

di Michele Bosio

1. Breve excursus sulla situazione della “musicologia liturgica” in Italia

I vari testi di storia della musica sacra diffusi in Italia tra la fine dell’Otto e l’inizio del Novecento furono in larga misura stranieri e provenienti dall’ambiente dei ceciliani tedeschi. La ponderosa *Geschichte der Kirchenmusik* (1871) di Raymund Schlecht (1811-1891)⁽¹⁾ – di oltre 600 pagine con un’appendice costituita da ben 385 pagine di esempi musicali – venne sostituita nel 1893 dalla fortunata, ma meno articolata, *Kurze Geschichte der Kirchenmusik* di Johannes Baptist Katschthaler (1832-1914).⁽²⁾ L’anno seguente (1894), l’opera venne tradotta in italiano da Angelo Nasoni e pubblicata a puntate sulla rivista «Musica Sacra», nel 1903 fu raccolta in un unico volume col titolo *Storia compendiosa della musica ecclesiastica*; in seguito ricevette diverse ristampe con relativi ampliamenti a cura di Paolo Guerrini (1910 e 1926). Nel 1906 apparve, infine, *Geschichte der Kirchenmusik* di Karl Weinmann (1873-1929)⁽³⁾, opera che nel 1908

ecclesiastici – si espressero a proposito della musica religiosa, i loro contributi costituirono per lo più metodi di canto gregoriano e prolisse “riflessioni sul sacro in musica”. I periodici italiani che si occuparono in maniera diversa della musica liturgica furono essenzialmente tre: «La Civiltà Cattolica» (Roma, 1850), «Musica Sacra» (Milano, 1877) ed «Ephemerides Liturgicae» (Roma, 1887). Sino al 1903 i contributi dedicati alla musica apparso ne «La Civiltà Cattolica» spaziarono dalle informazioni sulle edizioni e i trattati di canto gregoriano alla recensione di testi di musica sacra. Le discussioni sul tema presero avvio già dal 1851, ma la prima trattazione specifica risale al 1856 con la pubblicazione dell’articolo di padre Luigi Taparelli D’Azeglio dal titolo *Musica religiosa*.⁽⁵⁾ Negli anni Settanta, le problematiche musicali passarono in second’ordine, probabilmente perché il dibattito si trasferì sulla neonata rivista «Musica Sacra», fondata da Guerrino Amelli.⁽⁶⁾

«La Civiltà Cattolica» riprese a occuparsi di musica in modo sistematico, soprattutto grazie alla copiosa attività di Angelo De Santi, che collaborò intensamente al periodico gesuita tra il 1887 e il 1892. Il suo primo articolo risale proprio al 1887, mentre il suo più importante saggio fu *La musica sacra e le prescrizioni ecclesiastiche* *La musica sacra nella storia e nella disciplina tradizionale della Chiesa*. Apparso in sei puntate tra il 1891 e il 1892, fu l’unico scritto di natura musicologica del De

UN PIONIERE APPASSIONATO

**MUSICOLOGIA LITURGICA
E STORIOGRAFIA DELLA MUSICA SACRA
AGLI ALBORI DEL XX SECOLO:
GIOVANNI TEBALDINI, LA MUSICA
SACRA NELLA STORIA E NELLA LITURGIA**

fu tradotta in italiano da Riccardo Felini col titolo di *Storia della musica sacra* e pubblicata a Roma-Ratisbona da Pustet. Denominatore comune a tutte queste opere, alle quali va ad aggiungersi anche il volume di René Aigrain (1886-1957)⁽⁴⁾ *La musique religieuse* (1929), è la focalizzazione sul periodo di maggiore fioritura della musica sacra, ovvero dal VIII al XVII secolo. Nel corso del XIX secolo diversi autori italiani – quasi tutti

Ritratto di Giovanni Tebaldini a Regensburg (maggio 1889). Sul retro della foto si legge la dedica: *All'III^{mo} e Rev^{mo} I P^o Angelo De Santi I il sempre suo riconoscente I Gio Tebaldini I Venezia Ottobre 1891* (Fondo De Santi, Archivio «Civiltà Cattolica», Roma).



Santi.⁽⁷⁾ Purtroppo, il più importante esempio italiano di musicologia liturgica *ante litteram* – che avrebbe potuto costituire anche la prima storia della musica sacra in lingua italiana – non fu mai continuato, completato o raccolto. Esso presenta, assieme a una puntuale informazione sulla normativa ecclesiastica che lungo i secoli ha indirizzato lo sviluppo della musica liturgica, una documentata e approfondita ricostruzione storica della musica occidentale. Per il primo periodo – dai Padri della Chiesa all’epoca carolingia – il gesuita condusse un’ esplorazione sistematica tra le testimonianze raccolte in due monumenti bibliografici: *Patrologia graeca et latina* di Jacques Paul Migne e *Conciliarum Collectio* di Gian Domenico Mansi. Passando alla musica dei secoli XII-XIII – alla *diaphonia* e all’*organum* – il De Santi si rifece direttamente ai teorici medievali attraverso le numerose fonti pubblicate da Gerbert e Coussmaker. Il punto forte di tutta la sua ricostruzione è la Costituzione apostolica «*Docta sanctorum patrum*» (1324-25) di Giovanni XXII. Egli non mancò di analizzare anche la Scuola fiamminga del XV secolo – a suo dire, a lungo dimenticata e ingiustamente sottovalutata dagli storici – basandosi essenzialmente sugli studi specifici condotti da Michael Haller, Giovanni Battista Inama e Heinrich Beller-mann, cercando di dimostrare la pari dignità della polifonia rispetto al canto monodico.⁽⁸⁾ Per il sacerdote triestino la compiutezza vocale venne

