

all'assunzione, in un certo senso polemica su due fronti, quello interno e quello esterno, di una rinnovata sensibilità morale a livello linguistico (quali che siano i risultati estetici effettivamente raggiunti, non di rado abbastanza modesti). Se quarantatré anni fa Šostakovič, nel comporre la *Prima Sinfonia*, investiva con le sue reazioni e invenzioni personali forme e figurazioni archetipiche senza ricorso a solventi e senza frenesie de-ontologiche, i giovani compositori sovietici sembrano marciare oggi, sebbene spesso adombrati da contraddizioni e da ingenuità linguistiche, su una strada analoga. E' prematuro tentare bilanci, ci si dovrà limitare per ora a considerare che l'espansione, l'effettualità di un movimento ideologico-linguistico inizia solo laddove il pensiero teorico produce un atteggiamento morale capace di sopportare la verifica concreta del consumo: non del consumo a circuito chiuso, s'intende, semmai di quello che ricompone diversi stadi e livelli di una stessa cultura in una non ancora operante, ma certo almeno tenacemente perseguita unità.

PADRE MARTINI E L'EXIMENO:
BILANCIO DI UNA CELEBRE POLEMICA
SULLA MUSICA DI CHIESA

di Gino Stefani

Della celebre polemica fra il Padre Martini e Antonio Eximeno,¹ intorno al 1774-75, gli studiosi hanno sinora messo in rilievo alcuni aspetti più specificamente musicali.² Ancora in ombra restano invece i problemi musica-chiesa.

I punti d'attrito fra i due musicologi erano, quanto alla musica di chiesa, sostanzialmente tre: l'origine ebraica o medievale della salmodia; la necessità o meno di fondare il contrappunto sul canto fermo; lo *Stabat Mater* di Pergolesi, di cui si disputava il carattere religioso. Ora, al di là degli aspetti contingenti e quindi ormai inattuali della questione, è facile vedere come qui siano in gioco l'idea di « tradizione » nella musica di chiesa, il concetto e l'esistenza di una musica di chiesa, il senso e gli eventuali criteri di una distinzione sacro-profano in musica: che sono in fin dei conti i problemi di fondo della musica sacra.

Le soluzioni che il Martini e l'Eximeno hanno dato a questi problemi sono abbastanza rappresentative di due atteggiamenti costanti negli ultimi quattro secoli. Ed è proprio questa esemplarità che ci interessa; rapportando quelle soluzioni alle circostanze (estetiche, sto-

¹ I testi direttamente in questione sono: G. B. MARTINI, *Storia della musica*, vol. I, Bologna 1757, Dissertazione 3^a « Del Canto, e degli Strumenti musicali degli Ebrei nel Tempio », pagg. 335 e segg. A. EXIMENO, *Dell'origine e delle regole della musica...*, Roma 1774, pagg. 392-397. G. B. MARTINI, *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto sopra il Canto fermo*, vol. I, Bologna 1774, « Prefazione », pagg. I-XII. A. EXIMENO, *Dubbio sopra il Saggio fondamentale... del Rev.mo P. M. Giambattista Martini*, Roma 1775, artt. I-IV, XI-XIV.

² Così C. VALABREGA, *Una schermaglia musicale nel '700*, in « *Il Pianoforte* », VIII-IX (1925), pagg. 248-253, oppone il « soffio di romanticismo musicale » di Eximeno al « pitagorismo musicale » di Martini. G. TEBALDINI, *La scolastica del P. Martini*, in « *Rivista Musicale Italiana* », XLIII (1939), pagg. 305-314, 517-530 sostiene invece la tesi martiniana della necessità di fondare il contrappunto sul canto fermo, difesa già dal primo biografo-apologeta del nostro autore, G. DELLA VALLE, *Memorie storiche del P. M. Giambattista Martini*, Napoli 1875, pag. 91, e ripresa ai nostri giorni da V. ZACCARIA (cfr. nota 34). B. WIECHENS, *Die Kompositionstheorie und das Kirchenmusikalische Schaffen Padre Martinis*, Ratisbona 1968, insiste sull'antitesi fra l'estetica dell'istinto formulata dall'Eximeno e l'estetica delle leggi fisiche e formali che fonda la poetica e teorica del Martini.

riche) di quell'epoca vorremmo, in una lettura ermeneutica (cioè non semplicemente cronistica o filologica), rilevare nei dati della nostra disputa quei presupposti che sono presumibilmente all'origine di tante analoghe « querelles » post-tridentine.

L'intento è forse troppo grosso per i limiti di questo breve studio, e ci augureremmo di apportarvi almeno un contributo positivo. Ma una cosa ci sembra certa: di quei presupposti è venuto il momento di fare un bilancio, ora che quel ciclo storico di rapporti fra l'esperienza musicale e l'attività liturgica appare definitivamente chiuso.³

I. IL CANTO DEI SALMI E LA TRADIZIONE

Tesi del P. Martini: la continuità

Il primo punto contestato è, come si è detto, l'origine della salmodia. Per il M. si tratta di un tema importante, a cui dedica quasi tutta l'ampia dissertazione 3^a nel I volume della *Storia della Musica*.

La sua tesi è netta: questo canto è arrivato sino a noi tale quale dall'antichità ebraica:

(le) *Cantilene*, o sia *Intonazioni* de' Salmi [...] provenienti da Davide, passate agli Ebrei, da essi agli Apostoli, e da questi con successione continuata fra le innumerabili vicende di tanti e tanti secoli verosimilmente sino a noi pervenute, sempre immuni da qualunque notevole cambiamento.⁴

Ecco finalmente svelato l'arcano: Ecco renduto manifesto qual fosse il *Canto* degli Ebrei nel Tempio. Era quel medesimo, che nella Salmodia de' nostri Cori Ecclesiastici nella Cattolica Chiesa risuona [...]; con questo solo divario, che laddove [quelle melodie] in quel Tempio, per allettare al Culto divino gli animi rozzi d'un popolo duro e carnale facevano la loro comparsa col fastoso esteriore accompagnamento de' musicali strumenti, nelle nostre Chiese altra mostra non fanno, che della sola bellezza, e gravità naturale delle loro *modulazioni*.⁵

Questa tesi ha uno scopo: dare al canto di chiesa il prestigio della massima antichità cioè autorità, secondo un'equivalenza ovvia:

³ Cfr. G. STEFANI, *L'espressione vocale e musicale nella liturgia*, Torino 1967, pagg. 6-8; *Musica sacra e regia liturgica*, in « Nuova Riv. Mus. Italiana », 4 (1967), pagg. 744-757. Un saggio di analisi in questa prospettiva dà F. BURKLEY, *Priests-Composers of the Baroque: A Sacred-Secular conflict*, in « The Musical Quarterly », LIV (1968), pagg. 169-184.

⁴ G. B. MARTINI, *Storia...*, I, Op. cit., pag. 368.

⁵ G. B. MARTINI, *Storia...*, I, Op. cit., pag. 409.

... sembrerà troppo ardito il carico, che noi prendiamo d'inalzare l'odierno *Canto ecclesiastico* della *Salmodia* alla dignità d'antichissimo.⁶

Ma la sua grande erudizione storica fa apparire impossibile al Martini affermare la continuità del canto della Chiesa in blocco: che ne sarebbe, ad esempio, della tradizione di San Gregorio Magno? Solo il canto dei salmi appare come un terreno difendibile, e il Martini vi si installa deciso a restarvi a qualunque costo.

