



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI

## GIOVANNI TEBALDINI (1864-1952) e la restituzione della musica antica

GIORNATA DI STUDI  
Padova, martedì 17 novembre 2015  
Sala delle Edicole, Corte dell'Arco Vallarezzo

### Organizzazione:

- Dipartimento dei Beni culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica - Università di Padova
- Scuola di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali - Università di Padova

### Con la collaborazione di:

- Centro Studi Antoniani - Padova
- Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" - Ascoli Piceno

### Comitato scientifico:

- Franco Bernabei, Dipartimento dei Beni culturali - Università di Padova
- Luciano Bertazzo, Centro Studi Antoniani - Padova
- Paola Dessì, Dipartimento dei Beni culturali - Università di Padova
- Antonio Lovato, Dipartimento dei Beni culturali - Università di Padova
- Donatella Restani, Dipartimento di Beni culturali - Università di Bologna
- Giovanna Valenzano, Dipartimento dei Beni culturali - Università di Padova

### Segreteria organizzativa:

- Francesca Antonia Bianchini e Marco Caroli, Scuola di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali - Università di Padova
- Giorgio Peloso, CdS Storia e Tutela dei Beni artistici e musicali - Università di Padova

### Immagine:

- Giovanni Tebaldini, *Ceciliae Nuptiae*  
© Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" - Ascoli Piceno, ms. autografo, c. 2r.

I 150 anni dalla nascita di Giovanni Tebaldini, fautore del recupero dell'antico, sono l'occasione per presentare i risultati conseguiti attraverso alcuni progetti di ricerca sostenuti dal Dipartimento dei Beni culturali dell'Università di Padova. Dal 2005 un gruppo di giovani ricercatori è impegnato nell'approfondimento delle problematiche attinenti la restituzione della musica medievale e rinascimentale, promossa dai movimenti di riforma attivi tra Otto e Novecento, studiando le informazioni offerte dai repertori, dai documenti d'archivio e soprattutto dal dibattito di idee ospitato in molte riviste. Il compito è ricostruire un capitolo di storia della musica a lungo trascurato e che, a prescindere dagli esiti estetici, presenta aspetti significativi delle tendenze culturali che alimentarono il complesso fenomeno socio-politico da cui prese forma la giovane nazione italiana.

Il processo di riforma si distingue per avere cercato di attuare un programma che risponde a due istanze principali: la necessità di riaffermare un'identità nazionale che, in ambito musicale, affonda le radici nella tradizione del canto monodico e della polifonia rinascimentale; la spinta verso la modernità che è il filo conduttore, ma spesso anche il discriminante di ogni valutazione della produzione musicale. Le due tendenze appaiono come forze centrifughe e contrapposte, che agivano all'interno dei movimenti di riforma condizionando la portata della loro azione di rivisitazione del passato. Nonostante ciò, il pensiero teorico e i risvolti concreti sottesi all'opera di restituzione dei repertori antichi rappresentano una componente che contraddistingue la nascente musicologia.

Partendo da queste considerazioni, la giornata di studi intende discutere le motivazioni e le scelte operative che guidarono l'azione di Giovanni Tebaldini. A livello di riflessione, il tema principale riguarda la ripresa del canto precarolingio, gregoriano e palestriniano, considerato in relazione ai tentativi di riforma liturgico-musicale. Dal punto di vista pratico, saranno osservate le modalità di lettura e trascrizione della musica antica, come emergono dal confronto tra il metodo di Tebaldini e quello di altri musicisti del suo tempo attivi in area veneta, dove più marcato fu l'impegno di restituzione della musica antica.

# GIOVANNI TEBALDINI (1864-1952) e la restituzione della musica antica

a cura di Paola Dessì e Antonio Lovato

PADOVA, MARTEDÌ 17 NOVEMBRE 2015  
Sala delle Edicole, Corte dell'Arco Vallarezzo



### Informazioni

[www.beniculturali.unipd.it](http://www.beniculturali.unipd.it)

### Contatti

[paola.dessi@unipd.it](mailto:paola.dessi@unipd.it) - [antonio.lovato@unipd.it](mailto:antonio.lovato@unipd.it)

### Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Piazza Capitaniato, 7 - 35139 Padova  
Front Office: +39 049 8274673  
Fax: +39 049 8274670  
[dipartimento.beniculturali@unipd.it](mailto:dipartimento.beniculturali@unipd.it)  
[www.beniculturali.unipd.it](http://www.beniculturali.unipd.it)

Scuola di Dottorato  
in Storia, Critica e  
Conservazione dei  
Beni Culturali

UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI PADOVA

IN COLLABORAZIONE CON

CENTRO STUDI ANTONIANI  
PADOVA



CENTRO STUDI E RICERCHE  
"GIOVANNI TEBALDINI"  
ASCOLI PICENO



# GIOVANNI TEBALDINI (1864-1952) E LA RESTITUZIONE DELLA MUSICA ANTICA

MARTEDÌ 17 NOVEMBRE 2015 - SALA DELLE EDICOLE, CORTE DELL'ARCO VALLARESSO - PADOVA

**Registrazione** - ore 9:30

**Saluti** - ore 9:45

Giovanna Valenzano

Prorettore al patrimonio artistico, musei e biblioteche, Università di Padova

Jacopo Bonetto

Direttore del Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, della musica, Università di Padova

Luciano Bertazzo

Direttore del Centro Studi Antoniani, Padova

**Prolusione**

Antonio Lovato, Università di Padova

Il recupero della musica antica tra Otto e Novecento: progetti di ricerca

**SESSIONE I** - ore 10:30

## TRADIZIONE VS MODERNITÀ

Chair: Donatella Restani, Università di Bologna

Ramón Saiz-Pardo, Pontificia Università della Santa Croce

Angelo De Santi (1847-1922) e la musica liturgica: i fondamenti teologici di una nuova disciplina

Mauro Casadei Turrone Monti, Università di Modena e Reggio Emilia

Il cantus precarolingio per la musicologia cecilianica e Tebaldini

Paola Dessì, Università di Padova

Il Medioevo musicale di Francesco Balilla Pratella (1880-1955) e di Giovanni Tebaldini

Marco Caroli, Università di Padova

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26-1594) secondo Giovanni Tebaldini

Guido Milanese, Università Cattolica del Sacro Cuore  
Giovanni Tebaldini e l'accompagnamento organistico al canto gregoriano tra Otto e Novecento

Discussione - ore 12:30

Pausa pranzo - ore 13:00

**SESSIONE II** - ore 14:30

## TRASCRIPTIONI E PRASSI ESECUTIVE

Chair: Paola Dessì, Università di Padova

Anna Maria Novelli, Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" - Ascoli Piceno

Giovanni Tebaldini e la «riviviscenza della Tradizione» nelle ricerche del Centro Studi a lui dedicato

Anna Godoy López, Universitat Autònoma de Barcelona

The recovery of ancient music from epistolary sources: the case of Felip Pedrell (1841-1922) and Giovanni Tebaldini

Lucia Boscolo, Università di Padova

Giovanni Tebaldini trascrittore di musica antica

Franco Colussi, USCI - Friuli Venezia Giulia

Siro Cisilino (1903-1987) trascrittore di musica antica

Luigi Lera, Conservatorio di Udine

Giovanni D'Alessi (1884-1969) trascrittore di musica antica

Antonio Silvestri, Archivio Capitolare di Treviso

Le trascrizioni di musica antica nella corrispondenza di Giovanni D'Alessi

Discussione - ore 17:00

**PADOVA**

**Chiesa di S. Nicolò - Piazzetta S. Nicolò**  
ore 20:45

## CONCERTO

Gruppo Vocale Novecento

Organista: Francesco Grigolo

Direttore: Maurizio Sacquegna

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

*Prélude Choral*, organo

Tomás Luis de Victoria (1548 ca.-1611)

*Ave Maria*, 4 voci

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

*Ave Maria*, voce sola e organo

Idebrando Pizzetti (1880-1968)

*Ave Maria*, 3 voci e organo

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

*Intermezzo*, organo

Giovanni Matteo Asola (1524-1609)

*Laudate dominum omnes gentes*, 8 voci a due cori

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

*Laudate dominum omnes gentes*, 4 voci

Lorenzo Perosi (1872-1956)

*Laudate dominum omnes gentes*, 2 voci e organo

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

*Marche Grave*, organo

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26-1594)

*Sicut cervus desiderat*, 4 voci

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

*Sicut cervus desiderat*, 4 voci

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

*Sonata per organo con coro*

Progetto finanziato dall'Università di Padova sui fondi della legge 3.8.1985, n. 429

Il **Gruppo Vocale Novecento**, fondato nel 2003, esegue polifonia sacra rinascimentale a sole voci virili. Ha partecipato a concerti, rassegne, festival, corsi e concorsi nazionali e internazionali, ottenendo prestigiosi riconoscimenti. Nel 2015, al 49° Concorso nazionale di Vittorio Veneto, gli è stato assegnato il primo premio per il canto polifonico di ispirazione popolare, il secondo premio per musiche originali d'autore, il premio speciale "Centenario" e il premio speciale per la migliore interpretazione della musica di autori contemporanei. Tra le incisioni discografiche si segnala una raccolta antologica con musiche di Tomás Luis de Victoria e un oratorio di Giuseppe Gazzaniga, eseguito con il gruppo Alio modo ensemble diretto da Silvano Perlini.

**Francesco Grigolo**, diplomato in Organo, Composizione organistica e Canto presso il Conservatorio di Vicenza, si è perfezionato all'Università della musica di Vienna. Vincitore, nel 2010, della borsa di studio Associazione musicale Terenzio Zardini, svolge attività concertistica in Italia e all'estero come direttore, solista e accompagnatore. È direttore del Coro Polifonico San Biagio di Montorso Vicentino e del Gruppo corale di Bolzano Vicentino, con i quali ha effettuato numerose produzioni musicali, ottenendo riconoscimenti come il premio "Direttore" al 47° Concorso nazionale corale di Vittorio Veneto. È componente del sestetto vocale EsaConsort, consulente artistico dell'ASAC Veneto e organista titolare del duomo di Arzignano. Ha inciso musiche di Terenzio Zardini e Mario Lanaro.

**Maurizio Sacquegna**, laureato in musicologia presso l'Università di Padova con una tesi magistrale sulla musica policorale di Giovanni Matteo Asola (1525-1609), è iscritto al corso di Direzione di coro e Composizione corale al Conservatorio di Vicenza. Ha approfondito il canto gregoriano con Lanfranco Menga e la vocalità funzionale con Luciano Borin. È direttore del Coro Piccola Baita, del Gruppo Vocale Novecento, del Coro del Liceo di Cologna Veneta e della Corale di Locara. È docente presso l'UNIVA di Vicenza (sede di Montecchio), nei seminari dell'Accademia Piergiorgio Righele e nel Liceo coreutico di Verona. Componente del sestetto vocale EsaConsort, ha ricevuto premi e riconoscimenti in numerosi concorsi nazionali.



**UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA**

**Martedì 17 novembre 2015, ore 20.45**

**Padova, Chiesa di S. Nicolò - Piazzetta S. Nicolò**

## ***Il Novecento (ri)ascolta la musica antica***

### **CONCERTO**

**in memoria di Pier Luigi Gaiatto**

**GRUPPO VOCALE**

**NOVECENTO**

**Organista: Francesco Grigolo**

**Direttore: Maurizio Sacquegna**

**Ingresso libero**

Progetto finanziato dall'Università di Padova sui fondi della legge 3.8.1985, n. 429

Il concerto è organizzato dagli studenti dell'Università di Padova ed è rivolto al mondo universitario (studenti, docenti e personale tecnico-amministrativo), ma anche a quanti sono interessati alla riscoperta della polifonia antica avvenuta tra Otto e Novecento. Lo scopo dell'iniziativa è diffondere i risultati ottenuti da un gruppo di studio del nostro Ateneo, che ha indagato le modalità con le quali nei secoli XIX e XX è stata reinterpretata la polifonia del Rinascimento, genere che ha ispirato le composizioni di numerosi musicisti moderni e contemporanei. Gli autori scelti per il programma sono rappresentativi della riforma della musica sacra in Italia: Giovanni Tebaldini, di cui sono appena trascorsi i 150 anni dalla nascita, Ildebrando Pizzetti e Lorenzo Perosi, i quali si sono variamente ispirati ad alcuni dei principali esponenti della Scuola Romana e Veneziana del '500, come Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luis de Victoria e Giovanni Matteo Asola.

Gli studenti dell'Università di Padova coinvolti in questa iniziativa hanno contribuito a raccogliere le composizioni per studiarne le caratteristiche testuali e musicali, e poi proporre la loro esecuzione che, in questa occasione, viene affidata al Gruppo Vocale Novecento. Il concerto, però, è anche l'occasione per ricordare un carissimo compagno di studi prematuramente scomparso, il dott. Pier Luigi Gaiatto che ha indagato sistematicamente l'opera di chi ha promosso la riscoperta della musica antica in area veneta. Le sue ricerche sono state fondamentali per coloro che, dopo di lui, hanno continuato lo studio degli autori e dei repertori prodotti dalla riforma della musica sacra. Pier Luigi aveva avviato anche la compilazione del catalogo delle musiche di Giovanni Tebaldini: possa l'esecuzione del concerto favorire la conclusione di quel progetto editoriale, a riconoscimento del suo lavoro e in omaggio alla sua memoria.

**Studenti dell'Università di Padova che hanno promosso l'iniziativa:** Giorgio Peloso (garante), Agnese Aghito, Valentina Bagarolo, Anna Balagion, Barbara Bittante, Lara Bottaro, Giulio Daniele, Alessandro De Blasi, Elena Filippucci, Alessia Leccese, Dario Lo Surdo, Giorgia Malagò, Gaia Masut, Francesco Ostuni Minuzzi, Alessia Penazzato, Miriam Rizzi, dott. Giorgio Zoia

## PROGRAMMA

**Giovanni Tebaldini** (1864-1952)

*Prélude Choral*, op. 16 n. 1

da *Trois pièces d'orgue*, 1897

**Tomás Luis de Victoria** (1548 ca.-1611)

*Ave Maria*, 4v (CATB)

da *Victoria-Werke*, VIII, 1913

**Giovanni Tebaldini** (1864-1952)

*Ave Maria*, op. 22 n. 7, 1v (S) e organo

da «Composizioni sacre per canto», I/5, 1909

**Ildebrando Pizzetti** (1880-1968)

*Ave Maria*, op. 2, 3v (ATB) e organo

da «Musica sacra», 7, 1900

**Giovanni Tebaldini** (1864-1952)

*Intermezzo*, op. 16 n. 2

da *Trois pièces d'orgue*, 1897

**Giovanni Matteo Asola** (1524-1609)

*Laudate dominum omnes gentes*, 8v

(coro I: CATB; coro II: CATB)

da *Vespertina omnium solemnitatium psalmodia*, 1590

**Giovanni Tebaldini** (1864-1952)

*Laudate dominum omnes gentes*, 4v (T1T2BrB)

Inedito

**Lorenzo Perosi** (1872-1956)

*Laudate dominum omnes gentes*, 2v (SMz) e organo

da «Melodie sacre», II, 1898

**Giovanni Tebaldini** (1864-1952)

*Marche Grave sur le thème de "Vexilla"*, op. 16 n. 3

da *Trois pièces d'orgue*, 1897

**Giovanni Pierluigi da Palestrina** (1525/26-1594)

*Sicut cervus desiderat*, 4v (CATB)

Trascrizione in Giovanni Tebaldini, *Trilogia sacra*, 1921

**Giovanni Tebaldini** (1864-1952)

*Sicut cervus desiderat*, op. 24 n. 2, 4v (SATB)

da *Tria Motetta*, 1904

**Giovanni Tebaldini** (1864-1952)

*Sonata per organo con coro sul corale «Herzliebster Jesu»*,

op. 26, 4v (SATB) e organo, 1901: Allegro sostenuto

GIOVANNI TEBALDINI  
(1864-1952)

E LA RESTITUZIONE  
DELLA MUSICA ANTICA

a cura di  
PAOLA DESSÌ - ANTONIO LOVATO



PADOVA  
CENTRO STUDI ANTONIANI  
2017

CENTRO STUDI ANTONIANI



---

Autorizzazione del tribunale di Padova: 22 aprile 1961, n. 204

---

Part. IVA/Cod. Fisc.: 02643240282

*Abbonamento annuale:* Italia: € 65,00 - Estero: € 75,00

*Annate arretrate:* Italia: € 68,00 - Estero: € 78,00

*(fasc. singolo:* Italia € 25,00 - Estero: € 30,00; *doppio:* Italia: € 45,00 - Estero: € 50,00)

Conto Corrente Postale: n. 15326358 - Associazione Centro Studi Antoniani  
Banca Monte dei Paschi di Siena

IBAN IT 09 I 01030 12197 000000474917 – BIC/SWIFT PASCITMMXXX

*L'abbonamento decorre dal 1 gennaio di ogni anno.*

*Gli abbonamenti che non saranno disdetti entro il 31 dicembre di ciascun anno  
si intendono tacitamente rinnovati per l'anno successivo.*

# IL SANTO

RIVISTA FRANCESCA  
DI STORIA DOTTRINA ARTE

QUADRIMESTRALE

LVII, 2017, fasc. 1-2

CENTRO STUDI ANTONIANI  
BASILICA DEL SANTO - PADOVA

**IL SANTO**  
**Rivista francescana di storia dottrina arte**

International Peer-Reviewed Journal

ISSN 0391 - 7819

*Direttore / Editor publishing*

Luciano Bertazzo

*Comitato di redazione / Editorial Board*

Michele Agostini, Luca Baggio, Ludovico Bertazzo ofmconv, Giulia Foladore,  
Emanuele Fontana, Isidoro Liberale Gatti ofmconv, Maria Nevilla Massaro, Damien Ruiz,  
Valentino Ireneo Strappazzon ofmconv, Andrea Vaona ofmconv

*Comitato scientifico / Scientific Board*

Maria Pia Alberzoni (Università di Milano), Giovanna Baldissin Molli (Università di Padova),  
Nicole Bériou (IRHT - Paris), Luciano Bertazzo (FTTr-Facoltà Teologica del Triveneto),  
Louise Bourdua (Warwick University - UK), Francesca Castellani (Università IUAV - Venezia),  
Jacques Dalarun (IRHT - Institut de Recherches des Textes - Paris), Pietro Delcorno  
(University of Leeds - UK), Maria Teresa Dolso (Università di Padova), Tiziana Franco  
(Università di Verona), Donato Gallo (Università di Padova), Nicoletta Giové  
(Università di Padova), Jean François Godet-Calogeras (St. Bonaventure University - USA),  
Eleonora Lombardo (Universidade do Porto - P), Antonio Lovato (Università di Padova),  
Steven J. McMichael (University of St. Thomas - USA), José Meirinhos  
(Universidade do Porto - P), Giovanni Grado Merlo (Università di Milano),  
Antonio Rigon (Università di Padova), Mariaclara Rossi (Università di Verona),  
Andrea Tilatti (Università di Udine), Giovanna Valenzano (Università di Padova)

*Segreteria / Secretary*

Chiara Giacon

*Direttore responsabile / Legal representative*

Alessandro Ratti

**ASSOCIAZIONE**

**CENTRO STUDI ANTONIANI**

Piazza del Santo, 11

I - 35123 PADOVA

Tel. +39 049 860 32 34

Fax +39 049 822 59 89

E-mail: [info@centrostudiantoniani.it](mailto:info@centrostudiantoniani.it)

<http://www.centrostudiantoniani.it>

**INDICE DEL FASCICOLO**  
LVII, 2017/1-2

GIOVANNI TEBALDINI

ANTONIO LOVATO, <i>Il recupero della musica antica tra Otto e Novecento. Progetti di ricerca</i>	7
RAMÓN SAIZ-PARDO HURTADO, <i>Angelo De Santi e la musica liturgica.</i> <i>I fondamenti teologici di una nuova disciplina</i>	19
MAURO CASADEI TURRONI MONTI, <i>Il Cantus precarolingio per la musicologia cecilianica e Giovanni Tebaldini</i>	37
PAOLA DESSÌ, <i>Il "Medioevo musicale" di Giovanni Tebaldini: restituzione e conservazione</i>	49
MARCO CAROLI, <i>Giovanni Pierluigi da Palestrina secondo Giovanni Tebaldini</i>	61
GUIDO MILANESE, <i>Giovanni Tebaldini e l'accompagnamento al canto gregoriano</i>	77
ANNA MARIA NOVELLI, <i>Giovanni Tebaldini e la «riviviscenza della tradizione» nelle ricerche del Centro Studi a lui dedicato</i>	101
ANNA GODOY LÓPEZ, <i>The Recovery of ancient Music from epistolary Sources: the case of Felip Pedrell and Giovanni Tebaldini</i>	137
LUCIA BOSCOLO FOLEGANA, <i>Giovanni Tebaldini trascrittore di musica antica</i>	145
LUIGI LERA, <i>Giovanni D'Alessi trascrittore di musica antica</i>	165
ANTONIO SILVESTRI, <i>Le trascrizioni di musica antica nella corrispondenza di Giovanni D'Alessi</i>	185

NOTE E RICERCHE

VINCENZO VOZZA, <i>«Bernardinus Franciscanus»,</i> <i>teologo interlocutore dell'eterodosso Pietro Speciale da Cittadella</i>	203
ANTONINO POPPI, <i>Conversione, battesimo e vestizione religiosa di un adolescente ebreo (Abraam Alpronth) nella basilica del Santo, a Padova (1582)</i>	223

ANTONIO LOVATO

**IL RECUPERO DELLA MUSICA ANTICA  
TRA OTTO E NOVECENTO  
PROGETTI DI RICERCA**

La frequentazione della musica antica rappresenta uno dei fattori che più hanno contribuito a definire e formare i linguaggi artistico-musicali fra Otto e Novecento<sup>1</sup>. Il ritorno all'antico, che in musica significa ripensare e ri-attualizzare, spesso re-inventandola, la grande tradizione del canto piano e della polifonia rinascimentale, orientò a più riprese e in forme diverse la produzione di molti compositori, critici e studiosi di quel periodo, sospinti principalmente dall'esigenza diffusa di concorrere a definire l'identità della nuova Nazione italiana, ancora in via di formazione<sup>2</sup>. Attingere a quel passato glorioso, di cui l'Italia era depositaria in larga misura, a molti appariva la strada più naturale, quasi obbligata, per arrivare a costruire il nuovo assetto culturale del giovane Stato. Nello stesso tempo, le esigenze incalzanti dell'italianità dell'arte (della musica nel nostro caso) si trovarono a confrontarsi con l'anelito non meno pressante e attuale verso la modernità, spesso vissuto come sofferta se non proprio come radicale contrapposizione a quella stessa tradizione, in nome dell'internazionalità dell'arte contemporanea. Per tanti aspetti, la dicotomia che ne seguì rappresenta il filo conduttore, quasi lo spartiacque sul quale è cresciuta l'allora nascente musicologia italiana nel tentativo di definire la funzione della musica, dibattuta tra l'imperativo di conquistare la modernità, già

---

<sup>1</sup> *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, a cura di DAVID BRYANT (Studi di musica veneta, 13), Olschki, Firenze 1988; FIAMMA NICOLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Sansoni, Firenze 1982; UGO DUSE, *Per una storia della musica del Novecento e altri saggi*, EdT, Torino 1981.

<sup>2</sup> MARTINA BURAN, *Il recupero dell'antico nell'opera di Ottorino Respighi e l'archivio documentario alla Fondazione «Giorgio Cini» di Venezia*, tesi di dottorato, supervisore ANTONIO LOVATO, Università degli Studi di Padova 2010.

saldamente affermata nel panorama internazionale delle arti, e l'irrinunciabile valorizzazione dell'eccezionale patrimonio nazionale ereditato dal passato.

Questo richiamo al contesto è doveroso se non si vuole continuare ad osservare da un'angolazione parziale e riduttiva, quando non esclusiva, un'esperienza che, non meno di altre, testimonia quanto avvenne in ambito musicale tra Otto e Novecento in Italia<sup>3</sup>. Si tratta dei programmi di rivisitazione dell'antico formulati dai movimenti di riforma della musica sacra, comunemente classificati come prodotti del cosiddetto movimento ceciliano, sostanzialmente ignorati dalle principali e più autorevoli storie della musica, e citati solo marginalmente negli studi della musicologia ufficiale, incline a non considerare significativa quell'esperienza per i presunti limiti estetici e formali dei suoi prodotti<sup>4</sup>. A dare ragione della necessità di modificare l'angolo di visuale focalizzato su questa tematica e sulle relative problematiche sono adesso non solo diversi e ben documentati contributi degli anni recenti, ma anche i risultati di quanto finora è stato possibile raccogliere con una serie di progetti di ricerca sostenuti nell'ultimo decennio dal Dipartimento dei Beni culturali dell'Università di Padova, rivolti a indagare in modo sistematico fonti e testimonianze relative ai movimenti di riforma attivi principalmente in area veneta.

Che la questione potesse, anzi dovesse essere affrontata muovendo da presupposti diversi da quelli abitualmente adottati fu evidente fin dall'ormai lontano 1992, quando il compianto Pierantonio Gios mi sollecitò un contributo sulla riforma della musica sacra a Padova<sup>5</sup>. In quell'occasione, più che lo studio di quanto scritto e argomentato dagli addetti ai lavori, furono di fondamentale importanza la consultazione delle relazioni contenute nelle visite pastorali dei secoli XIX e XX, nonché lo spoglio delle pubblicazioni periodiche locali, sia quelle del fronte cattolico, spesso venute da spirito intransigente, sia quelle del versante laico, non meno radicali nel loro anticlericalismo<sup>6</sup>. Il quadro, per quanto parziale, che ne è uscito ha su-

<sup>3</sup> Il tema rimane sostanzialmente assente anche nei volumi dedicati all'Otto e Novecento nelle recenti e innovative *Storia della musica* dell'EdT ed *Enciclopedia della musica* di Einaudi, ma lo è anche in *Teatro, musica, tradizione dei classici*, il sesto volume della *Letteratura italiana* sempre di Einaudi. Vi dedica la dovuta attenzione, invece, CARL DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Akademische Verlagsgesellschaft, Wiesbaden 1980 (trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1990), pp. 190-204, discutendo le relazioni tra musica sacra e società borghese in terra tedesca.

<sup>4</sup> Per un profilo storico del movimento ceciliano cf. le voci relative in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by STANLEY SADIE, IV, Macmillan Publishers Limited, London 1980, pp. 47-48, e in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il lessico*, diretto da ALBERTO BASSO, III, UTET, Torino 1984, pp. 259-260.

