

«... benché i Maestri tal volta si prendino qualche licenza.»
 Osservazioni sulla *Guida Armonica* di Giuseppe Ottavio Pitoni

Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743) fu uno dei più importanti compositori di musica sacra a Roma durante la prima metà del sec. XVIII.¹ In qualità di maestro di cappella nelle maggiori chiese della città lasciò una gran quantità di composizioni musicali, comprendente più di tremila opere, tra cui le sole messe sono 247.² Pitoni, in veste di maestro di cappella, operò a S. Marco (Palazzo Venezia) ed a S. Apollinare, nonché a Rieti, la sua città natale. Nel 1694 venne nominato maestro di cappella nella basilica romana di S. Lorenzo in Damaso. Tra il 1708 e il 1719 esercitò lo stesso incarico a S. Giovanni in Laterano e fu dal 1719 fino alla sua morte direttore della Cappella Giulia a S. Pietro.³

Oltre alla sua importanza per la prassi della musica sacra, Pitoni ebbe grande influsso anche come insegnante ed esperto teorico. Tra i suoi allievi figurano Girolamo Chiti (1679-1759), autore di un profilo biografico del maestro,⁴ Francesco Antonio Bonporti, Francesco Durante, Leonardo Leo e Francesco Feo. Come autorità e maestro in questioni contrappuntistiche, la sua fama riecheggì in tutta Italia. Insieme al Padre Giambattista Martini e a Girolamo Chiti, è considerato uno dei più importanti teorici di musica d'Italia nel Settecento.

Nelle sue descrizioni, Chiti esprime una particolare stima per lo zelo di Pitoni, che lo induceva a comporre senza sosta ed a riflettere instancabilmente

¹ Nel testo vengono utilizzate le seguenti abbreviazioni:

BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana

C.G. = fondo Cappella Giulia

² Cfr. SIEGFRIED GMEINWIESER, *Giuseppe Ottavio Pitoni, Thematisches Werkverzeichnis*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1976.

³ Cfr. SIEGFRIED GMEINWIESER, *Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743)*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXXII, 1975, pp. 298-309; ID., *Die Musikkapellen Roms und ihre Aufführungspraxis unter Giuseppe Ottavio Pitoni*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», LVII, 1973, pp. 69-78; ID., voce «Pitoni, Giuseppe Ottavio», in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 20 voll., London, Macmillan, 1980, vol. 14, pp. 790-791, e in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001, vol. 19, pp. 809-810.

⁴ GIROLAMO CHITI, *Ristretto della Vita, et opere del m.^{to} eccell.^{te} Sig.^r Giuseppe Ottavio Pitoni Romano Maestro di Cappella della Sacrosanta Basilica di S. Pietro in Vaticano e della Cappella Giulia*, Ms. datato «Roma li 23 Luglio 1744» (BAV, C.G. III/56).

te sui problemi del contrappunto.⁵ Il frutto di tale impiego costituì un trattato monumentale, la *Guida Armonica*, nella quale Pitoni in decenni di lavoro registrò dal punto di vista teorico tutte le relazioni e combinazioni contrappuntistiche possibili tra due linee melodiche. L'opera comprende 22 volumi manoscritti, in parte incompleti, nonché altri 19 volumi di abbozzi, schemi e rifacimenti, che furono lasciati in eredità alla Cappella Giulia.⁶ Soltanto il primo volume fu pubblicato a stampa durante la vita dell'autore.⁷ Tuttavia, per quanto sappiamo dalla corrispondenza di Chiti, Pitoni acquistò l'intera tiratura e ne impedì di fatto la circolazione. La ragione è, presumibilmente, da cercare in alcuni eclatanti errori commessi dello stampatore,⁸ ciò nonostante, un unico esemplare dell'edizione è attualmente conservato nella biblioteca di Padre Martini a Bologna.⁹ La circostanza di trovarsi di fronte ad un *unicum* suscita un particolare interesse, mentre la peculiarità dell'esemplare consiste nel fatto che il volume contiene numerosi commenti critici di mano di Martini. Queste note, sebbene scritte decenni dopo l'uscita dell'opera, rappresentano una recensione storica del contenuto e ci forniscono preziosi punti di riferimento per comprendere il giudizio che il trattato suscitò in uno dei più importanti eruditi di musica dell'epoca.¹⁰

⁵ Cfr. CHITI, *Ristretto della Vita* cit., f. [4]: «Fu un uomo sempre dedito allo studio, onde terminati appena li suoi affari musicali tornato a Casa subito non preteriva, ne ora ne momento in cui non scrivesse componendo, spartendo, speculando facendo prove, e riprove di Contrappunti in Canoni riversi Toni risposte Soggetti, e raccolte nel opera grande del Libro Suo de movimenti [...]» L'abitudine di Pitoni, di annotare spesso sulle proprie composizioni la data e l'ora del completamento ci permette di avere un'idea del suo modo di lavorare, nonché della sua produzione giornaliera.

⁶ BAV, C.G. I/4-44. La quantità degli scritti, intitolati nelle fonti *Libro de Movimenti*, comprende oltre 13.000 fogli.