La salmodia, dunque, ha per autore Davide in persona; egli infatti è, secondo la tradizione canonica, l'autore dei salmi:

... siccome le parole istesse precise de' Salmi dal santo Re David composti, così le *Cantilene* medesime dall'istesso Re in onor di Dio ordinate...⁷

E come i testi biblici che accompagnano, così le melodie — le attuali melodie salmodiche latine, ed esse sole — sono di ispirazione divina.⁸ La tesi, per la verità, è peregrina e per niente tradizionale sia pure per i contemporanei del Martini.⁹ Essa dà però forma concreta a una volontà di istituzionalismo in cui si fondono armoniosamente i concetti vigenti (da secoli, e ancora per parecchio tempo) circa la tradizione ecclesiastica e le istituzioni politiche. Dignità e autorità, culto e cultura sono qui facili endiadi e spesso sinonimi; una lettura strutturalistica dei nostri testi diventa del tutto naturale.¹⁰ Anche se le conseguenze distruggono i presupposti: dal momento che gli archetipi culturali della « dignità » in musica finiscono per portarci dalla Palestina alla Grecia, rivelando una faccia sincretistica tipica del mondo di cui ci occupiamo:

⁶ G. B. MARTINI, *Storia...*, I, Op. cit., pag. 342.

⁷ G. B. MARTINI, *Storia...*, I, Op. cit., pag. 353.

⁸ Non lo sono invece, ad esempio, le melodie sinagogali odierne: « non poter'esse vantare per autore il Divino Spirito disceso nella mente, e nella lingua del Santo Salmista » (G. B. MARTINI, *Storia...*, I, Op. cit., pagg. 409 e segg.).

⁹ M. GERBERT, *De cantu et musica sacra*, St. Blasien 1774, peraltro difensore della tradizione del canto ecclesiastico come il M. e più di lui, è lontano da questa idea; del resto egli non condivide né l'idea della continuità della salmodia dall'Antico al Nuovo Testamento (già perduta nella deportazione a Babilonia: T. I, pagg. 6-10), né l'origine davidica del canto dei salmi (che in parte sono più antichi: pag. 3), né la separazione della salmodia dal resto del canto cristiano, nel senso del Martini.

¹⁰ Ad esempio per i seguenti: A Davide « deve l'arte nostra ragguardevoli onori: cioè d'esser stata la prima volta destinata al divin ministero dei Sacrifici [...]; e la prima volta pure esercitata da un Re, ottenendosi così un'epoca per lei gloriosissima » (G. B. MARTINI, *Storia...*, I, Op. cit., pag. 42). Fra le nazioni (niuna [...] giammai giunse ad agguagliare l'Ebreo nel grandioso culto, ch'ella al suo Signore, e vero Dio pubblicamente rendeva » soprattutto con la musica, la quale « eccitava negli animi venerazione, e vestiva di maestà la solenne pompa de' Sacrifici. E qual popolo poté mai darsi vanto di avere ne' suoi delubri un musicale apparato, non dico più splendido, ma nemmeno tale, che agguagliasse quello del popolo Ebreo [...]? » (G. B. MARTINI, *Storia...*, I, Op. cit., pagg. 335-336).

Penso assai verisimile, che il puro *Diatonico* fosse lo scelto all'uso del Tempio, poiché il più naturale, il più facile, e il più degno della Maestà d'un luogo sì venerabile.¹¹

...verisimile, che il sagra *Canto Ebraico*, contenuto fra i limiti del *Diatonico*, non ammettesse se non *Cantilene* [...] che la più parte esser potessero *Doriche*, cioè di *Tuono*, o *Modo*, come ognun sa, il più serio, e severo.¹²

In questa prospettiva si comprende come la continuità non sia un fatto casuale o aggiunto ma un carattere istituzionale della salmodia, che è equiparata senz'altro agli aspetti essenziali del culto, i riti e i ministri:

... cotesti Reali Institutori [Davide e Salomone] di que' primi sagrosanti Riti lo vollero [il canto], siccome nei Ministri, e nell'ordine, così nelle Cantilene immutabile.¹³

Non è il caso di fermarsi sulle laboriose congetture del Martini riguardo la trasmissione del canto da Davide al Nuovo Testamento. Sottolineiamo invece la struttura letteraria liturgica e il tono di venerazione (rivelanti la ritualità e sacralità dell'oggetto) con cui il Martini saluta l'arrivo dell'antico canto nella nuova religione:¹⁴

Fortunatissime *Cantilene*, che dalla vostra nascita a' tempi di Davide fino agli Apostoli [...] immutate perveniste, e dalla riprovata Sinagoga alla Chiesa nascente passaste!¹⁵

Sono classiche nella letteratura sul canto e la musica nel culto cristiano le citazioni di Matteo 26, 30, Efesini 5, 19, Colossesi 3, 16. La storia della loro esegesi rivela, anche nel secolo XVIII, due posizioni di fondo;¹⁶ quella del Martini è ancora l'istituzionalismo, questa

¹¹ G. B. MARTINI, *Storia...*, I, Op. cit., pag. 340.

¹² Ancora la « dignità » è il criterio che fa decidere, per le melodie sinagogali moderne, il « lor canto non esser quello, che fu istituito dal Re Davide [...]. Infatti basta soltanto osservare [...] se a fronte delle Ecclesiastiche non meritino piuttosto il nome di Nenie, che di modulazioni *degne* del culto divino » (G. B. MARTINI, *Storia...*, I, Op. cit., pagg. 409 e segg.).

¹³ G. B. MARTINI, *Storia...*, I, Op. cit., pag. 342.

¹⁴ Se pure di « nuova » religione si può parlare. Per la verità, nella teologia che il Martini riflette, forse inconsciamente, dall'Antico al Nuovo Testamento niente è cambiato, nel culto e nella sua espressione: del Dio che si è fatto uomo, si continua a celebrare unicamente la « Maestà »; ai credenti nella Risurrezione, ai discepoli di Cristo che dividono il pane nella gioia della fraternità, non sarebbe dato esprimere nel canto se non un grave ossequio, una devota compunzione. Così intesi, quel culto e quel canto non sono cristiani.

¹⁵ G. B. MARTINI, *Storia...*, I, Op. cit., pag. 355.

¹⁶ Chi si limita a vedervi una generica esortazione all'espressione di preghiera, di lode, di acclamazione comunitaria, e chi invece sottolinea la presenza del canto come tale, trovando in questi testi il fondamento di un presunto carattere istituzionale del canto di chiesa: J. Z. Hilliger, che affronta sistematicamente la disamina delle varie esegesi dei nostri testi nella

volta oltranzista: gli Apostoli non solo hanno positivamente voluto il canto culturale, ma l'hanno anche dato essi stessi ai fedeli; insieme ai « divini codici » essi hanno trasmesso l'« antico Sacro Canto de' Salmi ».¹⁷ Trascurando distinzioni teologiche fondamentali, fatti tecnici e culturali come il canto vengono così equiparati alla dottrina della fede, e le ragioni dell'immutabilità di questa vengono quindi a dimostrare la trasmissione incorrotta della salmodia:

Che se non v'ha cosa alla nostra Cristiana credenza più sconvenevole, che 'l dubitare, se la dottrina dagli Apostoli predicata, e la disciplina da essi nella Chiesa istituita, fosse dagli immediati lor Successori o corrotta, o in qualsivoglia maniera variata: chi potrà non ammettere che 'l *Canto* de' Salmi ne' susseguenti secoli illibato e corrotto conservato siasi nell'istesso primiero metodo da' medesimi Apostoli introdotto?¹⁸

Restava da superare, per la tesi della continuità, il grosso scoglio di Gregorio Magno; lunghe pagine (386-402) sono quindi dedicate dall'eruditissimo musicografo al curioso intento di salvare la salmodia dalla riforma gregoriana.¹⁹ Ed è significativo che nelle sue opere il Martini non usi mai in proprio l'espressione « canto gregoriano ».