<sup>5</sup> ANTONIO LOVATO, *Il Movimento ceciliano a Padova*, in *Le scelte pastorali della Chiesa padovana. Da Giuseppe Callegari a Girolamo Bordignon. 1883-1982*, a cura di PIERANTONIO GIOS, Gregoriana, Padova 1992, pp. 385-420.

<sup>6</sup> PADOVA, ARCHIVIO STORICO DIOCESANO, *Visitationes*, CLXXII-CXC. I periodici più ric-

bito reso evidente che continuare ad affrontare quello specifico progetto di recupero della musica antica con le categorie tipiche ed esclusive degli stili, dei generi, del primato dell'artista, dei *monumenta* autorevoli e dei modelli esemplari era non solo riduttivo, ma addirittura fuorviante. Il fenomeno, infatti, non si può comprendere appieno facendo ricorso soltanto ai canoni selettivi della musicologia storica; per molti aspetti, e più correttamente, dovrebbe essere osservato con i parametri della sociologia della musica o della storia della cultura e delle tradizioni, meglio ancora delle discipline antropologiche e delle scienze umane, adeguatamente attrezzate per indagare i linguaggi non riducibili agli schemi e ai criteri dell'opera d'arte, in quanto espressione di ceti e gruppi sociali che con il radicamento nella musica del passato hanno dato voce a un'esperienza esistenziale prima ancora che a una progettualità fatta di aspirazioni, ideali estetici e sperimentazioni stilistiche.

Il compito di avviare una ricerca sistematica in questa direzione, con tutte le incognite del caso, se lo assunse Pier Luigi Gaiatto che, con l'entusiasmo di chi desidera scoprire e conoscere e con il sostegno di un solido bagaglio di conoscenze e competenze, tra il 2005 e il 2008 portò alla luce e indagò una quantità ingente di documenti inediti, riuscendo ad aprire porte fino allora rimaste inaccessibili<sup>7</sup>. Basta osservare la ricostruzione che egli ha fatto del dibattito sulla musica sacra in seno all'Opera dei Congressi, oppure la sua indagine sul ruolo e sulle modalità operative di Angelo De Santi, principale punto di riferimento nel recupero della musica antica del quale aveva iniziato allora a riscoprire la personalità, per capire che quella complessa esperienza può essere compresa solo in parte se ci si limita ad applicare le categorie convenzionali della storia della musica<sup>8</sup>. In realtà, per i movimenti di riforma la musica è tutt'uno con fattori di ordine culturale e sociale da un lato, liturgico, religioso e teologico dall'altro, che

---

chi di informazioni sono risultati essere: «La Specola», «Il Foglietto della domenica», «La Sentinella», «L'Ancora», «L'Ancora della domenica», «Per il popolo», «La Difesa del popolo», «Bollettino diocesano di Padova», «L'Euganeo», «Il Bacchiglione», «Il Veneto», «La provincia di Padova», «L'Antenore», «Corriere veneto», «Il Brenta».

<sup>7</sup> PIER LUIGI GAIATTO, *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*, tesi di dottorato, supervisore ANTONIO LOVATO, Università degli Studi di Padova 2008.

<sup>8</sup> IDEM, *Il movimento ceciliano a Padova e nel Veneto. Il carteggio De Santi - Chesò*, «Rassegna veneta di studi musicali», 15-16 (1999-2000), pp. 263-300; ANTONIO LOVATO, *Il Movimento ceciliano e la storiografia musicale in Italia. Il contributo di Angelo De Santi*, «Musica e Storia», 13 (2005), pp. 251-278; IDEM, *The Cecilian movement and musical historiography in Italy: The contribution of Angelo De Santi*, in *Music's Intellectual History*, ed. by ZDRAVKO BLAŽEKOVIĆ - BARBARA DOBBS MACKENZIE (RILM Perspectives, 1), Rilm, New York 2009, pp. 237-245; PIERLUIGI GAIATTO, *La ricezione degli studi solesmensis in Italia alla fine dell'Ottocento: l'inedito metodo di canto gregoriano di Angelo De Santi*, in *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, a cura di FRANCO COLUSSI - LUCIA BOSCOLO («Quaderni del Conservatorio», 4), Forum, Udine 2011, pp. 389-459.

ne segnano la vera identità, ma anche l'atipicità rispetto ad altre esperienze e sperimentazioni artistiche del tempo.

Il lavoro di Pier Luigi, fermatosi con la discussione della tesi di dottorato in seguito alla sua improvvisa e tragica scomparsa, fu ripreso e continuato con esiti per certi aspetti imprevedibili da un gruppo di suoi colleghi dottorandi nell'ambito del PRIN *Arti figurative e musica nei periodici di area settentrionale dell'Ottocento e del Novecento: archivio informatico e analisi critica*, promosso dal Dipartimento dei Beni culturali dell'Università di Padova (2008-2011)<sup>9</sup>. Lo scopo fondamentale di questo PRIN era proprio quello di fare emergere l'importante contributo che le riviste hanno assicurato agli studi sulla produzione artistica e musicale italiana e alla ricostruzione del dibattito critico sui metodi di recupero, analisi e, soprattutto, comunicazione delle arti<sup>10</sup>. Tra le numerose riviste, dall'esistenza talvolta effimera, sono risultate fondamentali per i contributi che vi sono espressi «Musica sacra», «Ars et labor», «Il raccoglitore», «La Civiltà Cattolica», «Note d'archivio per la storia musicale», «La fiera letteraria» e «Ateneo veneto». A questi periodici – che, pur non essendo in prevalenza di natura musicale e musicologica, discutono anche questioni di storia, analisi, teoria e prassi musicale – sono stati aggiunti alcuni Bollettini diocesani del Veneto, nei quali è documentata l'attività svolta dalle Commissioni territoriali per la musica sacra. Il lavoro previsto dal PRIN ha perseguito due finalità principali:

1. l'acquisizione e l'inserimento in un'apposita banca dati delle informazioni analitiche ricavate dagli articoli di musica e arte ospitati tra Ottocento e primo Novecento da periodici di varia estrazione, ma anche da pubblicazioni antologiche specifiche, in vista della loro fruibilità collettiva;

---

<sup>9</sup> Le istituzioni coinvolte nel PRIN sono state le seguenti: Università degli Studi di Padova - Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, Università Federico II di Napoli, Università di Torino, Università Cattolica di Milano, Università di Trieste, Università di Palermo. Coordinatore Scientifico Nazionale: Rosanna Cioffi. Responsabile dell'unità di Padova: Franco Bernabei (Antonio Lovato); collaboratori: Giovanni Bianchi, Ivan Bianchi, Giuseppina Dal Canton, Stefano Franzo, Marta Nezzo, Giuliana Tomasella, Alessandra Andreotti, Cristina Bernardi, Lucia Boscolo, Martina Buran, Franco Colussi, Cristina Di Zio, Pier Luigi Gaiatto, Elena Gianuzzo, Ruggero Lorenzin, Chiara Marin, Marianna Negrini, Diana Zamberlan. Il progetto ha permesso di inserire in un database tutti i dati relativi a una serie di riviste d'arte e di musica dell'Ottocento e del Novecento e a discutere in due Convegni di studio svoltosi a Venezia (2011) e a Santa Maria Capua Vetere (2012) gli aspetti filologici e critici emersi dalle indagini condotte sulle varie riviste dai partecipanti alla ricerca.

<sup>10</sup> ROSANNA CIOFFI, *La "consistenza dell'effimero": alcune riflessioni sul progetto «Riviste d'arte» e sui risultati della ricerca a Napoli*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a cura di NADIA BARRELLA - ROSANNA CIOFFI (Monumenta Documenta, 5), Luciano Editore, Napoli 2013.

2. lo studio di nuclei problematici emersi dai dati acquisiti, che possono comporsi in unità utili per la storia della critica della musica, secondo scelte tematiche programmate.

I temi critici sui quali è stata concentrata l'analisi e la discussione sono stati i seguenti:

- a) la musica, anche nelle sue espressioni pratiche, intesa non solo come dato di fatto, quanto per la sua funzionalità ai fini della comunicazione con un pubblico vasto;
- b) il rapporto fra passato e presente, quindi il recupero della musica antica sul piano dei contenuti e dello stile, ma soprattutto della sua presunta attualità;
- c) il rapporto della musica antica con la modernità e il tema conseguente della difesa del patrimonio nel panorama nazionale e internazionale: problematiche attuali in Italia per tutto l'Ottocento e il Novecento;
- d) la ricezione degli eventi e delle esecuzioni musicali capaci, nella loro spettacolarità, di riflettere, ma anche di condizionare l'evoluzione e i mutamenti del gusto, in un rapporto controverso con le posizioni della critica specialistica.

I dati raccolti attraverso lo spoglio e la selezione delle informazioni sono stati oggetto di un sistematico inserimento nell'apposita banca dati costituita presso il Dipartimento dei Beni culturali dell'Università di Padova. Le informazioni relative alla musica, rese disponibili al termine del lavoro di implementazione, sono sintetizzate nel prospetto seguente.

Titolo della rivista	Annate	Record censiti
<i>Arte sacra</i>	1931-1934	2
<i>Atti e memorie dell'Ateneo veneto: rivista mensile di scienze, lettere ed arti</i>	1864-1881	50
<i>Ateneo veneto: rivista mensile di scienze, lettere ed arti</i>	1881-2009	55
<i>Bollettino diocesano di Padova</i>	1916-1999	300
<i>Bollettino della diocesi di Vicenza</i>	1910-1973	32
<i>La Civiltà Cattolica</i>	1850-2011	93
<i>La fiera letteraria: giornale settimanale di lettere, scienze e arti</i>	1925-1928	154
<i>Note d'archivio per la storia musicale</i>	1924-1985	243
<i>Il raccoglitore</i>	1814-1868	13
<i>Ars et labor</i>	1902-1907	200
<i>Musica e musicisti</i>	1903-1904	350
	Totale	1.492

Dagli esiti della discussione sono emersi i criteri e le modalità che alimentarono il dibattito musicale tra Otto e Novecento: saggi, articoli, cro-

nache, recensioni e rubriche offrono uno spaccato non episodico sulle aspettative che motivavano l'interesse per la comunicazione musicale anche da parte di ambienti e soggetti non necessariamente del settore, anzi tra loro molto diversi per preparazione e interessi culturali<sup>11</sup>.

L'indagine è, quindi, proseguita con il progetto di ricerca *La musica sacra in periodici di area settentrionale dei secoli XIX-XX*, condotta da Marco Caroli durante la sua partecipazione al Corso di Dottorato in Storia, critica e conservazione dei beni culturali dell'Università di Padova<sup>12</sup>. Anche i dati raccolti durante questa fase della ricerca sono stati inseriti nella banca dati del Dipartimento dei Beni culturali dell'Università di Padova. La quantità delle informazioni censite, che in questo caso riguardano specificamente la riforma della musica sacra, risulta dal prospetto seguente.

Titolo della rivista	Annate	Record censiti
<i>La scuola veneta di musica sacra</i>	1892-1894	38
<i>Santa Cecilia: rivista mensile di musica sacra e liturgica</i>	1899-1934	784
<i>Rassegna gregoriana per gli studi liturgici e pel canto sacro</i>	1902-1914	303
<i>Bollettino ceciliano</i>	1906-1960	354
<i>Psalterium. Rassegna ceciliana mensile per la cultura delle scholae cantorum</i>	1907-1918	174
<i>Svegliarino musicale</i> ( <i>Svegliarino ceciliano</i> )	1913-1930 1948-1961	386 11
	Totale	2.050

Entrare in questa avventura poteva sembrare un azzardo, perché si trattava di affrontare un capitolo di storia della musica, quello della rivisitazione della musica antica e dei movimenti di riforma appunto, non più soltanto attraverso i periodici scientifici destinati agli specialisti della disciplina e ai cultori della materia, bensì considerando il contesto in cui esso si colloca attraverso lo spoglio di riviste di cultura generale, letteraria e anche di opinione o intrattenimento, pubblicazioni di enti e associazioni non necessariamente musicali o musicologiche, fogli di informazione diffusi soltanto a livello locale ma in modo spesso capillare. In realtà sarebbe stato proprio questo percorso a fornire una serie di indicatori validi a

<sup>11</sup> CRISTINA BERNARDI, «Musica e musicisti»: una rivista per il grande pubblico tra informazione e critica, in BARRELLA - CIOFFI, *La consistenza dell'effimero*, pp. 111-129; RUGGERO LORENZIN, *Aspetti di vita musicale nelle riviste italiane tra Otto e Novecento: dal saggio alla rubrica*, ivi, pp. 131-167; ANTONIO LOVATO, *La rivista «La scuola veneta di musica sacra» e il recupero dell'antico*, ivi, pp. 169-184. Cf. anche PIER LUIGI GALATTO, *Giovanni Tebaldini, «La scuola veneta di musica sacra» e il recupero dell'antico*, «Musica e Figura», 2 (2013), pp. 117-145.

<sup>12</sup> MARCO CAROLI, *La musica sacra in periodici di area settentrionale dei secoli XIX-XX*, tesi di dottorato, supervisore ANTONIO LOVATO, Università degli Studi di Padova 2017.

inquadrare quelle vicende in una nuova prospettiva, più rispettosa della realtà, meno parziale e meno di parte. Simili strumenti di informazione, infatti, destinati a un pubblico vasto e diversificato, discutono anche di musica, molto di recupero della musica antica e di riforma della musica sacra, ospitando interventi che difficilmente avrebbero trovato spazio altrove. I contributi che si incontrano non saranno sempre significativi se riferiti all'oggetto musicale in sé e per sé, ma sicuramente presentano interesse per lo sfondo, spesso polemico, in cui l'oggetto musicale viene presentato e discusso, per la scelta militante di affermare una difficile e spesso contrastata esigenza di socialità della musica, per il suo messaggio che deve essere rivolto al pubblico e non solo agli studiosi, quindi per la sua funzione «politica», per la sua attualità e per gli eventi ad essa collegati nella dimensione temporale: concerti e concerti storici, spettacoli, manifestazioni civili, celebrazioni religiose, proposte e iniziative educative, ecc.

La pubblicistica e la storiografia dell'Italia postunitaria, anche se limitata ai movimenti di riforma della musica sacra, hanno una consistenza insolita e molto eterogenea. Ma, ciò che interessa, le riviste finora esaminate non presentano le caratteristiche dei semplici contenitori o trasmettitori di idee e manifestazioni: sono periodici che intendono essere anche dei collettori di istanze, di gusti e proposte didattiche in buona misura generate da quegli stessi mezzi di informazione, sensibili agli umori del pubblico e, nello stesso tempo, motivati dall'esigenza di orientare tali umori secondo le finalità indicate dai compilatori o dai curatori delle singole testate.

Tutto questo obbliga ad allargare e mutare la visuale, anche perché la vasta produzione periodica privilegia i rapporti fra le arti (figurative e letterarie, della musica e dello spettacolo), non solo come un dato di fatto di cui prendere atto, ma per la loro complicità strumentale ai fini di una moderna comunicazione di massa. Un aspetto che si impone, e che si lega all'alleanza fra le arti oltre che alla loro finalità identitaria, è proprio la questione del rapporto fra passato e presente, e quindi dei recuperi, storici e di gusto, della musica del passato, sia sul versante dello stile sia sul piano dei contenuti civili, politici e religiosi. Del resto la funzione della musica in rapporto alla modernità, accettata o negata che sia, e la difesa conseguente del patrimonio storico-musicale sono temi che nei periodici italiani rimangono molto vivi per tutto l'Ottocento e il Novecento. Si tratta di un genere di stampa che assicura un'eccezionale visibilità a dibattiti e contrapposizioni a sfondo politico, religioso e sociale, nei quali il coinvolgimento delle arti, la musica in particolare, è variamente invocato: e per la realizzazione della sospirata unità nazionale e per la coscienza identitaria da affermare anche nei confronti delle altre nazioni. Non si deve dimenticare che è anche su presupposti simili che nasce la figura del critico e quella dello storico della musica, inteso come professionista di una disciplina finalmente inquadrata in un sistema razionale di divisione dei saperi, in un ambito sociale moderno e unitario, oltre il modello dell'erudito poligrafo del periodo precedente.

Mentre a Padova si incominciava a fare i conti con queste risultanze, analoghe prospettive e metodologie d'indagine venivano riprese anche da altre iniziative di ricerca promosse in questi ultimi decenni da diverse istituzioni accademiche e scientifiche. È sufficiente prendere in considerazione gli esiti di convegni, giornate di studio e progetti di ricerca che si sono susseguiti dal 2002 a oggi, in particolare: *Metodi e prospettive della storiografia musicale in Italia al tempo di Oscar Chilesotti* (Bassano del Grappa 2002)<sup>13</sup>; *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento* (Cesena 2002)<sup>14</sup>; *Music's Intellectual History: Founders, Followers, and Fads* (New York 2005)<sup>15</sup>; *La nascita della storiografia musicale in Europa nel XIX secolo: gli orientamenti nazionali* (Venezia 2007)<sup>16</sup>; *Historiografía y musicología en España: 1800-1950* (València 2008)<sup>17</sup>; *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra nella seconda metà dell'Ottocento* (Venezia 2008); *Giovanni Battista Candotti e il suo tempo* (Passariano-Cividale del Friuli 2009)<sup>18</sup>; *Giovanni D'Alessi e la polifonia sacra a Treviso nel '900. Un'eredità da riscoprire* (Treviso 2010)<sup>19</sup>; *Arte e musica nelle pubblicazioni periodiche tra Ottocento e Novecento* (Venezia 2011); *Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento* (Santa Maria Capua Vetere 2012)<sup>20</sup>; *Pio X, la liturgia e la musica. L'opera di riforma di papa Sarto* (Treviso 2013)<sup>21</sup>. Nuove e utili conoscenze provengono poi da alcune tesi di dottorato di ricerca discusse presso l'Università di Udine, che svelano i contorni di una realtà molto attiva attraverso lo studio programmato della stampa periodica locale<sup>22</sup>.

<sup>13</sup> I vari contributi sono riuniti in «Musica e Storia», 13 (2005), pp. 193-383. Cf. anche Oscar Chilesotti: *la musica antica e la musicologia storica*, a cura di IVANO CAVALLINI, Fondazione Levi, Venezia 2000.

<sup>14</sup> *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, a cura di MAURO CASADEI TURRONI MONTI - CESARINO RUINI (MSIL, 36), Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2004.

<sup>15</sup> *Music's Intellectual History*.

<sup>16</sup> «Musica e Storia», 16 (2008), pp. 65-159.

<sup>17</sup> *Pasados Presentes. Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*, ANDREA BOMBI ed., Universitat de València 2015.

<sup>18</sup> I contributi dei due convegni di Venezia e Passariano - Cividale del Friuli sono raccolti in *Candotti, Tomadini, De Santi*.

<sup>19</sup> *Mons. Giovanni D'Alessi. La polifonia sacra a Treviso nel Novecento: una eredità da riscoprire* (Fonti e studi della Chiesa di Treviso), Editrice San Liberale, Treviso 2013.

<sup>20</sup> I contributi dei due convegni di Venezia e Santa Maria Capua Vetere sono pubblicati in *La consistenza dell'effimero*.

<sup>21</sup> *Riforma del cattolicesimo? Le attività e le scelte di Pio X*, a cura di GIULIANO BRUGNOTTO - GIANPAOLO ROMANATO (Pontificio Comitato di Scienze storiche - Atti e documenti, 43), Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2016.

<sup>22</sup> CRISTINA SCUDERI, *Il movimento di area friulana nel primo Novecento*, tesi di dottorato, relatore MAURO CASADEI TURRONI MONTI, Università degli Studi di Udine 2009; ALESSIO SCREM, *Giovanni Battista Cossetti (1863-1955) nel movimento ceciliano in Friuli*, tesi di dottorato, relatore MAURO CASADEI TURRONI MONTI, Università degli Studi di Udine 2011; LUCA CANZIAN, *Il movimento ceciliano in diocesi di Concordia: il contributo del*

L'insieme di queste esperienze di studio, condotte forzando l'orizzonte dei tradizionali canoni storiografici per estendere l'indagine a fonti di informazione generalmente giudicate eterodosse o comunque non funzionali alle istanze della musicologia, ha indubbiamente favorito una conoscenza più approfondita e corretta di che cosa abbia realmente significato lo sforzo di attingere dal passato la linfa per dare vita a un linguaggio musicale capace di interpretare sensibilità, istanze e aspettative della società italiana e, più in generale, occidentale tra i secoli XIX e XX. Tutto ciò, sia chiaro, non postula che, per fare storia della musica, si debba dotare la musicologia di un nuovo statuto epistemologico, ammesso che ne abbia mai avuto veramente uno. Quanto risulta evidente, per il momento, è che avere allargato il campo d'indagine verso nuovi strumenti di informazione dà la possibilità di una maggiore e più precisa consapevolezza di vicende storico-musicali che, si deve ammettere, non solo rientrano tra i nostri beni culturali, ma fanno pur parte della nostra eredità culturale che, in quanto tale, comporta la responsabilità di utilizzarla nei modi più appropriati e di trasmetterla agli altri.

Per dare un'idea delle prospettive che può aprire un percorso realizzato con mezzi simili, propongo un esempio ricavato da uno studio recente sulla riforma della musica sacra a Treviso dopo l'emanazione nel 1903 del motu proprio *Inter plurimas pastoralis officii sollicitudines*, secondo quanto risulta dai verbali della prima visita pastorale che il vescovo Andrea Giacinto Longhin fece alla diocesi tra il 1905 e il 1909<sup>23</sup>. L'esempio chiama in causa la controversa figura di Pio X, recentemente rivisitata, sia pure da angolazioni marcatamente differenti, in alcuni studi puntuali e innovativi di Gianpaolo Romanato e Ilario Tolomio<sup>24</sup>. Una certa storiografia ne esalta l'azione in difesa dell'identità del mondo cattolico, che si sentiva sotto assedio da parte delle nuove ideologie politiche e sociali. Altri ne denunciano il limite quasi oscurantista insito nel rifiuto tassativo della modernità, che avrebbe finito per ghezzizzare gli stessi cattolici. La sua posizione sulla musica sacra è riassunta appunto nel motu proprio, da un lato ritenuto il ma-

---

*compositore Giuseppe Pierobon*, tesi di dottorato, supervisore ROBERTO CALABRETTO, Università degli Studi di Udine 2016. A queste tesi di dottorato si deve aggiungere la tesi di laurea specialistica ANDREA GUERRA, *Musica sacra e arte organaria tra Ottocento e Novecento attraverso la stampa cattolica udinese (1868-1917)*, Università Ca' Foscari di Venezia 2009.

<sup>23</sup> ANTONIO LOVATO, *Il motu proprio "Inter plurimas pastoralis officii sollicitudines" e la riforma della musica liturgica nella diocesi di Treviso*, in *Riforma del cattolicesimo?*, pp. 223-238.

<sup>24</sup> Pio X. *Un papa e il suo tempo*, a cura di GIANPAOLO ROMANATO, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1987; IDEM, *Pio X. Profilo storico*, Morcelliana, Brescia 1987; IDEM, *Pio X. La vita di papa Sarto*, Rusconi, Milano 1992; IDEM, *Pio X. Alle origini del cattolicesimo contemporaneo*, Lindau, Torino 2014; ILARIO TOLOMIO, *Dimenticare l'antimodernismo: filosofia e cultura censoria nell'età di Pio X* (La filosofia e il suo passato, 17), CLEUP, Padova 2007.

nifesto della rinascita della musica liturgica, fondata sulla riscoperta del canto piano e della polifonia rinascimentale; dall'altra giudicato come un atto di rifiuto, se non di ostilità, verso il rinnovamento dell'arte musicale, perché il ritorno al passato era considerato una scelta antistorica, inadeguata a creare un linguaggio moderno adatto alle istanze della musica liturgica.

Rispetto a questo cliché, adottato da tutti i compendi di storia della musica, il quadro che emerge dai resoconti di Treviso, come già da quelli di Padova, è ben diverso e lascia pochi dubbi: più che a disquisire sulla bontà e sull'attualità di stili e generi musicali, l'urgenza era quella di realizzare un'opera di educazione; senza un progetto di formazione, qualsiasi discorso su qualsiasi stile di musica, contemporanea o tradizionale, sarebbe stato vano. Sembra questo, e non questioni di genere, il problema centrale affrontato dal motu proprio di Pio X: un problema che investiva tutta la società italiana e la cui soluzione appariva condizionata da molteplici fattori, compresi i ritardi delle nuove istituzioni pubbliche nella pianificazione di un'adeguata offerta formativa e la latitanza degli addetti ai lavori, generalmente restii ad assumersi il compito di scrivere musica d'arte capace di dare voce alle istanze collettive. La storiografia musicale, trascurando la specificità del fenomeno, lo ha relegato ai margini della ricerca perché non gestibile secondo i parametri convenzionali. Invece, dallo studio dei documenti d'archivio e delle pubblicazioni periodiche emerge che l'azione di riforma riflette una chiara percezione della realtà e che, per quanto il suo percorso sia stato accidentato, contraddittorio, dagli esiti imprevedibili e perfino controproducenti, essa tracciò la direzione di un percorso non ancora concluso, al quale per molti versi, e pur con i suoi limiti, il recupero della musica antica rimane debitore.

In questo contesto si trovò ad agire anche Giovanni Tebaldini, un'altra personalità discussa e controversa di quella stagione, il musicista, il musicologo e trascrittore di musica antica che qui intendiamo commemorare<sup>25</sup>. È un'occasione per poter dibattere le nuove conoscenze acquisite attraverso lo studio di fonti di informazione di varia natura ed estrazione, e per verificare come egli, al pari di altri studiosi, abbia contribuito a rendere fruibile la musica del passato trascrivendola, ma nello stesso tempo anche ri-visitandola, ri-pensandola, re-inventandola secondo la sensibilità musicale e la percezione sonora del suo tempo.

---

<sup>25</sup> Sull'opera di trascrizione della musica antica svolta da Giovanni Tebaldini cf. PIER LUIGI GAIATTO, *"Della tradizione" musicale. Giovanni Tebaldini "riscrive" Giovanni Gabrieli*, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, Atti della Giornata di studi, Padova 29-30 maggio 2008 (Università degli Studi di Padova. Scuola di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo. Atti, 2), Cleup, Padova 2011, pp. 271-280; LOVATO, *La rivista «La Scuola veneta di musica sacra»*, pp. 147-167.

## SOMMARIO

Il recupero dell'antico rappresenta un fenomeno complesso che ha interessato, tra Otto e Novecento, tutte le arti e che in Italia finì per assumere dei significati particolari, determinati sia dall'esigenza di affermare l'identità nazionale del nuovo stato unitario, sia dalla preoccupazione di difendere una secolare tradizione culturale e religiosa. Agli aspetti e alle problematiche relative si è recentemente rivolto il Progetto di Rilevante Interesse Nazionale «Arti figurative e musica nei periodici di area settentrionale dell'Ottocento e del Novecento», promosso da alcune Università italiane allo scopo di valutare il contributo che le riviste hanno assicurato alla produzione artistica e musicale italiana, studiando il dibattito critico sui metodi di recupero, analisi e comunicazione delle arti. Un capitolo significativo all'interno di questa tematica è rappresentato dai movimenti di riforma della musica sacra, impegnati nella rivisitazione del canto gregoriano e della polifonia rinascimentale.