⁷ Per la mancanza del frontespizio si calcola che il libro fu stampato tra il 1694 e il 1708 (cfr. nota 10). Sergio Durante riesce a collocare la pubblicazione tra il 1701 e il 1708 (cfr. *La "Guida Armonica" di Giuseppe Ottavio Pitoni. Un documento sugli stili musicali in uso a Roma al tempo di Corelli*, in *Nuovissimi studi corelliani*, Atti del Terzo Congresso Internazionale, Fusignano 4-7 settembre 1980, a cura di Sergio Durante e Pierluigi Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 285-327, in particolare p. 295).

⁸ Sulle pp. 7-10 del volume, per esempio, appaiono due volte di seguito le spiegazioni sulla sesta, la settima e l'ottava, riprodotte, però, in fogli distinti e in contesti dissimili. È evidente, dunque, l'erronea impostazione su due matrici diverse. Rimane incerto se l'errore tipografico derivi da una disposizione difettosa delle rispettive pagine nell'originale manoscritto.

⁹ Oggi I-Bc, K. 47. L'acquisto del volume e la tentata mediazione del Chiti sono documentati nella corrispondenza del Martini con l'ex-allievo di Pitoni (cfr. ANNE SCHNOEBELN, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna: an annotated Index*, New York, Pendragon Press, 1979, nn. 1273, 1277, 1555, 1558, 1577).

¹⁰ Cfr. GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Guida Armonica. Facsimile dell'unicum appartenuto a Padre Martini*, ed. anastatica a cura di Francesco Luisi, Lucca, LIM, 1989. Sulla provenienza dell'*unicum*, nonché sulla corrispondenza tra Martini e Chiti cfr. la *Prefazione*, pp. VIII sgg.

Secondo la descrizione di Chiti, Ottavio Pitoni

fu di statura giusta Capello nero complessione robusta, pendente in magro, d'occhio pronto ratiocino dotto, tratto familiare Costume onoratiss^{mo} rispettosiss.^{mo} nella estimatione d'ogni Professore di Musica d'viventi che morti servitievole Imprestando a chiunque chiedeva o per studio ò per musiche altrui le sue carte ò Partiti, Pu[n]tuale, e Prontissimo pagatore delle mercedi altrui, accur[atiss]imo difensore del Giusto e del Convenevole.¹¹

Tali caratteristiche fisiche si osservano, secondo la nota biografica di Gmeinwieser, anche in un ritratto anonimo del maestro, oggi conservato nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

La *Guida Armonica* si presenta come un'opera di altissima scrupolosità; Pitoni, come accennato sopra, si occupa con una sorprendente ampiezza delle singole progressioni intervallari che compaiono fra due linee contrappuntistiche. L'intero primo volume tratta soltanto l'unisono e commenta in quale modo due voci possano progredire da questo unisono alla seconda, alla terza, alla quarta etc. (fino alla «vigesima seconda»), utilizzando una delle maniere seguenti (Es. 1, qui esemplificate nel caso della sesta).

Ogni singolo movimento viene documentato e illustrato attraverso numerosi esempi ripresi dalla letteratura.¹² Le citazioni provengono dai diversi stili, generi e combinazioni di voci, come sottolineato dall'autore. Le singole progressioni intervallari sono esemplificate in maniera esauriente ed ampia: esempi presi da Josquin e da Palestrina vengono seguiti da brani di Porpora o di Scarlatti, arie d'opera sono affiancate a movimenti contrappuntistici di messa, recitativi e sonate a tre. Inoltre, Pitoni riporta esempi desunti dalle opere teoriche di Kircher, Zarlino, Galilei e Gaffurio, per citare soltanto alcuni casi.¹³

In ogni esempio, un singolo passo melodico viene considerato isolata-

¹¹ Cfr. G. CHITI, *Ristretto della Vita* cit., f. [8v].

¹² Cfr. C.G. I/41, f. 293: «tutti l'esempj di moltissimi Pratici, cioè Antichissimi, Antichi, Moderni e Modernissimi, da 300 anni vi qua raccolti con grandissima fatica e diligenza».

¹³ L'enorme ricchezza di esempi (solo il primo volume stampato contiene citazioni di circa 125 compositori e 21 teorici) comprende tante opere sconosciute e, perciò, si presenta come ricchissima fonte per documentare il lavoro di numerosi musicisti. Due esempi: nel codice C.G. I/6 (f. 329v) Pitoni presenta un esempio di «Carlo Baliani à 5 Voci con l'acc.^o nel Mott.^o *Diligam te dñe* fatto p. il Concerto del Duomo di Milano l'anno 1714»; nel volume C.G. I/20 (f. 426) cita un brano «a 2 Voci e Acc.^o nella Cantata *Il Tantalò Sitibondo*» di Domenico Scarlatti. Sotto questo aspetto, si veda il dizionario di compositori *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, compilato da Pitoni stesso (Mss. in BAV, C.G. I/1 e I/2; ed. critica a cura di Cesarino Ruini, Firenze, Olschki, 1988).

