola, la chitarra &c. i quali strumenti, supposta la prima loro accordatura, *non ricevono più mutazione nella tensione*, ma solo nella lunghezza delle corde, tastate coll' una mano, e sonate coll' altra. Effettivamente di tal sorte di strumenti non si trova vestigio chiaro ne' tempi antichi della Grecia, allorchè erano già in uso i *Generi* e le *Specie*. Si trovano bensì in alcuni marmi e bassi rilievi antichi le figure del nostro violino, e della nostra chitarra, o liuto. Così in un basso rilievo addotto dal Montfaucon *Antiq. expli.* tom. 1. part. 2. si vede Orfeo sonando un violino, come si suona al presente, cioè colla sinistra lo tiene appoggiato alla spalla, tastando le corde sul manico, e colla destra striscia l'arco su di quelle. E nel sepolcro di Pilade celebre Pantomimo a' tempi di Augusto, apportato dal Grutero, si vede una donna sonando una specie di liuto, tastando colla sinistra

ſtra le corde ſul manico, arpeggiandolo colla deſtra, e tenendolo, come ſi tiene la chitarra, appoggiato ſul ſeno. Ma da tali memorie, che non oltrepaſſano il ſecolo di Auguſto, al più ſi può concludere ciò che conclude Lauriſo Tragienſe Paſtore Arcade, o ſia il chiariſ. Marcheſe Girolamo Teodoli nella ſua ſavia Diſſert. *De' vizj e de' difetti del moderno Teatro*, cioè che il violino trae origine dall' antica lira, e la chitarra dalla cetra, ovvero che a' tempi degli antichi Greci la lira ſi ſonava o battendo, o ſtriſciando il plettro ſulle corde, e la cetra arpeggiandole colle dita. Ma dell'uſo di taſtare le corde accorciando la loro lunghezza, come ſi fa ne' noſtri ſtrumenti, che il P. Mart. chiama *Mobili*, non v' è monumento alcuno, che poſſa riferirſi a' tempi di Ariſtoſſeno, allorchè erano già in uſo i diverſi *Generi* con alcune loro *ſpecie*.

Reſta dunque che gli ſtrumenti chiamati *Amovibili* dal P. Martini nel tom. 2. della *Stor. della Muſ.* ſieno del genere di quelli, che l'iſteſſo Autore chiama *ſtabili* nel tom. 1. della ſteſſa *Stor.* i quali effettivamente non poſſono variare il *Genere*, o la *Specie*, ſe non ſe variando la tenſione delle corde, che è la proprietà, che il P. Martini attribuiſce a' ſuoi ſtrumenti *Amovibili*. Or a me pare, che per evitare ogni occaſione di equivoco, ſarebbe ſtato conveniente apporre al paſſaggio di ſopra addotto del tom. 2. della cit. *Stor.* queſta nota: *gli ſtrumenti* Amobili *erano* Stabili; *e non erano* Mobili. Altrimenti ſtando al vocabolario della lingua ognuno crederà che gli ſtrumenti *Amovibili* foſſero *Mobili*; e gli *Stabili* non foſſero nè *Mobili* nè *Amovibili*.

Ora vediamo, in qual guiſa *ſi otteneva facilmente la varietà de' Generi, e delle loro Specie* cogli ſtrumenti *Amobili-Stabili*. Quando i Greci nell'atto di ſonare mutavano di *Genere*, o di *Specie*, mutavano forſe in un batter d' occhio la tenſione di tutte le corde? Poteva ciò ſuccedere, ſe quegli ſtrumenti erano fatti a guiſa delle noſtre Arpe con pedali, nelle quali, per mutar di Tono, premendo uno de' pedali, creſcono, o calano tutte le corde di uno, o più toni. Ma per ſupporre così fabbricati gli ſtrumenti *Amobili-Stabili* de' Greci vi ſono due difficoltà: l'una, che dalle memorie, che ci reſtano, degli ſtrumenti de' Greci, ſi deduce, ch' eſſi non conobbero tal ſorte di ſtrumenti. L' altra (ed è la più inſuperabile) che nelle noſtre ſurriferite Arpe, per mutar la tenſione di tutte le corde, fa di meſtieri toccare i regiſtri col piede, o colla mano; ma gli ſtrumenti *Amovibili* del P. Martini mutavano la tenſione *per eſſere per ſe ſteſſi Amovibili*, cioè perchè ſi movevano *per ſe ſteſſi*, o ſenza che neſſuno li toccaſſe, che è un miracolo di molto ſuperiore a tutti gli altri, che ſi raccontano della Muſica greca. E comunque ciò ſiaſi, in qual guiſa rimanevano i Greci ſicuri, che i ſuoni provenienti da' loro ſtrumenti *Amovibili* corriſpondeſſero eſattamente alle ragioni numeriche de' *Generi*, e delle loro *Specie*? 1. Il loro udito non era più capace del noſtro di miſurare le ragioni de' ſuoni. 2. Sulle cagioni fiſiche di eſſi

erano più ignoranti di noi. 3. Supposti ancora accordati gli strumenti secondo quelle ragioni, cogl' intervalli di tali ragioni non si poteva nè cantare, nè sonare (vedasi sopra art. 14. e 15.) Eccovi i tre punti, ne' quali ho fondata nell' *Orig. della Mus.* la mia propositione sopra *i principj ideali de' Greci*, e su' quali m' avrebbe potuto illuminare il P. Martini senza farmi comparire avanti a' suoi Scolari poco versato nel Canto fermo, e nella natura degli strumenti *Amovibili non Mobili*. Ma è ormai tempo di ripigliare la Dissert. del nostro Autore sul Contrappunto de' Greci tralasciata sopra nell'art. 13. alla pag. 320. della medesima.

XXVI.

Decimo argomento del P. Martini.

Dalla suddetta pagina sino alla 334. ove finisce la Dissert. raccoglie il P. Martini la dottrina sparsa di qua e di là per concludere, che i Greci non erano così ricchi, come noi siamo, di relazioni armoniche per accrescere la varietà del Contrappunto, sì per la mancanza d'intervalli *Perfetti*, e *Temperati*, sì a cagione delle mutazioni di Tono: *ebbero*, dice alla pag. 325. *un altro cambiamento, che differo* mutazione di Tono, *cioè un movimento del Perfetto, e Massimo loro Sistema, ovvero di tutta la serie di corde dovute a ciascun Tono; ognuna delle quali riferiva sì al Proslambanomenos (A-la-mi-re grave) come a stabile fondamentale, e primo loro fisso termine, costante regolatrice d'ogni musical cantilena. La stabilità di questo termine, e de' Tetracordi, e del Tono della Disgiunzione, siccome non permetteva alcuna variazione alle corde essenziali, così non lasciava altro luogo al variare il Tono, salvochè nel cangiamento di acutezza, e gravità: quindi il variar Tono era lo stesso per essi, che la traslazione del loro intero Sistema, quando verso il grave, quando verso l'acuto. Ma non tale presso noi è stabilito il termine regolatore del Sistema. Quante corde v' hanno in una Ottava diatonica, tante v' hanno di queste regolatrici, e quante di queste regolatrici, tanti v' hanno pur Toni.* Dopo questa erudita e profonda spiegazione delle mutazioni di Tono de' Greci, la quale per se stessa convince, quanto sia necessario, che una mente felice sviluppi gli avviluppamenti di voci, e d' idee, che si formano sulla Musica greca, passa il nostro Autore a spiegare il sistema de' nostri Toni, *Fermi*, *Figurati*, *Autentici*, *Plagali*, *Diatonici*, *Cromatici*, *Falsi*, *Finti*, *Colorati*, *Bianchi*, e *Neri*; tutti i quali, tolti i vocaboli greci, e barbari, e le vane speculazioni sul Canto fermo, si riducono a' dodici Toni maggiori, ed a' dodici minori, che hanno per altrettante fondamentali le dodici corde, che dividono ogni Ottava in dodici Semitoni.

Lasciata da banda la moltitudine d' intervalli, che deduce il P. Martini dal sistema Perfetto, i quali intervalli, come resta provato all' art. 15. sono ideali, ed inutili; e come confessa il P. Martini alla pag. 320. sono superflui all' *esser di Contrappunto*, il confronto delle mutazioni di Tono de' Greci colle nostre, quando mai fosse giu-

giusto, solo convincerebbe, che le nostre mutazioni sono più, e diverse da quelle de' Greci; e la questione non è questa; ma solo, se i Greci, qualunque fossero le loro mutazioni di Tono, poterono usare nella sinfonìa delle consonanze, e delle dissonanze: ciò che non dipende dalle mutazioni di Tono, attesochè senza mutar di Tono si può mettere in Contrappunto ogni sorte d' intervalli. Per questa ragione nella mia Dissert. sul Contrappunto de' Greci ho tralasciato di rispondere a tale argomento, e di far palesi i seguenti equivoci, ne' quali egli si fonda.