Il presente contributo pone in evidenza la dimensione dell'azione di recupero della musica antica emersa dall'esame di riviste di cultura generale e di opinione diffuse nell'Italia settentrionale, non necessariamente specializzate in musica e in musicologia, ma che discutono anche di musica. Si tratta di periodici che, rivolgendosi a un pubblico vasto ed eterogeneo, parlano molto di recupero dei repertori antichi e di riforma con attenzione alla socialità della musica, agli eventi a essa collegati, al suo messaggio rivolto al pubblico e non solo agli studiosi. Privilegiando il dibattito e le contrapposizioni a sfondo politico, religioso e sociale, sono collettori di istanze, di gusti e proposte didattiche, sensibili agli umori del pubblico, ma capaci anche di condizionarli. Pertanto, affiora un'insolita dimensione della musica, non più ridotta a questioni di genere e di stile, ma vista come espressione autentica di aspettative sociali, culturali e religiose.

*Parole chiave:* Musica antica; Riforma; Riviste.

## SUMMARY

The process of rediscovery of early practices is a composite phenomenon, which affected the whole artistic domain between the nineteenth and twentieth centuries. In Italy, both the need to support the national identity of the newly established state and the concern with preserving an enduring cultural and religious tradition determined such a phenomenon in a way that was peculiar to this country. These issues have been recently addressed by the national project "Arti figurative e musica nei periodici di area settentrionale dell'Ottocento e del Novecento" (Performing arts and music in nineteenth- and twentieth-century periodicals from Northern Italy) supported by a number of Italian Universities. The aim of the project is to reconstruct the debate on the methods of reconstruction, analysis, and communication in the artistic domain in order to assess the impact that journals had on the artistic and musical activities. Careful consideration is devoted to the attempts at reforming sacred music, which were committed to the reappraisal of Gregorian chant and Renaissance polyphony.

This contribution focuses on the restoration of early music as it emerges from the examination of a collection of mainstream journals diffused in northern Italy which were meant for a non-specialist audience and were not specifically devoted to music. The periodicals focus mainly on the restoration of early repertoires and

reformation issues, with special emphasis on the social dimension of music, its associated spheres of activity and all-embracing attitude. Insofar as they concentrate on political, religious, and social debates, the journals synthesize a wide array of issues, tastes, and pedagogical proposals which proved to be responsive to the audience's moods and, at the same time, able to exert a significant influence. The resulting approach to music is unusual, insofar as the latter is no longer circumscribed to issues of genre and style, but regarded as a genuine expression of social, cultural, and religious expectations.

*Keywords:* Early music; Reformation; Journals.

Antonio Lovato  
Università degli Studi di Padova  
Dipartimento Beni Culturali  
antonio.lovato@unipd.it

MAURO CASADEI TURRONI MONTI

**IL CANTUS PRECAROLINGIO  
PER LA MUSICOLOGIA CECILIANA  
E GIOVANNI TEBALDINI**

1. IL CONTESTO

Il cecilianesimo, ch'ebbe tra i *principes* Giovanni Tebaldini, ha lasciato un'eredità intrascurabile in merito ai criteri operativi tra storia ed esegesi critica. In quei luoghi, talora intricati e controversi, germinarono gli antesignani dell'approccio storiografico e filologico-ecdotico odierni. A tal riguardo il canto precarolingio appare tra le "aree archeologiche" paradigmatiche del sistema di ricerca ceciliano, rivelandosi tra gli inquadramenti più sfuocati e indeterminabili nella musicologia d'allora; vale a dire, in questi pressi il meticoloso taglio storico-critico e documentale si stempera sovente in una *narratio* favoleggiante e romantizzata, lasciando comunque intravedere anticipazioni dei futuri assestamenti in relazione alla condizione monodica postcostantiniana e alle innovazioni culminate in Gregorio Magno.

Al paragone con la pittura, è come se ci trovassimo di fronte a tele panoramiche spesso dovute a sacerdoti che dipingevano con pertinenza storico-teologica, ma con le tinte musicali d'un buon cartolinista e niente più. Eccone una:

Fu l'*Antifonario* il primo albore della musica moderna; ché agli estremi guizzi e tintinni della lira pagana, il cristianesimo ridestava le corde di Davide, non escludendo le melodie di quella, anzi consecrandole come gli altri elementi: l'acqua, l'olio, il vino... Ma il canto cristiano, non mai interrotto, siccome popolare ed orale, vagava quà e là incerto e adulterato dai profanatori, allorché per opera di S. Ambrogio, e dopo per cura di S. Gregorio divenuto *fermo* sulla pergamena, e detto poi *gregoriano*, segnò la prima epoca della musica moderna scritta e scientifica<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Nell'Ottocento, su questi primordi del canto sacro le campane suonavan con mille rintocchi. Sentite questo, che definisce *fermo* il canto «a distinguerlo dalla musica tea-

I canti alternati, con vocabolo greco detti *Antifone*, scritti con punti attraverso righe parallele su carta pecora, diedero il nome all'Antifonario, quasi raccolta di antifone.

Queste furono le prime note musicali delle antiche cantilene, il primo alfabeto melodico, vera invenzione dovuta alla Chiesa, anzi grande come quella della scrittura volgare. I punti che segnavano le voci della melodia, venendo sotto o sopra segnati da altri di diverso colore (d'onde la *croma*) diedero origine e nome al *contrappunto* [...].

Rideranno i moderni filarmonici ed orecchianti, udendo che i capolavori musicali profani, quali le opere di Paisiello, Rossini, Bellini, Verdi e Meyerbeer sieno derivate dall'Antifonario [...]. Forse non crederanno neppure, che avendo i barbari guasta l'infanzia della musica tutta sacra, Carlo Magno dilettante del coro, la pigliasse a proteggere, e promuovesse la celebre gara tra' cantori francesi ed italiani. E come poi crederanno essi che nelle folte tenebre del sec. XI un monaco pomposiano, Guido d'Arezzo, inventasse la scala, o gamma, o solfeggio, e sulle distrutte sibilline teorie de' Greci, perfezionasse l'arte nel suo *Micrologo*, spiando così la via ai maestri futuri e alle portentose composizioni dell'età nostra?<sup>2</sup>.

Ad ogni buon conto, occorre ammettere che su quei fronti anche ai giorni nostri permangono ampie incertezze, pur nell'acquisizione di una "mappa evolutiva" della polimorfa melopea sacra attraverso punti cardinali, tra i quali una genesi intrisa di «culture musicali arcaiche del bacino mediterraneo»<sup>3</sup>, il legame col laboratorio ambrosiano, l'asse riformistico di papa Gregorio I, la tesi – sparsa tra i vari Cardine e Levy<sup>4</sup> – che un *liber*

---

trale e profana»: «s. Gregorio [...] non trovò sconcio di sorta nel dare al canto ecclesiastico qualche tinta alquanto più lieta [...]. Di qui la partizione del canto in *ambrosiano* e *gregoriano*, quello più grave, più melodioso quest'altro. Mal però si appose chi tenne s. Ambrogio per primo autore del canto fermo. L'avea già innanzi istituito nella chiesa d'Alessandria s. Atanasio; ed era, al dir di s. Agostino, più presto un recitativo modulato che un vero canto [...]. Carlomagno, cui il canto gallicano parve men gradevole che quello di Roma, inviò in questa capitale de' chierici ad apprendervi il canto romano e l'introdusse così nelle Gallie» (nella voce «Canto ecclesiastico» di NICOLAS SYLVESTRE BERGIER, *Dizionario enciclopedico della teologia, della storia della Chiesa, degli autori che hanno scritto intorno alla religione, dei concilii, eresie, ordini religiosi...*, I, Presso Carlo Turati, Milano 1840, p. 404).

<sup>2</sup> Dall'opuscolo del sacerdote e «prof. di letteratura» VINCENZO BIGLIANI, *La messa in musica ossia considerazioni sulla musica sacra e sua importanza*, A spese della Società Toscana per la diffusione di buoni libri, Firenze 1872, pp. 20-21; sappiamo pure che Bigliani fu tra le firme de «Il Conciliatore torinese», giornale inaugurato nel 1848 e impegnato, come recitano i cataloghi librari d'allora, «collo scopo di conciliare libertà, politica e sentimento religioso»; così il nostro vedeva anche la musica liturgica, quale voce del presente.

<sup>3</sup> Si tratta di assunto ormai condiviso, che voglio togliere da un volumetto con istruttive sintesi sui nostri contesti: BONIFACIO BAROFFIO, *Musicus et cantor. Il canto gregoriano e la tradizione monastica* (Orizzonti monastici, 13), Abbazia San Benedetto, Segregno 2003<sup>2</sup>, p. 8.

<sup>4</sup> Per dire, da EUGÈNE CARDINE, «*Vue d'ensemble*» sul canto gregoriano, «Studi gregoriani», 5 (1989), pp. 5-37, ai vari contributi di KENNETH LEVY, quali *Charlemagne's arche-*

*cantus* archetipico nell'Europa di Carlo Magno avrebbe funto da base più o meno unificante; se poi quest'ultima fosse una mezza bugia, simbolizzerebbe comunque un'intenzione d'ordine entro la sedimentazione archetipica precarolingia. Sul vagolare della nostra ricerca attuale, reco questa lettura assediata da interrogativi:

Carlomagno desiderava che la liturgia fosse eseguita secondo la pratica romana e che anche la musica fosse romana. Come sappiamo dalle relazioni del tempo, cantori romani con libri appropriati vennero introdotti alla corte dei Franchi [...]. Non risulta chiaro se questi libri fossero in qualche modo annotati; forse esistevano alcuni segni rudimentali. Non è chiaro neppure quali melodie contenessero questi libri romani. È anche più difficile immaginare che alcuni cantori potessero cambiare la musica della pratica liturgica dell'intero Impero. Alcuni studiosi discutono sull'esistenza di un archetipo musicale da cui ebbe luogo la diffusione del canto [...].

Questa tradizione, comunque, fu solamente orale? In quel tempo l'esistenza di un esemplare di canto gregoriano scritto sembra impossibile [...].

Quando ebbe luogo tutta questa attività musicale? Oggi gli studiosi non sono d'accordo nel datare il cosiddetto canto gregoriano [...]. Mi sembrano veri i commenti di alcuni osservatori contemporanei secondo i quali ci sono più tracce del canto gallicano in questo impasto finale di quanto i riformatori avessero precedentemente supposto. La graduale diffusione del nuovo canto attraverso l'Impero, cioè, del canto gregoriano, ora caratterizzato come la cantilena romana, fu il risultato finale di questa riforma musicale. Il canto gregoriano continuò a mostrare variazioni secondo le tendenze musicali locali, ma fu notevole la natura uniforme della complessa linea melodica<sup>5</sup>.

## 2. LA RIESUMAZIONE PRECAROLINGIA

Tra Otto e Novecento, un caposaldo sempre più essenziale della riforma musicale sacro-liturgica fu la *retrospezione*, finanche dove le prove dirette tacessero. Per certi versi, sarebbe stata proprio questa ragione, d'argomentare tra latebre, ad accelerare gli strumenti storiografico-filologici e d'ecdotica. Beninteso, tra alti e bassi; e preavvertendo che quel canto poteva tornare a noi solo a condizione di una centripeta complessità, come Tebaldini teneva a precisare:

---

*type of gregorian chant*, «Journal of American Musicological Society», 40 (1987), pp. 1-30, *Gregorian chant and the Carolingians*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1998, e via dicendo; sul detto testo di Cardine torna MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *Il canto gregoriano tra impero carolingio e governo della Chiesa*, in *Musica, storia, cultura ed educazione. Riflessioni e proposte per la scuola secondaria superiore*, a cura di CONCETTA ASSENZA - BENEDETTO PASSANNANTI, Franco Angeli-Irre Marche, Milano-Ancona 2001, pp. 80-81.

<sup>5</sup> REMBERT G. WEAKLAND, *Il canto ambrosiano e la riforma carolingia*, in *La fioritura di un seme. Atti del Convegno internazionale di canto ambrosiano*, Milano 13-14 ottobre 1997, a cura di NATALE GHIGLIONE - ALBERTO TURCO («Thesaurus Cantus et Liturgiae Ambrosianae. Subsidia», 1), Libreria Musicale Italiana, Lucca 2002, pp. 35-36.

Ma pur compresi della necessità assoluta che la musica sacra risponda alle leggi liturgiche, non dobbiamo dimenticare minimamente le leggi dell'estetica<sup>6</sup> con lo sviluppo artistico e fisiologico che la storia dell'arte stessa ci apprende. Anzi, liturgia ed estetica; storia, filosofia e fisiologia, ci apprenderanno che all'infuori di una sola via per la musica sacra non v'ha speranza di poter raggiungere l'ideale cristiano<sup>7</sup>.

Entro queste plurime competenze, il rigore con cui indietreggiare lungo i secoli trovava la sua prima proibitiva *mora* nella ricostruzione delle vicende precarolingie. E senza mettere in conto l'aspetto interpretativo di quei repertori – salvo generici anatemi contro il «soggettivismo»<sup>8</sup> –, faticosi da disseppellire anche solo in teoria<sup>9</sup>. Non si nasconda, tuttavia, l'attenuante per cui nell'Italia che valicava il secolo la melopea liturgica era ancora guastata dagli intramontabili «cantofermisti»<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> Tali leggi s'instradavano verso una tradizione viva, a cui il solesmense dom Pothier incoraggiava, sottintesa in molte riflessioni; questa, per esempio: «ai nostri giorni la restaurazione del canto liturgico [...] va compendosi sulle tracce della cantilena gregoriana antica, seguendo la più *probabile*, quasi direi *estetica*, interpretazione della scrittura neumatica che ce l'ha conservata» (OSCAR CHILESOTTI, *L'evoluzione della musica*, Fratelli Bocca, Torino [ecc.] 1911, p. 45).

<sup>7</sup> GIOVANNI TEBALDINI, *La musica sacra nella storia e nella liturgia*, Unione cattolica tipografica, Macerata 1904, p. 19.

<sup>8</sup> O pure detto «individualismo». Fin da giovane Tebaldini aveva tenuto questo termine nella propria faretra critica. Né da anziano avrebbe sottovalutato questa germinazione legata al gregoriano, come dimostra l'ultimo dei quattro incontri nel *Corso di lezioni di storia, estetica e pratica gregoriana* ch'egli tenne nella primavera 1929 per il Conservatorio musicale di Napoli: «Il canto gregoriano nella storia, nella liturgia e nella poesia», «La teoria, l'estetica e la pratica del canto gregoriano», «Il canto gregoriano nella polifonia vocale e nella musica per organo», «L'elemento gregoriano nella musica moderna. Caratteri della polifonia vocale», «Della tradizione, dell'evoluzione e dell'individualismo nell'arte».

<sup>9</sup> Le tentazioni non mancarono, anche per repertori ancor più lontani; si vedano le ricerche interpretative di Pizzetti sulla musica ellenica. Non dimentichiamo che Pizzetti fu tra gli allievi diletto di Tebaldini, che lo aveva convertito al gregoriano come Anania con Saulo al cristianesimo.

<sup>10</sup> Quella falsa moneta del gregoriano, di conio settecentesco, pareva un secolo dopo inamovibile. Ma il giovane Tebaldini ne trasse sprone: «Nel 1881 si iscriveva al Conservatorio di Milano e nello stesso anno conosceva don Guerrino Amelli che preparava attraverso un congresso locale l'ambiente al Congresso internazionale di Arezzo dell'anno seguente, 1882, in onore di Guido Monaco. Fu appunto l'eco del congresso di Arezzo – scrive ancora il Maestro [Tebaldini] nel 1942 su *L'Italia* di Milano – ascoltata attraverso i periodici e le pubblicazioni di circostanza; furono i dibattiti ivi sorti fra ratisbonensi e solesmensi, col misero sfondo dei così detti «cantofermisti» italiani – purtroppo tutti digiuni di canto gregoriano – che, nell'animo di chi narra, fecero sorgere il desiderio di conoscere *de auditu* e da vicino quel che si intendesse per paleografia musicale, per canto gregoriano e per polifonia vocale, da ciò la decisione di frequentare la scuola dell'Amelli» (ANTONIO FAPPANI, *Lettere inedite di Giovanni Tebaldini*, «Brixia sacra», n.s., 3, n. 1 [1968], p. 57).

Tra i musicologi di quel tempo si andava per categorizzazioni evoluzionistiche. Anche le più autorevoli, grossomodo, buttavano nel primitivo ogni cosa si movesse innanzi dei carolingi, a loro volta di primèva arretratezza. Per esempio Chilesotti, mirando alla «feconda e meravigliosa effervescenza del rinascimento» polifonico (soprattutto per vivezza ritmico-espressiva), partiva dall'«*arte volgare*, negletta dai dotti, ispirata sulle tradizioni dei trovatori e sui mezzi del canto gregoriano»<sup>11</sup> a cui seguiva «l'*arte scientifica* [che] invece cominciò sulle rovine del canto gregoriano»<sup>12</sup>.

Nella storiografia musicale, gli avanzamenti corrisposero al progressivo passaggio da un procedere puntiforme, per medaglioni dei protagonisti, a un assetto dinamico socio-storico ed estetico-liturgico, nel cui solco far abitare gli attori, talora anche di second'aspetto<sup>13</sup>. È indicativo aprire uno dei manuali allora più in voga, confrontandone l'indice iniziale con quello rivisto: la *Storia compendiosa della musica ecclesiastica* (poi con l'asciutto titolo *Storia della musica sacra*) di Katschthaler, nelle prime due edizioni italiane del 1894 e 1903 gestisce il confronto Ambrogio-Gregorio con due appositi capitoli, mentre nell'uscita del 1910, a cura di P. Guerrini, dedica una parte sostanziale al segmento *Da sant'Ambrogio a san Gregorio Magno*<sup>14</sup>. Invitan-

<sup>11</sup> Associare i trovatori (e derivati) al gregoriano, mi richiama un monito tebaldiniano: «La storia ci dimostra che l'opera grande compiuta da San Gregorio nei rivolgimenti del medio-evo, perdette delle sue attrattive, per la noncuranza degli uomini. Guido d'Arezzo faceva risorgere per la prima volta questo canto che per altri tre secoli formò una fra le più splendide gemme dell'arte cristiana. Ma poi i giullari, i menestrelli, i trovatori penetrati nella Chiesa portarono in essa la più sfacciata profanità» (TEBALDINI, *La musica sacra nella storia e nella liturgia*, p. 37).

<sup>12</sup> CHILESOTTI, *L'evoluzione della musica*, pp. 16-17, al capitolo «L'evoluzione nell'arte del Rinascimento».

<sup>13</sup> La direi una novità cruciale. Anche se per molti versi la musica chiesastica «fa storia a sé», intuimo una corrispondenza con i lineamenti della storiografia musicale «imborghesita» dell'Ottocento europeo: «la storiografia musicale di qualsiasi orientamento politico ha sempre esagerato la pur indiscutibile importanza delle iniziative borghesi, del resto per motivi ben precisi; quella di «sinistra» per una diffidenza comprensibile verso l'arroganza postfeudale, quella «liberale» (soprattutto in Germania e Italia) per motivi un po' meno ovvii: dopo il 1861/71, il mito della borghesia come classe fondatrice serviva per costruire la nazione, perché costituiva il solo e unico elemento di aggregazione rispetto alle strutture dinastiche e feudali anteriori [...]. Proprio l'ideologia del *nation building* spiega del resto la predilezione della storiografia tedesca (e non solo) per un provinciale come Johann Sebastian Bach» (ANSELM GERHARD, *Il mito del secolo borghese: problemi di storiografia dell'Ottocento musicale*, «Il Saggiatore musicale», 20 [2013], p. 242). A quest'altezza, rimane fondamentale per i nostri argomenti ANTONIO LOVATO, *Il movimento ceciliano e la storiografia musicale in Italia. Il contributo di Angelo De Santi*, «Musica e storia», 8 (2005), pp. 251-278.

<sup>14</sup> Le tre edizioni in oggetto di JOHANNES BAPTIST KATSCHTHALER: *Storia compendiosa della musica ecclesiastica*, Presso la Calcografia *Musica sacra*, Milano 1894; *Storia compendiosa della musica ecclesiastica*, Calcografia *Musica sacra*, Milano 1903; *Storia della musica sacra*. Seconda edizione italiana nuovamente rifusa e migliorata. con un'appen-

do a considerare in questo modo anche le *Storie* di Weinmann, Riemann, ecc., si evince quella tensione a un riscatto culturale che da Gregorio si sarebbe istituzionalizzato verso un indirizzo “unificante” (cf. *infra*), poi esaltatosi nei tentativi di Carlo Magno, già apprezzati in sede di storiografia chiesastica preottocentesca. Nel seguente passo, discettando della responsabilità regale nell’elezione dei vescovi, si arriva ai carolingi:

Né minore l’ebbero i Re della seconda Stirpe, siccome i Storici lo attestano. Vegasi specialmente Flodoardo in proposito di Carlo Martello, e il Monaco di S. Gallo, il quale a dimostrare lo zelo di Carlomagno per ristabilire nel suo Impero li buoni Studj, gli mette sulle labbra tali accenti: «Procurate di perfezionarvi, e io vi darò Vescovati, e Monasterj magnifici»<sup>15</sup>.

### 3. GREGORIO I «PATER CANTUS»

Passate le celebrazioni pluricentinarie del 1904<sup>16</sup>, Gregorio Magno continuava a riflettere imperituro nella sua mediazione *in canto* tra Spirito Santo e scriba, confortata da analogie precedenti e succedenti, vuoi per il Matteo sinottico con l’Evangelo, vuoi per il Tommaso Aquinate con la *Summa theologica*. Quel sussurro canoro della Colomba era stato sempre ostentato fra le “prove” della «liturgicità del canto gregoriano»<sup>17</sup> rispetto a cui i ceciliani stavano cercando di storicizzare il *topos* attribuito a Gregorio la stesura del primo Antifonario, con tanto di rivoluzionaria scrittura musicale: non un *primum movens*, ma un libro di riforma e perfezionamento, il cui originale si ritenne perfino d’aver tra le mani, laddove invece «Le Ms. de St-Gall que Lambillotte, son éditeur, tenait pour une copie de l’Antiphonaire de St Grégoire, est tout simplement un *Cantatorium*»<sup>18</sup>. Va

---

dice sulla storia della riforma ceciliana in Italia per cura di PAOLO GUERRINI, STEN, Torino 1910.

<sup>15</sup> Cito dalla principale opera dell’anticonformista monaco benedettino attivo a St. Arnolfo di Metz, CHARLES MATHIAS CHARDON, *Storia de’ sacramenti ove si dimostra la maniera tenuta dalla Chiesa in celebrarli, ed amministrarli, e l’uso fattone dal tempo degli Apostoli sino al presente... resa italiana, e di annotazioni sparsa, e di notizie accresciuta dal p. F. Bernardo da Venezia*, III, Per Gio. Battista Saracco, In Verona 1755, p. 36.

<sup>16</sup> Su questi contesti e dintorni, si vada al capitolo «L’aura di Gregorio I e gli ostacoli al *motu proprio*» (pp. 479-483) di MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *L’“utopia” ceciliana di Amelli e Tebaldini dopo il “motu proprio” di Pio X*, in *Candotti, Tomadini e la riforma della musica sacra*, a cura di FRANCO COLUSSI - LUCIA BOSCOLO FOLEGANA, Forum, Udine 2011.

<sup>17</sup> Prendo un’espressione di Tebaldini, a cui potremmo affiancarne altre simili: «Gregorio Magno [...] avvertì che la musica era una grande ausiliaria della religione onde di quella meditò la riforma» (LUIGI DEOLA, *Preparazione e risultato*, in *Il Congresso regionale veneto di musica sacra tenutosi in Padova nel 1907*. Atti ed illustrazioni raccolti per cura del comitato esecutivo, Tip. alla Minerva dei fratelli Salmin, Padova [1907], p. 33; nostro il corsivo). Ciò intendeva sottolineare l’aspetto imprescindibile del canto liturgico quale ramo della teologia, per cui Amelli si era battuto fin dalla prima stagione ceciliana.

<sup>18</sup> Così AUGUST GEVAERT, *Les origines du chant liturgique de l’Église latine. Étude d’his-*

da sé che l'assioma dell'autorialità di Gregorio per quel codice – «ed altri libri di canto»<sup>19</sup> – inaugurava una catena d'attribuzioni intoccabili: fra esse che il pomposiano «Guido trascrisse e corresse l'*Antifonario* di Gregorio Magno, e gli è in grazia a questo lavoro che noi possediamo uno dei più vetusti monumenti dell'arte cristiana»<sup>20</sup>.

L'oscura questione dell'inerte notazione, ci serve non tanto per ribadire la divisione fra i partiti di una grafia alfabetica e neumatica; semmai, visto il nostro obiettivo di seguire l'ammodernamento storiografico ceciliano in area precarolingia, per rilevare quando la si sarebbe finita coll'intestardirsi sopra un *Antiphonarius* notato a tutti i costi. Ci accontentiamo di una testimonianza per ciascun ambito di ricerca.

Il colto e potente antisolesmense Haberl da Ratisbona, nel suo manuale corale del 1883 la pensava così:

Se Papa Gregorio si servisse di lettere o di note (cioè di punti, accenti e simili) a determinare gl'intervalli dei suoni, non si sa; certo è però, che i suoi segni non bastarono all'uopo. Avvenne quindi, che la imperfetta notazione rendesse al tutto necessaria la tradizione orale, e che l'una e l'altra, venendo meno dopo pochi secoli, si guastasse l'unità del canto liturgico<sup>21</sup>.