mente ed evidenziato nel testo musicale attraverso degli accorgimenti grafici. Per Pitoni sembra non essere di molta importanza se il passaggio si trovi tra il canto e il tenore, tra l'alto e il basso oppure in un'altra combinazione. Oltre a questo, i valori ritmici delle note, con i quali il rispettivo intervallo viene lasciato o raggiunto, evidentemente non vengono considerati significativi. Pitoni esamina anche le fioriture nella parte solistica in rapporto a quella del basso continuo (cfr. Es. 2-4). Secondo tale procedimento vengono analizzati a poco a poco tutti i possibili passi melodici nella relazione di due parti, non avendo, però, riguardo al ritmo, alla tonalità e alla relazione con la rispettiva parte più grave, ed evitando, inoltre, di considerarne ulteriori aspetti, quali l'ambito delle parti, il fraseggio, il suono, la complementarità ritmica etc. Con questo approccio, il fenomeno della progressione melodica delle voci viene osservato da una prospettiva 'microscopica' e, caso per caso, dedotto unicamente dall'intervallo e senza considerarlo nel suo contesto armonico e ritmico.¹⁴ Sotto questo particolare aspetto, la concezione di Pitoni non corrisponde né ai trattati di composizione delle generazioni precedenti né alla pratica contemporanea di condurre intere relazioni armoniche su un basso continuo.

Si pone a questo punto la domanda su quanto la particolare prospettiva teorica di Pitoni possa risultare dalla tradizionale distinzione, sia stilistica, che funzionale, tra la musica sacra e quella profana, che ancora nel Settecento coesistono come due sistemi nettamente separati.

Nel famoso trattato di contrappunto di Johann Joseph Fux, il *Gradus ad Parnassum* (1725), conosciuto anche da Pitoni, lo stile da chiesa viene caratterizzato nel modo seguente:

E perchè Iddio è somma perfezione, conviene che l'armonia consagrada in suo onore, sia fatta con tutto il rigore, e perfezion delle leggi, in quanto che porta l'umana imperfezione, e con tutti i mezzi atti ad eccitar la devozione. E se l'espressione del testo esige qualche allegrezza, si deve guardare, che l'armonia non si privi di gravità Ecclesiastica, di modestia, e di splendore, con cui gli Uditori si divagassero in tutt'altro, che in divozione [...]¹⁵

Non senza motivi il libro di Fux viene citato frequentemente da Pitoni: entrambi parlano il medesimo linguaggio nei confronti della musica sacra, come di un ambito di stile che vive molto meno di umori e 'affetti' diversi, a

¹⁴ Anche i passaggi dalla quinta alla quinta, nonché dall'ottava all'ottava vengono menzionati, benché documentati in un modo meno esteso.

¹⁵ Cfr. JOHANN JOSEPH FUX, *Gradus ad Parnassum*, Wien, Van Ghelen, 1725; viene citato secondo l'edizione italiana, *Salita al Parnaso, o sia Guida alla regolare Composizione della Musica*, traduzione di Alessandro Manfredi, Carpi, Carmignani, 1761, pp. 210 sgg.

differenza di quello della musica profana. I princìpi didattici dei due trattatisti, invece, sono ben differenti.¹⁶

Nel *Gradus ad Parnassum* Fux illustra la musica nel senso antico, come facente parte del *quadrivium*, cioè come scienza di costruzione secondo le leggi naturali concesse da Dio. Nel suo discorso, Fux chiarisce inizialmente i princìpi fisico-matematici del suono e delle proporzioni ritmiche ed intervallari; rapidamente passa alla spiegazione del contrappunto come movimento di due, tre e più parti nelle relazioni 1:1, 1:2, 1:4 etc., limitandosi ad un'esposizione degli aspetti fondamentali della composizione. Nel dialogo tra maestro e alunno, tipico del genere trattatistico, viene indicato un percorso che persegue un graduale aumento del grado di complessità della materia, menzionando, infine, le diverse direzioni stilistiche.

L'approccio di Pitoni si presenta invece in maniera piuttosto scolastica. Secondo la disposizione originale dell'opera, fu previsto un volume separato per ognuno dei 22 intervalli esaminati. Nell'ampia prefazione ad ogni codice vengono fornite al lettore delle informazioni generali sulla natura del rispettivo intervallo, rivelando talvolta anche involontariamente delle curiosità (per esempio, nel caso della quarta, che tra il 1316 e il 1334, secondo un decreto di Papa Giovanni XXII, figurava tra le consonanze). Di seguito i singoli capitoli illustrano le varie progressioni intervallari, esemplificate da un'abbondante varietà di citazioni musicali, sempre seguendo lo schema generale sopra citato. L'ampiezza sistematica, in cui l'autore ripete invariabilmente i titoli, le introduzioni e le sue spiegazioni, cammina di pari passo, nei singoli esempi musicali, con la ripetizione del medesimo schema, ovvero nome del compositore, titolo dell'opera, specie del movimento (cfr. Ess. 7-10).

Negli abbozzi del manoscritto, un cospicuo numero di esempi compare senza il nome dell'autore. Nella versione finale, invece, questi stessi esempi provengono dalla stessa misteriosa opera, dal titolo *Fantasia ideale* di un certo *Gopintio Tiriedi* – che, mascherato da un anagramma, è ovviamente niente altri che *G.O. Pitoni* stesso, *di Rieti*.