Critica dell'Eximeno: la demitizzazione

L'Eximeno non si dilunga molto sull'argomento; non ha intenzioni programmatiche e si limita ad alcune reazioni ai punti salienti del lungo discorso del Martini.

sua *Dissertatio de psalmodum, hymnorum, atque odarum sacrarum discrimine*, Wittenberg 1720, tende verso questo secondo atteggiamento. Esponente importante del primo è invece A. CALMET, *Commentarium literale in omnes ac singulos tum veteris cum novi Testamenti libros*, Venezia 1730-32, IX, pagg. 335, 370. Ai nostri giorni la prima tesi sembra la più accettata; cfr. G. STEFANI, *La liturgia ha ancora bisogno della musica?*, in « Concilium », rivista internaz. di teologia, ediz. it. 2 (1969), pag. 89. Ma in contrario: E. MONETA CAGLIO, *Il concetto di musica sacra*, in « Musica Sacra », I (1968), pag. 10.

¹⁷ « Inopportune senza dubbio sarebbero coteste Apostoliche esortazioni, inutile l'esempio, e vano il consiglio, ogni qualvolta da' medesimi Apostoli non avessero i Fedeli ricevuto e i *Salmi*, che cantar dovevano, e 'l metodo delle sacre lor *Cantilene* » (G. B. MARTINI, *Storia...*, I, Op. cit., pagg. 354-355).

¹⁸ G. B. MARTINI, *Storia...*, I, Op. cit., pag. 360.

¹⁹ « Ecco tutto quello, che nella riforma del Canto Ecclesiastico operò il Magno Gregorio. Riformò, e corresse, e probabilmente anche in parte inventò le Cantilene del Sacramentario, e delli due Antifonari, ma di quelle de' Salmi, e de' Cantici ch'egli fosse inventore, o ristoratore, niun monumento vetusto il dimostra, niun'antico Scrittore ne fa parola » (G. B. MARTINI, *Storia...*, I, Op. cit., pag. 396). Anche qui il Martini si trova solo contro la tradizione rappresentata ad esempio dal GERBERT, *De cantu et musica sacra*, cit., I, pagg. 247-252.

Anzitutto l'ispirazione,²⁰ questione essenziale in fatto di Bibbia e di tradizione ecclesiastica, come ognuno sa. E qui il suo tono di alta meraviglia sottolinea l'ovvia enormità dell'affermazione che egli critica:

... incredibile, essere stata la nazione ebrea tanto barbara, che fosse necessario, che Dio insegnasse a Mosè, secondo certi Rabbini, la maniera di scrivere le leggi, e a Davide, secondo il P. Martini, la maniera di cantare i Salmi.²¹

Il paragone è pertinente, e il discorso appare centrato anche per la teologia moderna: si tratta infatti della distinzione tra il fatto o i contenuti della rivelazione e la situazione culturale in cui la rivelazione avviene. Un secondo appunto è di carattere musicologico: la differenza tra la lingua ebraica e la latina rende impensabile l'asserita continuità:

E come mai si può figurare il P. Martini che il canto de' Salmi Ebrei scritti elegantemente in una lingua armoniosissima fosse poi adattabile a gli stessi Salmi tradotti letteralmente nel latino, che si usava ne' secoli barbari?²²

Nel suo principio l'argomentazione era efficiente in rapporto ai presupposti dell'epoca come lo è a quelli dei nostri giorni.²³ Quanto agli esempi di « Cantilene delle Sinagoghe moderne » addotti dal Martini essi provano, per l'Eximeno, il contrario della continuità, in quanto melodie « assai più modulate delle nostre » che sarebbero legate al carattere della lingua ebraica.²⁴ Lingua a parte, si ha qui un esempio degli esiti opposti a cui il metodo comparato ha portato, proprio in questo campo.²⁵

²⁰ « L'eruditissimo P. Martini [...] vuole ancora che Davide ricevesse da' Dio unitamente co' Salmi la maniera di cantarli: sicché secondo il P. Martini la nostra Salmodia è un canto ispirato immediatamente da Dio » (A. EXIMENO, *Dell'origine...*, Op. cit., pag. 392).

²¹ A. EXIMENO, *Dell'origine...*, Op. cit., pag. 392.

²² A. EXIMENO, *Dell'origine...*, Op. cit., pagg. 392-3.

²³ È la ragione per cui i musicologi restringono oggi l'ipotesi della continuità, nella pratica salmodica dalla Sinagoga alla Chiesa, a schemi formali (binarismo-parallelismo, struttura cantillatoria, responsorialità, ecc.) applicabili a lingue estremamente diverse. Cfr. E. GERSON-KIWI in *Dictionnaire de la Bible*, Suppl. vol. V (1957), col. 1439 (v. « Musique »). H. AVENARY, *Formal Structure of Psalms and Canticles in Early Jewish and Christian Chant*, in « Musica Disciplina », VII, Amsterdam 1953, pagg. 1-9; B. STÄBLEIN, *Frühchristliche Musik*, in « Die Musik in Geschichte und Gegenwart », ed. F. Blume, Kassel-Basel, vol. 4 (1955), col. 1046.

²⁴ A. EXIMENO, *Dell'origine...*, Op. cit., pag. 393.

²⁵ Oggi, mettendo di fronte le ipotesi di Idelsohn o Gastoué con i rilievi di un Wiora sul folklore europeo, si ha ragione di pensare che, per quanto riguarda la tradizione sinagogica-chiesa, se il metodo comparato prova, prova troppo: perché gli stessi elementi notali, formali e interpretativi si ritrovano in molte culture e situazioni diverse, aventi o meno riferimento all'esperienza salmodica.

Come la differenza di lingue, così un altro fatto importante non è stato abbastanza valutato dal Martini: la diversità della salmodia nei diversi riti cristiani (latini, orientali); un fatto che basta da solo ad annullare l'ipotesi della continuità, e che ribadisce la distinzione tra rivelazione e cultura.²⁶ Con molto acume l'Eximeno rileva che due sono i veri argomenti del Martini: il silenzio delle fonti, e il generico dato di fatto per cui qualunque religione è conservatrice specie in fatto di riti: dal che evidentemente non segue nulla per la tesi in gioco:

... l'unico fondamento del P. Martini [...] consiste nell'argomento negativo che non si trova nella storia ecclesiastica l'origine di tali cantilene; e lo zelo con cui la Chiesa le à sempre conservate, opponendosi a qualunque novità [...]

... l'argomento solo convince lo zelo, con cui ogni nazione à conservato sempre la sua liturgia, opponendosi a qualunque novità in materia di culto.²⁷

Una revisione della nostra musicologia liturgica da un secolo in qua rivelerebbe che questi due presupposti hanno spesso fuorviato le ricerche. E si può subito aggiungere un terzo, un errore logico e di metodo: la tesi della continuità della musica cristiana indotta dalla persistenza dei fini della liturgia:

Perché 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 fosse dello stesso carattere, anzi [...] 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.²⁸

Diametralmente opposta a quella del Martini appare quindi l'ipotesi dell'Eximeno sull'origine della salmodia. Questo canto non è considerato separatamente dal resto del canto liturgico cristiano; le sue origini non sono istituzionali ma empirico-pratiche; l'arte è una cosa e la liturgia o la devozione un'altra; l'origine del canto liturgico va cercata nel concreto contesto storico e non raziocinando su degli a priori:

[quel canto nacque] conforme colla rozzezza del linguaggio, colla semplicità de' sentimenti di Religione, colla niuna pompa del culto, e col proposito di scostarsi, quanto più fosse possibile, dalla Musica profana.

²⁶ « Gli stessi Salmi si cantano in una maniera nel Rito latino, in un'altra nel greco, in un'altra nel maronita: ed ogni fedele cristiano sa benissimo, che la diversità di questi Riti, senza punto toccare nel fondo della Rivelazione, né delle Istituzioni Apostoliche, dipende precisamente dai diversi costumi delle nazioni » (A. EXIMENO, *Dell'origine...*, Op. cit., pag. 394).