Dice il P. Martini nel passaggio di sopra addotto, che le mutazioni di Tono de' Greci consistevano nel trasporto dell' intero sistema di corde verso il grave, o verso l'acuto. Ma che altra cosa sono le nostre mutazioni di Tono, se non se quel medesimo trasporto? Il Tono v. g. di *G-sol-re-ut* maggiore consiste in una Ottava divisa in sette intervalli, il terzo, ed il settimo de' quali sono Semitoni; ciascuno degli altri cinque è un Tono: e tal è il sistema di ogni altro Tono maggiore. Egualmente il sistema di ogni Tono minore costa de' medesimi intervalli, che il Tono minore di *A-la-mi-re*. Sicchè la diversità de' nostri Toni maggiori, e de' nostri Toni minori, lasciate da banda le picciole differenze degl' intervalli più forti, e più deboli, sostanzialmente consiste nella maggior, o minor acutezza della corda fondamentale, ciò che in altri termini si chiama *trasporto*. Ond'è che dalla natura delle mutazioni di Tono non ricava il nostro Contrappunto verun vantaggio, del quale si debba supporre privo il Contrappunto de' Greci.

Soggiunge bensì il P. Martini, che la *Proslambanomenos A-la-mi-re grave era costante regolatrice, e fondamentale d' ogni musical cantilena*, cioè l' *A-la-mi-re* grave, fondamentale del Sistema massimo, rimaneva fondamentale, e regolatrice della cantilena, quantunque il Sistema massimo si trasportasse ad altra corda. Questo però mi sembra un' idea contrarissima non solo a' primi principj della Musica, ma altresì a' più chiari testimonj degli stessi Greci.

Alipio nel catalogo de' Caratteri musicali di ciascun Tono, ne assegna due per ciascuna *Proslambanomenos*, l'uno per la voce, l'altro per lo strumento. La *Proslambanomenos* del Tono Ipodorio si segnava con due mezze Φ giacenti ⊃ ⊂. Questa *Proslambanomenos* era il tono più grave della voce umana, che noi facciamo corrispondere al nome o corda *A-la-mi-re*, e però diciamo, che la *Proslambanomenos* del Tono Ipodorio era *A-la-mi-re* grave. L' Ipogiastio distava dall' Ipodorio un Semitono, e però la sua *Proslambanomenos* doveva corrispondere al nostro *B-fa*, che i Greci segnavano con due T, l' una ritta, l' altra giacente ⊣. In questa guisa le note musicali de' Greci ascendevano a più di mille, poichè ciascuna corda aveva due note diverse; sebbene queste due note erano le medesime, quantunque la corda si appartenesse a diversi Toni v. g. la Quarta del Tono Ipodorio,

rio, detta da Alipio *Ipaton diatonos*, portava nella Scala del Tono Ipodorio per caratteri una ▪ doppia con due ▪ unite l'una contra l'altra; e questi stessi caratteri servivano per la *Proslambanomenos* del Tono Dorio distante una Quarta dall' Ipodorio; siccome fra di noi *D-la-sol-re* conserva l' istesso nome, o si prenda come Quarta del Tono di *A-la-mi-re*, o come fondamentale del Tono di *D-la-sol-re*. Se adunque Alipio a ciascun Tono assegna la sua diversa *Proslambanomenos*, o fondamentale (*) segnata con diverso carattere, come mai il Padre Martini dice, che la *Proslambanomenos A-la-mi-re* era *costante regolatrice di ogni musical cantilena*? Che Musico, per quanto sia principiante, non riputerà una chimera, che delle cantilene fatte nel Tono Ipogiastio, che aveva per *Proslambanomenos* o fondamentale *B-fa*, fosse *costante regolatrice e fondamentale* l' *A-la-mi-re* naturale? L' istesso P. Martini alla pag. 209 ci dà la Scala delle quindeci *Prolambanomenos*, o fondamentali diverse de' quindeci Toni greci; come dunque dice poi nella stessa Dissert. che l' *A-la-mi-re grave era costante regolatrice d' ogni musical cantilena*? Io in verità mi confondo, e forse per non essermi internato abbastanza nella natura degli strumenti *Annobili non Mobili*, non intendo tale linguaggio.

Forse l' equivoco del P. Martini è proceduto dalla lettura degli stessi Autori greci di Musica. Questi solo si propongono di determinare colle ragioni numeriche un sistema di corde, una Scala, ovvero un *diagramma* per ciascun Genere, prendendo per fondamentale il suono più grave della voce umana, il quale si suppone corrispondere al nostro *A-la-mi-re* grave. Intorno a questo sistema, *diagramma*, o Tono, che è l' Ipodorio, s' aggirano le loro speculazioni, in quel modo che per ispiegare ad un nostro Scolaro il sistema di un Tono, gli si propone come *diagramma* o ~~Esemplare~~ la Scala, o Tono di *C-sol-fa-ut*. Ma altro è che il *C-sol-fa-ut* presso di noi, e l' *A-la-mi-re* grave presso a' Greci sieno rispettivamente le costanti fondamentali, che la teorica prende per esemplari, altro è che sieno *le costanti fondamentali di ogni musical cantilena*.

Un altro sospetto m' è caduto in mente sulla cagione che ha potuto far nascere sotto la penna del P. Martini un tale equivoco. Vincenzo Galilei alla pag. 95. del *Dialogo sulla Mus.* distende le Scale de' Toni greci, chiamando *A-la-mi-re* la *Proslambanomenos* di ogni Tono. Se questa tavola di Vincenzo Galilei ha dato occasione al P. Martini di dire, che l' *A-la-mi-re grave era costante regolatrice di ogni Musical cantilena*, l' istessa tavola fa vedere, che tal costante regolatrice non era *A-la-mi-re* grave, poichè la corda, che Vincenzo Galilei chiama *A-la-mi-re* nel Tono Ipogiastio è un Semitono più acuta

(*) Non è questa occasione opportuna di esaminare, se la *Proslambanomenos*, quantunque fosse materialmente la Prima e fondamentale corda di ogni sistema, fosse la vera fondamentale della cantilena.

acuta di quella, ch' egli chiama *A-la-mi-re* nel Tono Ipodorio; e l'*A-la-mi-re* del Tono Dorio sta ivi una Quarta sopra l' *A-la-mi-re* dello stesso Ipodorio. In somma Vincenzo Galilei trasporta il nome *A-la-mi-re* alla *Proslambanomenos* di ogni Tono, come nel Solfeggio di Guidone Aretino la prima corda di ogni Tono maggiore si chiama *Ut*, o *Do*. E se prendendo occasione da questo trasporto della sillaba *Do* alla Prima, e fondamentale di ogni Tono, formassi io questo argomento: *stante questo solfeggio, non si può mettere in pratica il Contrappunto, perchè la costante regolatrice, e fondamentale di ogni musical cantilena è la corda Do*, ogni Musico, quando mai non sapesse sciogliere il sofisma, si rivolgerebbe a' compagni per dire: *risum teneatis, amici?*

Colla *costante e stabile regolatrice d' ogni musical cantilena* cadono le altre limitazioni apposte dal P. Martini a' Toni greci, cioè *la stabilità de' Tetracordi, e del Tono della disgiunzione*. Ogni Tono, o Sistema massimo aveva il suo Tono *di disgiunzione* co' suoi Tetracordi; disposti bensì sulla norma, o *diagramma* del Tono di *A-la-mi-re*, siccome fra di noi ogni Tono maggiore ha i suoi intervalli, o Tetracordi disposti secondo il *diagramma* di *C-sol-fa-ut*. Nel rimanente noi abbiamo dodici Toni fondati nelle dodici corde, che dividono la Scala di *C-sol-fa-ut* in dodici Semitoni; ed altrettanti ne avevano i Greci fondati nelle medesime corde, come si può vedere nello stesso P. Martini alla pag. 209. Oltra questi dodici Toni i Greci avevano l' Ipofrigio fondato nel *B-mi* grave, l' Iperfrigio nell' *A-la-mi-re* acuto; e l' Ipercolio nel *B-fa* acuto. Sicchè i Greci avevano più Toni di noi per variare e la melodia, e l' armonia, e passavano dall'uno all' altro, come passiamo noi, cioè trasportando il Sistema massimo da una corda ad un'altra. Laonde dall' erudito discorso del P. Martini sopra le *mutazioni* de' Greci nulla si può concludere contra il loro Contrappunto.

XXVII.

Natura del Contrappunto de' Greci.

L'argomento, col quale il P. Martini nella Pref. del *Saggio* rinforza la sua opinione contra il Contrappunto de' Greci, non è di molto così convincente, come quelli, che abbiamo esaminati fin ora. Egli è ricavato dal Genere Enarmonico consistente in un Tetracordo, o Quarta divisa dalle due corde medie in due quarti di Tono, ed in una Terza maggiore. Con questo *Genere*, argomenta il P. Martini, era incompatibile il Contrappunto, perciocchè la sua seconda corda nel Sistema massimo composto di quattro Tetracordi enarmonici era priva di Terza. Non entro nella spiegazione di questo *Genere*, il quale consisteva senza dubbio in un ordine arbitrario di corde, che non aveva parte alcuna nella sostanza dell' armonia, e solo forse serviva per dare a' suoni il chiaro-oscuro, o forte-debole spiegato all'artic. 16. (Vedasi il cit. art. e l'art. 5). Egualmente tralascio il poco, o nessun uso, che dicono molti Greci, essersi fatto di questo famoso *Genere*,

del

del quale a' tempi di Gaudenzio, di Plutarco, e di Aristide Quintiliano si parlava come di cosa andata già in disuso, e come si parla al presente del Canto fermo spogliato di ogni accidente, cioè si lodava con entusiasmo ciò che nessuno de' Panegirista aveva inteso giammai. Solo dirò, come già notarono gli Autori delle *Novelle letterarie* di Firenze, che se l'argomento del P. Martini prova contra il Contrappunto in Terza, che io attribuisco a' Greci, egualmente prova contra il Contrappunto in Quinta, che concede a' medesimi il P. Martini, poichè quella seconda corda del Tetracordo enarmonico non solo era priva di Terza, ma anche di Quinta. Diamo però la soluzione egualmente necessaria per l'opinione del P. Martini, che per la mia.