I diversi stili impiegati per illustrare i cambiamenti sia nell'uso degli intervalli, che nelle tecniche compositive nel corso dei secoli, vengono suddivisi in sei categorie:

- | | |
|-----------|---|
| stile 1.° | lo stile più antico, denominato <i>a cappella</i> . |
| stile 2.° | <i>a cappella</i> , ma a doppio coro. |
| stile 3.° | stile madrigalistico, denominato <i>da tavolino</i> . |

¹⁶ Tuttavia, non è da escludere, che la *Guida Armonica*, nonostante il titolo, sia stata concepita meno come discorso didattico, ma piuttosto come opera di consultazione. La sua apparenza 'enciclopedica', nonché l'assenza di una crescente complessità della materia trattata, suggeriscono una tale interpretazione.

- stile 4.° *stile grosso*: composizioni di musica sacra da 8 a 32 voci, a due o più cori, con il basso continuo per l'organo.
- stile 5.° e 6.° modi di composizione più moderni: conduzione delle voci più libere, uso di dissonanze; accompagnamento strumentale, tessitura concertata; sacro e profano, oratorio ed opera, arie, madrigali, musica strumentale.

L'approccio teorico di Pitoni differisce, in alcuni aspetti fondamentali, dalla teoria compositiva tradizionale; in contrasto con le dimostrazioni di Fux sul contrappunto 1:2, 1:4 etc., nel trattato di Pitoni, ad esempio, le note cambiate e di passaggio (sia quelle con l'accento che senza), vengono definite come pure relazioni intervallari. Neanche negli esempi moderni del discorso tali fenomeni si chiariscono, basandosi sulla conduzione delle parti (come viene per esempio dimostrato da Fux nei confronti del *contrapunctus floridus*). Lo stesso sistema di spiegazione viene impiegato nel caso delle diminuzioni melodiche, come accennato sopra. I principi tradizionali del maestro di cappella romano si rivelano, infine, insufficienti nei confronti della conduzione lineare delle parti contrappuntistiche, un fenomeno compositivo in uso già da generazioni, anche nell'ambito della musica sacra.¹⁷ Così diventa comprensibile che di numerosi fenomeni compositivi veramente degni di commento (quali le false relazioni, le mancate risoluzioni di accordi sospesi etc.), nel catalogo di Pitoni non si faccia menzione: «... tali cose devono schivarsi quanto sia possibile, benché i Maestri tal volta si prendino qualche licenza».¹⁸

Soltanto in alcuni esempi Pitoni cita delle progressioni più libere (Es. 5).

¹⁷ Per conduzione lineare si intendono diverse licenze nella conduzione melodica che si possono osservare nella musica vocale e strumentale sin dal primo Seicento. Specificamente si tratta di passi melodici in parti singole e privilegiate della composizione che procedono in contraddizione rispetto al contesto armonico, giustificandosi unicamente nella loro progressione lineare. Nella musica vocale, l'impiego di tali andamenti spesso è collegato ad una particolare espressività nei confronti del contenuto testuale. Le conseguenze di queste libertà compositive si verificano in effetti armonici rari e gradevoli, i quali, come altri fenomeni musicali della *seconda pratica*, spesso si sottraggono ad una definizione attraverso le usuali regole.

¹⁸ Cfr. *Guida Armonica*, «Libro Primo» (stampato), p. 3. Nella sua *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica* (cfr. nota 13) Pitoni, commentando le vite del Monteverdi e dell'Artusi, rammenta, tra l'altro, la loro nota controversia sulle tendenze moderne nella composizione. Nel discorso, però, l'autore non riesce a nascondere la sua parzialità: «Volsse il Monteverde, per tirarsi fuori delle regole comuni, poner in certi suoi madrigali le dissonanze sciolte e nude, ad effetto di ritrovare nuova modulatione, novo concetto e novi affetti [...], ma questo modo d'usare le dissonanze e questa nova dottrina non piacque all'Artusi, onde si pose ad impugnarla con molte ragioni» (pp. 194 sgg.). Particolarmente le «ariette moderne de' teatri [del Monteverdi] [...] misero in oblio il buon stile fondato de' madrigali che anticamente era il diletto della camera» (pp. 284 sgg.; i numeri di pagina corrispondono all'edizione moderna).

Tuttavia, passaggi in una tessitura di fugato o esempi nel moto contrario lineare, vengono spiegati come progressioni intervallari (Es. 6). In contrasto alla tradizionale uguaglianza delle voci contrappuntistiche, la teoria di Pitoni impiega una terminologia moderna, che, ad esempio, nella composizione madrigalistica del terzo stile, chiama la voce più grave «parte di fondamento», senza però considerarla successivamente come punto di riferimento per le parti superiori (Es. 7). Similmente, negli esempi del moderno sesto stile, la consueta gerarchia delle parti in relazione al basso non viene abitualmente valutata. Così, il soggetto delle osservazioni può essere costituito dalla posizione reciproca delle parti superiori, per esempio nelle sonate a tre. Di nuovo, gli intervalli vengono calcolati indipendentemente dalla parte del basso (cfr. Es. 9), persino nel caso di movimenti melodici all'interno della stessa armonia (cfr. Es. 7).

In quanto accompagnamento di azioni liturgiche e di pia devozione, le composizioni sacre di Pitoni si orientano verso gli ideali della «gravità Ecclesiastica», della «modestia» e dello «splendore», come richiesto da Fux. Secondo Gmeinwieser, in particolare le «opere a quattro parti mostrano uno sviluppo stilistico del compositore».¹⁹ Tendenze compositive moderne però, che hanno origine nella *seconda pratica*, rimangono per principio estranee alla sua arte.