raggiunta dalla Scuola romana, la cui polifonia venne considerata come «*norma suprema di ogni buona musica figurata*». La trattazione del De Santi si interruppe a questo punto e non trovò più seguito. Nel 1888, il De Santi raccomandò a Franz Xaver Haberl e Michael Haller il promettente compositore bresciano Giovanni Tebaldini (1864-1952)⁽⁹⁾ – sostanzialmente autodidatta – perché fosse ammesso alla *Kirchenmusikschule* [Scuola di Musica Sacra] di Regensburg e l'anno successivo gli fece ottenere la direzione della *Schola cantorum* in San Marco a Venezia; nel 1894 sostenne pure il “passaggio di consegne” a Lorenzo Perosi (1872-1956), che fu direttore della *Cappella Marciana* sino al 1898, quando divenne vicemaestro e in seguito «Direttore Perpetuo della Cappella Sistina» di Roma. Il Tebaldini fu alla guida della Cappella Musicale della Basilica di Sant'Antonio a Padova (1894-1897), diresse poi il Conservatorio di Parma (1897-1902) e la Cappella Musicale della Basilica della Santa Casa di Loreto (1902-1925). Oltre a essere stato compositore e didatta eccellente – sposando *toto corde* la causa della riforma della musica sacra italiana – fornì esempi mirabili di musicologia sistematica. È doveroso ricordare le sue due più importanti ricerche bibliografiche: *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova* (1895) e *L'archivio musicale della Cappella Lauretana* (1919 e 1921).⁽¹⁰⁾ Ma il contributo che si analizzerà è un compendio di vari scritti riuniti sotto il titolo di *La musica sacra nella storia e nella liturgia*.⁽¹¹⁾

2. La riforma dell'organo in Italia: Marco Enrico Bossi e Giovanni Tebaldini

Penso si possa serenamente



La *Kirchenmusikschule* di Regensburg.

asserire che l'autentico padre della riforma dell'organo italiano fu il compositore romano Filippo Capocci (1840-1911).⁽¹²⁾ Un interprete attento all'esecuzione di letteratura classica: Bach, Händel, ma anche Dietrich Buxtehude e François Couperin, ai quali accostava musiche del collega Alexandre Guilmant – con cui inaugurò i primi esempi di organi riformati in Italia – e naturalmente proprie composizioni, rigorose nella forma e nell'impostazione, sempre cantabili. Ma è grazie alla successiva generazione di compositori che sia la composizione sia la tecnica organistica vennero uniformate ai modelli transalpini. Luigi Bottazzo (1845-1924), Oreste Ravanello (1871-1939), principalmente Marco Enrico Bossi (1861-1925)⁽¹³⁾ per l'organo; Giovanni Tebaldini e Lorenzo Perosi per la musica corale – solo per citare i nomi che varcarono i confini nazionali ed europei – hanno creato con il loro *modus operandi* un concetto di musica sacra capace di seppellire definitivamente il ricordo (non proprio lontanissimo) della musica ampiamente praticata e apprezzata nel corso del Diciannovesimo secolo.

Nel 1890 Bossi vinse il concorso per la cattedra di organo e di armonia al Regio Conservatorio di Napoli, dove soggiornò con

Giovanni Tebaldini con condiscepoli e docenti della classe da lui frequentata presso la *Kirchenmusikschule* nel 1889 (courtesy Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini", Ascoli Piceno).



la famiglia per cinque anni. Proprio da Napoli si batté per ottenere riforme tecniche nella costruzione degli organi, affinché si potesse far conoscere anche in Italia la grande letteratura organistica tedesca e francese, a quel tempo impossibile da eseguirsi sugli strumenti "nostrani" dalla fisionomia sostanzialmente bandistica. Il *Metodo Teorico-Pratico per Organo* op. 105 – redatto assieme al Tebaldini, che curò le parti relative alla storia dell'organo, al canto gregoriano e alla polifonia – venne pubblicato, a partire dal 1893, in dispense annesse al periodico «Musica Sacra».⁽¹⁴⁾ Esso divenne il primo mezzo di omologazione per lo studio dell'organo mai apparso prima d'allora in Italia, in grado di fornire agli organisti una visione completa del loro strumento, sia dal punto di vista culturale che da quello tecnico-interpretativo.

3. Giovanni Tebaldini, La musica sacra nella storia e nella liturgia

Il volume unico del 1904 contiene, come introduzione, l'edizione integrale del *Motu proprio* ed è, infatti, dedicato «a Sua Santità Pio X con filiale devozione».⁽¹⁵⁾ Le diverse parti che vanno a comporre l'opera formano una sorta di breve storia della musica sacra, contemplando i capisaldi del repertorio ecclesiastico per eccellenza: il gregoriano e la polifonia sacra in latino. Dalle parole dell'autore – a parte la promessa del buon cristiano – traspaiono la conoscenza diretta dei monumenti musicali, del repertorio e della letteratura musicologica. Dei sette capitoli, i primi due sono dedicati al canto gregoriano, il