L'esempio addotto dal nostro Autore è questo: *Do: Mix: Sol*, ove supponendo enarmonico quel *Mix*, ovvero un quarto di Tono sopra il *Mi* naturale, la Terza *Do: Mix* è superflua, e *Mix: Sol* mancante. Ma gl' intervalli mancanti e superflui, lungi dall' impedire l'uso del Contrappunto, accrescono vie più la sua vaghezza, risolvendoli nelle convenienti consonanze. Così i Greci poterono usare della Terza superflua *Do: Mix*, e della mancante *Mix: Sol* risolvendo l'una e l'altra nel *Mi* naturale, che era eziandio corda propria del Tetracordo enarmonico.

XXVIII.

Natura del Contrappunto de' Greci.

Chiude finalmente il P. Martini la sua dotta Dissert. contra il Contrappunto de' Greci col ricapitolare gli argomenti da se proposti; i quali più ricapitolati ancora, tolte le digressioni, e le supposizioni, si riducono a quattro. 1. la mancanza di figure per esprimere i diversi valori de' suoni. 2. Il silenzio degli Autori greci di Musica intorno alle cose necessarie al Contrappunto. 3. La impossibilità di risolvere le dissonanze per essere state discordanti le Terze, e le Seste. 4. La mancanza de' moderni intervalli ricavati dal Sistema *Perfetto*, e dal *Temperato*, senza i quali intervalli il Contrappunto dovette essere privo della varietà, che si usa nella nostra armonia. Di questi quattro argomenti i tre primi tendono veramente a provare, che i Greci non poterono ornare la loro Sinfonia di ogni sorte di consonanze, e dissonanze; e però procurai di scioglierli nell' Opera sull' *Orig. della Mus.* ne' luoghi rispettivamente citati in questo scritto. Colla risposta al terzo, nella quale provo, che le Terze e le Seste pratiche de' Greci, anche per la pura melodia, dovettero essere diverse dalle calcolate pe' loro Tetracordi teorici, cade eziandio il quarto argomento del P. Martini, dal quale argomento, quand' anche fossero vere le supposizioni, che contiene, solo si concluderebbe, che il nostro Contrappunto è più ricco d' intervalli di quello, che avrebbero potuto ricavare i Greci da' loro Tetracordi teorici.

Così ho procurato di togliere gli ostacoli apposti dagli Autori, ed in particolare dal P. Martini, al Contrappunto de' Greci, fondando

dando poi la mia opinione contraria a quella del P. Martini non tanto ne' testimonj degli Antichi, quanto in una ragione naturale suggeritami dallo stesso P. Martini nella lettera altrove citata al Sig. Gio: Battista Passeri: *Qui fa duopo distinguere* dice saviamente il Padre Martini, *i principj dell' Arte, la virtù e forza dell' armonìa sempre costante, da ciò che è stile, o buon gusto, mutabile al variar de' tempi. L'armonìa, la natura, e proprietà delle consonanze e dissonanze, e loro disposizione, come principj, ed elementi, sono sempre stati, e sempre saranno gli stessi, perchè fondati sopra le leggi della Natura.* Se adunque *la virtù e forza dell' armonìa, la natura, e proprietà delle consonanze e delle dissonanze, e la loro disposizione* sono elementi immutabili, *perchè fondati nelle leggi della Natura*, ed in conseguenza *sono stati, e sempre saranno gli stessi*, come mai gli elementi o intervalli della Musica greca erano così diversi da' nostri, e fondati in ragioni, le quali rendevano impraticabile la disposizione delle consonanze, e delle dissonanze, che noi usiamo per legge di Natura? Questa *immutabilità de' principj dell' Arte, della natura e proprietà delle dissonanze, e consonanze, e della lor disposizione* è quella che m' indusse nell' Opera sull' *Orig. della Mus.* ad attribuire a' Greci i medesimi intervalli pratici della nostra Musica, colle medesime consonanze, e dissonanze, e colla loro medesima disposizione o uso; ma io non posso accordare queste leggi della Natura, che m' insegna il P. Martini, colla sua Dissert. sul Contrappunto degli Antichi.

Ho ancora distintamente spiegato alla pag. 344. dell' *Orig. della Mus.* di qual natura fosse il Contrappunto da me attribuito a' Greci, per isfuggire l'equivoco, o confusione d' idee, che comunemente regna negli Autori, che trattano tale questione. Essi hanno per lo più in mira il Contrappunto più coltivato negli scorsi secoli insieme collo stile a Cappella. Ma trattandosi di questo genere di Contrappunto sono di sentimento, che non si possa attribuire a' Greci senza far torto al loro delicatissimo gusto per l'espressione della parola, la qual espressione, come saviamente dice il Tartini, viene necessariamente distrutta dalle varie e contrarie modulazioni, che formano il carattere di quel genere di Contrappunto, o di stile. Supponiamo che il sentimento di certe parole sia ben espresso con una modulazione agitata del Soprano verso l'acuto; se unitamente si ode il Basso modulare posatamente verso il grave, il Tenore ondeggiare verso il grave, e verso l'acuto; ed il Contralto languire nelle corde medie, l' impressione del Canto del Soprano propria del Soggetto rimarrà o confusa, o distrutta affatto, e se a questa contrarietà di modulazioni, si aggiunge la confusione delle parole, che si fanno cantare insieme in questa sorte di Contrappunto, e della quale parleremmo in appresso, è certissimo che tal sorte di Contrappunto non deve attribuirsi a' Greci amantissimi dell' espressione della parola.

Vedo però che nè anche questa mia dottrina, abbenchè sia con-

forme al sentimento del P. Martini, che nega a' Greci il Contrappunto *compiutamente artifizioso*, meriterà la sua approvazione, perciocchè alla pag. 16. del *Saggio* dice così: *le figure musicali, urtando in un certo modo l'una coll'altra, vengono sempre più a ravvivare, ed eccitare nell'animo degli Uditori maggior diletto. Da ciò rilevasi, che nella Musica il mezzo primario per muovere gli affetti è l'armonìa*. Forse il P. Martini ha creduto di mettere a soqquadro con questa dottrina la mia Opera sull' *Orig. della Mus.* usando però verso di me la gentilezza di non nominarmi, per non farmi arrossire avanti al Pubblico per avere spesso inculcato nella detta Opera, che l' espressione degli affetti consiste primariamente nella melodìa, e secondariamente nell' armonìa. Con tutto ciò mi lusingo, che la rispettabile autorità del P. Martini non sarà sufficiente ad isradicare il comun sentimento degli uomini, i quali credono, che l' espressione della parola, sì nel linguaggio che nella Musica, consista principalmente nel moto della voce analogo col moto dell' affetto, nel qual moto della voce consiste la melodìa. Questa si può certamente ravvivare coll' armonìa, purchè tutte le voci cantino animate dallo stesso affetto; *senza urtare fra di loro*, [che questo, come diceva il Maestro di Cappella citato P. I. art. 2. è un vizio pur troppo famigliare a' Protettori del Canto fermo) e lasciando campeggiare la Parte principale, che porta, per così dire, la voce dell'affetto; la qual Parte in ogni composizione di buon gusto deve essere una sola, o al più due; sebbene questa regola comunemente non si osservi nel Contrappunto *compiutamente artifizioso*. Or che l'urto delle Parti sia il primario oggetto della Musica, ovvero il primario mezzo per muovere gli affetti, credo che sia un errore nato col Contrappunto gotico certamente sconosciuto a' Greci (vedasi *Orig. della Mus.* pag. 344. e 399), alla cui Musica niuno nega la più efficace espressione degli effetti, eccettochè il P. Martini, il quale facendo consistere l' espressione degli effetti nell'urto delle Parti, e negando alla Musica greca questo urto, deve in conseguenza negarle quella espressione.