Durante gli ultimi decenni del sec. XVII e nei primi del sec. XVIII, nella composizione musicale e in particolare nello stile 'osservato' romano, cioè nella composizione contrappuntistica della tradizione palestrinana, si registra una notevole tendenza verso una tessitura accordale. Anche nelle opere di Pitoni si constata una tale propensione.²⁰ Il processo compositivo si allontana gradualmente da una combinazione polifonica di linee paritarie, mentre sempre più tende a partire da intere progressioni armoniche, che vengono poi riempite dalle singole parti. Benché il legame con il sistema modale venga mantenuto, almeno nominalmente, la dualità maggiore-minore si delinea in misura crescente, anche nella musica sacra. Relazioni armoniche più complesse, prestite dalla composizione profana moderna, influenzano particolarmente il carattere della conduzione melodica all'interno della tessitura contrappuntistica. Allo stesso tempo, nello stile ecclesiastico si conserva la tradizionale struttura compositiva, che «non sia d'incomodo al Cantore, ma facile all'articolazione»,²¹ specialmente nei confronti della lunghezza delle frasi, nonché del periodo musicale.

¹⁹ Cfr. SIEGFRIED GMEINWIESER, *Stil und Kompositionspraxis in der Kirchenmusik Roms im 18. Jahrhundert, dargestellt am Werk des Giuseppe Ottavio Pitoni*, in *Festschrift Erich Valentin zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Günther Weiß, Regensburg, Bosse, 1976, pp. 31-40.

²⁰ Cfr. voce «Pitoni» cit.

²¹ Cfr. FUX, *Salita al Parnaso* cit., p. 211.

Grazie al ritratto biografico redatto da Girolamo Chiti, disponiamo di informazioni che riguardano la prassi compositiva impiegata da Pitoni:

[le sue composizioni] molte volte per la sua grandiss^{ma} pratica distendeva correnti calamo ò molte altre volte distendendo il solo Basso continuo di dove ancora con l'obbligo ò di soggetto ò di risposta ne ricavava senza farne partitura originale, le quattro parti reali legate, e sciolte, e sempre con vera ecclesiastica Armonia consonanza sua propria.²²

Quindi anche per Pitoni il basso continuo, praticato nella didattica italiana del sec. XVIII sulla base di una tessitura contrappuntistica semplificata, non creava alcuna contraddizione rispetto alla composizione polifonica. Tuttavia, dal suo punto di vista teorico, la necessità della relazione di ogni singola voce con la parte di fondamento non veniva condivisa.

In considerazione di tali aspetti contraddittori che appaiono nella *Guida Armonica*, sembra necessario porre l'accento sulla questione della ricezione dell'opera da parte del pubblico coevo. L'unica testimonianza pervenutaci è costituita dai commenti di Giambattista Martini, annotati nell'*unicum* bolognese del primo volume stampato. Sappiamo che queste note furono stilate anni dopo la morte dell'autore.²³ Martini, inoltre, rappresenta l'avvicinamento didattico di una generazione posteriore. Ciononostante, il suo senso critico si sofferma su alcuni punti che, probabilmente, sollevavano già il disappunto dei contemporanei di Pitoni. I commenti, in parte pungenti, riguardano la prospettiva intervallare, che non riconosce il basso come principale punto di riferimento, nonché la minuziosa sistematicità di Pitoni, che talvolta arriva a fornire delle conclusioni erronee. L'es. 8 illustra il caso della nona, che da Pitoni non viene soltanto esaminata separatamente dalla parte del basso, ma addirittura funzionalmente equivalente alla seconda. Martini mostra, inoltre, un vivo disaccordo con la riflessione sulla singola linea melodica, che non fa riferimento alla parte più grave, e la considera astratta rispetto al contesto armonico (Es. 9).²⁴ Oltre a

²² Cfr. CHITI, *Ristretto della Vita* cit., f. [4v].

²³ Le prime lettere conservate nella corrispondenza Chiti-Martini, che documentano l'interesse di Martini verso il trattato pitoniano, sono datate al 1746. Sembra però che Martini fosse venuto in possesso del libro soltanto intorno al 1753 (cfr. la prefazione al facsimile della *Guida Armonica*, cit. alla nota 10).

²⁴ Nonostante il titolo *Guida Armonica*, il concetto moderno di *armonia* come struttura musicale costituita da tre parti principali (Gaffurio, Zarlino) non risulta costituire l'aspetto centrale del trattato (cfr. PAUL VON NAREDI-RAINER [HELMUT HÜSCHEN], voce «Harmonie», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite vollständig neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter-Metzler, Sachteil, vol. 4, coll. 116-132; CARL DAHLHAUS, voce «Harmony» in *The New Grove's*, vol. 8, pp. 175-188, e in *The New Grove's*, second edition, vol. 10, pp. 858-877 con revisioni e aggiunte).

singole annotazioni sarcastiche, Martini condivide in alcuni casi le riflessioni del Pitoni ma esprime dei dubbi nei confronti della rigida categorizzazione degli stili proposta dal trattatista (Es. 10).