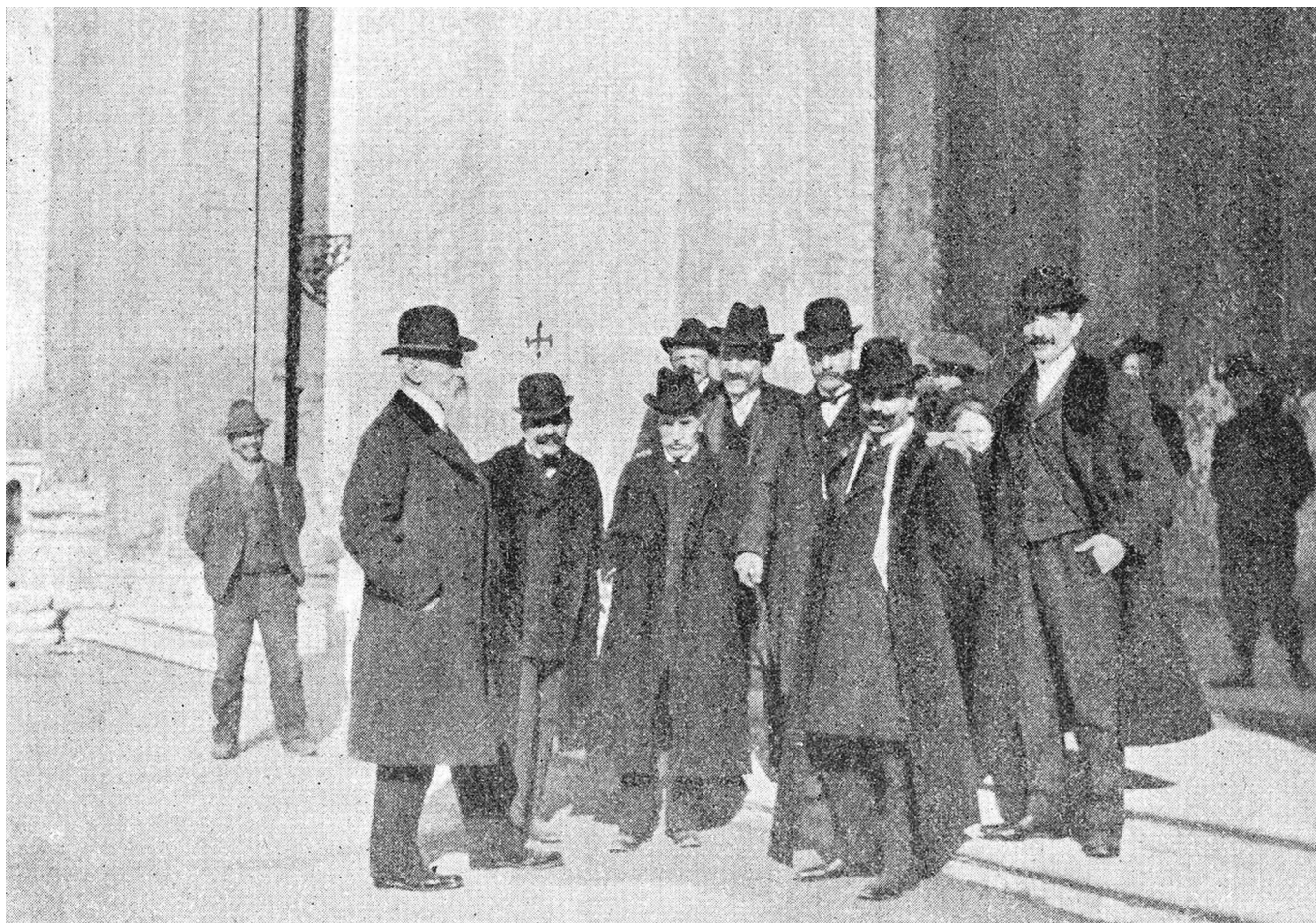


Foto dei maestri Terrabugio, Tebaldini, Gallotti, Bossi, Mattioli, Ravanello, Cervi all'uscita del Santuario di Caravaggio da *Il grandioso organo di Caravaggio*, in «Pro Familia», VII (22 aprile 1906), n. 16, pp. 246-247.

terzo alla musica sacra polifonica, il quarto si occupa di fissare le caratteristiche per una musica sacra veramente liturgica, il quinto tratta della riforma cecilianica; mentre il sesto e il settimo sono dedicati rispettivamente a Palestrina e alla Scuola Veneta (i Gabrieli, in particolare).

Tra i concetti chiave espressi dal Tebaldini stanno *in primis* quello di *Rito e Liturgia*:

«La musica maggiormente si compenetra nell'intimità del *rito* stesso idealizzando il *simbolo*, ed elevando l'animo dei fedeli in quella sfera di idealismo che la sacra cerimonia emana, come onda che trasporta, incontra e rapisce, in una dolce e serena contemplazione. La *liturgia* nel suo graduale sviluppo è lì a provare che il ricordo dei divini misteri, quali si ripetono sul sacro altare, venne prendendo una *forma rituale* in unione al canto».⁽¹⁶⁾

Si incontra poi un tema che fu più volte ripreso dai moderni liturgisti: il «soggettivismo», ovvero la negazione de «l'arte per l'arte» in ambito sacro, soprattutto liturgico-rituale.

«L'*individualità*, il modo di sentire proprio di ogni artista, sia esso compositore od esecutore, il quale agli alti principi di *una sola verità* che emana intieramente dall'idea religiosa, contrappone sé stesso, il proprio io, e dimentica il fine pel quale l'arte è stata ammessa nella Chiesa. [...]

Elevando a dottrina il principio dell'arte sacra ispirata intieramente e solamente alle leggi della Chiesa, non è vero che l'artista si trova in una sfera di pensiero e d'azione così superiore alla comune, che l'artista profano dovrà camminare ben bene prima d'arrivare a lui?».⁽¹⁷⁾

Concetti simili, ulteriormente rielaborati si ritrovano, per esempio, nel commento all'enciclica «*Musicae Sacrae Disciplina*» di Pio XII (1955) che il liturgista Joseph Gelineau fece nel 1962 (sessant'anni dopo Tebaldini):

«[...] «L'arte per l'arte» è un non senso. In effetti l'arte è «segno» e non «cosa», Non ha fine in sé stessa, ma attraverso l'apparenza sensibile si incammina verso una realtà nascosta. Assegnare all'arte la sua forma estetica come termine, è distruggerla: poiché non significa più niente. L'arte per l'arte è in definitiva la negazione e la perversione dell'arte. Inoltre, fare della forma estetica il termine dove lo spirito si arresta e riposa, è negare ogni altra Verità. L'arte per l'arte è ateismo. Chi prende l'opera d'arte come oggetto ultimo della sua ammirazione e compiacenza rende culto alla natura. L'arte per l'arte è idolatria».⁽¹⁸⁾

Ritornando alla storia della musica e addentrandosi nella tradizione della polifonia sacra tra Quattrocento e Seicento, il Tebaldini riassunse in poche righe lo sfaccettato e sfuggente passaggio dal Rinascimento al Barocco:

«A Roma, negli anni della rinascenza, la luce della nuova arte della polifonia, convergendo per qualche lustro dalle Fiandre, dalla Spagna e dalla Provenza, trovò altre forze ed attorno al fascino vivido di esse aggiunse tutti i colori dell'iride. Ma da Roma stessa questa luce si partì ad irradiare con fascino irresistibile tutto il mondo musicale. [...] Gli autori i quali dettarono a mezzo il secolo XVII i propri componimenti, educati alle fini idealità del secolo precedente, ma benanco conquisi e vinti dal desiderio di sentirsi trasportare in un mondo che ad essi sembrava più ampio, più ricco e più vario, non si accorgevano che la *forma* – cioè il mezzo – andava vincendo sull'*idea*». ⁽¹⁹⁾

MICHELI NUOVA

La trattazione succinta, ma ben articolata, dell'argomento si basa – oltre che sulla voluminosa monografia del Baini su Palestrina – sui contributi scientifici di Franz Xaver Haberl⁽²⁰⁾ e di Leonida Busi.⁽²¹⁾ Avvalendosi poi degli studi specifici di Philipp Spitta,⁽²²⁾ il Tebaldini mise a confronto anche due straordinarie icone della musica sacra come il Palestrina e Orlando di Lasso. Egli asserì che entrambi i polifonisti sarebbero stati indifferenti tanto alla Controriforma cattolica (Palestrina), quanto alla Riforma protestante (Lasso):

«La musica sacra nel secolo XVI, e più precisamente nell'epoca che si converge attorno al Palestrina e ad Orlando di Lasso, offre due distinte situazioni due diversi ambienti fra Germania ed Italia. La *musica sacra* fra i nordici sorse dal popolo, e dal popolo, venne introdotta nella Chiesa. [...] In Italia la *musica ecclesiastica* non sorse dal popolo. Dal popolo sorse è vero la polifonia, ma essa trovò il suo più largo sviluppo nella Chiesa solamente per il fatto che, pur considerata popolarmente, la Chiesa era il solo ambiente ove l'arte potesse venire convenientemente accolta e splendidamente coltivata». ⁽²³⁾

Lasso sarebbe stato, dunque, un autore “popolare” – come per esempio Georg Friedrich Händel – mentre Palestrina no, poiché fu un compositore essenzialmente “ecclesiastico”, come, tutto sommato, fu anche Johann Sebastian Bach. Qui l'autore sembra rifarsi all'idea mitica di *Kirchenmusik*, assai cara all'estetica del Romanticismo tedesco, che vide spesso unire, nel *medium* comune della purezza (*Reinheit*),⁽²⁴⁾ le immortali figure del «*musicae princeps*» [Palestrina] e del «*Kantor*» [Bach].

Secondo Tebaldini la “decadenza” della polifonia in Italia sarebbe da addebitare alla “rievocazione” della *monodia accompagnata*, al *recitar cantando*, agli esperimenti della Camerata fiorentina di Giovanni de' Bardi, al primato dell'*oratione* sulla musica: in una parola alla nascita del *Melodramma*.

Nell'ultimo capitolo dell'opera – *Dell'antica Scuola Veneta* – l'autore esordì con una riflessione musicologicamente corretta:

«Non potremmo altrove rintracciare, se non nella chiesa cristiana, la fonte dell'arte musicale dei nostri tempi, perché la musica chiesastica appunto fu la prima ad avere regole fisse e quindi a stabilirsi storicamente».⁽²⁵⁾

Con questa frase, naturalmente, il Tebaldini non può che fare riferimento alla cosiddetta “trattatistica sull'*organum*”, nonché alla storia della musica per strumenti da tasto. Infatti, è risaputo che, nella maggior parte dei casi, la musica strumentale sia fatta derivare – attraverso il mezzo pratico dell'*intavolatura* – dalla “regolata” polifonia vocale.

Addentrando poi nell'argomento, viene presentata in due grossi “blocchi cronologici” la storia della Scuola Veneta.⁽²⁶⁾ Il primo periodo è rappresentato dal «*divin messer Adriano*» – Adrian Willaert (1490-1562) – considerato l'autentico padre della polifonia veneziana, ma fu Gioseffo Zarlino (1517-1590) l'esponente di maggior spicco. L'autore citò anche il madrigalista Cipriano De Rore (1516-1565) e gli organisti Annibale Padovano (1527-1575) e Claudio Merulo (1533-1604). Ma, a San Marco, in questa prima epoca sventarono sopra tutti i due Gabrieli⁽²⁷⁾ – Andrea (1532/3-1585) e Giovanni (1554/1557-1612) – i quali predilessero il genere *strumentale* e *sinfonico* insieme allo stile *drammatico*, ma non commisionarono il tutto in un genere che fosse *sacro* e *profano* al tempo stesso.

Il secondo periodo fu, invece, dominato dalla grande figura di Claudio Monteverdi (1567-1643) e dallo stile della “*seconda pratica*” con tutti gli annessi e i connessi: madrigali di genere *rappresentativo*, stile *concertato*, *monodia accompagnata* e *melodramma*. A questo punto l'equilibrio deontologico del Tebaldini si mostrò quanto mai “fazioso” e “spietato” nel suo giudizio storico, riallacciandosi addirittura alla tradizione “dogmatica” dei contrappuntisti della Controriforma (primo fra tutti padre Martini):⁽²⁸⁾

«Se ai nascenti ideali – cioè alla *teatro* – portò egli [Claudio Monteverdi] così largo tributo, non posso per altro affermare con pari certezza che al posto occupato in qualità di maestro di Cappella in San Marco abbia recato quei grandi vantaggi di cui per opera sua godette il *melodramma*. [...] Nelle *Messe*, più nessuna traccia di quel sapiente e colorito *contrappunto* polifonico per cui i Gabrieli resero così illustre il primo periodo della scuola veneta, ma una modesta successione omofonica ed un, direi quasi, timido avvicinarsi di brevi e semplici imitazioni».⁽²⁹⁾

Degno compagno del melodrammatico Monteverdi, fu Francesco Cavalli (1602-1676); poi la “decadenza del contrappunto polifonico” continuò inarrestabilmente – soprattutto grazie all'influsso esercitato dagli operisti napoletani – attraverso le composizioni sacre di Alessandro Stradella (1639-1682), Giovanni Legrenzi (1626-1690), Benedetto Marcello (1686-1739) e Antonio Lotti (1667-1740).