Indi è, che neppure m' è caduto mai in mente di attribuire a' Greci le nostre Fughe, Rovesci, Canoni *finiti*, ed *infiniti*, *zoppicanti*, e *cancherizzanti* con altri simili ingegniosissimi artifizj, che si credono i tesori nascosti del nostro Contrappunto. So che Giambattista Doni, uomo per altro eruditissimo, e di buon discernimento, riflettendo ad una iscrizione sepolcrale addotta dal Grutero p. 654. 1. che dice:

D. M.
CALOCASIO
VERNAE. DULCISSIMO.
ET MUSICARIO
INGENIOSISSIMO
QUI. VIX. ANN. XV.
BENEMERENTI. FECIT
DAPHNUS.

Da

Da quel *Muſicario ingenioſiſſimo* ſoſpetta, che anche furono noti agli Antichi gl' ingegnioſi artifizj delle noſtre Fughe, Canoni, e Roveſci. Ma tal ſorte di argomenti tratti dalle Lapidi ſepolcrali ſono da riporſi ſotto le ſteſſe Lapidi, onde ſi ricavarono. Calocaſio non era, a mio giudizio, Muſico; ma Artefice di ſtrumenti muſici; che così, e non altrimenti, gli compete l'epiteto d' *ingenioſiſſimo*. Or i ſuddetti artifizj (i quali ſono come figure di parola del linguaggio muſico) adoprati con diſcernimento, e con moderazione poſſono certo ſervire ad abbellire il canto. Particolarmente rieſcono di buoniſſimo guſto nella Muſica ſtrumentale, sì perchè non vi ſi commette l'aſſurdo di confondere parole, sì perchè le differenti modulazioni contemporanee ſi diſtinguono più facilmente negli ſtrumenti, che nelle voci umane. E chiunque deſideri vedere adoprato, ſenza diſcapito del buon guſto, quanto v'ha in tali materie di Contrappunto di più difficile sì per la compoſizione che per l'eſecuzione, conſulti il corſo compito di lezioni di Cembalo, che quanto prima uſcirà alla luce, del Sig. Andrea Baſili Maeſtro di Cappella della Santa Caſa di Loreto (*). Ma l'abuſo che ſi fa da taluni delle Fughe per fare una zuffa di voci, e di parole, che nulla dicono, è un avanzo di quel medeſimo guſto, che iſpirò a' Poeti i verſi *echeggianti*, *acroſtici*, *e ſerpeggianti*, de' quali diſſe già Marziale l'iſteſſo che poſſiam dire dell'abuſo degli artifizj del Contrappunto: *turpe eſt difficiles habere nugas*. Per queſta ragione ſono certiſſimo, che i Greci non uſarono, o almeno non fecero pompa di tali artifizj, i quali anche adoprati con buon guſto, ſi appartengono ſempre al *bello* della Muſica, e non mai all' *eſpreſſione*, che era l'unico ſcopo della Muſica greca.

Il Contrappunto di queſti, abbenchè compoſto di ogni ſorte di conſonanze, e diſſonanze, deve per altro ſupporſi ſemplice, in quanto tutte le voci, e gli ſtrumenti ſervivano ad una ſteſſa eſpreſſione, come ſervono nella noſtra Muſica teatrale, e di camera. Nè per queſto voglio dire, che lo ſtile muſicale de' Greci foſſe quello dello *Stabat Mater*, o della *Serva Padrona* del Pergoleſi. L' armonìa, gl' intervalli, l'uſo, e la diſpoſizione delle conſonanze e diſſonanze ſono principj, che come ſaviamente dice il P. Martini, *ſono ſtati ſempre, e ſempre ſaranno gli ſteſſi*, ma co' medeſimi principj ſi formano ſtili onninamente diverſi. Quanto non diſta la Muſica de' ſelvaggi

[*] Ho avuto il piacere di vedere queſte lezioni, e di ſentirne alcune, eſſendo venuto in Roma il caro Scolaro di detto Signor Baſili, il Signor Serafino Marcoci che nell' età di dodici anni eſeguiſce all' improviſo, e con eſattezza e buon guſto qualunque Sonata, o Concerto, che gli ſi mette avanti. Queſto miracolo s'è formato in quattro anni di tempo col ſolo ſtudio di quelle lezioni; e di queſta ſorte di miracoli ſe ne vedrebbero forſe alcuni, ſe gli Scolari aveſſero la ſorte, che ha avuto il Sig. Marcoci, di capitare nelle mani di un gran Maeſtro, che oltre all' eſſere padrone della Muſica, ha ſaputo ridurre ad un ben ordinato ſiſtema quanto può occorrere di più arduo e difficile nel maneggio di quello ſtrumento.

del Canadà dalla Musica italiana? Eppure i principj o gli elementi sono i medesimi nell'una, che nell' altra, *perchè fondati*, come dice il P. Martini, *nelle leggi della Natura*. Dello stile musicale de' Greci non si può formare idea, come non si può formare idea della loro pronunzia, o linguaggio, il quale ha in ogni Nazione una connessione strettissima col gusto della Musica. I Greci finivano spesso la parola coll' accento acuto, del quale appena usiamo noi nel fine delle parole, se non se nelle interrogazioni; e se a questa differenza, che dovette dare alla loro modulazione musicale un distintivo particolare, s'aggiungono parecchie altre, a noi sconosciute, intorno alla pronunzia, al ritmo, alla battuta, ed al valor delle note, dobbiam concludere, che lo stile musicale de' Greci, particolarmente ne' tempi anteriori alla dominazione de' Romani, fu assai diverso dal nostro; senza poter dare però idea positiva di quello. Ma qualunque sia stato il loro stile, egli fu certamente di buon gusto, o espressivo, e composto da' medesimi intervalli, dalle medesime consonanze e dissonanze che il nostro; sebbene nell' uso degli elementi dell' armonìa contemporanea usarono senza dubbio di quella moderazione, che richiede il gusto dell'espressione, e che hanno usato in più composizioni il Vinci, il Pergolesi, il Saffone, il Cluk, ed il Jommelli. Questo genere di Contrappunto veniva imparato da' Greci senza regole, o come dice Plutarco sul fine del *Dialogo* sulla Musica, coll'*assuefazione*, o pratica; siccome veggiamo al presente parecchie persone comporre minuetti, o sonate di buonissimo gusto senza notizia di verruna regola nè vera nè falsa di Contrappunto.

XXIX.

Contrappunto antichissimo fra i Bretoni.

Per concedere agli Antichi questo genere di Contrappunto, ogni qualvolta non servono di ostacolo, come resta pienamente provato, le ragioni numeriche, che senza consultare la sperienza attribuirono i Greci a gl' intervalli, non si adduce in sostanza altra ragione, che il non trovarsi notizia positiva dell' uso dell' armonìa contemporanea prima de' secoli XI. o XII. anzi positivamente costa, che prima de' suddetti secoli tutto il canto della Liturgìa si cantava all' Unisono, o all' Ottava. Ma come si prova, che nessuna Nazione del Mondo abbia usato giammai di altro genere di armonìa fuor di quella, che dopo la dominazione de' Barbari usarono i nostri Antenati, gente, come dice Giovanni Diacono nella vita di S. Gregorio, di orecchio duro, e di gorgia inflessibile? Così pensavano un tempo i Cinesi, i quali, prima che arrivassero là gli Europei, erano persuasi, che fuori delle provincie della Cina altro non v' era nel Mondo che i confini della Cina. Da' secoli anteriori a' suddetti solo s' è conservata la Musica della Liturgìa; come dunque si prova, che ne' canti popolari non si mettessero in opra gli elementi dell'armonìa contemporanea, che *sempre sono stati, e sempre saranno gli stessi*? Tuttavia io voglio accordare, anzi sono persuaso, che i Goti, Vandali, ed Alani, a ca-

a cagione della somma rozzezza de' loro sensi, solo adoprassero il canto all' Unisono: è forse questa ragione sufficiente per attribuire l' istessa sorte di canto a' Greci, a' Romani, ed a tutte le Nazioni, che hanno popolato il Mondo da Adamo fino a Giovanni Murs? E se altro non si desidera che il testimonio di qualche Autore antico, il quale faccia ascendere l' uso dell' armonìa contemporanea con ogni sorte d' intervalli di là de' suddetti secoli in una Nazione, che non abbia avuto commerzio colle nostre, tra le quali si crede nato il Contrappunto, eccovi finalmente un tale chiarissimo testimonio.

I Bretoni, Nazione della Provincia di Galles in Inghilterra, sono celebri nella storia per la loro rara barbarie, della quale, non ostante i mezzi adoprati dalla Nazione Inglese, appena si sono ancora spogliati; e sebbene fin da' primi secoli della Chiesa fu loro annunziato il Vangelo; con tutto ciò nel secolo passato, dice il Sig. Gordon nella sua Geografia, il popolo era ancora idolatra; ed il celebre Boile tentò d' istruirlo nel Cristianesimo con Missionarj mandati là a proprie spese. Una tal Nazione non ha potuto certamente imparare da noi l'uso dell' armonìa con quella diversità di modulazioni contemporanee, che costituiscono il Contrappunto più vantato da' nostri Maestri di Cappella, e però chiamato dal P. Martini *Contrappunto compiutamente artifizioso*; eppure questa Nazione così barbara, e così aliena da' nostri costumi, e dalle nostre idee, usa da tempo immemorabile di cantare a più voci con quella diversità di modulazioni contemporanee, che, come dice il P. Martini, *aumentano il vero artifizio*, e costituiscono il suddetto Contrappunto *compiutamente artifizioso*. Il mallevadore di questa verità è un Autore Inglese antichissimo, di nazione anch' esso Bretone, e che scrisse in un secolo, nel quale i nostri Autori non parlano ancora di Contrappunto, nè era ancora nata fra di noi la vana pretensione di farci inventori degli elementi dell' armonìa, *che sempre sono stati, e sempre saranno gli stessi*. L' accennato Autore è Giraldo Cambrese, che trasportato da ragazzo al Continente dell' Europa, dopo di aver fatti i suoi studj a Parigi, ritornato poi alla Patria, scrisse nel 1188 la *Descrizione della Cambria*, che si ritrova nella raccolta degli antichi Scrittori Britanici ricavata dalla Biblioteca di Guiglielmo Camdeno; ed il cap. 13 che è *delle Sinfoniache cantilene de' Bretoni*, dice così:

Nella melodìa Musica (*) *non cantano, come altrove, uniformemente;*

(* *In musico modulamine non uniformiter, ut alibi, sed multipliciter, multisque modis, & modulis cantilenas emittunt; adeo ut in turba canentium, sicut huic Genti mos est, quot videas capita, toc audias carmina discriminaque vocum varia, in unam denique sub Emollis dulcedine blanda consonantiam, & organicam convenientia melodiam. In locealibus quoque majoris Britaniæ partibus trans Humbrum Eboracique finibus Anglorum populi, qui partes illas inhabitant, simili canendo simphoniaca utuntur harmonia: binis tamen solummodo tonorum differentiis, & vocum modulando varietatibus,*

uno

te; ma bensì moltiplicatamente, e con più Modi, e modulazioni; di sorte che in una turba di Cantori, come è solita a riunirsi per cantare questa Gente, quanti Cantori si veggono, altrettante cantilene, e differenti voci si odono, unendosi finalmente tutte in consonanza ed organica melodìa sotto la soave dolcezza del bmolle. Nelle parti settentrionali della gran Brettagna di là dell' Vmbro, e ne' confini di Eboraco i popoli inglesi abitatori di quelle parti usano eziandìo nel canto di somigliante sinfoniaca armonìa; sebbene solamente adoprano due diversi toni, e due diverse modulazioni, l'una mormoreggiante nel grave, l'altra allettando e dilettando nell' acuto. Nè già solo coll'arte le due suddette Nazioni si sono fatto famigliare quello speciale modo di cantare, ma piuttosto col lungo uso quasi col tempo convertito in natura, e così altamente radicato, che nulla si canta con una semplice melodìa, ove si canta a più voci, come nella prima Nazione, nè ove si canta a due, come nella seconda. I ragazzi quasi ancora fanciulli (ciò che rende più maraviglia) tosto che dal pianto passano al canto, usano lo stesso modo di cantare. Or siccome non tutti gl' Inglesi, ma solo i settentrionali usano di quella sorte di canto, credo, che questo sia stato loro comunicato insieme colla somiglianza del linguaggio da' Daci, e da' Norvagesi, che hanno frecuentemente occupata, e dominata per molto tempo quella parte dell' Isola.

L'Autore dice tanto chiaro, che i Bretoni, e gl' Inglesi settentrionali non cantavano a più voci uniformi, o all'Unisono; ma bensì con moltiplici e diverse modulazioni contemporanee, tante cioè, quanti erano i Cantori, che non v' abbisogna veruna interpetrazione, perchè ognuno lo comprenda. E tanto più decisivo è questo testimonio, quanto che l'Autore si mostra nel suo ragionare alienissimo dalle nostre idee sul Contrappunto; ed usando fuor di proposito delle parole *Tono, Modo, e Bmolle*, che ini da tempi di Guidone Aretino, molto prima di coltivarsi fra di noi il Contrappunto, erano già in uso, ci dà una semplice e chiara idea di un canto a più voci intrecciato di modulazioni diverse, il qual canto non poteva farsi all' Unisono; poichè per far un canto di più voci all' Unisono, all' Ottava, e anche alla Terza, è necessario che tutte le voci facciano la stessissima modulazione: altrimenti variando le voci la modulazione, e sentendosi, come fra i Bretoni, *tante cantilene diverse, quanti erano i Cantori,*

---

una inferius submurmurante, altera vero superne demulcente pariter & delectante. Nec arte tantum, sed usu longævo, & quasi in naturam mora diutina jam converso, hæc vel illa sibi gens hanc specialitatem comparavit; qui adeo apud utramque invaluit, & altas jam radices posuit ut nihil hic simpliciter, ubi multipliciter, ut apud priores, vel saltem dupliciter, ut apud sequentes, mellite proferri consueverit. Pueris etiam (quod magis admirandum) & fere infantibus, cum primum a fletibus in cantus erumpunt, eandem modulationem observantibus. Angli vero, quoniam non generaliter omnes, sed boreales solum hujusmodi utuntur modulationibus, credo quod a Dacis e Norvagensibus, qui partes illas Insulæ frequentius occupare, ac diutius obtinere solebant, sicut loquendi affinitatem, sic canendi proprietatem contraxerunt.

tori, ogni Professore comprende, che le voci devono necessariamente incontrarsi talora in un intervallo, talora in un altro, l' una in consonanza col Basso, l'altra in dissonanza; in somma devono cantare in Contrappunto *compiutamente artifizioso*. L' Autore aveva fatti i suoi studj a Parigi, ed era stato allevato nelle città catoliche coltivatrici del Canto fermo, e del canto all' Unisono; però ritornato poi fra i suoi Compatrioti restò sorpreso di udire un canto con diversità di modulazioni contemporanee, quale non aveva anche udito nel continente dell' Europa. Ed è ben degna di notarsi la differenza, ch' egli fa, tra il Canto degl' Inglesi settentrionali ed il Canto de' Bretoni, che erano due Nazioni assai distanti, e senza verun commerzio fra di loro. I Bretoni cantavano *a pieno*, e per così dire in stile a Cappella; gl' Inglesi settentrionali solo adopravano un Basso, che secondo l'espressione dell'Autore, non cantava, ma solo mormoreggiava nel grave, lasciando tutto il campo di allettare e dilettare alla parte cantante; ciò che corrisponde all' uso, che noi facciamo del Contrappunto, nelle cantilene accompagnate di solo Basso. Questa sorte di Contrappunto, sospetta l'Autore, che fosse communicato a' suddetti Inglesi da' Daci e da' Norvagesi, nazioni settentrionali del continente dell' Europa situate nella Dinamarca, e nella Norvegia; ed eccovi come pensa sull'antichità ed origine del Contrappunto un Autore innocente, ed alienissimo dalle nostre idee, e dalle nostre vane pretensioni.

XXX.

Natura ed origine del nostro Contrappunto compiutamente artifizioso.

La surriferita Musica de' Bretoni dimostra evidentemente la verità dell' idea del Contrappunto *compiutamente artifizioso* data da me nell' Opera sull' *Origine della Musica* (*) cioè che un tal uso dell' armonia contemporanea, per quanto si sia ripulito e riformato a' giorni nostri, è nella sua origine ed essenza barbaro; poichè per dare un' idea di tal sorte di Contrappunto non si può inventare espressione più propria di quella, che adopra Giraldo Cambrese per descrivere la Musica de' Bretoni: *quot videas capita, tot audias carmina*, cioè ogni cantante fà da se la sua cantilena, e dice le sue ragioni; l' uno v. g. nel *Gloria* della Messa canta *voluntatis*, l' altro allo stesso tempo *adoramus*, l'altro *glorificamus*, e dal *ta*, dal *ra*, e dal *ri* forse proferiti insieme, altro non si ode dalla turba de' Cantori se non se *ta-ra-ri-ta-ra-ri-ta-ra-ri-ra*. Il costume inveterato insieme colla piacevole sensazione, che non ostante quella confusione ci reca l' armonia, non ci lasciano riflettere, come non riflettevano i Bretoni, al ridicolo di questa maniera di cantare; si faccia però il seguente sperimento: si prenda per esempio la Messa a quarant'otto parti *reali* composta ultimamente dal Signor Gregorio Ballabene Maestro di Cappella Romano; ed osservando il rigore della battuta si facciano proferire senza can-

(*) Part. 2. Lib. I. c. 2. ar. 1. e lib. 2. c. 3.

cantare a quarant'otto persone le parole del *Gloria*, come sono scritte sotto quella Musica: ognuno può figurarsi la bella conversazione che ne nascerà; sono persuaso, che chiunque la udisse senza sapere il fine perchè si faceva, prenderebbe l'adunanza di quelle quarant' otto persone per una gabbia di pazzi (*). La Musica deve solamente aggiungere piacere ed espressione a quello, che si dice; ma se lontano dall'aggiungere espressione, mette insieme diverse parole, dalla combinazione delle quali ne risultano altre ridicole, o che nulla dicono, bisogna ad onta de' nostri pregiudizj confessare, che tal sorte di Musica è la Musica de' Bretoni, usata da questi da tempo immemorabile, e nata fra di noi nella Scuola del Canto fermo; sopra la quale diceva uno de' più celebri Maestri di Cappella italiani, che gira ancora con sommo plauso per le Corti dell' Europa, che i Maestri Napoletani e Lombardi dovrebbero dotarla, e mantenerla a proprie spese, perciocchè da tale Scuola non è uscito ancora veruno Scolaro, il quale abbia apportato il menomo discapito agl' interessi de' Maestri Napoletani e Lombardi.