Nel 1774 Martini stesso pubblica un libro didattico per lo studio del contrappunto, diviso in due volumi;²⁵ in un *Breve Compendium*, all'inizio del primo volume, formula dieci regole concise, poi applicate negli otto modi con l'esempio di intere composizioni, prese dalla letteratura contrappuntistica tradizionale. Similmente al trattato di Fux, il secondo volume è interamente dedicato alla studio dei diversi generi di fughe. Entrambe le opere teoriche citate si basano sulla derivazione di tutti gli intervalli dalla parte più grave della rispettiva composizione.²⁶

Tali considerazioni ci inducono a trarre le seguenti conclusioni: diversamente da un trattato di composizione con scopi didattici ben definiti, la *Guida Armonica* di Pitoni si presenta come una sorta di 'enciclopedia' dei movimenti intervallari, come una collezione di esempi che aspira alla comprensione totale della composizione musicale sulla base della sua unità di costruzione più piccola. L'autore, per illustrare le progressioni melodiche all'interno della composizione a più voci, non sceglie come punto di partenza la singola melodia, alla quale verrebbe aggiunta una seconda e terza linea, secondo le diverse proporzioni ritmiche (1:2, 1:4 etc.). Le sue considerazioni, invece, si concentrano sulla relazione intervallare di sole due parti, dispiegandosi in successione, ma indipendentemente da tutte le altre relazioni all'interno della struttura compositiva. La conseguenza è una ridottissima prospettiva della composizione, che rivela difficilmente il suo vantaggio ad un compositore non esperto.

Rimane alquanto dubbio l'atteggiamento equivoco con il quale l'autore sopperisce alla mancanza di esempi tratti dalla letteratura con altri liberamente nati dalla sua immaginazione. Qui il preteso sforzo di trovare conferma, di fronte al lettore, della sua concezione teorica nelle opere di altri compositori, si dimostra particolarmente artificioso.

Sicuramente Pitoni riconobbe i punti deboli del suo sistema; tuttavia, durante i decenni di lavoro all'opera, non riuscì a proporre un metodo teorico alternativo e più completo (un approccio nuovo lo avrebbe costretto all'intera revisione dei volumi già terminati). Questa coscienza si manifesta, ad

²⁵ Cfr. GIAMBATTISTA MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il Canto Fermo*, 2 voll., Bologna, Volpe, 1774/1775 (ed. in facsimile: New Jersey, The Gregg Press, 1965).

²⁶ Cfr. FUX, *Salita al Parnaso* cit., pp. 79 sgg, «Della nota contro nota, nella composizione a tre». MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale* cit., prefazione, p. XIV, nota 1: «Tutti i descritti Intervalli riferiscono sempre a un dato Suono, che è il più grave, e che serve di termine principale, al quale paragonansi tutti gli altri Intervalli [...]».

esempio, nella critica rispettosa nei confronti di Monteverdi (cfr. nota 18), nonché nella sua ingenua tolleranza nei confronti di alcune licenze compositive, che imputa alla maestria dell'autore, senza sottoporre tali fenomeni ad una attenta analisi.²⁷ La critica rivolta a Monteverdi, come rappresentante di uno stile compositivo più libero, rivela una concezione particolarmente dogmatica nei confronti della composizione tradizionale. La sua disponibilità ad interpretare le libertà compositive come segno di magistero artistico rende palese le difficoltà della sua prospettiva di voler arrivare assolutamente ad un confronto dialettico con le tendenze stilistiche moderne. Per sottrarsi ad un tale confronto, egli distende, benché in maniera poco credibile, il manto dell'ammirazione sui fenomeni irrisolti.

Il ruolo di Pitoni come insegnante di fama si presenta in forte contrasto con la sua peculiare concezione teorica. Quest'ultima comprende la prassi compositiva di diversi ambiti stilistici soltanto quando essa corrisponde ai canoni tradizionali. Un attento esame della *Guida Armonica* porta alla luce alcune questioni metodologiche, che l'autore evita tacitamente di affrontare. Inoltre, gli errori evidenti (cfr. le osservazioni sulla nona), nonché l'impiego di esempi musicali da lui stesso inventati, si allineano ad una serie di contraddizioni, che, infine, rendono il metodo analitico del Pitoni assai poco convincente.

Esiste un trattato affine alla *Guida Armonica*, il *Dictionnaire des accords*, presentato nel primo Ottocento dal compositore e saggista francese Henri Berton.²⁸ Anche in quest'opera l'autore parte da una prospettiva ravvicinata, registrando la molteplicità delle progressioni accordali in maniera sistematica. Tuttavia, il trattamento esauriente della materia rappresenta un prezioso contributo per la nascente didattica dell'armonia (*Harmonielehre*). L'utilità dell'opera per l'apprendimento da parte del compositore principiante consiste nella dimostrazione metodica del vocabolario armonico contemporaneo. Un notevole contrasto al sistema del Pitoni si manifesta, inoltre, nel fatto che la considerazione delle progressioni armoniche è ormai – a distanza di un secolo dal maestro romano – radicata nella relazione gerarchica tra le parti, così come stabilita dalla tessitura omofonica impiegata.

²⁷ Appare significativo che nel primo volume stampato della *Guida Armonica* Pitoni citi soltanto un unico esempio musicale di Monteverdi.

²⁸ Cfr. HENRI-MONTAND BERTON, *Traité d'harmonie suivi d'un dictionnaire des accords*, Paris, Durand, 1815.