Dunque, anche per Tebaldini, come per la maggior parte degli autori storici⁽³⁰⁾ che si sono occupati di *musica sacra*, il cosiddetto “zoccolo duro” della storia della musica che ha accompagnato il culto cristiano si concentra soprattutto sul canto gregoriano, sulla polifonia classica e sulla musica “moderna” che da questi



«Il pittore [Raffaello] ha scelto il momento in cui Santa Cecilia si accinge a cantare un inno a Dio onnipotente, a celebrare la gloria dell'Altissimo, l'attesa del giusto, la speranza del peccatore; la sua anima ha lo stesso fremito misterioso che s'impadronì di David quando preludeva sull'arpa santa. D'improvviso il suo occhio è inondato di luce, il suo orecchio d'armonia; le nubi si aprono, i cori degli angeli le appaiono, l'eterno osanna risuona nell'immensità, gli occhi della vergine si levano verso il cielo. Il suo atteggiamento esprime l'estasi, le braccia ricadono languidamente sui fianchi, stanno per abbandonare lo strumento sul quale ella canta i sacri cantici. Si sente che la sua anima non è più sulla terra: il suo bel corpo sembra pronto a trasformarsi... Dite dunque, non avreste visto anche voi, come me, in questa nobile figura il simbolo della musica al suo più alto grado di potere? Questa vergine, sottratta alla realtà dall'estasi, non è forse l'ispirazione, quale giunge talvolta al cuore dell'artista, pura, vera, rivelatrice e libera da ogni legame materiale?».

Cfr. LISZT, Franz, *Divagazioni di un musicista romantico*, Roma, Salerno Editrice, 1980; *La Santa Cecilia di Raffaello*, frammento indirizzato a Joseph Louis D'Ortigue, pubblicato sulla «Gazzette Musicale» il 14 aprile 1839, pp. 175-180. *L'Estasi di santa Cecilia* è un dipinto a olio su tavola trasportata su tela (236 x 149 cm) di Raffaello e aiuti, conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna e databile al 1514 ca.

repertori abbia tratto o tragga naturale ispirazione. Un ampio compasso cronologico in cui la musica camminò di pari passo – o per lo meno si sforzò di farlo, qualche volta inciampando – col Rito, giungendo alla formazione di un repertorio che fu poi quello descritto, in vari modi e in diverse maniere, dal Concilio di Trento al Vaticano II.

NOTE

1) Musicologo bavarese, Raymund Schlecht fu ordinato sacerdote nel 1834, nel 1843 fondò un proprio istituto d'istruzione con particolare attenzione per il canto gregoriano. Si distinse maggiormente nella teoria della musica, acquistando molto merito con la sua monumentale opera *Geschichte der Kirchenmusik* (1871); sebbene – come afferma Katschthaler – «quest'opera sia stata apprezzata assai meno di quanto essa vale».

2) Proveniente dalla diocesi di Bressanone, Johannes Baptist Katschthaler nel 1900 divenne arcivescovo di Salisburgo; fu anche presidente della Società Ceciliana di Salisburgo. Come compositore divenne famoso con il *Lied* in onore del pontefice Leone XIII.

3) Musicologo tedesco, Karl Weinmann fu ordinato sacerdote nel 1899, studiò alla *Kirchenmusikschule* di Regensburg con Haberl e Haller. Si perfezionò all'Università di Friburgo in Svizzera, sotto la guida di Peter Wagner. Dal 1911 diresse la rivista tedesca «Musica Sacra» e dal 1926 fu presidente dell'«Allgemeine Cäcilienverein». Nella *Geschichte der Kirchenmusik* egli affermò che le due storie della musica sacra di Schlecht e di Katschthaler fossero stati gli unici e meritevoli lavori di tal genere, mentre omise completamente di citare il lavoro di Hermann Barth *Geschichte der geistlichen Musik* (1903). Probabilmente, perché troppo “protestante”, a cominciare dalla difficile lettura in caratteri gotici. La parte dell'opera relativa al canto gregoriano fu redatta dallo specialista Peter Wagner (membro della Commissione per l'Edizione Vaticana, promossa da Pio X). Si dedicò anche a una fondamentale monografia dal titolo *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik*, Lipsia, Breitkopf und Härtel, 1919 [Ripr. Facs., Hildesheim, Olms, 1980].

4) AIGRAIN, René, *La musique religieuse*, Parigi, Bloud & Gay, 1929. Cfr. ANTIN, Paul, *Le chanoine René Aigrain*, in «Cahiers de civilisation médiévale», I, 1958, n. 2, pp. 221-224.

5) Cfr. TAPARELLI D'AZEGLIO, Luigi, *Musica religiosa: opportunità di trattarne; che cosa sia musica religiosa; in quante maniere la musica possa innalzare la mente a Dio; varie specie di musica usate nella chiesa; a quali materie debbano applicarsi*, in «La Civiltà Cattolica», VII, 1856, vol. 4, pp. 21-33, 266-283.