Se le conghietture storiche non fossero così fallibili, potrei dedurre immediatamente dagli stessi Bretoni l' origine del nostro Contrappunto *compiutamente artifizioso*, attese le seguenti riflessioni. E' ben noto ad ognuno, che dopo la dominazione de' Barbari gli studj che si facevano ne' Monasterj, e nelle Scuole di Occidente erano l' Aritmetica, l'Astrologia, la Teologia, e la Musica. Sino a S. Gregorio Magno la Scuola più celebre di Occidente fu quella di Roma, che immediatamente dipoi cominciò a decadere. S. Gregorio mandò in Inghilterra il Monaco Sant' Agostino con altri Maestri, i quali fondarono in quell' Isola una Scuola, che conservò gli studj, mentre furono rovinati nel Continente dell' Europa, in Italia dalle stragi de' Lombardi, in Spagna dalle conquiste de' Sarracini, ed in Francia dalle guerre civili. Dalla Scuola d' Inghilterra uscirono poi i fondatori delle nuove Scuole del Continente, S. Bonifacio Apostolo della Germania, e fondatore della Scuola di Magonza; Alcuino Maestro di Carolo Magno, e fondatore della Scuola di Tours, dalla quale uscirono i fondatori delle altre Scuole di Francia, nominatamente di quella

(*) Diede al Pubblico l' importante notizia della suddetta Messa in una lettera stampata in Roma l'anno scorso uno Scolaro dello stesso Signor Ballabene il quale è, a mio giudizio, più degno di lode per le sue belle composizioni strumentali di camera, che per l' inutile fatica di quella Messa. Nell' accennata lettera dopo di avere lo Scolaro ragionato profondamente per provare, che i Greci non sapevano la Matematica necessaria per comporre una Messa a quarant' otto parti *reali* (come credo che neppur la sappia il Signor Maestro Ballabene] soggiunge *sotto voce* questa lepidezza: *dicasi, ficchè non oda il Signor D. Antonio Eximeno*. Ma il Signor D. Antonio Eximeno per udire queste ed altre simili inezie, che si dicono sulla Musica greca, ha la flemma, che certamente non avrebbe per udire una Messa a quarant'otto parti *reali*, che fortunatamente non s' è cantata ancora, e probabilmente non si canterà giammai.

quella di Parigi, che fu poi l' Emporio degli ſtudj di Occidente (vedanſi le note di M. Boucher all' *Iſtit. al drit. eccl.* di Fleuri Part. 1. c. 22.) Or eſſendo ſtata la Scuola d' Inghilterra la Madre delle moderne Scuole di Occidente, ed eſſendoſi coltivato sì in queſte, come in quella lo ſtudio della Muſica, perchè non potè accadere, che la Scuola d' Inghilterra prendeſſe da' Bretoni o dagl' Ingleſi ſettentrionali l' idea di far cantare più voci con diverſe modulazioni contemporanee, e che queſta idea ſi propagaſſe poi in Occidente per mezzo delle Scuole, che furono germogli di quella d' Inghilterra? Queſta conghiettura ſi potrebbe far più veriſimile, riflettendo, che nelle ſurriferite Scuole ſi coltivava ſolamente la Muſica per ſervizio della Chieſa; ed appunto l' uſo del Contrappunto cominciò a manifeſtarſi fra di noi nella Muſica eccleſiaſtica verſo i ſecoli XI o XII quando per appunto cominciarono a fiorire in Occidente le Scuole propagate da quella d' Inghilterra. Ma non v'abbiſogna appoggiare a deboli conghietture l' origine del noſtro Contrappunto, quando l'abbiamo manifeſta nella ſteſſa Natura. I principj del Contrappunto ſono, come dice il P. Martini, *fondati nelle leggi di Natura, e però ſempre ſono ſtati, e ſempre ſaranno gli ſteſſi*. Le circoſtanze del carattere di una Nazione poſſono impedire l'uſo di tali principj, come accadde a' Goti, Vandali, ed Alani. Nelle Nazioni, nelle quali ſi manifeſtano quei principj, ſe ne fa l'uſo corriſpondente al guſto di ciaſcuna. I Bretoni, ſecondo la deſcrizione di Giraldo Cambreſe, caricavano troppo il Contrappunto di varietà di modulazioni contemporanee. Gl' Ingleſi ſettentrionali erano in queſto punto più moderati. I noſtri Antenati conſervarono per più ſecoli il canto all' Uniſono de' Goti, Vandali, ed Alani, e ſu queſto guſto ſi formò il canto della Liturgìa, o Canto fermo. O foſſe per l' idee propagate dall' Inghilterra per mezzo delle Scuole del noſtro Continente, o foſſe per aver addolcita i noſtri Antenati la rozzezza de' loro ſenſi, i principj dell' armonìa contemporanea cominciarono a ſvilupparſi fra di noi verſo i ſecoli XI, o XII. Ma ſiccome il guſto de' noſtri Antenati, che ſi chiamò *guſto gotico*, li portava allo ſtravagante, diedero nell' eſtremità di far cantare più voci ſul guſto de' Bretoni. Queſto genere di Muſica Bretonica ſi chiamò per preminenza *interamente figurato*, o *compiutamente artifizioſo*; e perchè allora non ſi ſtudiava la Muſica ſe non che da' Monaci, e dagli Eccleſiaſtici per ſervizio della Chieſa, per ciò il primo e quaſi unico uſo, che ſi fece, del Contrappunto Bretonico fu di accompagnare con eſſo il Canto fermo nelle più ſolenni funzioni Eccleſiaſtiche. Ed eccovi la vera ragione, perchè il Contrappunto Bretonico, o *compiutamente artifizioſo* ſi ſuppone fondato nel Canto fermo, ſi chiama ſtile Eccleſiaſtico, o *a Cappella*, e ſi crede il più proprio per lodare la Maeſtà del Signore. Sino al Secolo XVI. conſervarono le Scuole dell' Europa i loro Dottori, o Cattedranti di Muſica; e chiunque abbia idea del guſto, che regnava allora negli ſtudj, nella poeſìa, e

nelle arti di genio, non si maraviglierà, che sul Contrappunto Bretonico appoggiato al Canto fermo si formasse quel caos di regole sul Canto fermo, e figurato, su' Toni Autentici, e Plagali, sulle cadenze feriali, e festive, regolari, ed irregolari, sulle Fughe, Domande, Risposte, Canoni, Rovesci &c., il tutto condito di mistiche speculazioni su' numeri, e sull' intrinseca connessione della Musica coll'Astrologia. Allorchè nel Secolo XVI cominciarono a migliorare le arti e le scienze, cominciò parimente a svilupparsi il vero gusto della Musica, cioè si cominciò a comporre di espressione. Anche il Contrappunto Bretonico acquistò fra le mani de' valent' uomini di quel secolo tutto il miglioramento, di cui egli è capace; poichè se si osservano con attenzione le composizioni a Cappella del Palestrina, si noterà facilmente, che non vi regna quella confusione di modulazioni diverse, e di parole, che è così comune in altre composizioni di quello stile. Finalmente dal secolo XVI fino al presente, essendosi coltivata e perfezionata l'espressione, l'armonìa contemporanea si fa anch' essa servire alla medesima; sebbene v' è rimasta una setta dell' antica Scuola, la quale, quantunque si creda depositaria del vero fondo della Musica, contuttociò non recherà giammai verun pregiudizio agl' interessi de' Maestri Napoletani, e Lombardi, mentre i Bretoni non si servano de' Maestri di Cappella italiani.

XXXI.

Testimonj degli Antichi sul Contrappunto de' Greci.

Or applicando a' Greci la surriferita origine del Contrappunto, essi avevano tutta la delicatezza de' sensi necessaria per isviluppare i naturali Elementi dell'armonìa contemporanea; avevano per altro indirizzata tutta la Musica all' espressione; e da questi due dati dobbiamo concludere, che il loro Contrappunto, abbenchè composto di ogni sorte di ~~consonanze, e dissonanze,~~ era moderato, ed egualmente lontano dalla confusione di melodìe del Contrappunto Bretonico, o *compiutamente artifizioso*, che dalla monotonìa del canto all' Unisono o all' Ottava degli antichi Goti, Vandali, ed Alani. A questo genere di Contrappunto si devono riferire i testimonj degli Antichi, accennati da me nell' Opera sull' *Orig. della Musica*. Part. 2. Lib. I. c. 2. Platone dice che il Sonatore faceva una modulazione, mentre il Cantante ne faceva un'altra. Cicerone chiama il concerto della Musica *concordia di voci dissimili*; e le voci *dissimili* non sono quelle, che si accordano all' Unisono, o all' Ottava, nè anche alla Quinta, o alla Quarta. (Vedasi sopra art. 8.) Di somigliante espressione usa Quintiliano per ispiegare l'armonìa. Egli è vero, che gli Autori contrarj alla mia opinione, dopo di avere stabilito, che i Greci non conobbero il Contrappunto, perchè gli Autori greci di Musica non trattano delle sue regole, spiegano quei testimonj col concerto all' Ottava; ma se gli Autori greci non trattano delle regole pratiche del Contrappunto per la stessa ragione, per la quale non trattano delle regole pratiche del canto, cioè perchè, come essi si protestano,

scri-

ſcrivono di Muſica come meri contemplativi, o come metafiſici, perchè gli accennati teſtimonj non devono riferirſi all'uſo de' principj dell' armonìa, *che ſempre ſono ſtati, e ſempre ſaranno gli ſteſſi*?