²⁷ A. EXIMENO, *Dell'origine...*, Op. cit., pagg. 393-4.

²⁸ A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pag. 24.

Né vi fu bisogno per inventar questo canto di Maestri di Musica [...]; tanto più che detto canto [...] è somigliantissimo a quello de' Popoli barbari.²⁹ ... il Canto fermo de' nostri Salmi è stato adottato dalla Chiesa Latina, non già perché avesse gran fondo di Musica; ma solo perché lo trovò adatto a non distorre dalla divozione il popolo, che doveva sentirlo.³⁰

Quanto alla continuità, essa è vista come un continuo « progresso », dovuto non tanto a interventi dall'alto quanto al laborioso impegno di anonimi cantori.³¹ La tradizione apostolica non va infatti confusa con le tradizioni, vere o false, che con la fede non hanno niente a che fare. L'ipotesi del Martini, dice l'Eximeno, avrei avuto piacere di poterla appoggiare [... affinché] 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.³²

II. CANTO LITURGICO E TECNICA CONTRAPPUNTISTICA

Il secondo tema — il più voluminoso — della polemica è il rapporto tra il canto fermo e il contrappunto. La controversia corre sul crinale della distinzione tra il canto fermo, cioè il canto gregoriano monodico quale praticato dai cori dei canonici e dei monaci, e il cantus firmus, cioè il motivo o disegno melodico (di solito ricavato da una melodia gregoriana) assunto come base e incorporato in una composizione polifonica.

Quella distinzione esiste da sempre, dal momento che i polifonisti rinascimentali hanno usato come cantus firmus temi non gregoriani, e che d'altra parte l'identificazione di un cantus firmus con il motivo gregoriano che ne è all'origine può essere contestabile. Di più, per i teorici tale distinzione si è concretata in separazione almeno da un secolo e mezzo, da quando cioè cominciarono ad apparire i trattati sul canto fermo-gregoriano.³³ Ma una corrente tradizionalista, che

intende sacralizzare la tecnica contrappuntistica e la polifonia destinata alla chiesa, insiste in questa identificazione; il Martini ne è, al suo tempo, un rappresentante fra i più autorevoli.³⁴ L'intervento dell'Eximeno è un attacco serrato e ragionato a questa concezione: il canto tradizionale della Chiesa viene situato nel suo ambito proprio; la tecnica contrappuntistica viene sganciata dalle implicazioni liturgiche e con ciò secolarizzata.

Martini: canto fermo come cantus firmus

La tesi del Martini:

Convien pertanto, che chi vuol apprendere, e impossessarsi del Contrappunto per servire alla Chiesa, si adatti a comporre sopra il Canto fermo.³⁵

contiene un'ambiguità di fondo: si parla del contrappunto come tale, o del contrappunto di chiesa? Il canto fermo non ha semplicemente, come il Martini dà adito a interpretare, la funzione di « guida » per « non procedere a caso, e alla cieca »³⁶ nel contrappunto, cioè la funzione di canto o basso dato? In tal caso non occorre che sia gregoriano. D'altra parte il Martini si rivolge agli organisti e ai compositori che devono comporre « *Introiti, Antifone*, ed altre opere obbligate al Canto fermo, come suole praticarsi... ».³⁷ Ora questa pratica non è, per il Martini, una pura convenzione, ma trova una giustificazione nell'ethos del canto fermo che — solo — risponde ai fini della Chiesa:

Finalmente chi vuol comporre per servizio della Chiesa dee accomodarsi al fine, ch'ella ha avuto nell'accompagnare le lodi di Dio col canto [... cioè] eccitar l'animo a sollevarsi a Dio con affetti divoti e religiosi [...] [Ora] il Canto fermo dolcemente s'insinua nell'animo, e [...] desta in lui affetti di devozione, e di ossequio inverso Iddio.³⁸

Siamo ancora lontani dal contrappunto; ma l'insistenza del Martini sul canto fermo non dev'essere senza ragione, a questo proposito. Che cos'è il canto fermo, per il Martini? Il canto istituzionale della

²⁹ A. EXIMENO, *Dell'origine...*, Op. cit., pag. 395.

³⁰ A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pag. 24.

³¹ A proposito della musica di chiesa in genere: « tutto il progresso ch'ella ha fatto insino al secolo XVI si dee attribuire a' Cantori Ecclesiastici, i quali faticarono immensamente per ridur la Salmodia e gli Antifonari allo stato, in cui oggidì li adopra la Chiesa » A. EXIMENO, *Dell'origine...*, Op. cit., pag. 392.

³² A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pag. 25. Per un inquadramento più ampio di tutta la questione ora esaminata si può vedere G. STEFANI, *L'espressione vocale nella liturgia primitiva*, in « *Ephemerides Liturgicae* », LXXXIV (1970), pagg. 97 segg.

³³ PIETRO CERONE, *Le regole più necessarie per l'introduzione del Canto fermo*, Napoli 1609; ANDRES DE MONSERRATE, *Arte breve, y compendiosa, de las dificultades que se ofrecen en la musica practica del canto llano*, Valencia 1614; CAMILLO PEREGO, *La regola del Canto fermo ambrosiano*, Milano 1622; P. FRANÇOIS BOURGOING, *Brevis psalmodiae ratio*, Parigi 1634.

³⁴ La posizione del Martini è, alla lettera, ritenuta ancora attuale da G. TEBALDINI, *La Scolastica del P. Martini*, « *Rivista Musicale Italiana* », XLIII (1939), per il quale il nostro Autore « si potrebbe quasi giudicare il teorico ideale del secolo XX »; analogamente, a V. ZACCARIA, *Giambattista Martini*, « *Musica Sacra* », Milano 1957, pag. 37, la tesi martiniana « sembra che confermi anche oggi (...) tutta la sua validità ».

³⁵ G. B. MARTINI, *Esemplare...*, I, Op. cit., pag. VI.

³⁶ *Ivi*.

³⁷ P. VII.

³⁸ G. B. MARTINI, *Esemplare...*, I. Op. cit., pag. VIII.

Chiesa, unico, immutabile, oggettivato in caratteristiche tecniche individuabili e costanti,³⁹ strutturato su modelli storici considerati ideali e di fatto destoricizzati: quelli della musica greca.⁴⁰ Ora la tesi del Martini è apparentemente fondata soltanto su considerazioni di ethos e di funzione:

... possiamo dirittamente concludere, che se al Canto fermo a tutta ragione attribuirsi dee una mozione d'affetti [...] risvegliante l'animo a lodare, ed ossequiare la Maestà di Dio [...] sopra di esso dee comporre chi ha per impiego il servire alla Chiesa;⁴¹

ma in realtà tutti quei presupposti pesano su questa conclusione. In altre parole, il passaggio dal canto fermo al contrappunto avviene per una (presunta) identità di caratteri tra queste due espressioni musicali. Come il canto monodico della Chiesa era nello stesso tempo l'arte e l'arte di Chiesa; così il contrappunto è nello stesso tempo l'arte e l'arte di Chiesa unica, immutabile, oggettiva in caratteristiche tecniche individuabili e costanti. Per questa identificazione la mediazione del canto fermo-cantus firmus ci sembra estrinseca; aldilà dell'ethos gregoriano e della convenzione dei canti fermi tradizionali, presupposti più fondamentali la giustificano.⁴²

Il canto fermo è anche, di regola, il materiale di base della polifonia sacra classica, cioè il cantus firmus: tutto l'*Esemplare* è lì

³⁹ « I primi Padri della Chiesa nell'introdurre in essa il solo Canto fermo, ebbero la premura d'introdurvi un Canto semplice, serio, pieno di gravità [...]. Perciò scelsero il Genere Diatonico [...] escludendo per tanti secoli dal Canto ecclesiastico il genere cromatico » (*Esemplare*, I, pag. 30). « Se tal canto fosse ora eseguito nel puro Genere Diatonico, e con quella esattezza, e gravità, che si deve, rinascerrebbe negli Uditori quella divozione, venerazione, e compunzione, che ne' primi secoli della Chiesa produceva negli Ascoltanti » (G. B. MARTINI, *Esemplare*, I, pag. 31).