6) Cfr. BAGGIANI, Franco, *L'abate Ambrogio Amelli (1848-1933), Aspetti della Riforma della Musica Sacra in Italia dal carteggio Ambrogio Amelli-Angelo De Santi*, Montecassino, Arti Grafiche Caramanica, 2008; CASADEI TURRONI MONTI, Mauro, *Lettere dal fronte ceciliano. Le visioni di don Guerrino Amelli nei carteggi conservati a S. Maria del Monte di Cesena*, Firenze, Olschki, 2012. Il mensile «Musica Sacra», fondato a Milano nel 1877, fu diretto da Guerrino Amelli, coadiuvato da Jacopo Tomadini, con la collaborazione di Luigi Ferdinando Casamorata, Gioacchino Maglioni, Vincenzo Antonio Petrali, Gaetano Gaspari, Michele Saladino. Nel 1885 l'Amelli lasciò la direzione a Giovanni Tebaldini (1886) e a Giuseppe Gallignani (1886-1894); a questi seguì Angelo Nasoni che diresse la rivista sino al 1928. La pubblicazione venne soppressa nel 1942, per poi riprendere nel periodo 1956-1967. Cfr. CALABRETTO, Luigi, *Tomadini, Amelli e la nascita di «Musica Sacra»*, in COLUSSI, Franco-BOSCOLO FOLEGANA, Lucia (a cura di), *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, Udine, Forum, 2011, pp. 471-478.

7) Cfr. DE SANTI, Angelo, *La musica sacra e le prescrizioni ecclesiastiche/La musica sacra nella storia e nella disciplina tradizionale della*

Chiesa in «La Civiltà Cattolica», XLII, 1891, vol. 12, pp. 5-21, 417-436; XLIII, 1892, voll. 1-4, pp. 417-437, pp. 553-570, 271-291, pp. 549-567. «Primogenito di Pietro e di Anna Bonivento, Angelo De Santi nacque a Trieste il 12 luglio 1847, dove il padre aprì l'osteria *Al bon vecio*, probabilmente con l'appoggio del concittadino Angelo Rinaldi. Nel giugno 1863, dopo alcuni mesi trascorsi a Udine presso i Filippini, il De Santi entrò nel collegio della Compagnia di Gesù a Verona. Compiuti gli studi superiori ad Eppan (Südtirol), sostenne l'esame di maturità classica presso il ginnasio-liceo di Capodistria e ricevette la tonsura e i quattro ordini minori a Brixen. Svolsse gli studi universitari in Francia e a Innsbruck, dove nel 1876 conseguì il titolo equipollente all'attuale laurea in Lettere moderne, iscrivendosi poi alla facoltà di Teologia. Nel 1877 fu ordinato sacerdote e destinato all'insegnamento presso il seminario minore di Brixen, mentre nel 1880 fu incaricato di insegnare grammatica, geografia, religione e canto nel seminario minore arcivescovile di Zara. Nel 1881 diventò socio dell'accademia filosofico-medica di San Tommaso d'Aquino di Roma. Nel 1886 fu abilitato all'insegnamento delle lingue italiana e tedesca nei licei e nei ginnasi austriaci, diventando corrispondente del quotidiano «La Voce Cattolica» di Trento per diffondere la riforma della musica sacra nelle province austriache di lingua italiana. Nell'ottobre 1887 venne nominato direttore del ginnasio-liceo del seminario di Zara, ma dovette trasferirsi a Roma in qualità di redattore de «La Civiltà Cattolica» e d'insegnante di canto presso il Seminario Vaticano. [...] Su pressione del cardinale Aloisi Masella, prefetto della Sacra Congregazione dei Riti, tra il 1892 e il 1894 il segretario di Stato del Vaticano, mons. Rampolla, invitò e poi ordinò al De Santi non scrivere di musica ne «La Civiltà Cattolica» e quindi lo fece allontanare da Roma. [...] Nel 1896 scoprì presso la Biblioteca apostolica Vaticana i documenti di Fernando de las Infantas, che permisero di confutare l'attribuzione al Palestrina dell'*Ediitio Medicaea*. Nel 1901 approntò il breve *Nos quidem*, con il quale Leone XIII avallò gli studi paleografici sulla monodia liturgica dei monaci di Solesmes. Con Carlo Respighi e Raffaele Casimiri, nel 1902 fondò la «Rassegna gregoriana», che si avvale della collaborazione dei maggiori gregorianisti del tempo. Nel 1904 fu inserito nella Commissione pontificia per l'Edizione Vaticana dei libri liturgici e l'anno seguente contribuì alla stesura del *motu proprio* che riformava la Cappella Sistina con l'introduzione dei *pueri cantores*. Nel 1909 fu eletto presidente della ricostituita Associazione italiana di Santa Cecilia e nominato direttore del «Bollettino ceciliano», incarico che mantenne fino al 1914. Intanto nel gennaio 1911 a Roma fu inaugurata la Scuola superiore di Musica sacra, della quale curò i programmi didattici. Al XII Congresso ceciliano di Torino (1920) fu riconfermato alla guida dell'Associazione italiana di Santa Cecilia, anche se ormai provato dalla malattia che lo portò alla morte il 28 gennaio 1922». Cfr. GIATTO, Pier Luigi, *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897), tesi di dottorato*, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università di Padova A.A. 2007-2008, pp. 170-171. Cfr. anche RAINOLDI, Felice, *Apporti di Angelo De Santi S. J. al movimento di restaurazione della musica sacra (1887-1904)*, in CASADEI TURRONI MONTI, Mauro-RUINI, Cesarino (a cura di), *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, Città del Vaticano, LEV, 2004, pp. 171-218.