Oltrechè col concerto all' Uniſono ed all' Ottava non ſi può ſenza violenza ſpiegare il bel paragone, che fa Longino nella ſec. 28. del *Sublime* della Parafraſi col concerto della Muſica, dicendo, che la Parafraſi fa riſaltare il ſenſo naturale delle parole, come nella Muſica il ſuono κύριος cioè *Principale* o *Fondamentale* riceve da' *Parafoni* molta ſoavità. Boileau, che ſi proteſta ignorante nella Muſica, dando al teſtimonio di Longino il ſenſo più letterale, lo traduce così: *Siccome nella Muſica il ſuono Principale diventa più grato all'udito, qualor è accompagnato dalle diverſe parti, che ſi corriſpondono con eſſo lui, così la Parafraſi &c.* Effettivamente παράφωνοι deriva da παραφώνεω, che ſignifica *acclamare*, ovvero *clamare inſieme con altre voci*; onde ſuoni *Parafoni*, ſono ſenza dubbio *ſuoni contemporanei*.

Convinto di queſte verità il P. Martini alla pag. 171. ſpiega i ſuoni *Parafoni* col Contrappunto alla Quarta, ed alla Quinta, illuſtrando il teſtimonio di Longino con un altro di Gaudenzio, che eſpreſſamente dice il contrario di quello che ſi figura il P. Martini. Gaudenzio alla pag. 11. dell' ediz. del Meib. divide i ſuoni *Concinni in Uniſoni*, *Conſoni*, *e Parafoni*. Chiama *Uniſoni quelli che non differiſcono nella gravità, o acutezza*. *Conſoni* quelli, *i quali ſonati inſieme o contemporaneamente colla lira o col flauto* (ἅμα κρουόμενοι, ἢ αὐλουμένοι) *il canto o ſuono della parte grave riſpetto all' acuta, e dell' acuta riſpetto alla grave, è l' iſteſſo* (τὸ αὐτὸ ἐστί) *come quando*, ſoggiunge, *proferendo inſieme due ſuoni, compariſce fra di eſſi certa miſtione, o unità*, che è quella analogìa, o ſomiglianza, che Briennio attribuiſce a' *Conſoni*, e che noi ſpiegamo col nome di *Conſonanza perfetta* (vedaſi ſopra art. 8.) *Suoni Diſſoni*, ſeguita Gaudenzio, *ſono quelli, i quali ſonati contemporaneamente colla lira, o col flauto, il canto della parte grave è diverſo dal canto della parte acuta, ed al contrario*; *ovvero ſono quelli*, ſoggiunge, *che proferiti inſieme non moſtrano miſtione, o analogìa alcuna fra di loro*, quali ſono le noſtre diſſonanze, e le conſonanze imperfette (vedaſi luog. cit.) *Suoni Parafoni*, dice in fine ſecondo la correzione del Meib. (*) *ſono quelli, i quali compariſcono medj tra i Conſoni e Diſ-*

(*) Dico *ſecondo la correzione del Meibomio*, perchè queſti contra la fede di tutti i Codici vuole che nel teſto in vece di κράσει ſi legga κρᾶσει *miſtione*; tuttochè il κράσει rende queſto ſenſo naturaliſſimo: *Parapheni autem ſunt qui medii inter conſonum & diſſonum in pulſatione ſtrumentorum adparent.* E queſta correzione del Meibomio ci dimoſtra, che per interpetrare i Greci è alle volte egualmente pericoloſo il ſapere poco di quell' idioma, che il ſaperne troppo. Se ſi ſoſtiene la correzione del Meibomio, ſi dovrà dire, che i *Parafoni* compariſcono *in mixtura Conſoni* cioè *in mezzo all'unità o analogìa de' Conſoni, e che compariſcono medj tra i Conſoni, e i Diſſoni*, ſicchè il *Parafono* di Gaudenzio ſecondo la correzione del Meibomio altro non può eſſere che per eſempio una Terza poſta in un accordo di Terza e Quinta; o di Terza,

ſoni nella miſtione del Conſono. E quì finiſce il teſtimonio addotto dal P. Martini, il quale tralaſcia l' eſempio, che propone Gaudenzio, de' ſuoni *Parafoni*, che è queſto: *come ſi vede*, dice, *nel Tritono dalla Paripate meſon alla Parameſe, e nel Ditono, o Terza maggiore dalla meſon Diatono alla ſteſſa Parameſe*. Ove ſi vede, che per l'opinione del P. Martini, che intende ridurre i ſuoni *Parafoni* alla ſola Quarta e Quinta, ſarebbe ſtato più vantaggioſo non citare Gaudenzio, il quale eſpreſſamente comprende tra i *Parafoni* il Tritono, e la Terza maggiore.

Vero ſi è, che Briennio lib. 1. ſec. 5. mette per eſempio de' ſueni *Parafoni* la Quinta, e la Duodecima, e Pſello nel *Compendiolo* della Muſica la Quinta e la Quarta, colla Duodecima, e l' Undecima. Ma la confuſione, o piuttoſto la contrarietà, che facilmente ſi oſſerva negli Autori greci intorno alla ſpiegazione degl' intervalli *Conſoni* e *Diſſoni*, *Antifoni*, e *Parafoni*, *Concinni*, ed *Inconcinni*, procede dal vizio radicale della loro teorica, che ſupponeva gl' intervalli dipendenti dalle ragioni numeriche. Con riguardo a queſte diviſe Pitagora gl' intervalli in *Conſoni* e *Diſſoni*, e tra i Diſſoni compreſe tutti gl' intervalli, eccettuate l' Ottava, la Quarta, e la Quinta. Dopo Ariſtoſſeno quella diviſione di Pitagora fu modificata con altre diviſioni d' intervalli *Concinni* ed *Inconcinni*, *Antifoni*, e *Parafoni*, fatte con riguardo alla ſperienza dell' udito; ma ſiccome queſte diviſioni ſupponevano per fondamento quella di Pitagora, che non era ſtata fatta con ſimile riguardo alla ſperienza, divennero neceſſariamente confuſe, e poco coerenti. Per eſempio: Gaudenzio divide i ſuoni *Concinni* in *Uniſoni*, *Conſoni*, e *Parafoni*, e diſtinguendo i *Conſoni* da' *Diſſoni* con quella unità o analogìa de' ſuoni, che come dicevamo di ſopra è ſolo propria dell'Ottava, della Quarta, e della Quinta, tutti gli altri intervalli, ſecondo tale diviſione, ſaranno *Diſſoni*; quali ſaranno dunque i ſuoni *Parafoni medj*, come egli dice, *tra i Conſoni e i Diſſoni*? Oltracciò dividendo i ſuoni Concinni in *Uniſoni*, *Conſoni*, e *Parafoni*, egli eſclude da' Concinni i ſuoni Diſſoni; eppure Briennio lib. 1. ſec. 4. dice eſpreſſamente, che *non tutti i Diſſoni ſono Inconcinni*, ovvero che alcuni Diſſoni ſono Concinni. L' iſteſſo Briennio nella ſec. 5. divide i *Conſoni* in tre claſſi, cioè in *Antifoni*, *Parafoni*, e *meri Conſoni*; agli *Antifoni* rapporta l' Ottava e la Decimaquinta, a' *Parafoni* la Quinta e la Duodecima; ed a' *meri Conſoni* la Quarta e l' Undecima; ma Pſello da quelle tre claſſi ne fa ſolamente due, cioè *Antifo-*

za, Quinta, e Nona; o di Terza, Quinta, e Settima. Ed io non comprendo, come il P: Martini, che ſolo intende il Gaudenzio come lo traduce il Meibomio, adduce queſto teſtimonio per comprovare, che i *Parafoni* ſono *Conſoni*, cioè la Quarta, e la Quinta; poichè applicando il teſtimonio di Gaudenzio a' *Parafoni* del P. Martini ſi dirà, che *la Quarta, o Quinta nella miſura della Quarta o Quinta comparisce media tra la Quarta, o Quinta, ed un Diſſono*, che è un gergo di parole inintelligibile.

tifoni, e *Parafoni*, e comprende ne' *Parafoni* i meri Consoni di Briennio. Finalmente non v'è negli Autori greci idea più radicata di quella, secondo la quale chiamarono *Dissoni* tutti gl' intervalli fuori dell' Ottava, della Quarta, e della Quinta; con tutto ciò Teone Smirneo definisce i Dissoni così: Διάφωνα δὲ, τὰ κατὰ συνέχειαν οἷον τόνος, δίεσις: [*) *Suoni dissoni sono quelli che si succedono immediatamente, come il Tono, e la Diesis, o Semitono*; sicchè secondo questo Greco solamente le Seconde sono veri Dissoni. In somma gli Autori greci di Musica dovrebbero sottoporsi ad un nuovo esame per confrontarli fra di loro, e dimostrare co' loro medesimi testimonj, che dopo Aristosseno, combattendo nella loro mente il pregiudizio pitagorico sopra le ragioni numeriche colla sperienza e la pratica, vacillavano spesso nella spiegazione de' vocaboli, e li rendevano alle volte più confusi, spiegandoli talora secondo la mente di Pitagora, talora secondo la sperienza dell' udito.