⁴⁰ « ... il Canto, di cui parla S. Agostino, era simile similissimo a quello de' Greci da essi chiamato *Diatono diatonico*, composto di un Semituono detto Limma, e di due Toni maggiori, il più atto ad eccitare la virtù, il primo e il più antico datoci dalla natura, la di cui proprietà è di dilatare, e render forte l'animo. Per ciò, se per sentimento di S. Agostino egli era atto a produrre ed eccitare effetti sì singolari, dobbiamo anche persuaderci, che un consimile effetto abbia prodotto ne' Greci, e possa pur anche in noi produrre, ogniqualvolta eseguito sia con ogni più distinta e singular esattezza » (*Storia*, II, pag. 325). Che la Grecia antica sia la patria ideale della musica, basterebbero a dimostrarlo i due volumi della *Storia* che il Martini dedica a essa; ma abbondano le affermazioni esplicite: « fra tutte le Nazioni (se si eccettui l'Ebrei, che a laude e gloria dell'Altissimo ne fece nobil uso) la Nazione Greca quella si fu, la qual più di ogni altra coltivò, ed apprezzò altamente la Musica » (*Storia*, III, pag. 419); una musica « quanto più perfetta della nostra »! (*Storia*, II, pag. XIX).

⁴¹ G. B. MARTINI, *Esemplare...*, I, Op. cit., pag. VIII.

⁴² Bene nota B. WIECHENS, *Die Kompositionstheorie und das kirchenmusikalische Schaffen Padre Martinis*, Ratisbona 1968, che per il Martini il canto fermo è il simbolo della religiosità oggettiva che egli vede fissata nell'arte rinascimentale: « Entscheidend wird der Versuch Martinis, in Hinwendung auf die ihr wesenseigene Zielbestimmung und Distanz von

appunto a dimostrarlo. Non stupisce quindi che il Martini non distingua tra contrappunto senz'altra aggiunta e contrappunto di chiesa; in realtà i suoi modelli sono le composizioni antiche di chiesa che egli, tramite le teoriche contemporanee (ma non conformi) a quei modelli, vorrebbe elevare a ideali assoluti.⁴³ Sono le composizioni della « Scuola di Roma », della quale il Martini si preoccupa di stabilire l'albero genealogico.⁴⁴ Ora, questa « Scuola » è l'erede dell'antica Schola cantorum che dettò e conservò il canto fermo,⁴⁵ e nello stesso tempo è la Scuola Romana o Italiana che « fece rinascere nella Musica la perfetta Armonia ». ⁴⁶ Così Palestrina fu incoraggiato da Marcello II non tanto a una riforma della musica sacra, quanto a « proseguire tante e tali belle opere in ogni genere per istruzione di tutti i Professori », e perciò « sempre sarà riconosciuto [...] come ristoratore, diffusore, e gloria della Musica », come « *sapientissimo e famosissimo compositore e non mai abbastanza laudato* e il *Prencipe della Musica* » senz'altri aggettivi.⁴⁷

L'unità di canto fermo e contrappunto, il connubio arte-religione operato esemplarmente nella città eterna sta a significare quell'unità

wechselhaften Zeitgeschmack die objektive Grundhaltung der Renaissance in religiöser Vertiefung wiederzugewinnen. Im Cantus firmus [=canto fermo] als Symbolträger dieser Rückbesinnung scheinen ihm die "semplicità seria e grave" und die Wiedererweckung des "movimento dell'animo allo spirito della Chiesa" [...] gesichert » (pag. 14).

⁴³ Assoluti in quanto, per ipotesi, da essi sono ricavate quelle regole « fuori delle quali non vi può essere vero valore musicale ». Cfr. F. PARISINI, *Carteggio inedito del P. Giambattista Martini coi più celebri musicisti del suo tempo*, Bologna 1888, pag. 314 (lettera n. CI). Ma secondo K. G. FELLNER, *Der Palestrinastil im XVIII Jahrhundert*, Augsburg 1929, pag. 273, l'atteggiamento « rationalistisch » con cui Martini « schematisierte die einzelnen Stilprinzipien » ha impedito a lui una vera comprensione dei classici, e ha fatto di molti suoi discepoli dei teorici anziché dei compositori. In questo senso, nota O. URSPRUNG, *Katholische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, pag. 238, l'intervento di Eximeno rappresenta la posizione della « Zeitrichtung gegen den Formalismus ».

⁴⁴ « Ho dato principio a formare un Albero della Scuola di Roma incominciando da Palestrina, per proseguire sino ai giorni nostri », scrive il Martini a G. Chiti il 17 febr. 1746. Cfr. F. PARISINI, *Carteggio...*, Op. cit., pag. 155).

⁴⁵ « ... il Collegio solo dei Pontificii Cantori riputar debbesi una sorgente, da cui è derivata la norma, e la vera direzione del Canto ecclesiastico; che poi si è sparsa a guisa di tanti rivoli per l'Italia, Francia, Inghilterra, Germania... »: lettera a G. Pitoni del 18 marzo 1733. (Cfr. F. PARISINI, *Carteggio...*, Op. cit., pagg. 36-37).

⁴⁶ G. B. MARTINI, *Storia...*, II, Op. cit., pag. 300, nota. « ... la nostra Schola ha dato legge a tutti gli Oltramontani per lo passato, ma non ha mai preso legge da alcuna altra schola »: lettera ad A. Basili, 28 gen. 1750 (cfr. F. PARISINI, *Carteggio...*, Op. cit., pagg. 331-332).

⁴⁷ Lettera a G. Chiti, 19 genn. 1746. (Cfr. F. PARISINI, *Carteggio...*, Op. cit., pagg. 146-148). È significativa, per il trionfalismo romano che accomuna i due Autori, la citazione che il Martini fa di A. ADAMI DA BOLSENA, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori pontificii*, Roma 1711, pag. 169. (La seconda citazione è da A. PISA, *Battuta della musica*, Roma 1611, pag. 124).

nel corpus della musica di chiesa che, corrispondendo agli ideali del cattolicesimo post-tridentino è stata auspicata, teorizzata e, bisogna riconoscerlo, mitizzata sino al recente concilio ecumenico.

Eximeno: secolarizzazione della tecnica

L'Eximeno richiama alla positività: il canto fermo è il canto che la Chiesa di fatto usa, punto e basta; non mitizziamo i repertori, non ipostatizziamo la devozione, non sacralizziamo la tecnica. Se per fare del contrappunto⁴⁸ si adotta il canto fermo-gregoriano è semplicemente perché si accetta una convenzione empirica e funzionalistica:

... 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?