Es./Ex. 1: *Guida Armonica*, «Libro primo» (stampato), cap. VII: *dall'unisono alla sesta*.

The image displays six musical diagrams, each consisting of two staves (treble and bass clef) showing harmonic movements. The diagrams are arranged in two columns and three rows.

- Mouimento 1.** Labeled "Retto". Shows a unison starting on the second line of the treble staff, moving to a sixth interval (treble staff on the second line, bass staff on the second space).
- Mouimento 2.** Labeled "Retto". Shows a unison starting on the second space of the bass staff, moving to a sixth interval (treble staff on the second line, bass staff on the second space).
- Mouimento 3.** Labeled "Distinzione 1." and "Obliquo". Shows a unison starting on the second line of the treble staff, moving to a sixth interval (treble staff on the second line, bass staff on the second space).
- Mouimento 3.** Labeled "Distinzione 2." and "Obliquo". Shows a unison starting on the second space of the bass staff, moving to a sixth interval (treble staff on the second line, bass staff on the second space).
- Mouimento 4.** Labeled "Contrario". Shows a unison starting on the second line of the treble staff, moving to a sixth interval (treble staff on the second space, bass staff on the second line).
- Mouimento 5.** Labeled "Contrario". Shows a unison starting on the second space of the bass staff, moving to a sixth interval (treble staff on the second space, bass staff on the second line).

Mouimento 6.
Contrario

Mouimento 7.
Contrario

Mouimento 8.
Distinzione 1.
Obliquo

Mouimento 8.
Distinzione 2.
Obliquo

Mouimento 9.
Retto

Mouimento 10.
Retto

The image displays six musical examples, each consisting of two staves. The first two examples, Mouimento 6 and 7, are labeled 'Contrario' and show notes on the upper staff moving in one direction while the lower staff moves in the opposite direction. The next two examples, both labeled 'Mouimento 8', are 'Distinzione 1' and 'Distinzione 2', both labeled 'Obliquo', showing notes on both staves moving in the same direction but at different angles. The final two examples, 'Mouimento 9' and 'Mouimento 10', are both labeled 'Retto' and show notes on both staves moving in the same direction.

Es./Ex. 2: C.G. I/7, f. 73v, *dalla seconda all'unisono*.



Es./Ex. 3: C.G. I/5, f. 352, *dall'unisono alla settima*.



Es./Ex. 4: C.G. I/7, f. 310, *dalla seconda alla quarta*.

The musical score for Es./Ex. 4 consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The notation includes eighth and sixteenth notes, with accents marked by '+' signs above certain notes in the second measure of each staff.

Es./Ex. 5: C.G. I/5, f. 105, *casi diversi*.

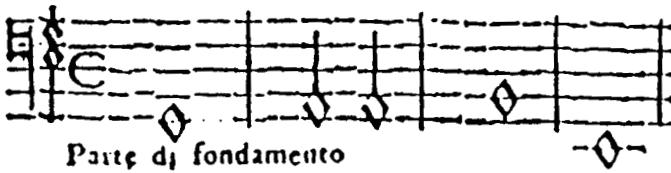
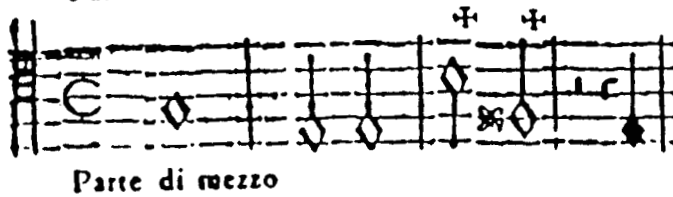
The musical score for Es./Ex. 5 consists of two staves, both in bass clef. The time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The notation includes quarter and eighth notes, with some notes marked with a double bar line above them.

Es./Ex. 6: C.G. I/7, f. 333, *risp.* 346.



Es./Ex. 7: *Guida Armonica*, «Libro Primo» (stampato), p. 55.

Essempio del Terzo Stile num. 2



D. Carlo Gesualdo Principe di Venosa d. 5.
voci nel Madrigale *Non t'amo* lib. 3. nella
parole *Aspra, e mortale*. Questo passo così ac-
cidentato, non si concede nel Primo, e Sec-
ondo Stile, ma si bene in ogni altro.

Es./Ex. 8: *Guida Armonica*, «Libro Primo» (stampato), p. 11s.

Note manoscritte: “di qui si arquisca che l’autore non avea una giusta idea della nona”

“che assoluta mi va predicando Pitoni? La dissonanza è nel basso non già nell’alto.”

“o il Sig. Pitoni di compassione.”

“oh che bue! discorre di nona, e dà quest’esempio!”

DELLA NONA.