In tanto ci basti notare, che Gaudenzio spiega le proprietà degl' intervalli sì consoni, che dissoni con relazione espressa all'armonìa contemporauea: ἅμα κρουμένων ἢ αὐλουμένων; e che tra i suoni *Parafoni*, i quali, anche secondo il P. Martini, sono suoni contemporanei, o in Contrappunto, annovera espressamente il Tritono e la Terza maggiore. Nel rimanente mi lusingo di aver dimostrato, che nè il silenzio degli Autori greci intorno alla pratica del Contrappunto, nè le ragioni numeriche attribuite da' medesimi agl' intervalli sono fondamenti valevoli per spogliare la Musica greca dell' uso degli elementi dell' armonìa contemporanea, *che sempre sono stati, e sempre saranno gli stessi*. Anzi intorno alle ragioni numeriche sembrami di avere onninamente convinta la loro inutilità, e la necessità di fondare la teorica della Musica, e di perfezionare l'accordatura degli strumenti, senza riguardo a quelle ragioni; che è un punto molto importante per la nostra Musica, sopra il quale sarebbe da desiderare, che i nostri Professori, deposto ogni anticipato pregiudizio, vi riflettessero seriamente.

XXXI.

E per dar fine al mio discorrere, solo dirò, che la Dissertazione del P. Martini sul Contrappunto degli Antichi ci dà una soluzione del *Dubbio* proposto nella Prefazione di questo Scritto, la qual soluzione forse meriterà l' approvazione dello stesso P. Martini. Questo degnissimo Autore pieno da una parte della più vasta erudizione sulla Musica, ed animato da un' altra di una modestia senza pari, colla quale venera i testimonj di tutti gli Antichi, per provare che i Greci non poterono usare del Contrappunto, mette insieme tanta erudizione su' loro *Generi*, *Specie*, *Toni*, *Mutazioni*, e *Mistioni*, che nella sua stessa erudita raccolta ho io ritrovate le soluzioni a' suoi argo- *Conclusione.*

[*] I testimonj citati di Briennio, Psello, e Teone si possono vedere corretti dal Meib. nelle note alla pag. 11. del Gaudenzio.

argomenti, e le prove del mio contrario sentimento. Altrettanto parmi di essergli accaduto intorno al Canto fermo, ed alle regole del Contrappunto. Io sono persuaso, che il P. Martini, vedendomi battere una nuova strada, senz' attenermi servilmente alle massime, ed insegnamenti degli Antichi, condanni con tutto il cuore come scandalosa la mia Opera *Sull' Orig. e le reg. della Mus.* e che però lo scopo principale del suo *Saggio* sia stato di applicare la sua rispettabile mano alla cadente fabbrica delle antiche regole di Contrappunto fondate nel Canto fermo. Ma la sua singolar erudizione colla sua rara modestia, volendo sostenere l' autorità degli Antichi, che fondavano le regole del Contrappunto nel Canto fermo, gli hanno fatto riprodurre quei medesimi documenti, pe' quali ho io separate dal Canto fermo le regole del Contrappunto. Ecco in qual guisa l' intenzione del P. Martini è stata contraria alla mia sudetta opera; ma l' esito favorevolissimo. Nè per rendere più palese la verità del mio sistema, mi poteva accadere cosa più vantaggiosa, che il trovare radunati senza mia fatica dalla vasta erudizione del P. Martini tanti testimonj degli Antichi, che parlano del Canto fermo, e del Contrappunto. Io inalzo alle stelle, ed invidio di cuore la modestia del P. Martini, ed il profondo rispetto, ch' egli porta, a tutti gli Autori stampati, o manoscritti di là di un secolo, perchè in fine questa è una virtù morale, che rende l' uomo più pregievole che ogni *raro talento, e singolar penetrazione*. Ma il mio cuore è già guasto in questa parte, senza speranza di rimedio; io leggo con piacere gli Autori, stimo, ed ammiro le loro fatiche, invidio i loro talenti, ed abbraccio volontieri le loro ragioni, quando però mi convincono. Nel rimanente qualor rileggo i miei zibaldoni, ne' quali raduno i testimonj degli Autori, risguardanti qualche materia, che voglio trattare, mi figuro le opinioni degli uomini a guisa del caos di Epicuro, nel quale gli atomi, rivolgendosi disordinatamente su e giù, talora urtano di fronte, talora si uniscono, e camminano insieme; e se nel trattare poi di quella materia radunassi io i testimonj degli Autori come gli ho ne' miei zibaldoni, farei un mostro di cento capi. Tuttavia lasciando i Letterati, ed i Professori di Musica in piena libertà di decidere il *Dubbio* proposto nel principio, serva almeno il fin quì detto per far pensare altri sopra un' Arte, che non merita, particolarmente in Italia, l' ignominioso abbandono, in cui la tengono i Letterati; e per distruggere quell' Idolo, avanti al quale sono stati sacrificati i talenti degli uomini, dacchè i seguaci di Pitagora usurparono alla Somma ed Eterna Verità l' attributo: *Ipse dixit*, per adorare con esso il loro Maestro Autore de' primi e fondamentali errori sulla Musica.

F I N E.

Nota: Quando era già sul torchio l' ultimo foglio di questo Scritto, giunsero alle mie mani le *Regole armoniche* per l' accompagnamento sul Cembalo del Sig. Vincenzo Manfredini già Maestro di Cappella di S. M. I. Caterina II. delle Russie (Venezia 1775.) Opera ben ragionata, esente da' volgari pregiudizj, e che però m' ha recato egual piacere sì nella parte ove l' Autore m' impugna, che in quella, ove egli si compiace di conformarsi a molti de' miei sentimenti espressi nell' Opera sull' *Origine della Musica*. Egli alla pag. VIII. della Prefaz. impugna il mio *Principio armonico*, o sia la perfetta Armonìa dedotta immediatamente dall' Istinto senza dipendenza dalle ragioni numeriche degl' intervalli. Ed egli si conforma a' miei sentimenti intorno alla serie di Terze, che io metto per prima base delle regole pratiche di armonìa, ed alla deduzione della Scala da detta serie (pag. 33. e 38.). Intorno alla definizione delle Consonanze, e Dissonanze, ed alla preferenza, che io dò alla Terza (pag. 31.). Intorno alla Settima che secondo me non ha bisogno di essere preparata, o si aggiunga all' armonìa di Terza maggiore, o di Terza minore [pag. 51.]. Intorno al trattenimento delle corde consonanti per dedurvi le dissonanze di Nona, e di Undecima (pag. 33.) Intorno all' imperfezione del Canto fermo, ed a' volgari pregiudizj sopra di esso (pag. 17. e 55.). Intorno all' unità del buon gusto (pag. 21.). Egli in fine risponde per me al P. Martini intorno al paragone dello *Stabat Mater* colla *Serva Padrona* (pag. 55.) Sicchè tolte alcune questioni di voce, nelle quali il Sig. Manfredini si separa dagli altri Autori di Musica, nel rimanente procede per lo più conformemente a' miei principj sulle regole generali di armonìa, e sul gusto della Musica. Per quel che risguarda l' impugnazione del mio *Principio armonico*, sono in obbligo di ringraziare il Sig. Manfredini per essere stato il primo a impugnarmi con energia bensì, ma con termini civili, e senza livore. In questo Scritto troverà egli quanto v' abbisogna per rispondere a' suoi argomenti, e rendere vie più evidente il mio *Principio armonico*, o sia la niuna dipendenza dell' armonìa dalle pretese ragioni numeriche. Per quel che risguarda la conformità de' nostri sentimenti, devo eziandio ringraziarlo per aver letta la mia Opera senza lasciarsi acciecare da' volgari pregiudizj, e coll' attenzione, e riflessione, che è mancata a tant' altri. Solo mi permetterà di dire che siccome egli mi fa l' onore di nominarmi, quando m' impugna, parmi che l' equità domandava farmi almeno qualche volta l' istesso onore quando si conforma a' miei sentimenti. E tanto più credo di avere qualche dritto a' quest' onore, quando che sono stato io il primo a far l' *analisi* delle regole antiche di Contrappunto per dimostrarle false, e fallaci, quali le riconosce con me il Sig. Manfredini; ciò che fa al suo talento tanto più di onore, quanto ch' egli confessa alla pag. XIII. della Pref. essere stato allevato nella Scuola antica sotto il celebre Giacomo Perti Maestro di Cappella di S. Petronio in Bologna.

Er-

	Errori	Correzioni
pag. 17.	lin. 39. me nè	ma nè
29.	44. an. 72	an. 71.
50.	18. Olandeſe	Daneſe.
55.	19. *ed*	&.
57.	29. χὸγ"	λόγον.
69.	36. il verſo	il vero.
80.	33. al tenore	a tenore.
87.	1. *ſempor*	*ſemper*.
88.	38. numeriche	numeriche.
99.	22. *Amobili*	*Amovibili*.
106.	3. pag. 19.	pag. 16.
112.	4. faccieva	faceva.
Ibid.	22. faccievano	facevano

ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA
BARCELONA 4°
Reg. 5660
Sig. 781.42
Exi
12 - V - 24

Dubbio-
di
Exa-
men

12-V-24