[...] *la necessità di adattarsi a comporre sopra il Canto fermo quando si vuol comporre per servizio della Chiesa*, non dipende dalla semplicità, serietà, e divozione del Canto fermo; [...] dipende dalla circostanza, che il Canto fermo è il canto della Chiesa.⁴⁹

Importante è poi la «*Distinzione, che deve farsi, tra il Canto fermo, e le sue regole*». La prassi è una cosa, le sue teorizzazioni un'altra; soprattutto, il culto non avalla alcun sistema musicale teorico; la devozione non si codifica in regole, e non garantisce le induzioni che da essa (fatto complesso, come si vedrà più avanti) si possono trarre sul piano della teoria musicale:

Io crederei di far torto alla saviezza del P. Martini 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 secolo un tal Canto, abbia pure sigillato colla sua autorità quelle speculazioni.⁵⁰

L'associazione arte-culto, cultura-Chiesa non sono per l'Eximeno un fatto scontato. Nell'uso del canto fermo, ad esempio, le ragioni

⁴⁸ Una premessa esige forse di essere a questo punto esplicitata: il contrappunto del Martini, piuttosto ispirato a modelli storici, non è precisamente il «*contrappunto in generale*» e le «*regole generali del contrappunto*» che l'Eximeno intende. Precisazioni musicologiche in merito esulano dal nostro impegno; notiamo solo che la tendenza teorica dell'Eximeno influisce, fra l'altro, sulla sua valutazione delle regole del canto fermo da lui trovate nei trattati e che suppone adottate dal Martini; ne terremo conto a proposito dei rapporti musica-liturgia.

⁴⁹ A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pagg. 4-5.

⁵⁰ «*Sia quanto si voglia semplice, serio e degno di lodare la Maestà del Signore; questo non osta punto, perché le speculazioni su di esso Canto, spacciateci dagli Autori del Cinquecento, e del Seicento, non sieno per la maggior parte vane, ridicole, oscure, puerili*» (A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pag. 7).

della devozione non richiedono grandi tributi dall'arte e dalla cultura. Detto in termini moderni, la Chiesa non è protettrice delle arti.⁵¹ E stupisce la sua audacia nel pronunciare quella che al suo tempo dovette suonare bestemmia, e che oggi si è rivelata profezia:

Qualor la Chiesa [...] stimasse quel Canto [fermo] inutile al fine propostosi, allora, fatta [...] una nuova riforma del canto della Liturgia, riporrebbe i presenti libri corali nel Cimiterio di S. Callisto, per conservarli insieme co' mosaici...⁵²

E in tal caso che cosa avverrà del contrappunto e dell'arte musicale che secondo il Martini è quella più vera? Promuovendo la secolarizzazione della tecnica musicale, l'Eximeno ne promuove la salvezza.

III. PERGOLESI E LA LITURGIA

Intorno allo *Stabat Mater* del Pergolesi tre questioni sono agitate dai nostri autori: un presunto apparentamento stilistico di questa musica con la salmodia ebraica; se l'opera sia o meno stilisticamente omogenea rispetto alla *Serva Padrona*; se il suo stile sia «*sacro*» o «*profano*».

Lo «Stabat Mater» e la salmodia ebraica

Aprire la discussione il Martini, dichiarando

... quanto insussistente sia l'opinione del Sig. D. Antonio Eximeno, il quale nella sua Opera [*Origine*, pag. 392] sostiene, che la Musica degli Ebrei, da loro usata nel Canto dei Salmi, fosse dello stesso stile della Musica dello *Stabat Mater* [...] composta dal Pergolesi.⁵³

L'Eximeno risponde negando semplicemente il fatto: il Martini ha voluto

... farmi dire ciò che io non ho mai sognato, [...] quando io in tutto quell'articolo neppure nomino né il Pergolesi, né lo *Stabat Mater*.⁵⁴

⁵¹ Il canto fermo «è un canto senza espressione relativa alle parole [...]. Con tutto ciò questo canto fu adottato dalla Chiesa perché non ha modulazioni stravaganti, non cagiona distrazioni, e perché la soavità delle poche corde che posatamente tocca, può giovare, e certamente giovò ne' secoli barbari, a fomentare la divozione di un popolo poco musicale» (A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pagg. 8-9). «La Chiesa che non ha preteso mai di farci buoni Musici, ma solo buoni Cristiani, adottò quelle cantilene, le quali non potessero né annoiare, né divertire un tal popolo» (A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pag. 23).

⁵² A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pag. 24.

⁵³ G. B. MARTINI, *Esemplare...*, I, Op. cit., pag. VIII.

⁵⁴ A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pag. 25.

In realtà niente, nel suo testo incriminato, dà adito all'accusa del Martini.⁵⁵ Siamo dunque di fronte a un abbaglio di lettura? È poco probabile, data la accuratezza e probità del Martini in questa materia. Un lapsus, allora? Quest'ipotesi ci attira; le sue motivazioni inconscie saranno senza dubbio rivelanti.

Lo « Stabat Mater » e la « Serva Padrona »

Quello *Stabat Mater* non può aver nulla a che fare con la salmodia ebraica, afferma indignato il Martini, perché ha tutto in comune con un'opera (profana) come la *Serva Padrona* del medesimo autore.⁵⁶ L'Eximeno è di parere contrario;⁵⁷ ma non è questa divergenza che conta. Conta che nel fatto musicale il Martini non vede l'opera o l'esperienza d'ascolto, ma lo « stile », retoricamente identificato con i « passi » cioè procedimenti ben precisi, organizzati in un codice o sistema linguistico. Ora, secondo la rudimentale e deterministica semiologia implicata in questa concezione, a dati « passi » corrispondono infallibilmente (qualunque sia il contesto della comunicazione) determinati effetti etico-estetici; se dunque la Chiesa, nell'usare il « linguaggio » musicale, ha per fine certi effetti etico-estetici ad esclusione dei loro opposti, ne segue che la musica è divisa in due stili,⁵⁸ e che lo *Stabat Mater* del Pergolesi non può essere dalla parte della Chiesa.⁵⁹ Questo ci porta a sviluppare la concezione del sacro e del profano nei due autori.

⁵⁵ Peraltro ancora di recente un musicologo di una certa fama come il Tebaldini ripete la stessa accusa senza verificarne il fondamento nel testo incriminato (*La Scolastica del P. Martini*, cit., pag. 519).

⁵⁶ « Questa composizione del Pergolesi, se si confronti con [...] *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 » (G. B. MARTINI, *Esemplare...*, I, Op. cit., pag. VIII).

⁵⁷ « 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 » (A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pag. 27).

⁵⁸ Di fatto « tutti i più celebri maestri hanno procurato nelle loro composizioni di Chiesa d'usare uno stile tutto proporzionato a conseguire un tal fine e affatto diverso da quello da lor praticato nelle composizioni di musica profana » (G. B. MARTINI, *Esemplare...*, II, Op. cit., pag. 242).

⁵⁹ « E come mai quella Musica, che è atta ad esprimere sensi burleschi e ridicoli, come quella della *Serva Padrona*, potrà essere acconcia ad esprimere sentimenti pii, devoti, e compuntivi [...]? » (G. B. MARTINI, *Esemplare...*, I, Op. cit., pag. VIII). Che la condanna dello *Stabat Mater* non tocchi tanto l'opera come tale quanto il genere o stile o « classe di opere » ha bene osservato anche F. DEGRADA, *Linee di una storia della critica pergolesiana*, in « II Convegno Musicale » II (1965), 1-2, pag. 21.