Nel 1906 Gasperini avverte la sconcertante fluidità di quei contesti, tentandone una spiegazione didattica il più possibile esaustiva. È un po' lunga, a dire il vero, ma è una sinossi divulgativa da mettere in bacheca:

È stato detto e ripetuto molte volte che Boezio († 524) e S. Gregorio papa (morto nel 604) si servirono delle lettere latine invece che delle greche; ed è stato ag-

---

*toire musicale*, Librairie générale de Ad. Hoste éditeur, Gand 1890, p. 12; ed. anast.: Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York 1971. Oltre a questo *Cantatorium* (il famoso San Gallo 359), altri codici aspirarono alla paternità di Gregorio, dal San Gallo 339 al Ms. Montpellier H 159 scovato da Danjou (un riassuntino circostanziato d'allora in CUBIBERT MOHLBERG - ADELMO DAMERINI, voce «Antifonario», in *Enciclopedia italiana*, Treccani, Milano 1929, online: <[<sup>19</sup> PIETRO IGNEO RICCI, \*Metodo teorico pratico di canto gregoriano tradizionale\*, Società di S. Giovanni Evangelista - Desclée, Lefebvre & C' 1904, p. 7. Nell'ebbra mitizzazione, c'è chi si allarga nei riconoscimenti a Gregorio, come fa tale monaco vallombrosano, che forse pensava al Responsoriale; avendo prima informato che «Questo celebre Antifonario sventuratamente andò perduto, ma è citato da tutti gli scrittori del Medio Evo e Giovanni Diacono nella vita di S. Gregorio attesta che ai suoi tempi \(verso la fine del secolo IX\) si conservava con gran venerazione nella Basilica Lateranense» \(p. 2\).](http://www.treccani.it/enciclopedia/antifonario_(Enciclopedia-Italiana)/></a>). Per misurare il polso alla critica ceciliana, si legga sul caso di Lambillotte la recensione di GIOVANNI BATTISTA CANDOTTI, <i>Scoperta di un esemplare completo ed autentico dell'Antifonario gregoriano</i>, raccolta nell'antologia <i>Gli Scritti musicali</i>, a cura di LORENZO NASSIMBENI, Pizzicato, Udine 2008, pp. 57-59.</p>
</div>
<div data-bbox=)

<sup>20</sup> Articolo di AMINTORE GALLI, *Guido Monaco*, «La musica popolare», I/2, 13 aprile 1882, p. 5.

<sup>21</sup> FRANZ XAVER HABERL, *Magister choralis. Manuale teorico pratico per l'istruzione del canto fermo secondo le melodie autentiche proposte dalla S. Sede e dalla S. Congregazione de' Riti... Nuova versione italiana eseguita sopra l'ottava originale tedesca da Angelo De Santi*, Pustet, Ratisbona 1888, p. 5.

giunto che il primo adoperò le lettere latine distendendole nel loro ordine progressivo per tutto l'ambito della scala di 15 suoni, mentre il secondo le usò in modo più ristretto, limitando la nuova notazione alle sole prime sette lettere dell'alfabeto adattatissime a rappresentare i suoni dell'eptacordo. Ma ormai è noto a tutti che tali opinioni sono errate. È stato pur detto e con gran copia di argomenti ingegnosi, che S. Gregorio notò il suo Antifonario per mezzo delle lettere latine; ma anche di questa asserzione si è riconosciuta la falsità. Si è, poi, affermato che la primitiva scrittura, che fu sostituita alla letterale greca, fu composta di quei caratteri enigmatici ch'ebbero il nome di *neumi*; ma varie sono le opinioni sulla introduzione del sistema neumatico in Europa e non tutte, certo, fanno risalire l'uso dei *neumi* sino all'epoca di Gregorio I. Finalmente, v'è chi ha detto esser molto probabile che né S. Ambrogio, né S. Gregorio, né Boezio, né l'amico suo Cassiodoro abbiano conosciuto alcuna specie di notazione musicale pratica; ma a questa affermazione che taglia troppo recisamente il nodo della questione, non si è fatto buon viso. Qual fu, dunque, la scrittura musicale usata nei primi cinque o sei secoli del cristianesimo?<sup>22</sup>.

Non sempre lo studente poteva disporre di simili e ampi chiarimenti. Anche per incapacità dell'autore: la vastissima manualistica gregoriana, nel suo plurilivellare target professionalizzante, era divenuta occasione editoriale ambìta, anche per musicisti noti e privi d'identità-formazione chiesastica. Così da buttar sulla carta incertezze talora imbarazzanti, come quando s'illustrano le vicende dell'Antifonario facendo diventare coevi papa Gregorio e Carlo Magno, fautori di quello scambio di cantori tra cui v'erano – altro colpo di scena – i maestri di Solesmes!

Papa Gregorio riformò i canti ambrosiani, compilando così il celebre «Antifonario» o «Centone». Creò la «Schola cantorum» allo scopo d'aver cantori abilissimi, e i migliori, unitamente a maestri corali, li inviò per tutt'Europa. Carlo Magno stesso, meravigliato ed entusiasta, alla sua volta mandò dal Papa sacerdoti elettissimi, perché anche a loro fosse appresa l'arte gregoriana.

Papa Gregorio allora inviò diversi maestri corali in Francia i quali fondarono le scuole di Metz e Solesmes<sup>23</sup>.

\* \* \*

Insomma, riconsiderare tali contesti equivale a tornare su un campo di battaglia in cui scienza e ideologia/malizia s'incrociarono, facendo crescere una filologia ancora adolescente e ammantata d'empirismo, soprattutto nel portare man mano prove che sotto al mito di Gregorio riluceva un'opera riformatrice svolta col taglio dell'*universalis papa* – concetto essenzialissimo –, tesa cioè a offrire «un'unità liturgica e musicale alle chiese di Occidente»<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> GUIDO GASPERINI, *Storia della semiografia musicale. Origine e sviluppo della scrittura musicale nelle varie epoche*, Ulrico Hoepli, Milano 1905, pp. 106-107.

<sup>23</sup> ALDO OTTOLENGHI, *Canto gregoriano*, Ulrico Hoepli, Milano 1911, p. 7. Per il resto, i dizionari musicali parlano di Ottolenghi come figura degna di nota.

<sup>24</sup> È acquisizione costante soprattutto nella storiografia musicale sacra dal secondo dopoguerra in avanti, anche quella marginale: rispolvero apposta il paragrafo S. Grego-

Sempre con un occhio all'Italia postrisorgimentale, che aveva sete di un passato nazionale nobilitato da grandi personalità. Al pari d'altri, Tebaldini non lo dimentica, quando scrive appunto che «La nostra patria [...] vide splendere le opere dettate dal genio di S. Ambrogio, di S. Gregorio, e di Palestrina»; ma fidenti nell'assunto per cui «L'unico mezzo dunque per ridonare al canto sacro il primitivo splendore, si è di ritornare alle *pure fonti* di S. Gregorio [... così] si vedranno realizzati i voti di S. Carlo Borromeo»<sup>25</sup>.

Piuttosto, come visto, era su modalità, tempi e responsabilità di quel *dettare* che gli studiosi non s'accordavano. Per meglio comprendere tale contingenza, basta tornare a Chilesotti: questi nel 1911 riassume contraddizioni ceciliane ancora evidenti, dimostrandosene lettore perspicace nel rilevare – come quasi nessun altro aveva fatto – che vi era insicurezza perfino su quale fosse stato il vero *Gregorius* dell'Antifonario<sup>26</sup> (tre i pontefici con quel nome prima che Leone III avesse incoronato Carlo Magno):

L'idea sulla quale era informata la notazione greca passò presso i Latini [...]. Tale notazione alfabetica fu detta impropriamente gregoriana, mentre l'Antifonario, ordinato da uno dei primi papi che assunsero il nome di Gregorio, era segnato con neumi<sup>27</sup>.

In questi roveli, non perdiamo tempo su quell'inflessione del *pater cantus* per cui alcuni attribuivano a Gregorio l'invenzione del canto giunto a noi. Si tratta di asserzioni iperboliche, perlopiù nascoste entro la lessicografia enciclopedica prececiliana, forse anche per il principio di sintesi seguito: ad esempio, leggiamo che il «canto fermo» è il «canto ecclesiastico, introdotto da s. Gregorio, nel principio del sec. VII [...] perciò detto anche

---

*rio desidera unificare la musica cristiana di Occidente* in ALFRED COLLING, *Storia della musica cristiana*, Edizioni Paoline, Catania 1957, p. 32; questo libriccino istruiva pure – tirando il filo di dom Germain Morin dalla «Revue bénédictine» – su come san Gregorio avesse contribuito alla compilazione-completamento dell'Antifonario (p. 30). Indicazioni più attente a tal ultimo riguardo, sempre scegliendo fonti coeve da rimettere in circolazione, vengono per esempio dalla sezione su «Il musico» nella voce *Gregorio I* dovuta a TOMMASO GARDELLA, in *Enciclopedia biografica. I grandi del cattolicesimo*, direzione di CARLO CARBONE, Ente librario italiano, Roma 1955, pp. 538-539, e MAUR SABLAYROLLES, *Il canto gregoriano*, in *Enciclopedia liturgica*, a cura di RENÉ AIGRAIN (Multiformis sapientia, 9), Edizioni Paoline, Alba 1957, specificamente le pp. 373-375.

<sup>25</sup> Ho fatto un collage, mettendoci pure un corsivo, da TEBALDINI, *La musica sacra nella storia e nella liturgia*, pp. 27, 37 e 40. Sull'Italia musicale liturgico-devota postunitaria, oltre alla nota 13, è utile il mio saggio *L'Italia postrisorgimentale tra musica sacra e sentimento religioso*, in *Musica ed esperienza religiosa*, a cura di MAURO CASADEI TURRONI MONTI - CESARINO RUINI (L'esperienza religiosa. Incontri multidisciplinari. Studi e ricerche, 1061.3), Franco Angeli, Milano 2017, pp. 44-61.

<sup>26</sup> Per quanto ipotesi avventurosa e non attendibile, essa poteva sviare il lettore – vedi appunto Chilesotti –, necessitando quindi di una spiegazione: «Nel 1890 il belga Gevaert pretese che Giovanni Diacono abbia confuso Gregorio I con Gregorio II e III; ma il benedettino Morin sostenne la tesi tradizionale» (LUIGI TODESCO, *Corso di storia della Chiesa*, II. *L'epoca dei Padri*, Pietro Marietti, Torino-Roma 1924, p. 458).

<sup>27</sup> CHILESOTTI, *L'evoluzione della musica*, p. 66.

*canto gregoriano*»<sup>28</sup>. Ma pure sfogliando monografie minori/locali, non mancano uscite apodittiche: rispetto ai «primi libri liturgici [...] altra modificazione fu introdotta da Gregorio Magno che legò il proprio nome al canto corale da lui inventato»<sup>29</sup>. Un po' come dire che Guido d'Arezzo «inventò le note della musica»<sup>30</sup>, messo sì da don Bosco in un libro scolastico, ma senz'altro per affabulare gli scolaretti.

In Italia s'erano emancipati anzitutto i cecilianiani più a favore del vento d'oltralpe, come fu Bonuzzi già nel 1894, introducendo il suo *Metodo* di canto editato nientemeno che a Solesmes:

Il canto gregoriano trae la sua origine dall'antica musica greca e dalle melodie degli Ebrei, dai quali naturalmente il popolo cristiano tolse i suoi primi canti. Il seguito subì le modificazioni che gli imposero vescovi ispirati, quale fu S. Ambrogio, e Romani Pontefici, quale fu sopra ogni altro il Magno Gregorio. Da questo grande Pontefice il canto sacro fu chiamato gregoriano, perché fu egli che regolarizzò e stabilì il canto ecclesiastico quale per l'appunto giunse fino a noi attraverso i secoli<sup>31</sup>.

Avendo tempo, potremmo mettere in fila queste approssimazioni agli assunti storiografici nostri, rispetto a cui i lavori critici più autorevoli li avrebbero offerti i Tebaldini e Casimiri<sup>32</sup>. Dunque, la verità si distribuì pian piano e con cogenza lungo un secolo, con l'aiuto dei teologi-liturgisti<sup>33</sup>, finché verso gli anni Trenta diverrà comune apprendere cose del tipo

<sup>28</sup> Entro la voce *Canto* di ANTONIO BAZZARINI, *Dizionario enciclopedico delle scienze, lettere ed arti*, II, Co' tipi di Francesco Andreola, In Venezia 1830, p. 106.

<sup>29</sup> PIETRO BUZZETTI, *I libri liturgici di rito patriarchino per la diocesi di Como*, Unione tipografica Ferrari Rodolfo e C., Como 1906, p. 7.

<sup>30</sup> L'intero pensiero: «Nell'anno mille ventotto un frate di nome Guido, della città di Arezzo, inventò le note della musica, ritrovato che rese assai facile lo studio di questa scienza» (GIOVANNI BOSCO, *La storia d'Italia raccontata alla gioventù da' suoi primi abitatori sino ai nostri giorni...* edizione quarta accresciuta, Tip. dell'Oratorio di S. Franc. di Sales, Torino 1863, p. 303).

<sup>31</sup> ANTONIO BONUZZI, *Metodo teorico-pratico di canto gregoriano*, Stamperia di San Pietro, Solesmes 1894, p. 10, ma anche le pp. 136-137. Nella striscia dei *Metodi* scritti da gregorianisti italiani editati a Solesmes, il più rilevante fu quello di ETTORE RAVEGNANI, *Metodo compilato di canto gregoriano*, I, Stamperia di San Pietro, Solesmes 1900; II, Tipografia dell'I. R. Università, Graz (Styria) 1902; dalla terza edizione del 1904 in poi sarebbe uscito in volume unico (Società di S. Giovanni Evangelista-Desclée, Lefebvre e C<sup>i</sup>, Roma); ne ho scritto qualche tempo fa: MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *Fonti della didattica gregoriana nel Cecilianesimo italiano. Il "Metodo" di Ettore Ravagnani (Solesmes-Graz, 1900-1902)*, in *Fonti della musica sacra: testi e incisioni discografiche*, a cura di LUCIA LUDOVICA DE NARDO - ALESSANDRO ARGENTINI (Quaderni del laboratorio Mirage, 2), LIM, Lucca 2011, pp. 141-166.

<sup>32</sup> Per dire, nel 1924 sulla rivista «Psalterium» uscì il contributo di RAFFAELE CASIMIRI, *La "schola cantorum" del Patriarchio lateranense nell'alto e basso medio-evo*, poi raccolto nell'antologia dei suoi testi *Cantantibus organis!... Raccolta di scritti per la cultura delle "scholae cantorum"*, Edizione del *Psalterium*, Roma 1924, pp. 460-479.

<sup>33</sup> È determinante capire quanto Gregorio sia stato un «novello Salomone» anzitutto

che «il canto gregoriano è la musica della preghiera dei primi cristiani, giunta fino a noi, purificata dal genio e dalla pietà di papa Gregorio Magno»<sup>34</sup>.

Come avvicinare gli alunni di *scholae cantorum* e seminari alla straordinarietà di Gregorio? In un *Manuale* cassinese del 1956 troviamo un termine *passepourtout* incisivo, quando nell'incedere dialogico iniziale appare che il canto gregoriano «trovò in S. Gregorio Magno il suo massimo organizzatore»; nondimeno, l'autore lega subito a quella qualifica una nota, in cui osserva che «l'insegnante farà bene a spiegare alcuni termini della definizione, per quanto la definizione stessa non possa riuscir chiara che a studio completo del corso»<sup>35</sup>.

Più o meno così riterrei queste mie pagine, definitorie/organizzative di un'indagine complessa – tanto da richiedere la medesima detta nota –, in attesa che vi si torni con più sistematicità, ossia «a studio completo del corso», per verificare il magistero ceciliano nell'orizzonte storico-filologico musicale del Novecento. E quasi sentendoci noi stessi ancora debitori dei primi incitamenti ceciliani a essere «*non degeneri nipoti* di quei sommi che furono Boezio, Guido d'Arezzo, Pierluigi da Palestrina, Benedetto Marcello. Nomi ai quali si commuovono gli animi gentili, non solo quelli che d'arte s'intendono, ma quanti al buono, al bello portano amore»<sup>36</sup>.

## SOMMARIO

Una delle problematiche stringenti nell'indagine sul Cecilianesimo (tra i cui *principes* è Tebaldini) rimane quella di chiarirne le intenzioni argomentative e interpretative, tra storia ed esegesi critica. In quelle dinamiche, talora intricate e controverse, germinarono gli antesignani dell'approccio storiografico e filologico-ecdotico odierni; a partire dai profetici contributi di Amelli e lungo la ponderosa opera di De Santi, interessando anche la musicologia per così dire non confessionale. È parso

---

to nella pianificazione del Sacramentario (di cui la musica è ancilla); si veda il capitolo su Gregorio I nella silloge del benedettino ARNALDO ROBERTI, *Fractio panis. Conferenze sulla liturgia della messa*, Società editrice «Vita e pensiero», Milano 1937, pp. 64-70, dove poi il liturgista finisce per cecilianizzarsi: «La sua opera musicale è veramente degna di un genio e di un santo. Egli diede alla salmodia la sua forma definitiva; rivide tutto il vasto repertorio musicale in uso allora a Roma; sfrondò, corresse, abbellì, ridusse a più armoniose proporzioni le numerose melodie liturgiche, alle quali ne aggiunse molte ispirate dalla sua grande anima. E tutto ciò con quel metodo, quell'ordine, quella concisione propria dello spirito di Roma» (pp. 68-69).

<sup>34</sup> FRANCESCO BALILLA PRATELLA, *La più degna commemorazione di Dante*, «Il Resto del Carlino», 29 settembre 1921.

<sup>35</sup> Su nostro corsivo, GIOVANNI LEONE, *Corso di canto gregoriano*. Quarta edizione completamente rifatta, Badia di Cava, Cava dei Tirreni 1956, p. 5.

<sup>36</sup> PASSO di FEDERICO ARBORIO MELLA stralciato dagli *Atti ufficiali della Generale associazione italiana di S. Cecilia*, Calcografia di *Musica Sacra*, Milano [1880?], p. 7; corsivo aggiunto.

opportuno verificare un tale sistema di ricerca in relazione al *canto precarolingio*, che si rivelò tra gli inquadramenti più sfuocati e indeterminabili nella retrospettiva musicologica d'allora; qui, sovente, il rigoroso taglio storico-critico e documentale si stemperano in una *narratio* affabulante e romantizzata. Non mancano gli equivoci, pur lasciando intravedere anticipazioni dei futuri assestamenti storiografico-ecdotici in relazione alla polimorfa condizione monodica postcostantiniana e alle innovazioni di Gregorio Magno.

*Parole chiave*: Archeologia musicale; Prassi ecdotiche; Cecilianesimo; Gregorio Magno.

#### SUMMARY

One of the pressing problems in investigating Cecilianism (Tebaldini was a protagonist of the Cecilianist movement) is to explain its purpose of reasons and performances, between history and critical interpretation. The pioneering ideas of the current philological and ectodic tools grew in those sometime complex and controversial dynamics, from Amelli's precursory contribution to De Santi's outstanding work, involving also secular musicology. To verify this method, it is appropriate to analyze it in order to describe *pre-carolingian chant*, which was one of the blurriest overviews in the "retrospective" musicology at that time. In this respect, rigorous historical-critical and documentary approach frequently lessens and takes on a fairy-tale and romanticized narrative. There are misinterpretations involved, but overall, it is possible to find historical-ectodic previews of the current situation in connection with polymorphic Constantinian monody and Gregory the Great's Reform.

*Keywords*: Musical archeology; Ecdotic praxis; Cecilianism; Gregory the Great.

Mauro Casadei Turroni Monti  
Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia  
Dipartimento di Educazione e scienze umane  
mauro.casadeiturrnimonti@unimore.it

PAOLA DESSÌ

## **IL “MEDIOEVO MUSICALE” DI GIOVANNI TEBALDINI: RESTITUZIONE E CONSERVAZIONE**

Per accedere all’immaginario musicale medievale sotteso alla poetica di Giovanni Tebaldini è indispensabile considerare lo sfondo generale nel quale si impernia la sua idea di musica antica e il contesto storico che ne fece da cornice. Occorre cioè ripercorrere le principali ragioni che concorsero alla politica di recupero dell’antico tra Otto e Novecento, seppure la nascente musicologia italiana ponesse come inizio dell’attività di restituzione dell’opera musicale il Cinquecento, e non comprendesse, in termini almeno cronologici, il Medioevo.

### **1. IL MEDIOEVO E LE ISTANZE DI RIFORMA TRA LA FINE DELL’OTTOCENTO E IL PRIMO NOVECENTO**

Le spinte sottese alla rivalutazione dell’antico erano principalmente quattro<sup>1</sup>: l’istanza nazionalistica, che identificò nel passato l’occasione per riappropriarsi e riproporre il «genio italico»; l’istanza musicale, che rispondeva alla necessità di rigenerare/rinnovare il linguaggio musicale; l’istanza “musicologica” che, ancora ai primi passi, colse l’occasione per definire una propria identità statutaria e professionale da contrapporre a quella degli studiosi d’oltralpe; l’istanza commerciale, che vi intravide la possibilità di ampliare i consumi musicali in termini di concertismo e di editoria.

---

<sup>1</sup> Una sintesi delle ragioni che concorsero al recupero dell’antico e una panoramica della bibliografia sull’argomento, sviluppato sin dagli anni ’80, si legge in GIANLUCA D’AGOSTINO, *Pilati, Tebaldini e il culto della musica antica a Napoli*, in *Mario Pilati e la musica del Novecento a Napoli tra le due guerre*. Atti del Convegno nel centenario della nascita: Napoli, 5-6 dicembre 2003, a cura di RENATO DI BENEDETTO, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli [etc.] [2007], pp. 141-172: 141-152, 165-167.

Tra i promotori dell'istanza musicologica c'era anche Tebaldini che, in un suo contributo sulla rivista «Harmonia»<sup>2</sup>, aveva cercato di anticipare alla metà del XIX secolo l'avvento della musicologia italiana, la quale di contro veniva fatta coincidere con il 1908, anno di costituzione dell'*Associazione dei Musicologi italiani* fondata da Guido Gasperini<sup>3</sup>, e il 1909, anno di uscita del primo notiziario mensile dell'associazione medesima, «La Rinascita musicale».

Sebbene le sollecitazioni per un «recupero dell'antico», o meglio della musica italiana pre-bachiana, fossero evidenti sin dalla fine dell'Ottocento, i risultati concreti tardarono ad arrivare; la stessa edizione nazionale delle *Opere complete* di Palestrina iniziò solo nel 1939, benché forti impulsi provenissero da tempo dal movimento ceciliano e dallo stesso Tebaldini<sup>4</sup>.

Simili premesse non erano certo favorevoli alla formazione di un'attenzione rivolta alla musica medievale, almeno secondo quanto emerge dalle parole di un compositore e critico militante come Giannotto Bastianelli, che nel 1914 scriveva: «Avanti Palestrina [... i musicisti] possono essere considerati come i primitivi della musica europea (tra essi i famosi fiamminghi)»<sup>5</sup>. Sarà infatti solo a partire dagli anni Venti che i critici italiani inizieranno a segnalare l'importanza dei lavori editoriali dei colleghi d'oltralpe sui musicisti anteriori al Cinquecento<sup>6</sup>. Neanche i primi contributi sulla poesia per musica medievale e le ricerche filologiche, condotte per esempio da Giosuè Carducci<sup>7</sup> o da Francesco Novati<sup>8</sup>, avevano attratto l'interesse degli studiosi musicali italiani.

La restituzione del Medioevo musicale, inteso nel senso di «vero canto liturgico», era, al contrario, uno dei principali obiettivi del movimento ceciliano, all'interno di quel processo culturale di cui esso fu protagonista, avendo

<sup>2</sup> GIOVANNI TEBALDINI, *Contributo critico-bibliografico alla cronaca della "Musicologia" in Italia nella seconda metà del sec. XIX*, «Harmonia», 2, n. 6 (1914), pp. 6-13.

<sup>3</sup> GUIDO GASPERINI, *L'opera compiuta dall'Associazione dei musicologi italiani nel I venticinquennio della sua vita. 1908-1933. Relazione*, Tip. Giannini, Napoli 1933; BIANCA MARIA ANTOLINI, *La musicologia in Italia nel primo quindicennio del Novecento: congressi, associazioni, edizioni, concerti*, in *Francesco Mantica e il "Risorgimento civile" degli italiani*. Atti del Convegno di Studi (Reggio Calabria, 6-7 ottobre 2006), a cura di MARIA GRANDE - GAETANO PITARRESI, Laruffa, Reggio Calabria 2009, pp. 65-126.

<sup>4</sup> GIOVANNI TEBALDINI, *Per i giovani ceciliani - Ricordi della prima ora*, «Bollettino ceciliano», 24, nn. 7-12 (1929), pp. 101-108, 143-150, 173-176.

<sup>5</sup> GIANNOTTO BASTIANELLI, *Musicisti d'oggi e di ieri*, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1914, p. 117.

<sup>6</sup> A tale proposito pionieristica la recensione di Pannain su Ockeghem, cf. GUIDO PANNAIN, recensione a *Messe* di OCKEGHEM, «Rassegna musicale», 1 (1928), p. 205.

<sup>7</sup> *Cacce in rima dei secoli XIV e XV*, raccolte da GIOSUÈ CARDUCCI, Ditta Nicola Zanichelli di Cesare e Giacomo Zanichelli, Bologna 1896.

<sup>8</sup> FRANCESCO NOVATI, *Contributi alla storia della lirica musicale neolatina: per l'origine e la storia delle cacce*, «Studi medievali», 2, n. 3 (1907), pp. 303-326.

posto l'esigenza di ridefinire in modo radicale l'identità del canto liturgico non per un sentimento puramente nostalgico del passato o per una preconcepita contrapposizione alla cultura contemporanea, ma per la manifesta necessità di costruire un linguaggio musicale che fosse realmente in grado di esprimere la preghiera comunitaria dei fedeli<sup>9</sup>.

Peraltro il cecilianesimo si inseriva nell'ambito di quel movimento liturgico che, attraverso la figura di Prosper Guéranger e la sua vicinanza a Félicité Lamennais, negli anni venti e trenta dell'Ottocento aveva sostenuto con forza la necessità di restaurare una società cristiana plasmata sul modello di quella medievale, intesa come una sorta di età dell'oro dalla quale ci si era allontanati dopo i primi mille anni di storia del cristianesimo<sup>10</sup>.

Giovanni Tebaldini, protagonista dalla multiforme attività della cultura musicale italiana, fu un sostenitore impegnato della riforma ceciliana, per un ritorno alla liturgia "medievale" in cui il canto gregoriano andava epurato di tutti gli elementi che si erano aggiunti nel corso dei secoli<sup>11</sup>. Soprattutto tra gli anni 1903-1924, durante la sua direzione della cappella musicale della Santa Casa di Loreto, egli attuò un «programma di radicali riforme sulla base della restaurazione della vera musica liturgica», in totale adesione al *motu proprio* del 1903 di papa Pio X<sup>12</sup>, di cui fu consigliere musicale e per conto del quale anche componente della commissione di vigilanza per l'applicazione della musica sacra<sup>13</sup>.