Questa Dissonanza è la duplicata della Seconda, e quanto si dice in quella, si dice anco in questa, e si adopra assoluta nel Quarto Stile dalle 16 voci, e nel Quinto, e Sesto dalle 3. è più conforme se ne vedono li sequenti esempi, tra gl'altri quelli di *Oratio Beniuoli*, il quale fù il primo à dar simi lume, vedi sopra nel discorso della *Seconda fol. 3.* Et inuero queste dissonanze ben poste sono il condimento delle Compositioni armoniche, le quali per altro spogliate di tali numeri dissonanti, e per conseguenza priue di varietà, riescirebbero insipide, poco diletteuoli, e quasi tediose a l'v-dito. *Zarlino Inst. Arm. part. 3. cap. 27.* *Artusi nell' Art. del Contrap. part. 2. nel pro-mio, Berardi Mistel. par. 2. cap. 25.*

Essempio del Quarto Stile num. 1

Alto

3. Choro

Tenore x4 3

3. Choro 7 6

Parte 6 6 di fondamento

*di più d'arguzia che
l'altro non avea una
giuga di quella nona*

Oratio Beneuoli à 16. voci nel *Et conglorificatur* della Messa *Si Deus pro nobis*. In questo essempio delle parti, che fanno la Nona vna stà in vn Choro, e l'altra nell'altro, il che stà à suo douere, acciò il compagno non sia scomposto nella intonatione della dissonanza vicina.

Essempio del Quarto Stile num. 2

The image shows a musical score for three parts. The title is "Essempio del Quarto Stile num. 2". The first staff is for "Alto 3. Choro" and contains two measures of music with a "+" sign above the first measure. The second staff is for "Ballo" and "3. Choro" and contains two measures of music with a "+" sign above the first measure. The third staff is for "Parte 2 di fondamento" and contains two measures of music with "x4 6" above the first measure and "7 6" above the second measure. The music is written on a five-line staff with a treble clef and a common time signature (C). The notes are mostly quarter notes and half notes, with some rests.

Alto 3. Choro

Ballo 3. Choro

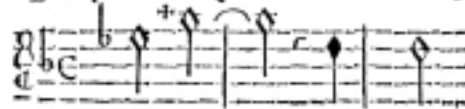
Parte 2 di fondamento

Oratio Benedicendi § 16, voci nel suddetto passo *Benedicite*. Il presente passo, siccome anco l'antecedente sono i primi esempi, con i quali questo Autore insegna comincio a dar lume di mettere assoluta ne i Stili grossi tal dil-
 fonanza, ben è vero, che il presente esempio è più notabile dell'altro di sopra; perchè la Nota sta nell'istesso terzo Choro, dove principia, e finisce assoluta col Basso, che è il sostegno del detto Choro, ma i primi Inventori ne i loro par-
 ti sono più degni di ammirazione, che di obser-
 vazione.

che appaia un vo-
 gnatissimo Piani?
 la Sideranza è nel
 Basso non già nel
 l'alto.

o il più Piani di sopra
 sono?

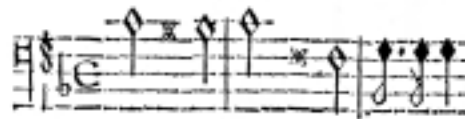
Esempio del Quinto Stile num. 3



Violino



Parte che canta



Parte di fondamento

Giacomo Carissimi *d. 5.* con l'accompagnamento nel Mottetto *Heu nos miseros* verso il fine. Ecco un esempio in Stil minuto fatto con la debita maestria per imitazione della parola *Heu*. Al che devono specialmente riflettere i Compositori, perchè l'accomodar le note alla proprietà delle parole, fa che siccano maggior forza.

Essempio del Sefio Stile num. 4



Violino 1.

*ad che heu? miseros
si non, e si quasi ipse
piz.*



Violino 2.



Accompagnamento

Giovanni Bononcini *d. 5.* voci nell'aria *O che bella è la fortuna, gran spropofiti che fa* nell'Opera *La Camilla Atto 1. Scene 7.* Questo è essempio di Stile minuto moderno, e si chiama acciaccatura, doue il suo accompagnamento è la Seconda, la Quarta, e la Sella maggiori.

Es./Ex. 9: *Guida Armonica*, «Libro Primo» (stampato), p. 10.

Nota manoscritta: "ohh bello! si guarda alla parte di mezzo [e] ne si pon cura al fondamento?"

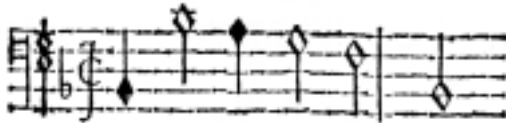
Esempio del Sesto Stile num. 4



Violino 1.



Violino 1.



Accompagnamento

ohh bello!
si guarda
alla parte
di mezzo
ne si pon
cura al
fondamento?
to?

Arcangelo Corelli *d* 3. nella Sonata 5. dell'Opera *seconda* nel loco detto *Tempo di Gavotta*. In questo esempio all'occhio pare, che la dissonanza sia posta assoluta per raggion del sospiro, che dissimula; ma ciò è legatura, che nel risolvere lascia, & è vn modo di suonare flaccato, che fa bene all'orecchio.

Es./Ex. 10: *Guida Armonica*, «Libro Primo» (stampato), p. 6.
 Nota manoscritta: “e perchè no?”

Esempio in F. suero in B. num. 4.

Alto

Tenore

Basso

Giacomo Carissimi d'3. col accompagnamento nel Motteto *Heù nos miseros*. Qui la Quinta falsa, benchè sia con il fondamento, nondimeno è ben posta, per esprimere la parola *Heù*. Ma però si faccia in stili minuti, e di concerto e forsi di Madrigale à Tuolino, ma non à Cappella. e perchè no?