« Sacro » e « profano »

a) Martini

Un profondo dualismo caratterizza la mentalità che il Martini rappresenta. Alla base si ha una prospettiva antropologica dove i fini della musica sono ridotti al dilemma teatro-chiesa, diletto-lode di Dio.⁶⁰ Di questo dualismo risulta impregnata la prospettiva storica del Martini: l'istituzione religiosa obbedì a esso; ai suoi due soli segni si riducono le categorie dell'ethos musicale; binaria sarà quindi la classificazione dei « generi » cioè « stili »; così fu all'inizio e così è la norma immutabile.⁶¹ Due sono quindi anche oggi i generi e stili, e la discriminazione ha per base il canto fermo.⁶² L'alternativa ha carattere etico: edonismo da un lato, sana pedagogia dall'altro (con una sintomatica connotazione sessuale corrispondente: femminile/effeminato, virile/virtuoso). Le due poetiche/estetiche sottostanti ai due generi/stili — quella del « gusto » e quella del contrappunto sono anzi contrapposte a un livello metafisico, come il naturale e immutabile all'essenzialmente relativo.⁶³

La musica « moderna » è dunque sin dall'origine predestinata alla condanna. La conquista tipicamente moderna dell'« espressione » viene respinta perché perturberebbe l'ordine cosmico tra suoni e affetti, servendo alla fin fine soltanto al diletto.⁶⁴ Il sistema di Rameau, « tutto affatto moderno e molto lontano dalla nostra ottima scuola

⁶⁰ « Se l'unico fine della Musica fosse il puro, e semplice diletto, o non avesse a servire che al Teatro [...]. Ma il fine della Musica è assai più nobile, mentre ella è fatta [...] per cantare le lodi di Dio » (G. B. MARTINI, *Esemplare...*, I, Op. cit., pag. V).

⁶¹ G. B. MARTINI, *Esemplare...*, I, Op. cit., pagg. 30-31 (cit. in nota 18).

⁶² « Fin da quando la Musica Ecclesiastica in Contrappunto cominciò a seguire le tracce della Musica Concertata [...] Profana, e Drammatica, a poco a poco venne mancando il gusto, e l'uso del Canto fermo » (G. B. MARTINI, *Esemplare...*, I, Op. cit., pag. V). « Sono già due secoli, che dai Professori si va più tosto cercando il diletto, il solletico del piacere, e singolarmente la varietà, anzi che la mozione efficace degli affetti » (G. B. MARTINI, *Storia...*, II, Op. cit., pagg. 315-16). La « mozione d'affetti femminile e lusinghiera » della musica moderna viene opposta alla « mozione d'affetti seria e compuntiva » della antica (G. B. MARTINI, *Esemplare...*, I, Op. cit., pagg. VIII-IX). In G. B. MARTINI, *Storia...*, II, Op. cit., pag. 325 (cit. in nota 19) si rileva il carattere virile del canto diatonico, « la cui proprietà è di dilatare, e render forte l'animo ».

⁶³ Si richiami la nota distinzione tra « l'Idea, o sia *Invenzione*, che piace anche chiamare [...] *buon Gusto* » e « l'*Armonia* [...] ». Questa per se stessa, maneggiata con arte, ha una forza ben grande per muovere l'animo nostro a qualunque affetto, ed è talmente a lei connaturale, che non soggiace a vicenda, o mutazione di tempo, o a varietà di genio. L'altra ha le sue vicende consimili a quelle del vestire, che mutansi al mutarsi della *Moda* » (G. B. MARTINI, *Storia...*, II, Op. cit., pag. 281, nota).

⁶⁴ « L'espressione delle parole, per l'uso affatto libero delle dissonanze e per una modulazione continua e straordinaria si rende più efficace a dilettere il senso che a mover gli affetti » (G. B. MARTINI, *Esemplare...*, II, Op. cit., pag. 42).

musicale italiana» va bene per lo stile «profano e da teatro», ma sarebbe «affatto distruttivo» per lo «stile massiccio di molte voci», e da Chiesa.⁶⁵

Gli archetipi positivi sono sempre, per i tradizionalisti a oltranza, sotto il segno dell'antico, come si è visto per la salmodia e il canto fermo. E in virtù della facile identificazione del sacro con l'arcaico, ne risulta che la profanità è sempre del presente (come si vede dalla recente ostilità dei ceciliani per la dodecafonia prima e per la Nuova Musica poi). Quanto a Pergolesi, su di lui cade la sentenza che il Martini pronuncia sui talenti musicali.⁶⁶

Ed ecco, finalmente, la spiegazione più probabile del lapsus del Martini: se la salmodia ebraica è uguale al canto fermo, e se questo canto caratterizza lo stile di chiesa, allora l'Eximeno, che aveva contestato l'equivalenza salmodia ebraica-canto fermo, si sentirà rispondere che quindi gli ebrei cantavano i salmi con lo stile teatrale moderno, ad esempio, dello *Stabat Mater* del Pergolesi.

b) Eximeno

È l'Eximeno a formulare l'argomentazione, con la consueta lucidità:

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 due stili, cioè *Canto fermo* e *Canto non fermo*.⁶⁷

Egli aveva sì parlato in termini elogiativi della religiosità dell'opera pergolesiana, ma in tutt'altro contesto e senza alcun riferimento alla salmodia:⁶⁸ egli cercava infatti di precisare il senso della distinzione, in uso nella Chiesa, tra il *canto d'uso* e la *musica d'arte*.

⁶⁵ E «noi Italiani faessimo un gran torto alla nostra scuola Italiana, se volessimo seguirlo, stante che la nostra schola ha dato legge a tutti gli oltramontani per lo passato, ma non ha mai preso legge da alcuna altra schola» (lettera ad A. Basili, 28 gen. 1750: cfr. nota 24). E. R. JACOBI, *Rameau and Padre Martini. New Letters and Documents*, in «The Musical Quarterly», L (1964), n. 4, pag. 471, conferma che «Padre Martini's pronouncement on the doctrines of the great Frenchman [...] breathes a thoroughly conservative spirit».

⁶⁶ «Un talento capace ed abile per il Teatro sarà debole se non incapace per la Chiesa; questa richiede studio e giudizio; quello richiede più spirito che studio»: lettera a G. Chiti, 5 agosto 1750 (F. PARISINI, *Carteggio...*, Op. cit., pagg. 332-333).

⁶⁷ A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pag. 25.

⁶⁸ «Parlando [...] della Musica con istrumenti, che permette la Chiesa nelle grandi solennità [...] propongo ai Maestri di Cappella lo *Stabat Mater* del Pergolesi per esempio di una Musica con istrumenti, che non disdice al decoro del Tempio» (A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pag. 26).

In un regime culturale (come quello di cui ci occupiamo) dove i riti sono eventi autonomi che si svolgono davanti a un pubblico, la musica — che è della parte dei riti — ha un duplice fine: ispirare la «devozione» di fronte alle «cose sacre» contenute nei riti, e affermare con la «pompa» il decoro del «luogo sacro» e soprattutto il prestigio dell'istituto rituale come tale cioè della Chiesa istitutrice. Nella prospettiva del Martini questi due aspetti della «Religione» (rispettivamente: religiosità o sentimento religioso, e istituzione), l'interiore e l'esteriore, restano confusi; distinguendoli, l'Eximeno rende un servizio alla musicologia oltre che alla sociologia religiosa.⁶⁹

Con questi presupposti è spiegabile la sua posizione — moderata, come quella di Benedetto XIV — nella famosa questione degli «abusi» della musica concertata in chiesa,⁷⁰ dove egli dimostra un notevole senso della relatività dei termini culturali.

Questo senso della relatività si rivela coscienza relativistica nella questione del sacro e profano. Per il Martini la questione non si poneva neppure, tanto il suo dualismo radicale ne dava a priori la soluzione. Radicale nel senso opposto è la soluzione dell'Eximeno: sacro e profano non sono qualità inerenti alla musica, ma pura relazione di essa a un oggetto.⁷¹ Quale oggetto? Anzitutto il contesto globale del rito, della situazione.⁷² Poi il «soggetto» cioè un deter-

⁶⁹ «Bisogna per l'uso della Chiesa distinguere due generi di Musica: l'uno è il canto della Liturgia indirizzato precisamente a fomentare la divozione del popolo; l'altro è la Musica, che la Chiesa permette per accrescere la pompa delle gran Solennità, la quale Musica non è tanto uno stimolo della devozione, quanto un sacro trattenimento del popolo» (A. EXIMENO, *Dell'origine...*, Op. cit., pag. 393 («... la Chiesa, conservando da una parte il canto semplice della Liturgia atto a fomentare i sentimenti di Religione, permette dall'altra nelle gran Solennità come un allettamento del popolo, la Musica di strepito, la quale colla rimanente pompa del culto imprime in quello un'idea grande della Religione» (A. EXIMENO, *Dell'origine...*, Op. cit., pagg. 395-6).