## 2. L' "ALTRO MEDIOEVO" DI TEBALDINI

Il Medioevo di Tebaldini non fu soltanto «restaurazione della vera musica liturgica», ma anche restituzione dell'antico secondo una prospettiva storica neo-misticista, vissuta per certi aspetti anche in forma di "culto" del passato. Tale prospettiva gli permise di intrecciare tra loro Palestrina,

<sup>9</sup> ANTONIO LOVATO, *Il movimento ceciliano e la storiografia musicale in Italia. Il contributo di Angelo De Santi*, «Musica e storia», 13, n. 2 (2005), pp. 251-278: 276.

<sup>10</sup> Per una sintesi del fenomeno definito "movimento liturgico" cf. MARIA PAIANO, *Liturgia e società nel Novecento: percorsi del movimento liturgico di fronte ai processi di secolarizzazione*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2000, pp. 5-73.

<sup>11</sup> Al di là della sintesi, inevitabilmente riduttiva dei fenomeni storici, il movimento ceciliano fu piuttosto complesso e articolato al suo interno, con posizioni anche poco concilianti tra le diverse fazioni che lo composero; cf. ad esempio MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte ceciliano: le visioni di don Guerrino Amelli nei carteggi conservati a S. Maria del Monte di Cesena*, premessa di LUIGI CRIPPA, prefazione di ALBERTO MELLONI, Leo S. Olschki, Firenze 2011. Per uno studio del fenomeno si rimanda alla letteratura scritta e curata da Antonio Lovato, Pier Luigi Gaiatto, Mauro Casadei Turroni Monti, Felice Rainoldi e Valentino Donella.

<sup>12</sup> GIOVANNI TEBALDINI, *Il "motu proprio" di Pio X sulla Musica Sacra*, «Rivista musicale italiana», 11, n. 3 (1904), pp. 578-619.

<sup>13</sup> Per una bibliografia sempre aggiornata sulla figura e l'operato di Tebaldini si rimanda al sito [www.tebaldini.it](http://www.tebaldini.it) del Centro Studi e Ricerche Giovanni Tebaldini.

Dante e il canto gregoriano restituendo una «visione immaginata» di quell'epoca storica. È lo stesso Tebaldini a dichiararlo nella didascalia dell'opera che più di ogni altra svela questo suo immaginario medievale, la *Trilogia sacra dantesco-palestriniana*<sup>14</sup>:

Trascrizione di melodie gregoriane, mottetti ed inni di Giovanni Pierluigi da Palestrina, a commento della Cantiche Dantesche, nella visione immaginata ed espressa da Giovanni Tebaldini.

Si tratta cioè di un Medioevo non reale ma solo «immaginato ed espresso» a partire da una visione spirituale e cattolica della storia umana, in cui le identità di spirito cristiano di Dante e di Palestrina erano considerate da Tebaldini coincidenti. Questo postulato permetteva al musicista bresciano di creare tra i due Maestri dell'arte "italica" un'ideale unione, diacronica secondo la storia evenemenziale, ma sincronica negli intenti e nelle premesse cristiane delle rispettive poetiche.

a) *L' "altro Medioevo" di Tebaldini restituito da Francesco Balilla Pratella*

La «visione immaginata» da Tebaldini aveva trovato sostenitori tra i critici musicali dell'epoca:

*La più degna commemorazione di Dante.* Voglio alludere alla *Trilogia sacra* composta di Recitativi e Melodie in canto gregoriano e di Mottetti ed Inni con la musica di Giovanni Pierluigi da Palestrina, immaginata ed espressa dall'illustre maestro Giovanni Tebaldini a commento delle Cantiche ed eseguita sotto la magistrale direzione del Tebaldini stesso nella Chiesa di Sant'Apollinare di Ravenna, nei giorni 17 e 18 del corrente mese di settembre, celebrandosi in Ravenna il VI centenario dalla morte di Dante<sup>15</sup>.

Così Francesco Balilla Pratella registrava l'evento musicale della *Trilogia sacra*, commissionata a Tebaldini in occasione delle celebrazioni in Ravenna del 600° anniversario della morte di Dante Alighieri<sup>16</sup>. Pratella, musi-

<sup>14</sup> GIOVANNI TEBALDINI, *Trilogia sacra: con melodie gregoriane, mottetti ed inni di G.P. da Palestrina a commento delle cantiche dantesche: da eseguirsi nella restaurata Chiesa di San Francesco nei giorni 17 e 18 settembre 1921 nella visione immaginata ed espressa da G. Tebaldini*, a cura del Comitato cattolico dantesco, celebrandosi in Ravenna il VI centenario dalla morte del divino poeta, Tip. Simboli, Recanati 1921. La partitura si trova in due redazioni manoscritte, parzialmente autografe: Parma, Biblioteca Palatina/Sez. mus. e Ravenna, Biblioteca Classense.

<sup>15</sup> FRANCESCO BALILLA PRATELLA, *La più degna commemorazione di Dante*, «Il Resto del Carlino», 29 settembre 1921. Pratella aveva già pubblicato una recensione al concerto qualche giorno prima intitolata *Dante e il canto gregoriano e palestriniano. La commemorazione musicale di Ravenna*, «La Tribuna», 20 settembre 1921.

<sup>16</sup> L'opera di Dante Alighieri conobbe una rinata fortuna tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Per una disamina della buona sorte dantesca in ambiente marchigiano cf. PAOLO PERETTI, *La Divina Commedia in musica. Dante e i compositori marchigiani nell'Ottocento e primo Novecento*, «Studia Picena», 78 (2013), pp. 277-352 e in particolare su Tebaldini pp. 325-330.

cista di estrazione e formazione assolutamente differenti rispetto al collega (come scriverà lo stesso Tebaldini a vent'anni dall'esperienza ravennate), fu infatti spettatore e ascoltatore diretto della *Trilogia sacra*. In quell'occasione il musicista romagnolo dimostrò il grande rispetto che egli nutriva, e avrebbe nutrito per tutta la vita, nei confronti di Giovanni Tebaldini e della sua opera musicale. Nelle colonne apparse su «il Resto del Carlino» Pratella scrive infatti «di avere espresso con bastante chiarezza il mio più intimo e cordiale entusiasmo per la manifestazione d'arte nel suo complesso». Eppure l'articolo non ha il taglio di una recensione, seppure assolutamente favorevole, quanto piuttosto di una presentazione al pubblico della poetica sottesa all'opera realizzata. Pratella infatti commenta: «Con questo [articolo], io credo di avere sufficientemente messo in chiaro la nobile e vasta idea geniale, da cui è proceduta la visione del maestro Tebaldini». In questa prospettiva esegetica vanno letti alcuni passi tratti dal suo articolo il cui contenuto trova riscontro in diverse lettere inviate dal maestro bresciano ad alcuni suoi corrispondenti.

Tebaldini intendeva il Medioevo musicale come quel momento della storia della musica che meglio di ogni altro racchiudeva in sé le istanze caratterizzanti i movimenti di riforma otto-novecenteschi: da una parte esso permetteva di riaffermare un'identità nazionale trovandone le radici, dall'altra offriva agli attuali riformatori la spinta creativa verso la modernità e il futuro. Il Medioevo racchiudeva in sé, a livello poetico e musicale, queste due forze in apparenza centrifughe. Come scrive Pratella nell'articolo, Tebaldini

ha intuito, che il nome e l'opera di Dante non soltanto andò per noi, oggi, italiani, significato di unità di patria nell'unità della lingua e nell'unità della coscienza nazionale. Anche altra cosa essi significano e cioè: celebrazione sublime della fede cristiana per i credenti, celebrazione sublime dell'ascesi della nostr'anima moderna per i liberi pensatori<sup>17</sup>. Così, che se pure nel pensiero di Dante il sentimento e l'idea cristiana vengono spogliati della veste del cattolicesimo dogmatico e del formalismo storico, tuttavia l'essenza morale e civile permane intatta [...].

Allo stesso modo, aggiunge Pratella, permane intatto «il valore di umanità universale ed eterna di Dante il quale, nella sua visione, comprende il passato ed il futuro, il divino e l'umano». L'opera di Dante, cioè, porta con sé la memoria – e dunque il passato – e la sua rivelazione, intesa come verità valevole per il futuro.

Scrivendo della *Trilogia sacra*, Pratella continua:

Le musiche che si accoppiano a questi testi, appartengono al canto gregoriano, oppure sono creazioni del Palestrina. In linea generale, quando il testo latino è citato direttamente da Dante nel suo poema, allora il Tebaldini ricorre alla mu-

<sup>17</sup> Dante, che incarna l'idea di medioevo poetico, mette insieme la forza laica e cattolica dell'Italia del primo Novecento.

sica corrispondente del canto gregoriano [...]»<sup>18</sup>. Tebaldini ci fa risentire la stessa musica, già udita da Dante nella chiesa, e riudita quindi con la mente in un dato punto del poema, dove la musica stessa ha valore di stato d'animo ispiratore: identico per il poeta antico, come per l'ascoltatore moderno e di tutti i tempi [...]. *Poiché il canto gregoriano è la musica della preghiera dei primi cristiani, giunta fino a noi [...]* è la voce della parte migliore e più spirituale di noi; ad essa mettono capo *le più belle melodie della nostra tradizione italiana*. Quando il testo biblico del nostro oratorio non è [...] citato nel poema sacro, ma piuttosto corrisponde spiritualmente a un determinato momento del poema, allora il Tebaldini ricorre alla musica del Palestrina<sup>19</sup>.

Egli spiega anche come mai Tebaldini abbia fatto questa scelta:

Per chi non lo sappia, Giovanni Pierluigi da Palestrina [...] è quel poderoso genio musicale italiano, che da solo ha compendiato e concluso prodigiosamente parecchi secoli di musica e più propriamente tutto il lungo periodo medievale della cosiddetta musica polifonica vocale e quindi *in corrispondenza* equivalente *di spirito religioso e morale con Dante*.

Prima ancora Pratella aveva scritto a proposito del binomio Dante-Palestrina:

La sua *Trilogia sacra* fa rivivere agli ascoltatori, il poema divino nella sua essenza spirituale [...] per mezzo di *equivalenti stati d'animo, poetici e musicali*, all'espressione intima dei quali Dante si ispirò ed attinse direttamente, o che un altro grande, il musicista Giovanni Pierluigi da Palestrina, meditò e riespresse con arte meravigliosa, rifacendo inconsapevolmente e per altra via il viaggio di liberazione cantato da Dante agli uomini attoniti.

Pratella sottolinea la scelta poetica di Tebaldini di legare le figure di Dante e Palestrina, figure somme della poesia e della musica italiana e aggiunge ancora:

Se il canto gregoriano esprime nel suo perpetuo unisono la parte più umile, più casta e primitiva dell'anima e della volontà di Dante, la musica palestriniana ne esprime la parte più fervida, più intensa, più esaltata.

La poetica di Tebaldini, letta attraverso le parole di Pratella, trova riscontro nella prefazione intitolata «La Divina Commedia nel commento gregoriano e palestriniano», scritta dallo stesso Tebaldini e anteposta alla partitura della *Trilogia sacra dantesco-palestriniana*:

[...] il canto gregoriano e la polifonia palestriniana. Del primo Dante conobbe indubbiamente le intime e profonde bellezze [...] tanto da ricordarlo [...] in molti tratti del *Purgatorio* e del *Paradiso*. La seconda trae dalle melodie gregoriane la sua essenza ideale, mentre nella stessa ideazione architettonica e nella costruzione tecnica [...] si sviluppa in *assoluta concordanza estetica* [...] con gli stessi versi del divino Poeta [...]. Il Palestrina non ha rivestito di note musicali alcun verso del Divino Poema [...]: né parve egli ispirarsi direttamente alle visio-

<sup>18</sup> Pratella si riferisce ad esempio al *Veni sponsa de Libano*.

<sup>19</sup> Salvo quando diversamente indicato, il corsivo è di chi scrive.

ni dantesche. Nondimeno l'opera sua, ricca, vasta e complessa [...] ne fornisce prove sicure atte a rintracciare la palese *corrispondenza ideale* che corre con le [...] visioni del Divino Poeta [...]. Nell'accostare il canto gregoriano e la polifonia di Pierluigi ai versi immortali di Dante, intendesi pertanto di illustrare con la musica l'idea ispiratrice ed animatrice [...] della *Divina Commedia*<sup>20</sup>.

b) *L' "altro Medioevo" di Tebaldini restituito dall'epistolario*

La *Trilogia sacra* segnò profondamente l'esperienza di vita di Tebaldini, non solo musicale<sup>21</sup> ma anche umana e professionale: il binomio Dante-Palestrina, infatti, non verrà mai meno nella sua opera musicale. Se ne trova riscontro in diverse lettere inviate a Santi Muratori, il direttore della biblioteca Classense di Ravenna, nell'arco dei venti anni successivi all'esecuzione della *Trilogia* nel settembre del 1921.

In una lettera firmata e datata 2 agosto 1925, Tebaldini scrive di essere in procinto di andare a Napoli al Conservatorio "San Pietro a Majella" per istituire la cattedra straordinaria di polifonia palestriniana<sup>22</sup>, il cui corso verrà inaugurato con una prolusione:

La prolusione [...] dovrebbe toccare l'argomento mio prediletto: l'accostamento del Grande di Praeneste e Dante, naturalmente là dove sia possibile. Leggo nei giornali della istituzione in Ravenna d'un'Opera di Dante della quale Ella farà parte di diritto come membro nato. Nel congratularmi di ciò [...] oso richiamare sin da ora la di Lei attenzione per quello che verrò facendo a Napoli, caso fosse possibile riprendere costì – a suo tempo – la *prolusione* cui ho accennato, e che si legherebbe, in certo qual modo, a quanto ebbi occasione di fare in Ravenna nel settembre 1921<sup>23</sup>.

In una lezione su Palestrina tenuta al Conservatorio di Napoli nel 1925 Tebaldini dirà apertamente come vada storicamente collocato Palestrina:

l'opera del grande Pierluigi va accostata non al periodo appena successivo al rinascimento umanistico in cui è nata [...] bensì sotto le arcate gotiche e bizantine dei secoli anteriori e quindi [...] alle sublimi visioni concettuali contenute nell'Opera di Dante<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> TEBALDINI, *Trilogia sacra*, pp. 3-4. Il testo in versione integrale è in PERETTI, *La Divina Commedia in musica*, p. 49, n. 100. Il testo scritto da Tebaldini fu riportato anche nel programma di sala del concerto replicato a Napoli per l'Associazione «Scarlatti» il 15 maggio 1924. Cf. D'AGOSTINO, *Pilati, Tebaldini e il culto della musica antica a Napoli*, p. 164.

<sup>21</sup> Per una rassegna delle repliche della *Trilogia* cf. PERETTI, *La Divina Commedia in musica*, p. 328, n. 102.

<sup>22</sup> Francesco Cilea, allora direttore del Conservatorio, gli affidò l'insegnamento straordinario denominato Cattedra Palestriniana e Canto gregoriano nel quinquennio 1925-1930; cf. D'AGOSTINO, *Pilati, Tebaldini e il culto della musica antica a Napoli*, p. 165.

<sup>23</sup> RAVENNA, BIBLIOTECA CLASSESE, *Carteggio Tebaldini - Santi Muratori*, S.I., 21.08.1925. Corsivo di Tebaldini.

<sup>24</sup> D'AGOSTINO, *Pilati, Tebaldini e il culto della musica antica a Napoli*, p. 164.

Ancora dieci anni dopo, nel 1935, il direttore della Classense Santi Muratori riceverà un'altra lettera di Tebaldini datata 2 agosto con una esplicita richiesta di raccomandazione, nella quale il musicista chiedeva di indicargli come arrivare a tenere «una delle letture domenicali alla Casa di Dante in Roma». Il tema era sempre quello a lui caro di «Dante e Palestrina». Scrive Tebaldini:

Lei ricorda la visione che io ebbi e che – fra un mare di difficoltà – nel settembre del 1921 tentai realizzare a Ravenna in Sant'Apollinare. Vorrei poter tornare sull'argomento in sede adatta<sup>25</sup>.

A prescindere dalla richiesta di appoggio per un progetto che Tebaldini porterà avanti per tutta la vita, la parte più interessante della lettera si legge subito dopo. Le righe di mano del maestro sono ancora una volta un manifesto di poetica relativo alla musica medievale e al valore della riscoperta dell'antico nella prospettiva dei movimenti di riforma di cui fu un protagonista:

Illustrerei senz'altro la Trilogia – forse amplificandola – che ho fatto eseguire a Ravenna nel 1921, ed il *concerto riformativo* di essa. Qualcuno mi potrà osservare che in realtà Dante non entra direttamente nell'opera di Palestrina e che quindi il commento alla Cantica non sarebbe che esteticamente astratto.

Eppure *attraverso il ponte della Bibbia e delle fonti cristiano-liturgiche*, c'è tanta affinità tra i due Grandi, dato che per me Palestrina, con la sua polifonia, rimane l'esponente dell'anima medievale anche se rasenta il rinascimento e l'umanesimo [...]<sup>26</sup>.

Purtroppo Tebaldini non vedrà mai realizzato il suo desiderio di tornare a Ravenna per la divulgazione della sua idea di un Medioevo dantesco-palestriniano. Così infatti si legge in una lettera indirizzata sempre a Santi Muratori e spedita da Genova in data 10 giugno 1941:

Spero poter tornare presto a Ravenna. Son passati ormai vent'anni dalla data della *Trilogia Dantesca* in Sant'Apollinare e nella storica città aurata non rimisi piede che, per poche ore, una sola volta<sup>27</sup>.

Con le «poche ore» trascorse, Tebaldini si riferiva probabilmente all'estate del 1930. In un'altra lettera datata Milano, 7 giugno 1930, Tebaldini scrive infatti a Muratori che presto arriverà in città e passerà a salutarlo perché in giro «per alcune ricerche [...] d'archivio»<sup>28</sup>.

Tebaldini tornerà a Ravenna solo nel 1942 e non per Dante e Palestrina, ma in occasione dell'esecuzione del suo *Quintetto di Natale* per 2 violini, viola, violoncello e pianoforte, in tre tempi (Andante assai moderato, Lar-

<sup>25</sup> RAVENNA, BIBLIOTECA CLASSESE, *Carteggio Tebaldini - Santi Muratori*, Roma, 02.08.1935.

<sup>26</sup> *Ivi*.

<sup>27</sup> *Ivi*, Genova, 10.06.1941. Corsivo di Tebaldini.

<sup>28</sup> *Ivi*, Milano, 07.06.1930.

go, Allegro vivace), composto nel 1933 tra Genova, Milano e Napoli e costruito su temi gregoriani. La composizione era in programma nella Sala del Casino Alighieri il 25 aprile, col Quintetto di Ferrara diretto da Gilfredo Cattolica. In questa occasione Tebaldini si troverà insieme a Francesco Ballilla Pratella che, come lui, era stato invitato in qualità di autore di un altro quintetto messo in programma. I tempi erano tuttavia cambiati: è lo stesso Tebaldini a scriverlo in una lettera indirizzata a Pina Bitelli Agostini e datata San Benedetto del Tronto - Ascoli Piceno, 12 maggio 1942:

A Ravenna mi sono trovato in lizza con Pratella il quale ha presentato lui pure un lavoro per quintetto assai considerevole. Ma quanto lontano dai campi e dai prati novecentisti. Il Pratella arrivò persino – e lo credo sincero – a trovare parole di encomio per la mia costruzione quasi ottocentesca [...] <sup>29</sup>.

Queste stesse parole doveva aver detto Tebaldini direttamente a Pratella, perché in una lettera inviata da quest'ultimo al maestro il 25 luglio 1942 si legge:

Illustre e carissimo amico M<sup>o</sup> Tebaldini [...]. Voi potete chiamarVi vecchio quanto volete – per modestia e per bontà – ma il vostro talento creativo nulla ha perduto della *vis* <sup>30</sup> originale e dagli anni ha guadagnato la maturità del sentimento critico: perciò l'opera Vostra è del presente e per la gioia di tutti <sup>31</sup>.

### 3. OLTRE LA RESTITUZIONE:

#### LA SENSIBILITÀ PER LA TUTELA E LA CONSERVAZIONE

In aggiunta al progetto di restituzione della musica liturgica, Tebaldini era animato anche da una profonda sensibilità per le problematiche legate alla tutela e alla conservazione dei testimoni che oggi definiamo beni culturali. Fu questa sensibilità che lo sostenne nella lunga azione svolta per la conservazione di un libro musicale a stampa del primo Cinquecento <sup>32</sup>.

Rinvenuto nella chiesa del SS. Sacramento ad Ancona, Tebaldini lo sottrasse alla vendita all'estero, alla quale pareva essere già destinato: adducendo «motivi di studio», il maestro portò a casa il volume. I troppi impegni, tuttavia, non gli permisero di condurre sul libro liturgico-musicale uno studio completo e continuativo, per cui diverse volte gli venne sollecitata la restituzione. Lo si intuisce da alcune lettere inviate in anni diversi a Gian Battista Ricci, vescovo di Ancona:

<sup>29</sup> Corrispondenza Tebaldini - Pina Bitelli Agostini, San Benedetto del Tronto-Ascoli Piceno, 12.05.1942. Ringrazio la nipote di Tebaldini, Anna Novelli, per avermi fornito questa lettera e quelle citate alle note seguenti.

<sup>30</sup> Corsivo di Pratella.

<sup>31</sup> Corrispondenza Tebaldini - Pratella, Ravenna 25.07.1942.

<sup>32</sup> *Contrapunctus seu figurata musica super plano cantu missarum solemnium totius anni*, [Stephen Guaynard], Lugduni 1528.

Al più o meno legittimo proprietario del codice ho detto che mi propongo di lavorarci addietro parecchio: che non bisognerebbe lasciarlo esulare all'Italia<sup>33</sup>.

Le motivazioni della missiva, datata 16 febbraio 1915, dovettero essere convincenti tanto da permettere a Tebaldini di tenere il libro a casa per altri sette anni, un tempo lungo che fu interrotto da un'altra lettera del vescovo che gli imponeva la restituzione. Anche in questo caso Tebaldini, preoccupato di una probabile vendita all'estero, rispose da Loreto l'11 febbraio 1922 esortando tra le righe sua eccellenza Ricci a tenere il codice in Italia:

Anche a V. Eccellenza vorrei raccomandare o di offrirlo ad una biblioteca pubblica – la Vaticana o quella di S. Cecilia a Roma – o pure di assicurarne il possesso – sia pure per la vendita – ad una biblioteca italiana<sup>34</sup>.

Sin dal 1915, dunque, Tebaldini dimostra di possedere un'attenzione *ante litteram* per i "beni culturali" che troverà spazio in un decreto legge solo nel 1924, quando nelle Soprintendenze si istituirà un ufficio per il controllo dell'esportazione del patrimonio nazionale all'estero<sup>35</sup>.

Fu comunque una storia a lieto fine: nel 1925 Tebaldini pubblicò il suo studio analitico sul volume<sup>36</sup>, ma soprattutto, grazie al suo interesse per quel bene culturale e alla sua azione di tutela portata avanti per diversi anni, la rara e preziosa opera a stampa del Cinquecento fu consegnata alla Biblioteca Apostolica Vaticana, dove ancora oggi è accessibile agli studiosi<sup>37</sup>.

## SOMMARIO

La politica di riscoperta della musica antica, avviata tra la fine dell'Otto e l'inizio del Novecento dalla nascente musicologia italiana, identificava l'antico con la musica del Cinquecento e con il "canto gregoriano", allora inteso quale espressione più alta, e a tratti mitica, di una perduta monodia cristiana. Essa escludeva, invece, il resto della produzione musicale del periodo medievale.

Anche l'opera di restituzione dell'antico intrapresa da Giovanni Tebaldini si caratterizza per questa prospettiva storica neo-misticista e per un certo culto del passato. Nella didascalia di una sua opera, il Medioevo è «immaginato ed espresso» a partire da una visione spirituale e cattolica della storia umana, nella quale le figure di Dante e di Palestrina, ritenuti i massimi esponenti del Medioevo italiano, sono

<sup>33</sup> ANCONA, ARCHIVIO DIOCESANO, CANCELLERIA VESCOVILE, cart. *Commissione musicale 1520-1985*, n. 117, Corrispondenza Tebaldini - Gian Battista Ricci, Loreto, 16.02.1915. Ringrazio Anna Novelli per avermi segnalato la lettera e quella seguente.

<sup>34</sup> *Ivi*, Loreto, 11.02.1922.

<sup>35</sup> RDL 31.12.1923 pubblicato in GU 02.1924.

<sup>36</sup> GIOVANNI TEBALDINI, *Un codice musicale cinquecentesco*, «Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica», 4, n. 2 (1925-1926), pp. 37-47.

<sup>37</sup> Il libro, conservato con segnatura R.G.Musica.S.15, contiene anche l'articolo di Tebaldini sopra citato.

considerate convergenti e coincidenti, perché animate dalla stessa identità di spirito cristiano. Questo postulato permette al musicista bresciano di creare tra i due Maestri dell'arte "italica" un'ideale unione, che è consapevolmente diacronica secondo la storia evenemenziale, ma che appare sincronica negli intenti e nelle premesse cristiane delle due rispettive arti poetica e musicale. Cardine di questo Medioevo è la *Trilogia sacra dantesco-palestriniana*, composta da Tebaldini su commissione ed eseguita in prima assoluta a Ravenna nel 1921, in occasione del sesto centenario della morte di Dante. Il tema tanto caro dell'«affinità tra i due Grandi» rimarrà centrale nel suo operato in campo teorico, musicale e didattico, nonché nelle sue lezioni in pubblico e nella corrispondenza, in particolare con chi assisté in prima persona all'esperienza della *Trilogia*: Francesco Balilla Pratella e Santi Muratori.

*Parole chiave*: Giovanni Tebaldini; Francesco Balilla Pratella; Dante; Giovanni Pierluigi da Palestrina; Musica medievale.

## SUMMARY

The discovery of the ancient music started between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. In that period the Italian musicologists identified the ancient music with the sixteenth century music and with the "Gregorian chant", which was considered as the highest expression of the lost Christian monody. They excluded, indeed, the rest of the music production of the Middle Ages.

Giovanni Tebaldini was influenced by the neo-mystical historiographic perspective and by a certain "worship" of the past. According to Tebaldini, the Middle Ages is "imagined and expressed" taking inspiration from a spiritual and Catholic view of human history, in which the figures of Dante and Palestrina are considered the greatest exponents of the Italian Middle Ages: they are convergent and coincidental, because they are moved by the same Christian spirit. This thought allows the Brescian musician to create an ideal union between the two Italian masters; according to the eventual history, this link is consciously diachronic, but it appears synchronic for their Christian intentions and premises of poetry and music. Tebaldini used this concept of Middle Ages in the *Trilogia sacra dantesco-palestriniana*, which he composed on commission of the sixth centenary of Dante's death committee and which was executed in Ravenna in 1921 for these celebrations. The theme of "affinity between the two Greats" remains central in Tebaldini's work (theoretical, musical and pedagogical production), in his public lectures, and in the correspondence, particularly with the composer Francesco Balilla Pratella and the librarian Santi Muratori, who attended the *Trilogia*.