8) Cfr. MIGNE, Jacques Paul, *Patrologiae cursus completus: raccolta di testi latini in 221 voll. (1844-1845); raccolta di testi greci, prima pubblicati in latino in 85 voll. (1856-1857), poi pubblicati in greco con la traduzione latina in 165 voll. (1857); MANSI, Gian Domenico, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio* (31 voll., 1759-98, fino alla metà del Concilio di Firenze, 1439; ried. in 53 voll., 1901-27, fino al Concilio Vaticano I, 1870). GERBERT, Martin, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (GS), 3 voll. Typis San-Blasianis, 1784, ultima ristampa: Hildesheim, Olms, 1963. La pionieristica opera del Gerbert venne continuata da Edmund de Coussmaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series* (CS), 4 voll., Parigi, 1864-76, ultima ristampa: Hildesheim, Olms, 1963. HALLER, Michael, *Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang*, Regensburg, Koppensath, 1891; INAMA, Giovanni Battista-LESS, Michele, *La musica ecclesiastica secondo la volontà della chiesa: istruzione per i capi coro e per i sacerdoti; utile insieme ad ogni persona amante e nemica della riforma ceciliana compilata sopra diverse fonti*, Trento, Monauni, 1892; BELLERMANN, Heinrich, *Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der Musikalischen Komposition*, Berlino, Springer, 1862.*