⁷⁰ Riferita la posizione di B. FEIJOO, *Teatro critico universal*, Madrid 1726-1740 (tr. it.: I volume contenente il discorso XIV sulla «musica nelle Chiese», Roma 1744), conclude: «tutte le ragioni e gli esempj, che adduce questo savio Monaco solo provano, doversi condannare l'abuso che purtroppo spesso si fa di questo genere di Musica» (A. EXIMENO, *Dell'origine...*, Op. cit., pag. 396). Cfr. BENEDETTO XIV, *Annus qui* (1749), n. 7: «in ecclesiasticis officii cantus harmonici seu figurati ed musicorum instrumentorum usus receptus sit, et solummodo abusus reprobetur». In linea di principio, comunque, quest'uso «è una permissione della Chiesa, tocca ad essa il ponderare, atteso l'abuso che se ne fa, se conviene, o nò proibirlo» (A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pag. 26).

⁷¹ «... 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 oggetti si rapportano ad un oggetto profano, la Musica è profana» (A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pag. 28).

⁷² «Quante volte nella Benedizione [...] si suona sull'organo la cantilena di qualche Aria cantabile di teatro? Questo per il 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 viene applicata» (A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pag. 28).

minato testo e gesto rituale.⁷³ Quindi le disposizioni particolari dell'uditore — in un'analisi della devozione che è degna di nota.⁷⁴ Infine i presupposti della cultura e del costume.⁷⁵

Il termine « musica sacra » (del resto raramente usato) è così per l'Eximeno un termine di comodo, e più precisamente di relazione, che in nessun modo implica un giudizio teologico o etico o di valore in genere sulla musica in questione.

Alla relativizzazione della musica per il culto non contraddicono certe « limitazioni » dettate appunto dal carattere funzionale di tale musica. Così la convenienza alla sede (la chiesa non è un teatro); casi limite di « affetti » sensibilmente alieni dallo spirito dell'azione liturgica; associazioni a esperienze che sarebbe fuori luogo richiamare in chiesa.⁷⁶

Tenuto conto di tutte queste premesse, l'Eximeno sente fondato — e lo è, pensiamo noi — il suo giudizio sullo *Stabat Mater* di Pergolesi come opera che merita sotto ogni aspetto — devozione (compunzione) inclusa — di stare in chiesa:

« insomma della Musica figurata propria della Chiesa sarà immortal esempio lo *Stabat Mater* del Pergolesi ». ⁷⁷

⁷³ « La Musica da eseguirsi in Chiesa deve essere, come quella del Teatro, adattata al Soggetto. Il *Miserere*, ed il *Kyrie eleison* richieggono una Musica patetica; il *Gloria* della Messa una Musica grave ed allegra... » (A. EXIMENO, *Dell'origine...*, Op. cit., pag. 397). Si noterà come la funzione rituale prevalga, per l'Eximeno, sulla sacralità generale che il Martini domanda alla musica per il culto.

⁷⁴ « L'uniformità del ritmo d'una Musica semplice avvisa [...] il moto eguale del sangue colla piacevole tranquillità dello spirito, ed attribuendo questo piacere all'oggetto, che la mente ci presenta degno di culto, ne risulta la piacevole devozione. Vero è che il canto della Liturgia non produrrà il suddetto effetto in un animo [...] il quale non sia antecedentemente penetrato de' sentimenti di Religione. Per questo, non ostante la monotonia del canto de' Salmi, non ci deve sembrare strano, che S. Agostino si stemperasse in lagrime nel cantarli; la scarsa soavità di quelle cantilene sopraggiunta alla natural tenerezza di quel gran cuore penetrato da' sentimenti di Religione, bastava a produrre quell'effetto, che non avrebbe fatto in un animo altrimenti disposto » (A. EXIMENO, *Dell'origine...*, Op. cit., pag. 394).

⁷⁵ Un esempio: « nella stessa semplicità del canto della Liturgia vi può essere, ed è stata sempre gran diversità secondo i diversi gusti delle nazioni » (A. EXIMENO, *Dell'origine...*, Op. cit., pag. 394).

⁷⁶ La relatività del sacro « si deve intendere colla limitazione, che dalla Musica sacra sieno sempre lontani i minuetti, le gighe, le modulazioni troppo molli ed effeminate, e quelle ancora, se si vuole, le quali, abbenché di lor natura potrebbero applicarsi ad un oggetto sacro, forse non renderanno in Chiesa il conveniente effetto, per essere già state profanate dal volgo » mediante associazioni a soggetti sconvenienti alla chiesa: esempio la messa « l'homme armè » (A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pag. 28).

⁷⁷ « ... non ho udito, e chi sa mai se udirò, una Musica con istrumenti sopra un Soggetto sacro così savia, così divina, come quella dello *Stabat Mater* del Pergolesi » (A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pag. 26). « ... 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 » (A. EXIMENO, *Dubbio*, Op. cit., pag. 30).

CONCLUSIONI

Volendo difendere la tradizione del canto cristiano, il Martini ha finito per distruggerla. Di ciò la causa principale è probabilmente una certa carenza di quel senso della storia così necessario alla teologia cristiana, oltre che beninteso alla ricerca storica. Il teologo che identifica (per sincretismo o razionalismo) Yahvè e il Padre di Gesù Cristo con il Deus Optimus Maximus del paganesimo, svuotando il significato peculiare dell'ebraismo e quello ancora più specifico dell'Incarnazione assegnerà ai rispettivi culti e loro annessi — dunque alla musica — una sostanziale e anzi totale identità di fini e caratteri. E all'interno della storia cristiana la continuità materiale sarà senza altro identificata con la tradizione; per cui le esperienze religiosostetiche del proprio tempo saranno proiettate tali quali sul passato il più remoto. Dall'altra parte, immune dalla volontà apologetica (tipica del cattolicesimo post-tridentino) di difendere a oltranza le tradizioni, l'atteggiamento dell'Eximeno — il quale peraltro non è certamente uno storico — risulta più aperto e porta a conclusioni più sensate e verosimili.

Partendo dalla difesa dell'arte per l'arte e per il culto, il Martini arriva a non lasciare più posto per l'arte (quella più veramente tale, cioè più viva e contemporanea) nella liturgia. Al contrario, e paradossalmente, una prospettiva funzionalistica illuminata come quella dell'Eximeno reintegra nel culto le esperienze musicali autentiche.⁷⁸ In realtà, pur nel quadro della religione post-tridentina, la teologia liturgica dell'Eximeno non è pregiudicata dal trionfalismo culturale di cui il Martini è un portavoce tanto autorevole quanto, forse, inconsapevole.

Questi e simili paradossi sono delle costanti nella storia della musica e musicologia liturgica dal Tridentino al Vaticano II. Ora, solo in questi ultimi anni la teologia ha preso coscienza delle ambiguità della « religione » post-tridentina, ambiguità che permeano necessariamente qualunque esperienza e riflessione estetica di quell'epoca. Di queste rinnovate prospettive teologiche deve dunque tenere conto una musicologia che voglia leggere con senso storico i fatti liturgico-musicali degli ultimi quattro secoli.

⁷⁸ Applicazioni di questa prospettiva alla situazione attuale in G. STEFANI, *Musica elettronica e liturgia*, in « Nuova Rivista Musicale Italiana » (1969), n. 5, pagg. 934-41. Id., *Musica non liturgica per la liturgia*, in « Lo Spettatore musicale » (1969), n. 3.