*Keywords*: Giovanni Tebaldini; Francesco Balilla Pratella; Dante; Giovanni Pierluigi da Palestrina; Medieval Music.

Paola Dessì  
Università di Padova  
Dipartimento Beni Culturali  
paola.dessi@unipd.it



MARCO CAROLI

## GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA SECONDO GIOVANNI TEBALDINI

A coloro che studiano le iniziative di riforma della musica sacra attuate in Italia e in Europa fra la seconda metà dell'800 e la prima metà del '900, il nome di Giovanni Tebaldini (1864-1952) risulta essere molto familiare<sup>1</sup>. Egli, infatti, fu uno dei protagonisti indiscussi di quel movimento noto come cecilianesimo che fu dedito al recupero e alla rinascita della musica medievale e rinascimentale. Tebaldini contribuì alla realizzazione di quel progetto che fu attuato attraverso un'opera di divulgazione instancabile e appassionata degli ideali risultati decisivi per l'elaborazione delle linee teoriche della riforma e della loro attuazione pratica, in particolar modo dopo la promulgazione nel 1903 del *motu proprio* di Pio X sulla musica sacra<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Sulla vita e la figura di Giovanni Tebaldini si rimanda alla documentazione raccolta dal Centro Studi «Giovanni Tebaldini» di Ascoli Piceno e consultabile al sito [www.tebaldini.it](http://www.tebaldini.it), con relativa bibliografia aggiornata. Tra i lavori più utili cf. EDOARDO NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini nel movimento di riforma della musica sacra*, tesi di laurea, relatore ERNESTO M. CAGLIO, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, Milano a.a. 1967-1968; LUIGI INZAGHI, *Notizie su Giovanni Tebaldini*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di SERGIO MARTINOTTI, II, Vita e Pensiero, Milano 2000, pp. 387-397; ANNA MARIA NOVELLI, *Giovanni Tebaldini nella musica sacra*, «Rivista internazionale di musica sacra», n.s., 4, n. 2 (2002), pp. 133-144; MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte ceciliano. Le visioni di don Guerrino Amelli nei carteggi conservati a S. Maria del Monte di Cesena* («Historiae Musicae Cultores», 121), Olschki, Firenze 2011, pp. 102ss; IDEM, *L'“utopia” ceciliana di Amelli e Tebaldini dopo il “motu proprio” di Pio X*, in *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, a cura di FRANCO COLUSSI - LUCIA BOSCOLO FOLEGANA («Quaderni del Conservatorio», 4), Forum, Udine 2011, pp. 479-492; ANNA VILDERA, *Tebaldini, De Santi, Pothier: le scelte di un compositore spiegate attraverso i teorici*, in *Candotti, Tomadini, De Santi*, pp. 493-512. Con riguardo alla riscoperta della polifonia rinascimentale, cf. PIER LUIGI GAIATTO, «Della tradizione» musicale. *Giovanni Tebaldini “riscrive” Giovanni Gabrieli*, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, Atti della Giornata di studi, Padova 29-30 maggio 2008 (Università degli Studi di Padova. Scuola di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo. Atti, 2), Cleup, Padova 2011, pp. 271-280.

<sup>2</sup> Devoto alla causa ceciliana, Tebaldini provò profonda ammirazione per l'operato

## 1. LE CONFERENZE

La qualità e il significato dell'apporto di Tebaldini alla causa della riforma si possono misurare dalla produzione musicale, ma ancor più dall'esame del contenuto delle conferenze che egli svolse lungo la penisola italiana, all'insegna di quello spirito divulgativo ed educativo che contraddistinse il suo operato. La rassegna di quegli scritti pone in evidenza la particolare attenzione rivolta dal musicista bresciano alla polifonia cinquecentesca che, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, costituì uno dei tratti distintivi all'interno dell'operazione culturale condotta dai protagonisti della riforma. In particolare, Giovanni Tebaldini si occupò della musica di Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26-1594), punto di riferimento fondamentale per quanti sostennero la riscoperta della musica rinascimentale<sup>3</sup>.

Giovanni Tebaldini fu tra i primi a riscoprirne la figura, dedicandosi allo studio, alla trascrizione e alla divulgazione delle sue opere. Egli infatti si occupa del compositore romano in più momenti, in varie sedi e a livelli differenti: agli articoli divulgativi pubblicati nella «Scuola veneta di musica sacra» (1892-93)<sup>4</sup> egli affianca una serie di conferenze rivolte a un pubbli-

---

di papa Giuseppe Sarto e per il documento pontificio che normava la prassi della musica liturgica, superando limiti e incertezze presenti nella costituzione apostolica *Multos ad movendos animos* di Pio IX (1870) e nel Regolamento per la musica sacra della Sacra Congregazione dei riti (1884). Cf. FELICE RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra. Dall'Ottocento al concilio Vaticano II. Documentazione su ideologie e prassi*, CLV-Edizioni liturgiche, Roma 1996, pp. 555-562; ILARIO ALCINI, *Pio X e la musica*, AISC, Roma 1956; ANGELO MARCHESAN, *L'opera di Pio X nella restaurazione della musica sacra*, «Bollettino ceciliano», 5, n. 6 (1910), pp. 209-224; FRANCO BAGGIANI, *San Pio X, Lorenzo Perosi e l'Associazione Italiana Santa Cecilia. Artefici della riforma della musica sacra in Italia agli inizi del secolo XX*, «Ecclesia orans», 21 (2004), pp. 183-201.

<sup>3</sup> La pubblicistica di stampo ceciliano è schierata apertamente e, si deve aggiungere, spesso ideologicamente in favore della polifonia di Palestrina, attorno al quale si forma un vero e proprio culto per il presunto carattere assoluto della sua musica, sostenuto dallo studio, dall'analisi e dall'esecuzione delle relative composizioni. Dopo il classico GIUSEPPE BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, I-II, Dalla società tipografica, Roma 1828, per studi aggiornati sul Palestrina cf. *Atti del 2° convegno internazionale di studi palestriniani: Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi: anno europeo della musica, 3-5 maggio 1986*, a cura di LINO BIANCHI - GIANCARLO ROSTIROLA, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina - Centro studi palestriniani, Palestrina 1991; ALBERTO CAMETTI, *Palestrina*, Torre d'Orfeo, Roma 1994; MICHAEL HEINEMANN, *Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber 1994; LINO BIANCHI, *Palestrina nella vita, nelle opere, nel suo tempo*, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina 1995; *La recezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento*, a cura di RODOBALDO TIBALDI, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1999.

<sup>4</sup> «La Scuola veneta di musica sacra», 1-2 (1892-1894) [In seguito SVMS]. Cf. ANTONIO LOVATO, *La rivista «La Scuola veneta di musica sacra» e il recupero dell'antico*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a cura di NADIA BARRELLA

co eterogeneo, nelle quali ai toni encomiastici, con cui spesso arringava l'uditorio, seguono considerazioni sulle ragioni sostanziali della riforma della musica sacra. Per usare le sue parole, questi testi sono nati con l'intento di «rendere popolare il principio della restaurazione della musica sacra»<sup>5</sup>. Effettivamente, è sufficiente sfogliare le pagine del periodico fortemente voluto dal Tebaldini su consiglio del gesuita Angelo De Santi<sup>6</sup>, per rendersi conto di quanta importanza fosse riservata al musicista romano<sup>7</sup>.

In alcuni scritti, Palestrina è trattato all'interno di un più ampio ragionamento programmatico sulle ragioni del recupero dell'antico, in cui il musicista viene presentato come prova *de facto* della veridicità delle tesi esposte; in altri, invece, il prenestino è al centro dell'argomentazione attraverso l'analisi musicale delle sue opere di soggetto sacro. Mentre i primi contributi poco aggiungono a quanto già si sa sulle qualità attribuite dai riformatori al *princeps musicae* e confermano che il maestro bresciano si occupò in maniera continuativa del grande polifonista romano, sui contributi più maturi è presente una riflessione non solo storiografico-cronachistica, ma anche critica, dalla quale emerge una concezione che, al di là delle esternazioni propagandistiche, appartiene all'impostazione metodologica degli studi musicologici in Italia fra i secoli XVIII e XIX.

Nella tabella seguente sono disposti in ordine cronologico gli scritti di Tebaldini su Palestrina<sup>8</sup>.

---

- ROSANNA CIOFFI (Monumenta Documenta, 5), Luciano Editore, Napoli 2013, pp. 169-184; PIER LUIGI GAIATTO, *Giovanni Tebaldini, «La scuola veneta di musica sacra» e il recupero dell'antico*, «Musica e figura», 2 (2013), pp. 117-145, che ha dedicato a Tebaldini anche un intero capitolo della sua tesi di dottorato *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*, tesi di dottorato, supervisore ANTONIO LOVATO, Università degli Studi di Padova 2008, [pp. 105-165].

<sup>5</sup> Cf. GIOVANNI TEBALDINI, *Della musica sacra. Giovanni Pierluigi da Palestrina. Conferenze. Appendice*, II edizione riveduta ed aumentata, Editoria della Scuola veneta di musica sacra, Padova 1894, p. 5.

<sup>6</sup> Per la genesi del periodico cf. GAIATTO, *Il movimento ceciliano* in cui si ricostruisce anche il carteggio intercorso fra De Santi e Tebaldini a favore della nascita della rivista, durante il periodo in cui egli fu *magister cappellae* della Basilica di San Marco a Venezia.

<sup>7</sup> Nel periodico di vita breve (due annate pubblicate dal 1892 al 1894), non mancano gli articoli e gli approfondimenti sul Palestrina: *Pel centenario di Palestrina*, 1, n. 3 (1892), pp. 22-23; *Palestrina*, 1, n. 7 (1893), p. 53; *Commemorazioni palestriniane*, 2, n. 5-6 (1893), pp. 37-39; *Terzo centenario della morte di Palestrina*, 2, n. 5-6 (1893), p. 46; *Le feste palestriniane ed il secondo congresso nazionale di musica sacra tenuto in Parma*, 2, n. 11 (1893), pp. 82-84.

<sup>8</sup> Oltre alle ricerche condotte sulle riviste di carattere musicale durante la frequenza alla Scuola di dottorato in Storia, critica e conservazione dei beni culturali dell'Università di Padova, mi sono avvalso della documentazione presente nel sito del Centro Studi «Giovanni Tebaldini» alla pagina web [www.tebaldini.it](http://www.tebaldini.it), voce «bibliografia di...», dalla quale sono state estrapolate le segnalazioni degli scritti di Tebaldini su Palestrina. In tabella non appaiono i titoli desunti dallo spoglio della rivista SVMS, perché riportati in nota 7.

<b>Titolo</b>	<b>Collocazione</b>	<b>Note</b>
<i>Teatri e Notizie Artistiche - Pierluigi Palestrina</i>	«La Perseveranza», 2 febbraio 1894, p. 3	
<i>Pierluigi da Palestrina</i>	«Corriere della Domenica», 2 febbraio 1894	Anche in «Musica Sacra», XVIII/3, 1894, pp. 21-24
<i>Terzo Centenario della morte di G.P. da Palestrina</i>	Note illustrative al programma del concerto (direttore Salvatore Gallotti) tenuto nel duomo di Milano il 2 dicembre 1894 per il terzo centenario della morte di G.P. da Palestrina	
<i>Giovanni Pierluigi da Palestrina</i>	<i>La Musica Sacra in Italia</i> , Editoria della Scuola veneta di musica sacra, Padova 1894, pp. 43-54	II edizione riveduta e aumentata rispetto a quella del 1893, con lettera dedicatoria del 22 novembre 1894 al cardinale Giuseppe Sarto, Patriarca di Venezia
<i>Giovanni Pierluigi da Palestrina</i>	«Rivista musicale italiana», 2 (1894), pp. 213-239	
<i>Giusto Buttignoni, La messa «Iste Confessor» di Palestrina a S. Giusto</i>	«Rivista Musicale Italiana», 1, n. 3 (1894), p. 546	Note bibliografiche / Musica sacra
<i>Francesco Saverio Dr. Haberl, Giovanni Pierluigi da Palestrina e il Graduale Romanum Officiale dell'Editio Medicea (1614)</i>	«Rivista Musicale Italiana», 3 (1894), pp. 546-548	Note bibliografiche / Musica sacra
<i>Cenni biografici di Giovanni Pierluigi da Palestrina</i>	«Rivista Musicale Italiana», 2 (1895), pp. 337-338	Recensioni / Storia / A. Cametti (Milano, G. Ricordi e C.). Anche in «Gazzetta Musicale di Milano», 50, n. 27 (7 luglio 1895), p. 464
<i>Pierluigi da Palestrina</i>	<i>La musica sacra nella storia e nella liturgia</i> (Biblioteca dell'«Idea Popolare di Ancona») Unione Cattolica Tipografica, Macerata 1904, pp. 1-95	
<i>Palestrina</i>	«Symphonia», n. 5, 16 maggio 1912	
<i>Dante commemorato da Pierluigi da Palestrina</i>	«Il Primato Artistico Italiano», 2, n. 6 (1920), p. 42	
<i>La Divina Commedia nel commento gregoriano e palestriniano</i>	Simboli, Recanati 1921, pp. 3-4	Prefazione a <i>Trilogia Sacra</i> , testi delle melodie gregoriane, dei mottetti e degli inni di G.P. da Palestrina a commento delle cantiche dantesche

<i>Giovanni Pierluigi da Palestrina</i>	«Il Roma della Domenica», 1 marzo 1925	
<i>Discorso commemorativo</i>	Per celebrare il IV Centenario dalla nascita di Giovanni Pierluigi da Palestrina tenuto il 12 maggio 1925 nel R. Conservatorio di Musica «S. Pietro a Majella» di Napoli - Sala Martucci, Tip. Forense, Napoli, 1925, pp. 3-22.	
<i>Berlioz contro Palestrina</i>	«La Scala», n. 4 (15 febbraio 1950), pp. 33-34.	

Il primo contributo di significato è contenuto nei testi di conferenze confluiti nella raccolta *Della musica sacra. Giovanni Pierluigi da Palestrina*, pubblicata nel 1894, in concomitanza con la conclusione dell'esperienza editoriale della rivista «Scuola veneta di musica sacra»<sup>9</sup>. Qui trova affermazione un assunto fondamentale di Tebaldini, secondo il quale la musica di Palestrina attinge le fonti, i temi e i movimenti dallo stesso canto gregoriano, di cui conserva le caratteristiche nel ritmo e nella modalità. Tebaldini sostiene che «Palestrina si ispirò sempre alle proprietà fondamentali del canto gregoriano» e, a suo avviso, molte circostanze inducono a considerarlo «l'autore che più d'ogni altro nel suo secolo sentì, comprese e seppe rendere con maggiore evidenza le idealità religiose dell'arte liturgica»<sup>10</sup>. Appare esplicito il convincimento che per Palestrina comporre in stile gregoriano fosse una scelta consapevole.

Pel canto gregoriano appunto l'arte di Palestrina ritornò nella Chiesa cattolica, e col canto gregoriano la polifonia palestriniana va preparando la strada a quella riforma della musica sacra che si impone e che vincerà per forza propria, rappresentando essa in grado eminente quegli ideali verso cui, se tende a ritornare l'arte profana, non può non aspirare l'arte sacra<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Cf. TEBALDINI, *Della musica sacra*. Si tratta di una pubblicazione, dedicata a papa Pio X, che raccoglie alcuni interventi di Tebaldini tenuti in occasione di commemorazioni pubbliche sul tema della riforma della musica sacra. Nella terza parte, intitolata *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, è riportata una relazione al II Congresso nazionale di musica sacra di Parma (*ivi*, pp. 43-54). Le altre conferenze sono quelle avvenute a Vaprio d'Adda nel 1892 alla prima riunione della Società regionale lombarda di S. Gregorio e al Seminario di Padova (*ivi*, pp. 9-21); un'altra fu pronunciata all'Adunanza diocesana per Friuli in Tolmezzo e replicata a Mariano Comense alla seconda riunione della Società lombarda di San Gregorio e nei Seminari di Cremona e Crema (*ivi*, pp. 24-41).

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 52-53.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 54. Il concetto è ribadito in espressioni simili, come «Palestrina si ispirò sempre alle proprietà fondamentali del canto gregoriano»; oppure, Palestrina fu «l'autore che più d'ogni altro nel suo secolo sentì, comprese e seppe rendere con maggiore evidenza le idealità religiose dell'arte liturgica» (*ivi*, pp. 52-53). Cf. anche GAIATTO, *Il movimento ceciliano*, p. 155.

A distanza di dieci anni, nel 1904, Tebaldini pubblica *La musica sacra nella storia e nella liturgia*<sup>12</sup>. Dopo che il *motu proprio* è divenuto realtà, i toni di propaganda si fanno ancor più vigorosi; tuttavia si nota un certo progresso nell'impianto critico, confermato dalla presenza delle prime citazioni a pie' di pagina e dai riferimenti nel testo ai contributi di altri studiosi, discussi in termini di condivisione o di contrapposizione, sempre nei limiti degli assunti storiografici sull'opera di Palestrina che condizionano il pensiero del Tebaldini<sup>13</sup>. Rispetto alla raccolta precedente, gli elementi di novità si possono riassumere come segue.

1. Tebaldini ha la consapevolezza che il lavoro di recupero del repertorio palestriniano, da lui svolto durante gli anni trascorsi a Venezia, abbia dato buoni frutti. Egli delinea un bilancio dell'impegno profuso nell'organizzare una serie di concerti storici mentre dirigeva la Cappella musicale della basilica di San Marco<sup>14</sup>, ideata in un'ottica funzionale affinché quelle musiche potessero rivivere attraverso la pratica e l'esecuzione a opera degli allievi e degli studiosi di musica sacra<sup>15</sup>.

2. L'interesse dichiarato di compositori come Wagner per le opere del Palestrina offre a Tebaldini la possibilità di stabilire un'analisi parallela, al fine di individuare possibili punti di contatto con l'opera del compositore romano. Così il tema principale del *Lohengrin* sarebbe debitore del responsorio *Tristis est anima mea*; il momento liturgico della Pentecoste, come avrebbe ispirato al Palestrina la composizione del mottetto *Dum complerentur*, così riecheggerebbe nella cantata *La cena degli Apostoli* «che è come il riassunto di tutto l'avversato eppur glorioso cammino wagneriano,

<sup>12</sup> GIOVANNI TEBALDINI, *La musica sacra nella storia e nella liturgia*, Unione Cattolica Tipografica, Macerata 1904, in particolare al sesto capitolo intitolato *Pierluigi da Palestrina*, pp. 69-82. Il volume contiene anche una lettera dedicatoria a Pio X e il testo del *motu proprio* (pp. 7-16); il discorso tenuto alla Festa internacional dedicada a la reforma de la Musica religiosa, il 31 agosto 1896 a Bilbao (pp. 63-68); il saggio *Dell'antica Scuola Veneta* (pp. 83-95); il testo della conferenza *Origine e finalità della musica sacra*.

<sup>13</sup> Ritornano, in particolare, gli epiteti con i quali si definiscono coloro che non aderiscono alla riforma, le cui critiche nei confronti del Palestrina appaiono «così meschine, melense e puerili da muovere quasi il riso» (TEBALDINI, *La musica sacra*, p. 72).

<sup>14</sup> Su questo aspetto cf. GAIATTO, *Il movimento ceciliano*, pp. 116-127; IDEM, «*Della tradizione*», pp. 130-136.

<sup>15</sup> In queste occasioni e nella sua opera di trascrittore di Palestrina, Tebaldini si affidò spesso non a fonti originali palestriniane, bensì alle restituzioni della Scuola di Ratisbona, in particolare all'edizione *Pierluigi da Palestrina's Werke*, a cura di T. DE WITT - F. ESPAGNE - F. COMMER - F. XAVIER HABERL, I-XXXIII, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1862-1907 (rist. Gregg International Publishers Limited, Hants 1968). La preminente esigenza di funzionalità è confermata dai segni dinamici, dalle indicazioni agogiche e dalle trasposizioni che Tebaldini operava sulle musiche di Palestrina, preoccupato che esse fossero eseguite secondo la sensibilità del suo tempo. Con gli stessi criteri venivano riproposte anche le composizioni dei Gabrieli e della scuola musicale veneziana, da Zarlino a Legrenzi. Cf. GAIATTO, «*Della tradizione*» musicale.

*Parsifal*»<sup>16</sup>. L'apprezzamento che Wagner nutriva per l'arte palestriniana rafforza le convinzioni di Tebaldini, che nel musicista tedesco individua l'*auctoritas* di riferimento su cui dare sostanza e credibilità alle proprie convinzioni in dissenso con il giudizio di altri musicisti<sup>17</sup>.

Simili prove di fatti inoppugnabili [riferiti a Wagner] dovrebbero far ricredere tutti coloro i quali, forse troppo affrettatamente [...], volendo sottoscrivere ai giudizi di un altro grande artista, ma talvolta critico poco imparziale e storico inesatto, sulla fede di Hector Berlioz, poterono proclamare invecchiata, anzi decessa l'arte palestriniana<sup>18</sup>.

3. Tebaldini, quindi, si avventura a stabilire un confronto fra la musica sacra di area germanica e quella italiana. A suo parere, oltralpe la musica sacra «orse pel popolo» e da essa trasse la sua vena estetico-compositiva, come si rinviene nell'opera di Orlando di Lasso e di Friedrich Händel. In Italia, invece, la musica sacra, anche se di ispirazione popolare, trova il suo naturale sviluppo in chiesa, l'unico ambiente favorevole all'esecuzione e fruizione di tali repertori. Per questo motivo Palestrina è da considerarsi «autore eminentemente ecclesiastico»<sup>19</sup>.

4. Infine, vengono evidenziate le possibili ricadute pratiche del recupero della polifonia rinascimentale, con l'auspicio che il motto verdiano «ritorniamo all'antico» possa essere scolpito nelle aule dei conservatori di musica<sup>20</sup>.

La situazione complessiva dell'arte cristiana, date le condizioni in cui versa, esige un ritorno a forti idealità estetico-religiose; in termini molto espliciti quindi Tebaldini fa riferimento al compositore romano come all'autore per eccellenza, che compone rimanendo fedele a modelli compositivi del passato, riscopre il vero canto gregoriano e ne attualizza la funzione nella dimensione del culto. Se dunque il canto liturgico primitivo è l'origine e sta a fondamento dell'arte cristiana, allora Giovanni Pierluigi da Palestrina è l'esponente della scuola romana che, alla fine '500, più degli altri ha saputo comporre musica «in unione alla forma liturgica ed in uno ai sacri testi», in quanto «le parole ai sacri testi furono create assieme alla melodia corale che ancora oggi giorno più o meno fedelmente li accompagna»<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> TEBALDINI, *La musica sacra*, p. 77.

<sup>17</sup> Il riferimento a Wagner e Verdi è spesso presente nella pubblicistica del tempo, che ricorre volentieri alle parole dei due musicisti di elogio per Palestrina al fine di convincere il lettore.

<sup>18</sup> TEBALDINI, *La musica sacra*, p. 77.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>21</sup> *Ivi*.

## 2. LA «RIVISTA MUSICALE ITALIANA»

Rispetto ad altri contributi, acquista un significato decisamente diverso il saggio del 1894 che Giovanni Tebaldini pubblica nella «Rivista musicale italiana» con il titolo *Giovanni Pierluigi da Palestrina*<sup>22</sup>. Consapevole di rivolgersi a studiosi e specialisti, Tebaldini propone un'analisi più approfondita e specifica delle composizioni del Palestrina, sempre però con l'obiettivo di dimostrare perché la sua musica sia da ritenersi un modello anche per i compositori contemporanei.

Dopo una breve introduzione sulla necessità di restaurare la musica sacra e sull'importanza della riscoperta di Palestrina in relazione alla decadenza della musica liturgica del proprio tempo, Tebaldini stabilisce un parallelo, peraltro non nuovo, fra Palestrina e Orlando di Lasso affermando che «il compositore fiammingo operò al nord la stessa rivoluzione artistica compiuta dal Palestrina nel mezzogiorno d'Europa»<sup>23</sup>. A suo giudizio, entrambi gli autori si distinguono per l'abbandono di orpelli e artifici contrappuntistici, cui la polifonia rinascimentale era abituata, consapevoli che non si deve confondere «il concetto melodico con la forma che lo sviluppa e lo inquadra»<sup>24</sup>.

Tebaldini passa poi a esaminare alcune composizioni di Palestrina tratte dai suoi libri delle messe (fra cui la celeberrima *Missa Papae Marcelli* del 1567) e gli offertori *Dextera Domini* e *Bonum est confiteri Domino* del 1593, adottando il metodo della confutazione per sostenere le proprie posizioni contro quelle di altri critici contemporanei. Innanzitutto egli vede in Palestrina, più che un maestro di contrappunto, un musicista che privilegia il trattamento melodico, preferendo procedimenti compositivi privi di tecnicismi e virtuosismi. Soffermandosi su alcune composizioni a cinque voci, analizza la tessitura dell'offertorio *Dextera Domini* (1593)<sup>25</sup>, nel quale l'intreccio delle parti e la coloritura del tema generano una grande forza espressiva.

<sup>22</sup> GIOVANNI TEBALDINI, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, «Rivista musicale italiana», 1 (1894), pp. 213-239.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 216.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>25</sup> La trascrizione dell'offertorio è anche in SVMS, 2, n. 7-8 (1894), p. 53. L'originale è in GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Offertoria totius anni secundum sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem quinque vocibus concinenda... pars prima [pars secunda]*, I-II, Francesco Coattino, Roma 1593 (RISM A/I/6, pp. 746, 749); edizioni moderne: *Palestrina's Werke* (in seguito PW) IX; *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, a cura di RAFFAELE CASIMIRI, Scalera, Roma 1939-1966 (in seguito CAS.), XVII/1952, pp. 57-60. Cf. anche GAIATTO, «Della tradizione» musicale, p. 129, e IDEM, *Il movimento ceciliano*, pp. 126-127; 163; 167.



Fig. 1 – Offertorio *Dextera Domini*. Cf. G. TEBALDINI, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, «Rivista musicale italiana», I, 1894, p. 217.

Dopo l'elaborazione polifonica del tema, si giunge alla conclusione sulle parole «et narrabo opera Domini», sulle quali si «sviluppa una frase potente, grandiosa e solenne, degna davvero di narrare l'opera di Dio»<sup>26</sup>. Su questo descrittivismo Tebaldini basa la sua osservazione:

crediamo che quelle riportate siano davvero frasi melodiche; ché, se ci ingannassimo nel giudicarle tali, noi che provammo la più intensa commozione nell'udirle ripetutamente e nell'apprenderle ad altri, dovremmo rinunciare all'ufficio nostro, perché della musica avremmo un criterio troppo soggettivo ed evidentemente falso.