- 9) Cfr. INZAGHI, Luigi, *Notizie su Giovanni Tebaldini*, in MARTINOTTI, Sergio (cura di), *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, Vol. II, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 387-397; NOVELLI, Anna Maria, *Giovanni Tebaldini nella musica sacra*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra», Nuova serie, 2002, n. 2, pp. 133-144; TURRONI MONTI, L'«utopia» cecilianica di Amelli e Tebaldini dopo il Motu proprio di Pio X in COLUSSI-BOSCOLO FOLEGANA (a cura di), *Op. cit.*, pp. 479-492; VILDERA, Anna, *Tebaldini, De Santi, Pothier: le scelte di un compositore spiegate attraverso i teorici*, *ivi*, pp. 493-512. Sarebbe più corretto congetturare che il De Santi consigliò a Tebaldini di andare a studiare a Regensburg, poi nell'ottobre 1888 egli incontrò direttamente Haberl nella Biblioteca del Conservatorio di Bologna che lo convinse ad andare a studiare alla *Kinchenmusichschule*. «Io arrivai in Baviera (Monaco e Ratisbona) con 100 lire. Mi trattenni studiando e lavorando, ma il maggior aiuto mi venne dal Direttore della Scuola cui erami iscritto: il Dr. Franz Xaver Haberl. Non solo, ché fu premurosamente Lui a farmi nominare Maestro a San Marco di Venezia. Questo per la verità». Cfr. *Lettera di Tebaldini del 1° settembre '45 al Prof. Vincenzo Lonati di Brescia*, si ringrazia per la preziosa segnalazione Anna Maria Novelli.
- 10) Cfr. TEBALDINI, Giovanni, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova. Illustrazione storico-critica, con cinque eliotipie*, Padova, Tipografia e libreria Antoniana, 1895; *Idem, L'archivio musicale della Cappella lauretana. Catalogo storico-critico, con dieci illustrazioni e due tavole fuori testo*, Loreto, Amministrazione della Santa Casa, 1921.
- 11) *Idem, La musica sacra nella storia e nella liturgia*, Macerata, Unione Cattolica Tipografica, 1893. L'opera trasmessa in tre edizioni (Milano, 1893; Padova, 1894; Ancona, 1904) raccoglie i testi di alcune conferenze (7) sulla musica sacra tenute dal Tebaldini in diverse occasioni a partire dal 1893.
- 12) Cfr. DE SANTI, Angelo, *Il m. Filippo Capocci e le sue composizioni per organo. Studio critico*, Roma, Tip. A. Befani, 1888; SESSANTINI, Gilberto, *Filippo Capocci (1840-1911) e la musica d'organo nella seconda metà dell'Ottocento*, in «Arte Organaria e Organistica», XVIII, 2011, n. 4, pp. 34-45. Tra i brevi ritratti biografici si cita ZACCARIA, Sante, *10 organisti italiani*, Roma, AISC, 1983.
- 13) Cfr. PARIBENI, Giulio Cesare-ORSINI, Luigi-BONTEMPELLI, Ettore, *M. E. Bossi il compositore-l'organista-l'uomo-l'organo in Italia*, Milano, Erta 1934; MOMPPELLIO, Federico, *Marco Enrico Bossi*, Milano 1952, Hoepli; MIOLI, Piero (a cura di), *L'organista dalle mille anime. Bossi concertista, compositore, didatta (1861-1925)*, Bologna, Clueb, 2012.
- 14) Cfr. TASINI, Francesco, *Sul metodo teorico-pratico per organo di Bossi e Tebaldini*, in MIOLI, (a cura di), *L'organista dalle mille anime, Op. cit.*, pp. 61-97. Durante il IV Congresso di Musica Sacra svoltosi a Milano (12-14 novembre 1891) Marco Enrico Bossi annunciò che con la collaborazione di Giovanni Tebaldini aveva iniziato la compilazione di un metodo per lo studio dell'organo in considerazione della sua assoluta mancanza in Italia. Tale lavoro apparve a partire dal mese di agosto 1893, previa sottoscrizione-abbonamento, in 12 fascicoli mensili annessi al periodico «Musica Sacra» (Milano). Nel 1897 venne poi rilevato in toto dalla casa editrice Carisch di Milano. La stessa opera apparve anche come supplemento al periodico «La Scuola Veneta di Musica Sacra», diretto dal Tebaldini, nel medesimo periodo (Anno II, 1893-1894) essendo stati gli autori i diretti possessori dei diritti dell'opera. Cfr. «Musica Sacra», XVII, n. 8 (agosto 1893).
- 15) Il testo apostolico si trova pubblicato per esteso anche in NASONI, *Op. cit.*, e KATSCHTHALER, *Kurze Geschichte der Kirchenmusik*, [terza edizione italiana stereotipa a cura di Paolo Guerrini], Torino, Sten Editrice, 1926.
- 16) Cfr. TEBALDINI, *La musica sacra, Op. cit.*, p. 2.
- 17) *Ibidem*, p. 25.
- 18) Cfr. GELINEAU, Joseph, *Chant et musique dans le culte chrétien* (versione italiana a cura di Gino Stefani), Torino, LDC, 1963, pp. 77-78.
- 19) Cfr. TEBALDINI, *La musica sacra, Op. cit.*, pp. 42 e 51.
- 20) BAINI, Giuseppe, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, cappellanocantore, e quindi compositore della cappella pontificia, maestro di cappella delle basiliche Vaticane, Lateranense e Liberiana, detto il principe della musica* (2 voll.), Roma, Società Tipografica, 1828 [rist. anast. Hildesheim, Olms, 1966]; HABERL, Franz Xaver, *Die römische schola cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16 Jahrhunderts*, Lipsia, Breitkopf und Härtel, 1888; *Idem, Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchives im Vatikan zu Rom*, Lipsia, Breitkopf und Härtel, 1888.
- 21) Cfr. BUSI, Leonida, *Il padre G. B. Martini*, Bologna, Zanichelli, 1891. In particolare alle pp. 246-271 – attraverso una puntuale analisi documentaria – viene sfatata la celeberrima «leggenda» secondo cui Palestrina avrebbe avuto il merito di salvare la polifonia sacra dalle reprimende del Concilio di Trento (1545-1563), pronto a bandirla dalla liturgia cattolica romana. Infatti, secondo un'errata tradizione, la sua *Missa papae Marcelli* avrebbe contribuito a persuadere i padri conciliari a non emendare la polifonia dalla Chiesa cattolica romana.
- 22) Cfr. SPITTA, Philipp, *Palestrina im sechzehnten und neunzehnten Jahrhundert*, in «Deutsche Rundschau», 1894, vol. 79, pp. 74-95.
- 23) Cfr. TEBALDINI, *Op. cit.*, pp. 80-81.
- 24) Cfr. HOFFMANN, E. T. A., *Musica religiosa antica e moderna in DONÀ, Mariangela (a cura di), E. T. A. Hoffmann, dialoghi di un musicista*, Milano, Minuziano, 1945, pp. 225-261. Il saggio di Hoffmann, apparso originariamente sulle colonne dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» nel 1814, e ripubblicato dall'autore, in *Kreisleriana (Phantasiestücke in Calots Manier*, Berlino, 1814-15); si veda anche HOFFMANN, *I fedeli di San Serapione*, Roma, Casini, 1957. Cfr. THIBAUT, Anton Friedrich Justus, *Über Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg, Mohr, 1824. L'opera di Thibaut – pubblicata anonima – ebbe ben otto edizioni sino al 1905.
- 25) Cfr. TEBALDINI, *Op. cit.*, p. 83.
- 26) Nel 1892, Tebaldini fondò e diresse, fino all'ultimo numero (1895), il periodico «La Scuola Veneta di Musica Sacra». Cfr. GAIATTO, *Il movimento ceciliano a Padova e nel Veneto*, in «Rassegna veneta di studi musicali», XV-XVI, 1999-2000, pp. 357-411; *idem, Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*, *Op. cit. in bibl.*, in particolare le pp. 105-168.
- 27) Il Tebaldini si rifece al pionieristico e accuratissimo studio di Von WINTERFELD, Carl, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, 3 voll., Berlino, Schlesinger, 1834. Anche nel recente studio di BARONCINI, Rodolfo, *Giovanni Gabrieli*, Palermo, L'Epos, 2012, l'ampio lavoro del WINTERFELD viene riconosciuto come «eccezionale esordio».
- 28) Cfr. TEBALDINI, *La scolastica del padre Martini*, in «Rivista musicale italiana», XLIII, 1939, vol. 3, pp. 305-314; *ivi*, voll. 4-5, pp. 517-529; *ibidem*, XLIV, 1940, vol. 1, pp. 1-17.
- 29) *Idem, La musica sacra, Op. cit.*, pp. 88-89.
- 30) Cfr. MARTINI, Giovanni, Battista, *Storia della musica*, Vol. I, Bologna, Lelio della Volpe Editore, 1757, Dissertazione Terza «Del Canto e degli Strumenti musicali degli Ebrei nel Tempio», p. 409, (rist. dei 3 voll. a cura di O. Wessely, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1967); GERBERT, Martin, *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, 2 voll. Sankt Blasien, 1774 (rist. a cura di O. Wessely, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1968). Tale poderosa opera costituì la fonte principale per alcuni capitoli dell'*Allgemeine Geschichte der Musik*, compilata nel 1788 da Johann Nikolaus Forkel (1749-1818). Anch'egli si mostrò critico verso la decadenza dell'autentica musica sacra; MARTINI, Giovanni, Battista, *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, 2 voll., Bologna, Lelio della Volpe Editore, 1774-1775; cfr. PASQUINI, Elisabetta, *L'esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto. Padre Martini teorico e didatta della musica*, Firenze, Olschki, 2004. Johann Joseph Fux, «il Palestrina austriaco», autore del celeberrimo trattato dialogico *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem, methodo novo ac certo nondum iam exacto ordinem* (Vienna, 1725): «la Bibbia dei teorici». Quest'opera è divisa in due libri. Il primo – comprendente 23 capitoli – è interamente relativo alle proporzioni degli intervalli dei suoni, secondo principi geometrici. Il secondo capitolo di questo libro è il solo che abbia attinenza con il titolo che Fux diede alla sua opera, in esso si tratta degli intervalli considerati nei loro rapporti musicali e nel loro movimento reciproco. Il secondo libro, scritto in forma di dialoghi tra il maestro Aloisio (Pierluigi da Palestrina) e il suo allievo Giuseppe (impersonato dallo stesso Fux), fornisce informazioni sui differenti generi di contrappunto semplice e doppio, sull'imitazione e la fuga a due, a tre e a quattro parti e sull'applicazione di queste nozioni ai differenti stili di composizione, con molti esempi musicali. Johann Joseph Fux – o anche Fuchs – fu compositore e teorico della musica, nonché maestro di cappella della corte di Vienna per circa quarant'anni, sotto il regno degli imperatori Leopoldo I, Giuseppe I e Carlo VI.