L'affermazione pone subito una questione di metodo perché, se è vero che l'analisi di Tebaldini si regge su elementi oggettivi, la conclusione invece sottostà alla percezione che egli ha dell'oggetto sonoro, per cui il giudizio critico risulta condizionato da categorie estetiche che limitano la pretesa scientifica. Qui affiora l'impostazione tardo-romantica di matrice idealista propria del movimento di riforma<sup>27</sup>, che tendeva a privilegiare la classificazione degli stili, per cui Tebaldini è propenso a valorizzare gli aspetti melodici presenti nelle composizioni di Palestrina, con l'obiettivo di ridimensionare le posizioni di chi accusava il compositore «di aridità e di scolastica»<sup>28</sup>.

Con gli stessi criteri Tebaldini legge l'offertorio *Bonum est confiteri Domino* (1593)<sup>29</sup> e, per guidare il lettore nell'analisi del brano, si sofferma sul tema iniziale riaffermando la propria tesi sulla preminenza delle proprietà melodiche presente nella costruzione musicale di Palestrina.

<sup>26</sup> TEBALDINI, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, pp. 217-218.

<sup>27</sup> Per approfondire questi aspetti cf. PAOLO PINAMONTI, *Musicologia estetica ed estetica musicologica: eclettiche fusioni critiche alle origini del Novecento musicale*, in *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogotico*, Olschki, Firenze 1988.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>29</sup> Cf. PALESTRINA, *Offertoria* (RISM A/I/6, pp. 746, 749; Pw IX; Cas. XVII/1952, pp. 61-64).



Così avviene anche nel *Credo* della messa dedicata a Papa Marcello II<sup>35</sup>, dove la presenza di diversi temi nel versetto «Et unam sanctam» si risolve nella voce del Cantus. Tuttavia, quasi temendo d'aver esagerato, egli precisa:

forse nel suo insieme questo squarcio presenta qualche argomento di osservazione, non essendo la melodia molto adatta ad esprimere il significato delle parole nel contesto del capoverso, per troppa gaiezza e libertà di stile<sup>36</sup>.

Anche in questo caso viene data importanza agli effetti sonori e alle impressioni prodotte dall'imitazione conclusiva: «quanto colorito e quanta vita: che forza, quale robustezza d'idee e sviluppi in questo superbo finale!»<sup>37</sup>.

The image displays two systems of a musical score for the Credo of the Mass of Pope Marcellus II. The first system shows the vocal parts (Cantus, Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and the basso continuo line. The lyrics are: "Et unam sanctam catholicam". The second system continues the vocal parts and basso continuo line, with the lyrics: "et apostolicam ecclesiam". The score is in G major and 4/4 time, featuring five vocal parts: Cantus, Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam".

Fig. 4 – *Missa Papae Marcelli: Credo*, versetto «Et unam sanctam».

Cf. GIOVANNI TEBALDINI, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, «Rivista musicale italiana», I, 1894, p. 221.

<sup>35</sup> GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum liber secundus*, Eredi di Valerio & Aloysio Dorico, Roma 1567 (RISM A/I/6, p. 660, p. 661; PW XI; Cas. IV/1939, pp. 167-201).

<sup>36</sup> TEBALDINI, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, p. 222.

<sup>37</sup> *Ivi*.

Successivamente sono prese in considerazione le relazioni che legano l'arte di Palestrina al canto gregoriano. Il movente iniziale è la confutazione nei confronti di quanti accusano Palestrina di utilizzare elementi profani, mentre per Tebaldini egli non solo trae spunto dalle melodie gregoriane, ma le rinvigorisce in una sintesi mirabile delle voci nel rispetto del testo, in un'operazione di restituzione del canto piano originario. Per dare ancor più sostanza a questa tesi, vengono citate le messe *Iste confessor*, *Lauda Sion*, *O admirabile commercium* e *Dum complerentur*, tratte rispettivamente dal libro quarto (1582), dal libro quinto (1590) e dal libro ottavo (1599)<sup>38</sup>, per sostenere che il gregoriano è sistematicamente alla base degli «stessi procedimenti melodici e contrappuntistici [...]; talché si può senz'altro asserire che esso forma la proprietà più palese dello stile palestriniano»<sup>39</sup>.

È vero, come sostiene Leonida Busi<sup>40</sup>, che in alcune messe Palestrina utilizzò temi profani, ma Tebaldini osserva che ciò avvenne prima «della sua completa evoluzione verso il fondamento liturgico delle melodie gregoriane che in omaggio ai Decreti del concilio di Trento, Palestrina volle poscia ritenere a base dell'arte sua immortale».

Sull'importanza del canto gregoriano nella polifonia rinascimentale Tebaldini si era già espresso in una conferenza precedente in questi termini:

Sante, idealmente ispirate, soavemente mistiche, altamente artistiche, quelle melodie non possono essere che la espressione più pura dell'arte cristiana, perché sorte col sorgere della religione: perché esse presero consistenza nel mentre la liturgia estrinsecavasi nella forma rituale; infine, perché parola e melodia nacquero assieme sulle labbra dei cristiani<sup>41</sup>.

Sul versante dell'esecuzione pratica, l'uso del gregoriano pone la questione del rapporto tra modalità e tonalità<sup>42</sup>. In linea di principio Tebaldini dissente da chi sostiene che nelle opere di Palestrina non si debbano eseguire le alterazioni non indicate in partitura, perché «nulla vieta che in quei modi i quali prendono l'atteggiamento melodico dei modi moderni, si senta la nota, che precede la fondamentale, apparentemente sensibile, alla distanza di un tono e non di semitono». Con la precisazione, però, che

<sup>38</sup> GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum cum quator et quinque vocibus, liber quartus*, Angelo Gardano, Venezia 1582 (RISM A/I/6, pp. 667, 668; PW XIV; CAS. XV/1941, pp. 72-88); IDEM, *Missarum liber quintus, quator, quinque, ac sex vocibus concinendarum*, Francesco Coattino, Roma 1590 (RISM A/I/6, pp. 670-672; PW XIII; CAS. X/1941, pp. 1-18); IDEM, *Missarum cum quator, quinque, & sex vocibus, liber octavus*, Eredi di Girolamo Scotto, Venezia 1599 (RISM A/I/6, pp. 681, 682; PW XVII; CAS. XXIV/1958, pp. 52-85; pp. 117-156).

<sup>39</sup> TEBALDINI, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, pp. 224-225.

<sup>40</sup> Il riferimento è a LEONIDA BUSI, *Il padre G.B. Martini, musicista-letterato del secolo XVIII*, Zanichelli, Bologna 1891 (rist. Forni, Bologna 1969) p. 253.

<sup>41</sup> TEBALDINI, *Della musica sacra*, p. 14.

<sup>42</sup> TEBALDINI, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, p. 233.

se la parte del canto-fermo era data totalmente da una melodia gregoriana, solivano gli antichi rispettare la proprietà tonale del modo, escludendo nelle cadenze modulatorie la così detta nota sensibile. Questo però non avveniva nelle cadenze tonali, e tanto meno sulla finale. Ma se nulla legava il contrappunto ad una prescritta tonalità gregoriana, allora la modulazione diveniva più libera ed assumeva tutto l'aspetto del moderno modo maggiore<sup>43</sup>.

L'esecuzione del gregoriano, inoltre, comporta il problema del ritmo che, per Tebaldini, deve essere libero, dettato dal lento fluire dell'armonia vocale che non imbriglia la parola nel rigido formalismo del tempo forte e del tempo debole, determinato dalla divisione in battute. Egli applica questa regola anche alla polifonia di Palestrina e denuncia un certo «inquinamento» introdotto nella musica da chiesa già alla fine del Cinquecento, quando si incominciò ad eseguire il gregoriano col ritmo a battuta. Tuttavia, e qui sta la riattualizzazione, quando cita la *Ghirlanda di Fioretti musicali* (1589)<sup>44</sup>, una raccolta miscellanea di musiche a tre voci con intavolature per cembalo e liuto, dove le composizioni sono copiate con stanghette e battute, egli afferma:

Degno di nota tuttavia si è il fatto, che malgrado queste regole fondamentali per l'interpretazione della musica palestriniana [...], questo è un precedente degno a notarsi, inquantoché da esso si rivela come le regole classiche d'interpretazione fin dalla fine del secolo XVI avessero subito enormi alterazioni, per lasciar luogo alla musica assolutamente misurata, con accompagnamento<sup>45</sup>.

La strada maestra, dunque, rimane quella di un'esecuzione del canto gregoriano su ritmo libero, anche se Tebaldini non disdegna le aperture introdotte dalla scrittura musicale.

### 3. OSSERVAZIONI

Tebaldini svolge queste riflessioni nel 1894, mentre si trova a operare a Padova come maestro di cappella presso la basilica del Santo, durante la prima fase del cecilianesimo; quando, specialmente in area veneta, dal dibattito teorico si cerca di passare agli aspetti pratici della riforma, messa in atto dalle principali cappelle musicali. Dovendo rivolgersi a un pubblico di specialisti, Tebaldini tende a contenere i toni apologetici e propagandistici, prevalenti nei suoi scritti, per soffermarsi sui problemi concreti con i quali doveva misurarsi chi, come lui, era incaricato di provvedere all'esecuzione della musica liturgica. È evidente che lo sforzo prodotto per motivare il recupero della musica antica si regge sulla scontata autorevolezza e grandezza di Palestrina, non disponendo egli ancora di strumenti d'indagi-

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 233-234.

<sup>44</sup> *Ghirlanda di fioretti musicali composta da diversi ecc.<sup>ti</sup> musici a 3 voci con l'intavolatura del cimbalo, et liuto...*, [S. Verovio], Roma 1589 (RISM, B/I, 1589<sup>11</sup>).

<sup>45</sup> TEBALDINI, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, p. 235.

ne paragonabili a quelli posseduti da Angelo De Santi o dai riformatori di Solesmes. Il suo approccio è quello del musicista più che del musicologo, preoccupato di dare ragione delle scelte che attengono alla trascrizione e all'interpretazione delle musiche di Palestrina in funzione della loro esecuzione da parte delle *scholae cantorum* che era chiamato a dirigere. È una posizione che si regge, da un lato, sulle prescrizioni di ordine liturgico e, dall'altro, sulla pretesa di misurare la modernità con il metro esclusivo della tradizione.

Il suo contributo alla nascente musicologia italiana consiste nella volontà di recuperare e riproporre la musica antica su basi operative, senza preoccuparsi troppo delle implicazioni metodologiche affrontate, ad esempio, da Luigi Torchi o da Oscar Chilesotti<sup>46</sup> e che, forse, gli avrebbero permesso di gestire quei repertori con maggiore rigore. La sua azione non è guidata da preminenti istanze filologiche, ma dall'urgenza del *musicus* pratico che, una volta abbracciata la causa dell'antico, agisce mosso dall'esigenza di rendere ancora attuali quelle musiche attraverso un'esecuzione adeguata all'aspettativa d'ascolto dei contemporanei. L'obiettivo, infatti, è fare in modo che la musica di Palestrina risuoni attuale: non si tratta di un recupero antiquario, utile magari ai fini didattici, ma di aggiornare la lezione gregoriana e polifonica attraverso nuove possibilità espressive, in grado di incontrare l'adesione di una sensibilità educata alle sonorità tardoromantiche e impressioniste. Di questo orientamento, più ancora delle musiche di Palestrina, sono indicative le trascrizioni-riduzioni-strumentazioni che Tebaldini fece delle musiche dei due Gabrieli, come ha puntualmente dimostrato Pier Luigi Gaiatto<sup>47</sup>. Per questa ragione, la restaurazione del canto piano e della polifonia rinascimentale inseguita da Tebaldini spesso si traduce in un'operazione che resuscita il repertorio antico al fine di ricrearlo.

L'obiettivo così definito spiega anche la decisione di privilegiare l'aspetto melodico della musica di Palestrina, considerato come autentico perfezionamento della monodia liturgica in contrapposizione ad altri esponenti del movimento ceciliano, secondo i quali Palestrina raggiunge il fine autentico nella sua arte proprio perché essa è priva di quello slancio melodico che, oltre ad allontanare le menti dalla verità del divino, compromette la compostezza della musica religiosa. Dello stile palestriniano, più che il «fluire orizzontale delle linee sonore» dovrebbero contare «gli accordi che simboleggiano l'intima unione (armonia appunto) fra spirito e natura, fra umano e divino»<sup>48</sup>. Giovanni Tebaldini rovescia l'impostazione e, criticando

<sup>46</sup> Su questi autori cf. *Oscar Chilesotti e la musicologia storica*, a cura di IVANO CAVALINI, Fondazione Levi, Venezia 2000; CATERINA CRISCIONE, *Un musicologo italiano tra Otto e Novecento*, La Mandragora, Imola 1997.

<sup>47</sup> Cf. GAIATTO, "Della tradizione" musicale.

<sup>48</sup> Cf. RENATO DI BENEDETTO, *Storia della musica*, VIII. *L'Ottocento*, I, EDT, Torino 1988, p. 14.

do il vuoto formalismo di chi giudica Palestrina per la condotta armonica delle parti, sostiene che la grandezza della sua musica non sta nella perfezione dell'architettura contrappuntista, ma nella costruzione melodica della frase che esalta e non disturba la parola. Da qui, la possibilità per il musicista contemporaneo di apprendere e riadattare la lezione del canto piano e della polifonia rinascimentale al fine di riformulare quell'esperienza in un linguaggio ancora vivo.

Se si dice copiare Palestrina al comporre a quattro parti vocali, nello stile contrappuntistico, non si chiamerà copiare Beethoven al comporre un Quartetto per quattro strumenti ad arco in una delle classiche forme prescritte; non si dirà copiare Bach in una fuga per organo o per pianoforte? Ma se al contrario si ammette che idee nuove possano sorgere anche nell'animo di chi si accinge a dettare una *Fuga*, un *Quartetto*, una *Sonata* o una *Sinfonia* pur seguendo le forme prescritte dai canoni tradizionali, non sarà permesso asserire e sostenere che anche le quattro parti vocali trattate contrappuntisticamente siano suscettibili di nuove idee melodiche, che nulla abbiano di comune con quelle usate dagli antichi? E se per fondamento melodico si prendessero pure i temi gregoriani, non sarà possibile oggi svolgerli con altrettanta severità e dottrina, ma con spirito affatto originale?<sup>49</sup>.

È una rivendicazione esplicita del diritto di comporre secondo i canoni della musica antica: studiare ed eseguire Palestrina per imparare a scrivere nel suo stile, ma secondo una concezione melodica e sonora attuale. L'apparente contraddizione può essere spiegata ricordando che a cavallo fra XIX e XX secolo l'antinomia melodia/armonia, che ripropone sul versante musicale quella più generale classicismo/romanticismo e antichità/cristianesimo, si risolve nella prospettiva in cui «lo storicismo si mescola all'inclinazione schiettamente romantica per il cattolicesimo e favorisce il ripristino nella musica religiosa di quello stile per antonomasia "puro"»<sup>50</sup>. Rimane il fatto che l'interesse di Tebaldini per Palestrina non venne mai meno e trascese pure le contingenze storiche, dal momento che egli continuò instancabilmente a parlare del polifonista romano anche nel primo dopoguerra, quando il movimento ceciliano, fiaccato dagli eventi bellici di inizio secolo, perse quell'afflato che ne aveva animato la prima fase<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> TEBALDINI, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, p. 232.

<sup>50</sup> Cf. DI BENEDETTO, *Storia*, p. 23.

<sup>51</sup> Ci si riferisce in particolare a due studi degli anni '20 che testimoniano come egli non abbia mai perso di vista il suo interesse per il compositore, il musicista, l'uomo: GIOVANNI TEBALDINI, *Per celebrare il IV centenario dalla nascita di Giovanni Pierluigi da Palestrina nella Sala Martucci. Discorso commemorativo...*, Coop. tip. Forense, Napoli 1925. Degna di menzione è anche la *Trilogia sacra con melodie gregoriane, mottetti ed inni di G.P. da Palestrina a commento delle cantiche dantesche da eseguirsi nella restaurata chiesa di San Francesco nei giorni 17 e 18 settembre 1921 nella visione immaginata ed espressa da G. Tebaldini*, a cura del COMITATO CATTOLICO DANTESCO, Tip. Simboli, Recanati 1921, eseguita a Ravenna nel settembre del 1921. Cf. GAIATTO, *Il movimento ceciliano*, p. 126.

## SOMMARIO

L'importanza di Giovanni Pierluigi da Palestrina e la riscoperta della polifonia rinascimentale avvenuta fra XIX e XX secolo rappresentano un aspetto rilevante che contraddistingue l'azione dei movimenti di riforma della musica sacra. Fra i maggiori esponenti del cosiddetto movimento ceciliano, Giovanni Tebaldini fu uno dei primi a studiare e trascrivere le composizioni, sacre e profane, del grande compositore romano. Questo contributo mira a evidenziare alcuni aspetti che caratterizzano l'interpretazione dell'opera di Palestrina che Tebaldini elaborò in una serie di conferenze e discorsi pubblici pronunciati in più sedi durante la sua instancabile opera di divulgazione dei contenuti riformatori. Inoltre, in questi scritti è possibile individuare non solo come Tebaldini leggeva e interpretava l'opera di Palestrina, ma anche i criteri che guidavano le sue trascrizioni e, poi, l'interpretazione e l'esecuzione pratica della polifonia rinascimentale. A questo proposito, il saggio del 1894 apparso nella «Rivista musicale italiana» è particolarmente illuminante poiché lo studio dell'opera di Palestrina è condotto con maggiore precisione nell'analisi degli elementi propriamente musicali, con una particolare attenzione agli aspetti melodici delle sue composizioni. Sarà soprattutto la lettura di questo saggio a fornire delle indicazioni utili per comprendere come la ricezione dell'arte palestriniana costituisca un aspetto importante della riforma della musica sacra fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo.

*Parole chiave:* Giovanni Pierluigi da Palestrina; Giovanni Tebaldini.

## SUMMARY

The importance of the figure of Giovanni Pierluigi da Palestrina and the rediscovery of the renaissance polyphony between XIX and XX centuries represent a relevant aspect that marked the action of the movements of the Sacred Music Reform. Among the most fervent Cecilianists, Giovanni Tebaldini was one of the first who studied and transcribed the sacred and profane compositions of the great roman composer. The purpose of this study is to point out some aspects that characterised the interpretation of the Palestrina's work that Tebaldini elaborated in a series of conferences and public speeches on several occasions during his tireless work of disclosure about reforming contents. These texts, published inside some posthumous booklets, highlight the reasons why he was involved continuously and systematically on the roman musician. According to these works it is even possible to clarify not only how Tebaldini read and interpreted the Palestrina's work, but also the criteria that guided his transcriptions, interpretation and execution of the renaissance polyphony. With regard to this aspect, the essay of 1894, appeared inside the periodical «Rivista musicale italiana», is particularly enlightening because here the study of Palestrina's work is conducted with more precision in an analysis of the properly musical elements, with particular regard inside their melodic aspects. Most of all the reading of this essay will furnish useful information to understand how important was the reception of the Palestrina's art in the Sacred Music Reform between the end of the XIX and the beginning of the XX century.

*Keywords:* Giovanni Pierluigi da Palestrina; Giovanni Tebaldini .

Marco Caroli,  
Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti  
marco.caroli@gmail.com

GUIDO MILANESE

## GIOVANNI TEBALDINI E L'ACCOMPAGNAMENTO AL CANTO GREGORIANO \*

Il movimento di ricerca e di studio in vista dell'esecuzione pratica del gregoriano durante il secolo decimonono deve essere compreso, come è noto, all'interno del quadro culturale romantico, che vedeva in una sorta di recupero del Medioevo una delle caratteristiche peculiari e certamente originali. Nel campo dell'architettura, il neoromanico e il neogotico segnano il paesaggio europeo, e, in qualche misura, anche degli Stati Uniti; le arti figurative sono ricche di evocazioni medievali. La filosofia e la teologia riscoprono la forza del pensiero medievale: sono le visioni neocattoliche protoottocentesche di Novalis, il recupero tomista, le grandi imprese come quella della *Patrologia Latina* o dei *Monumenta Germaniae Historica*. E la musica non si sottrae certo: dal preludio al *fantasy* che è il "passato medievaleggiante" wagneriano, al sogno del recupero di una musica liturgica *una*, all'interno di una liturgia *una*, dimentica della frammentazione locale che aveva caratterizzato la storia della liturgia cattolica, non solo, ma certamente soprattutto, prima della diffusione dei libri liturgici stampati, per giungere a quell'*una voce dicentes* che era evidentemente il fine culturale e religioso della cosiddetta «rinascita del gregoriano».

Il canto gregoriano, insomma: un sogno, si potrebbe dire, una visione potente, perfettamente intellegibile in quel contesto culturale e religioso. Se tutta l'operazione sia stata un bene o un male è ozioso discutere: essa,

---

\* Università Cattolica del Sacro Cuore, IT - 20123 Milano - Università della Svizzera Italiana, CH - 6900 Lugano.

Per letture, suggerimenti, aiuto nel repertimento di materiale bibliografico ringrazio vivamente Mauro Casadei Turrone Monti, Marco Gozzi e Maurizio Tarrini. È doveroso aggiungere che questa ricerca non sarebbe stata possibile senza i testi digitalizzati offerti da Google Books (<https://books.google.com>), Internet Archive (<https://archive.org>) e in questo caso soprattutto dalla straordinaria raccolta di testi liturgici e musicali messi a disposizione dal sito «St. Jean de Lalande Library of Rare Books» (<http://www.ccwatershed.org>).

certamente, portò alla cancellazione di patrimoni culturali e musicali che sono ormai in gran parte irrimediabilmente perduti, precludendo, in modo certo molto più dignitoso sul piano musicale ma non meno sciagurato sul piano culturale, ai disastri delle distruzioni effettuate negli anni seguenti al Vaticano II<sup>1</sup>. Certamente il canto gregoriano, questo “nuovo-antico” canto, estraneo, in realtà, alla cultura e all’orecchio di tutti, si presentava fascinoso, ma pure difficile da vivere nella prassi. I monaci cantavano senza accompagnamento musicale: l’abitudine quotidiana alla salmodia realizzava, poco per volta, nell’orecchio musicale dei monaci una sorta di miracolo, ossia la risorgenza, in loro, dell’antica modalità, così ricca di capacità espressive, così impastata, insieme, di formularità dura e di slanci creativi inattesi. L’organo, in quei contesti, era un arricchimento festivo, uno spezzare la continua monodia con la gioia di un accordo, di voci che si imitano e rincorrono, insomma della grammatica musicale a tutti implicitamente nota. Certo, la monodia *semper et ubique* era, anche quella, una proiezione culturale: la tarda antichità e il Medioevo conoscevano sicuramente sia l’esecuzione monodica sia vari tipi di polivocalità e di polifonia. Ma il convincimento, allora, era che il “vero” gregoriano fosse assolutamente, rigidamente

---

<sup>1</sup> Interessante quanto nel 1905 scrive a dom Amelli un suo antico allievo lodigiano, don Giovanni Gazzola: «Nelle campagne andiamo discretamente bene avendo io ed il Ballardori per incarico di Mons. Vescovo purgati i cori da quella colluvie di Messe corali così detto Canto Fratto, vera ignominia artistico-liturgica»: cito da MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte ceciliano: le visioni di don Guerrino Amelli nei carteggi conservati a S. Maria del Monte di Cesena* (Historiae musicae cultores; 121), L.S. Olschki, Firenze 2011, pp. 148-149, lettera n. 17. Sul Gazzola (1863-1933) cf. PIERLUIGI ROSSI, *Cantantibus organis: uno sguardo generale sulla riforma della musica sacra nella Diocesi di Lodi tra la metà '800 e il Concilio Vaticano II*, prefazione di ARTURO SACCHETTI, Bassianum, Lodi 2010, pp. 462-467. Angelo Ballardori (1865-1919) era un musicista di intenti cecilianiani, anch’egli di Lodi; notizia su di lui *ivi*, pp. 520-522 (il libro del Rossi è una raccolta di fonti utilissima per lo studio della musica sacra in un’area precisa). Altre descrizioni (anche del Tebaldini) sulla prassi prececiliana nella zona di Brescia e Bergamo riporta utilmente REMO LOMBARDI, *Padre Piamarta e Giovanni Tebaldini, in Pietas et labor. San Giovanni Battista Piamarta nel primo centenario della morte*, a cura di GABRIELE ARCHETTI, Studium, Brescia 2014, pp. 295-384: 356-359; su Brescia cf. MARIELLA SALA, *La musica sacra, in A servizio del Vangelo. Il cammino storico dell’evangelizzazione a Brescia, III. L’età contemporanea*, a cura di MARIO TACCOLINI, La Scuola, Brescia 2005, pp. 336-345. Va aggiunto che, come risulta dalla lettera del Gazzola, si distingueva tra canto fratto e canto piano; il rapporto di influenza reciproca tra i due repertori comincia a essere più chiaro soprattutto grazie al lungo lavoro di Marco Gozzi; osservazioni preziose su questo punto offre ANGELO RUSCONI, *Il ritmo del canto gregoriano nei trattati italiani del Seicento e del Settecento*, in *Il canto fratto: l’altro gregoriano*. Atti del convegno internazionale di studi, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003, a cura di MARCO GOZZI - FRANCESCO LUISI, Torre d’Orfeo, Arezzo 2005, pp. 493-505, soprattutto nell’ultima parte dello studio, da confrontare con DANIELE TORELLI, *La prassi del canto piano e del canto fratto nel Duomo di Firenze*, in *“Cantate Domino”: musica nei secoli per il Duomo di Firenze*, Convegno internazionale di Studi, Firenze 23-25 maggio 1997, a cura di PIERO GARGIULO - GABRIELE GIACOMELLI - CAROLYN GIANTURCO, EDIFIR, Firenze 2001, pp. 107-124: ma si tratta solo di due indicazioni tra le molte possibili.

monodico: e come avrebbe potuto il coro di una parrocchia o anche di una cattedrale eseguire un gregoriano monodico senza un aiuto strumentale? per non parlare, ovviamente, del canto del popolo. Le vecchie pratiche, quali l'accompagnamento con il serpentone, erano, nel nuovo contesto, improponibili: l'unica soluzione accettabile era accompagnare all'organo.

Questa dell'accompagnamento gregoriano è una storia minore, certamente, una storia di una prassi che quasi si vergogna di se stessa: i trattati continuano a sottolineare la natura "di servizio" dell'accompagnamento organistico. Eppure un esame attento delle pubblicazioni ottocentesche e del primo Novecento rivela una storia non banale. Come ho cercato di mostrare in un articolo recente dedicato all'accompagnamento organistico in Inghilterra nell'Ottocento, le questioni fondamentali sono due:

1. il residuale mensuralismo. Le teorie sulla corrispondenza tra grafia "quadrata" e grafia moderna erano ancora attive, come risulta da trattati composti in pieno Ottocento, che prevedevano una corrispondenza tra le varie forme della grafia "quadrata" e la resa ritmica di tipo, se non mensurale in senso stretto, almeno misurabile.
2. Questa prassi esecutiva, ritmica e misurabile, conduceva a una forma di accompagnamento accordale che risentiva della tradizione del corale e certamente anche della secolare prassi dell'esecuzione in "falso bordone"<sup>2</sup>.

La teoria solesmense sul ritmo oratorio libero e la prassi relativa si affermarono più lentamente di quanto non si pensi di solito: in questo i manuali di accompagnamento costituiscono una prova documentaria di eccezionale valore, in un certo senso pari a quello di una registrazione sonora. Il progressivo affermarsi della teoria solesmense condusse lentamente alla produzione di manuali di accompagnamento del tutto nuovi, basati su accordi di sostegno del flusso melodico, non più sull'armonizzazione delle singole note.

Alcuni esempi relativi al punto 1. Il primo è tratto dal *Accompanying harmonies* (1853). Nell'intonazione del *Venite exultemus* in inglese la nota-

---

<sup>2</sup> Per la sopravvivenza del 'falso bordone' in pieno Ottocento cf. ad es. FRANÇOIS AUGUSTE GEVAERT, *Méthode pour l'enseignement du plain-chant et la manière de l'accompagner*, Gand-Liège 1856<sup>3</sup>, pp. 22-23. A Roma, certamente era praticato ancora al tempo di Domenico Mustafà, e venne prontamente abolito dal Perosi (LEOPOLD M. KANTNER - ANGELA PACHOVSKY, *La Cappella musicale Pontificia nell'Ottocento* (Storia della Cappella musicale Pontificia, 6), Hortus Musicus, Roma 1998, p. 55), che pure ne compose alcuni (SALVATORE DE SALVO FATTOR, *Le condizioni della musica liturgica nelle cantorie della basilica patriarcale di Venezia e della cappella pontificia di Roma prima della nomina a direttore del ceciliano Lorenzo Perosi*, in *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, a cura di MAURO CASADEI TURRONI MONTI - CESARINO RUINI (Monumenta studia instrumenta liturgica; 36), Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2004, pp. 149-161: 156). Mi permetto di rinviare ai miei seguenti articoli: GUIDO MILANESE, *Organo e canto gregoriano nell'Ottocento: esplorazioni tra Francia e Inghilterra*, in *I suoni ritrovati*, ed. Fabiana Ciampi, Lucca LIM 2016, pp. 47-64; *Newman e il canto gregoriano: note preliminari*, in «Studi Gregoriani» 30 (2014), pp. 5-32.

zione quadrata riprodotta dagli esemplari di epoca Tudor è accompagnata da una notazione ritmica moderna, evidentemente pensata per la comodità dell'organista. Terminata l'intonazione, evidentemente non si avvertiva più la necessità della doppia intonazione, che viene interrotta (esempio 1)<sup>3</sup>.

**Venite, Exultemus Domino.**

PSALM XCIV. 8TH TONE. (1ST ENDING B.)

See Accompanying Harmonies to the *Psalter* Used for a single harmony to the "Venite," which may at any time be used instead of this.

PRIEST. Fall.

COME, let us sing unto the Lord: let us heartily rejoice in

ACCOMPANIMENT TRANSPOSED. CHOIR. Fall.

CHOIR ORG.

Es. 1 – Doppia notazione nelle *Accompanying harmonies* di Helmore (1853).

Anni più tardi, nel *Plainsong*, Helmore continua a scegliere una notazione doppia, che restituisce la pratica dell'esecuzione dell'epoca: questa volta il caso proposto è in latino (esempio 2)<sup>4</sup>.

FERIAL 8TH PSALM TONE (1ST ENDING).

Dix-it Do-mi-nus Do-mi-no me-o: se-de a dex-tris me-is.

(i.e. Tenor.) rallentando. rallentando.

Es. 2 – Trascrizione "gregoriana" in notazione moderna nel *Plainsong* di Helmore (1878).

Ma anche in campo cattolico si trovano esempi identici: si veda ad esempio il *Vesperale* pubblicato nel 1857 a Baltimora (esempio 3)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Cf. THOMAS HELMORE, *Accompanying harmonies to the Brief directory of the plain song, as used in Morning and Evening Prayer, Litany, and Holy Communion*, Novello, London 1853, p. 14.

<sup>4</sup> Traggio da THOMAS HELMORE, *Plain-song*, Novello, Ewer & Co., London 1878, p. 63. Sui problemi storici e teorici relativi alla prassi dell'accompagnamento in Inghilterra mi permetto di rinviare al mio articolo già citato.

<sup>5</sup> C. MAUGIN, *Roman vesperal: containing the complete vespers for the whole year. With Gregorian chants in modern notation*, John Murphy & Co., Baltimore 1857, p. 29.

The Celebrant.

♯. De - us in ad - ju - tó - ri - um me - um in - tén - de.

The choir.

♮. Dó-mi-ne ad ad-ju-vándum me fes - tí - na. ♯. Gló ri - a, Pa - tri,  
 et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i Sanc - to, si - cut e - rat in princí - pi - o,  
 et nunc et semper, et in sæ - cula sæ - cu - ló - rum: Amen. Al - le - lui - a.  
 From Septuagesima to Palm Sunday, inclusive.

♯. Laus ti - bi, Dó-mi-ne, rex æ tér - næ gló - ri - æ. æ - tér - næ gló - ri - æ.

Es. 3 – Trascrizione “gregoriana” in notazione moderna nel *Vesperale* di Baltimora (1857).

Certamente la situazione era molto differenziata. Per esempio, in Germania nella prefazione a un *Kyriale* pubblicato da Pustet nel 1859 e 1860, il curatore, F.J. Thinnès, parla di valori «più o meno» da calcolarsi come doppi (o metà) (esempio 4)<sup>6</sup>.

Was die zufälligen Halbtöne anbelangt, so wurde da, wo sie unzweifelhaft sind, ein ♯ gesetzt. Wo hingegen Gründe für und wider die Erhöhung sind, wurde ein + gezeichnet. Die dreierlei Notengattungen wurden als zweckentsprechend beibehalten. Die ■ dauert einen Schlag, die ♦ ungefähr halb so lange; die ■ wird, wenn sie vor einer ■ steht, nur betont, vor einer ♦ aber etwas länger als die ■ gesungen. Die ■■ dauert natürlich doppelt so lange, als eine ■. Bei den Querstrichen durchs ganze Liniensystem wird so lange inne gehalten, als nöthig ist, einen vollen

Es. 4 – Prefazione alla II edizione del *Kyriale* curato da F.J. Thinnès (1860).

Cf. anche il *Magnificat* a pp. 226ss e i *Salmi*, pp. 239ss. Allo stesso curatore si deve anche IDEM, *Kyriale; or, Ordinary of Mass: containing the Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, etc.; according to the different feasts and Sundays of the year*, John Murphy & Co., Baltimore 1857.

<sup>6</sup> Cf. F.J. THINNES, *Kyriale, sive, Ordinarium Missae: pro diversitate temporis et festorum per annum: accedunt Missae Defunctorum, vesperae, ordinarii hymni, cantus litaniae, sequentiae etc.: juxta Ritum S. Romanae Ecclesiae*, F. Pustet, Ratisbonae, Neoboraci & Cincinnatii, 1860<sup>2</sup> (1859<sup>1</sup>), p. 7.

Ancora più interessante è l'introduzione al *Graduale* curato da Michael Hermesdorff nel 1863: la "trascrizione" è chiarissima, così come è chiara nello studioso la necessità di non arrivare a una regolarità di battuta, pur eseguendo con valori ritmicamente ben chiari in senso mensurale. Come si vede dall'esempio 5, Hermesdorff rifiuta di indicare le battute della musica moderna, pur accettando in pieno una trascrizione (e quindi un'esecuzione) assolutamente mensurale: indica *ungefähr so* (esattamente come Thinnes), ma aggiunge *aber nicht* prima della trascrizione "a battuta"<sup>7</sup>.

Ad te le - va - vi a - nimam me - am: De - us me - us etc.

In unsere Notenschrift übertragen, ungefähr so:

(a.)  
Ad te le - va - vi a - ni - mam me - am:

(b.)  
De - us me - us aber nicht: Ad te le -  
va - vi a - ni - mam me - am.

Es. 5 – Proposte interpretative di Hermesdorff (1863).

Tuttavia, passano alcuni anni (dal 1863 al 1876) e lo stesso autore diventa decisamente antimensuralista, come si vede dal suo *Graduale* che fin nel titolo si rifà esplicitamente alle ricerche in corso in quegli anni, alle società per la ricerca sul gregoriano e alle indagini sulle fonti più antiche<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Cf. MICHAEL HERMESDORFF, *Graduale juxta usum Ecclesiae Cathedralis Trevirensis dispositum. Quod ex veteribus Codicibus originalibus accuratissime conscriptum et novis interim ordinatis seu indultis Festis auctum*, J.B. Grach, Treviris 1863, p. XV: «zwei Semibreves in den Werth der Brevis sich theilen und zusammen einen Schlag erhalten. Die Longa ist etwas länger zu halten, als die Brevis; doch wird sie mehr dadurch auszudrücken sein, dass man dieselbe stärker betont, wodurch sie ohne Weiteres schon an Zeitwerth gewinnt». Anche qui la stessa prudenza terminologica: «un pochino più lunga» («etwas länger»).

<sup>8</sup> Cf. MICHAEL HERMESDORFF, *Graduale ad normam cantus S. Gregorii, auf Grund der Forschungs-Resultate und unter Beihülfe der Mitglieder des Vereins zur Erforschung alter Choral-Handschriften nach den ältesten und zuverlässigsten Quellen*, Commissions-Verlag der J.B. Grach's Buchhandlung, Trier 1876.

Il sistema della trascrizione in notazione moderna arriva a sistematicità in alcuni libri, come il già citato *Kyriale* di Baltimora, ma è sicuramente l'opera postuma di J.N. Lemmens quella che suscita più scalpore e polemiche. Lemmens, la cui autorevolezza come docente e come organista era di rilievo europeo, interpretò il ritmo gregoriano in maniera sicuramente seducente per l'orecchio del tempo, come si può vedere dall'esempio 6: Lemmens venne apertamente criticato sia da Nisard sia da Fr.X. Witt, ma il successo delle sue proposte, ammesso da Witt, che pure lo accusava di plagio, è significativo per comprendere le attese che l'opinione pubblica musicale aveva, all'epoca, nei confronti del canto gregoriano<sup>9</sup>.

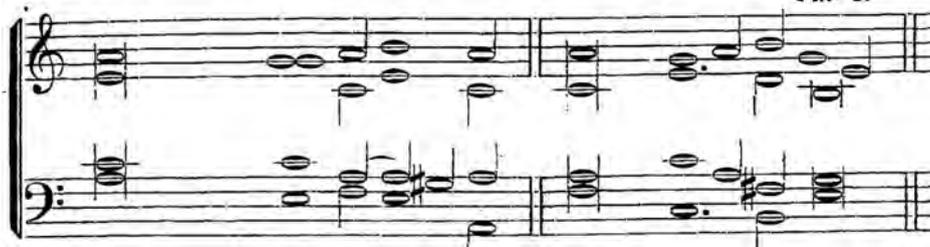
The image shows three staves of musical notation in a single system. Each staff is on a five-line treble clef. The first staff contains the notes for 'U-ni-ver-si qui' and is bracketed with '16 notes.' below it. The second staff contains the notes for 'te ex-pectant, non con-fun-den-' and is bracketed with '17 notes.' below it. The third staff contains the notes for 'tur, Do-mi-ne.' and is bracketed with '18 notes.' below it. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests and a fermata over the final note of the third staff.

Es. 6 – Proposta interpretativa di Lemmens (1886).

<sup>9</sup> Cf. JAAK NIKOLAAS LEMMENS, *Du chant gregorien: sa melodie, son rythme, son harmonisation*, Ouvrage posthume publié par les soins de l'Abbé JOSEPH DUCLOS, Annoot-Braeckman, Gand 1886; THÉODORE NISARD, *L'archéologie musicale et le vrai chant grégorien*, P. Lethielleux, Paris 1890, pp. 54-56; la critica di Witt, piuttosto risentita, risale al 1860, quindi quando Lemmens era vivo e molto prima della pubblicazione, postuma, della sua opera: l'accusa verso Lemmens è molto dura, sostanzialmente di plagio, ma è interessante che Witt riporta dal «Literarischer Handweiser», una rivista cattolica molto diffusa all'epoca, la cronaca del successo delle esecuzioni pubbliche di canto gregoriano secondo le trascrizioni di Lemmens, in un articolo firmato da «W. Bäumkehr», che va senz'altro identificato con il musicologo studioso del *Kirchenlied* tedesco (cf. WILHELM BÄUMKER - KARL SEVERIN MEISTER, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen: von den frühesten Zeiten*, I-IV, Herder, Freiburg im Breisgau 1883-1911): si veda FRANZ XAVIER WITT, *Organum comitans ad Ordinarium Missae quod ut partem Gradualis Romani, sub auspiciis sanctissimi domini nostri PII PP. IX. curavit Sacrorum Rituum Congregatio: Opus XXIII*, editio tertia emendata, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo-Eboraci & Cincinnati 1881<sup>3</sup>, p. VIII. Converrà richiamare, per tutta la vicenda, al sempre utile contributo di HANS LONNENDONKER, *Deutsch-französische Beziehungen in Choralfragen: Ein Beitrag zur Geschichte des gregorianischen Chorals in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in *Ut mens concordet voci: Festschrift Eugène Cardine zum 75. Geburtstag*, hrsg. JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL, EOS Verlag, St.Ottilien 1980, pp. 280-295.

Tuttavia, sono proprio i manuali di accompagnamento quelli che mostrano la pratica dell'esecuzione nel modo più convincente. Sono pagine che ci conducono alla realtà della prassi, al di là o al di qua delle teorie. Pensiamo alla questione del rapporto tra i valori nell'ottica pre-solesmense. Che di reali allungamenti dei suoni si trattasse dà prova abbastanza inequivocabile un particolare apparentemente trascurabile dal *Vesperale* dello Hanisch (1890), in un certo senso la voce più ufficiale in questo campo nell'ambiente di Haberl (esempio 7)<sup>10</sup>: sulla sillaba *TU-os*, lo Hanisch pone un ritardo che musicalmente ha senso solo se eseguito come è scritto, non più breve: l'accompagnamento ci fornisce in questo caso una "registrazione" della prassi esecutiva.

2. Donec ponam ini-mi- cos tu - os \* scabellum pedum tu - ó-rum. Fin. 1.



Es. 7 – *Vesperale* di J. Hanisch (1890).

E converge, *ex adversa parte*, con quanto rilevava negli stessi anni (1892) il Lhoumeau, collaboratore di dom Pothier<sup>11</sup>:

Contrairement aux habitudes des éditions modernes, on n'attribue ici à ces formes diverses aucune signification de durée; prises en elles-mêmes, elles ont donc toutes la même valeur temporaire. Leur origine et leur signification sont purement graphiques [...].

«Contrairement aux habitudes des éditions modernes»: Lhoumeau evidentemente semplifica, ma è chiaro, dagli esempi su riportati, che l'organista accompagnatore si trovava di fronte a una prassi diffusa di tipo non equalista<sup>12</sup>. In alcuni casi, come in Witt, ci si domanda se egli utilizzi i

<sup>10</sup> JOSEPH HANISCH, *Organum comitans ad Vesperale Romanum juxta cantum authenticum quem curavit sacrorum rituum Congregatio*, F. Pustet, Ratisbonae, Neo-Eboraci & Cincinnati 1890, p. 7.

<sup>11</sup> ANTONIN LHOUMEAU, *Rythme, exécution et accompagnement du chant grégorien*, Desclée, Lefebvre & Cie. - Baratier et Dardalet, Lille-Tournai-Grenoble 1892, p. 1.

<sup>12</sup> I fondamenti della questione sono tracciati negli studi di ANTONIO LOVATO, *Aspetti ritmici del canto piano nei trattati dei secoli XVI-XVII*, in *Il canto piano nell'era della stampa*. Atti del convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVII, Trento-Castello del Buonconsiglio, Venezia-Fondazione Ugo e Olga Levi, 9-11 ottobre 1998, a cura di GIULIO CATTIN - DANILO CURTI - MARCO GOZZI, Provincia autonoma di Trento. Servizio Beni librari e archivistici, Trento 1999, pp. 99-114, e *Teoria e didattica*

“quarti” con un vero valore mensurale: si trovano infatti preferibilmente nelle sequenze “dattiliche” ♩ e nella sillaba centrale delle parole trisillabiche proparossitone, del tipo *Dó-mi-nus* (in questo caso sulla sillaba *-mi-*) (cf. esempio 8 sulle sillabe *grá-TI-as, á-GI-mus, gló-RI-am*; la sequenza ♩ su *glorifi-CA-mus*); e verrebbe da pensare a una sorta di automatismo grafico, privo di reale valore ritmico; ma se si osserva l’esempio 9, la sequenza di “quarti” ha evidentemente valore tematico, com’è confermato, nell’ultimo *Kyrie*, dal gioco per seste della voce di tenore, che valorizza appunto il ruolo tematico di questa breve melodia. Siamo nel 1881, tredici anni prima del *Metodo* di Bossi e Tebaldini.

Glo-ri-fi-cá - - mus te. Grá-ti-as á-gi mus ti - - bi própter ma - gnam glóri-am tu - am.

Es. 8 – WITT, *Organum Comitans* (1881<sup>3</sup>), p. 23.

Tempore Paschali, a Missa Sabbati sancti usque ad Sabbatum in Albis inclusive.

Ky - ri - e e - léi - son. ter. Chri - ste

Kyrie.

e - léi - son. ter. Ky - ri - e e - léi - son. ter.

Es. 9 – WITT, *Organum Comitans* (1881<sup>3</sup>), p. 22.

Se la questione del ritmo appare ingarbugliata, certamente molto differenziata a brevi distanze geografiche e in breve volger d’anni, più chiara appare la tradizione dell’accompagnamento, come si diceva in apertura di questo saggio, che da un lato richiamava il corale (soprattutto nelle aree a forte influenza protestante), dall’altro il falso bordone. Nel già richiamato studio sull’accompagnamento in Inghilterra ho riportato esempi di sequenza di accordi molto ripetitivi e anche di registrazioni magniloquenti; ma pure nel Continente la prassi doveva essere questa. Anche se appare

del canto piano, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, a cura di DANILO CURTI - MARCO GOZZI, Provincia Autonoma di Trento, Trento 1995, pp. 57-67; per l’epoca cecilianiana «*De ratione exequendi cantum gregorianum*»: un’apologia dell’*Editio Medicaea*, in *Aspetti del cecilianesimo*, pp. 67-82.

difficile immaginarlo, i trattati mostrano una prassi esecutiva che prevedeva un accordo per ogni nota anche nei recitativi, come i salmi o i cantici: è tuttavia lecito pensare che in caso di accordi ripetuti la reale esecuzione fosse un accordo tenuto. Per esempio il Niedermeyer, in un fortunato manuale del 1878 che venne tradotto anche in inglese, presenta serie accordali nelle proposte di accompagnamento dei Salmi (esempio 10)<sup>13</sup>.

**DEUXIÈME MODE.**  
INTONATION SOLENNELLE.

Dixit Do - mi - nus Do - mi - no me - o

Se - de a dex - tris me - is Ma - gni - - - fi - cat

Es. 10 – NIEDERMAYER, *Traité* (1878), p. 1 della *Partie Pratique*.

Lo stesso manuale (p. 78) propone una tecnica identica anche per l'accompagnamento di brani complessi, come in questo caso l'antifona *Quinque prudentes* (si veda l'esempio 11), ove è interessante notare le legature di valore dell'accordo di sol maggiore sulle prime sillabe di *acceperunt*: il che conferma come molto probabile nel caso dei salmi non si ribattessero gli accordi uguali a ogni nuova sillaba. E il già citato e autorevole Witt raggiunge i suoi colleghi francesi e in parte inglesi nell'accompagnamento a un *Ite missa est* (esempio 12) ove l'indicazione *Man.* all'inizio prescrive all'organista di non aggiungere, con l'uso del pedale, altra davvero eccessiva magniloquenza.

<sup>13</sup> LOUIS NIEDERMAYER - JOSEPH D'ORTIGUE, *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, 1857, Paris, Heugel 1878<sup>2</sup>, p. 1 della *Partie Pratique*. Gli esempi sono identici nell'edizione in inglese (LOUIS NIEDERMAYER - JOSEPH D'ORTIGUE, *A theoretical and practical treatise upon the accompaniment of plainsong*, ed. and trans. by WALLACE GOODRICH, Novello, Ewer & Co., New York-Chicago-London 1905 [ed. orig. 1857]).



propongo come esempio l'autore unisce a un'interpretazione ritmica molto chiara una novità, quella delle pause, e il diesis in cadenza (esempio 13)<sup>14</sup>; un Nisard davvero diverso da quello che, trent'anni dopo, scriverà *L'archéologie musicale*.

22 1. (1)

**PREMIER MODE.** (Edit. de Bigno, 1858, in-12, p. 112<sup>o</sup>)

**N.º 1. KYRIE** des Dimanches dans l'année, avec le chant à la partie supérieure;

Ky - ri - e e - - la - - son

Chri - ste e - - le - y - son.

Es. 13 – NISARD, *Les vrais principes* (1860), p. 49.

Anche la prassi frequente di porre la melodia gregoriana al basso oppure (nel caso del falso bordone) al tenore, rendeva facile la pesantezza; e ad esempio nel 1857 la tendenza ad accompagnare ponendo il canto alla voce alta poteva esser avvertita ancora come una novità, unitamente alla scelta di accordi sostanzialmente diatonici<sup>15</sup>:

La méthode d'accompagner dont nous parlons place le chant à la partie haute; elle n'emploie que les accords consonnans et celui de quinte diminuée sur le si, quand il est suivi de ut ou du la, en mettant cet accord dans son premier renversement et le faisant suivre de l'accord d'ut ou de celui de fa; et elle a pour principe fondamental d'exclure des accords toute note étrangère au plain-chant. Elle n'admet en conséquence que les sept notes naturelles de la gamme, et le si bémol, mais seulement dans les morceaux où il se trouve. Par suite elle rejette l'emploi de l'accord de dominante dans les tons où cet accord a pour tierce une note sensible étrangère au plain-chant.

<sup>14</sup> THÉODORE NISARD, *Les vrais principes de l'accompagnement du plain-chant sur l'orgue, d'après les maîtres des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris 1860, p. 49. Credo che il penultimo accordo del primo Kyrie, una quarta/sesta davvero poco sensata, sia un errore di stampa, come pare di poter dedurre dalla seconda riga. La soluzione dell'accordo ripetuto non è gran cosa, ma comunque meglio della prima: d'altra parte anche Gevaert utilizza spesso questa soluzione (ad es. in diversi versetti del *Gloria* che definisce *in festis duplicibus*, corrispondente al n. IX delle attuali edizioni: cf. GEVAERT, *Méthode*, p. 53, versetti *Dñe deus rex* e *Dñe deus agnus*).

<sup>15</sup> J.-B. JAILLET, *Méthode nouvelle pour apprendre facilement l'accompagnement du plain-chant*, Rénier-Canaux, Paris 1857, p. 79.

Basterà addurne un solo esempio, una sola riga, per mostrare come, con dom Pothier e con Solesmes, fosse cambiato qualcosa di essenziale<sup>16</sup>:

NOTE SIMPLE. — La note simple, qui est l'élément premier des neumes, a trois formes différentes :



Contrairement aux habitudes des éditions modernes, on n'attribue ici à ces formes diverses aucune signification de durée ; prises en elles-mêmes, elles ont donc toutes la même valeur temporaire. Leur origine et leur signification sont purement graphiques, et j'en résume ici l'exposé.

\* \* \*

Era un nuovo mondo, ma non era, culturalmente, quello di Tebaldini. La sua scuola e i suoi punti di riferimento erano tedeschi, come ben rilevato dallo studio di Francesco Tasini sul *Metodo* di Bossi e Tebaldini<sup>17</sup>. Tasini osserva che le fonti che Tebaldini cita nella sezione dedicata al contrapunto e alla fuga sono tutte tedesche: anzitutto il manuale del Piel, che Tebaldini conosceva bene per averlo tempestivamente tradotto nel 1894, e opere di H.J. Bellermann e del già citato Oberhoffer<sup>18</sup>.

Per quanto riguarda in modo specifico l'accompagnamento, la dipendenza più diretta è evidentemente quella dal *Magister choralis* di Haberl,

<sup>16</sup> LHOUMEAU, *Rythme, exécution et accompagnement*, p. 280.

<sup>17</sup> MARCO ENRICO BOSSI - GIOVANNI TEBALDINI, *Metodo teorico pratico per organo*, Carisch [& Jänichen], Milano 1995 (1894<sup>1</sup>). Cf. FRANCESCO TASINI, *Sul metodo teorico-pratico per organo di Bossi e Tebaldini*, in *L'organista dalle mille anime: Bossi concertista, compositore, didatta (1861-1925): con una riflessione su Tactus editore (1986)*, a cura di PIERO MIOLI, CLUEB, Bologna 2012, pp. 61-98. Come rilevato dal Tasini, nel *Metodo* Bossi si assunse la redazione delle parti di carattere musicale, Tebaldini la componente teorico-storica: la sezione sull'accompagnamento va attribuita sicuramente a Tebaldini.

<sup>18</sup> Cf. *ivi*, p. 97. Cf. PETER PIEL, *Harmonielehre: zunächst für Lehrerseminare und Kirchenmusikschulen und zur Vorbereitung auf die Gesanglehrerprüfung*, hrsg. PAUL MANDERSCHIED, L. Schwann, Düsseldorf 1923<sup>13</sup> (1889<sup>1</sup>); PETER PIEL, *Trattato di composizione: specialmente dedicato all'organista liturgico*, trad. di GIOVANNI TEBALDINI, L. Schwann, Düsseldorf 1894. Controllando il catalogo SBN è interessante notare che il trattato originale risulta disponibile solo presso il Conservatorio «Giuseppe Tartini» di Trieste, all'epoca parte dell'Impero austriaco. La traduzione del Tebaldini conobbe a quanto pare una notevole fortuna: 122 anni dopo la pubblicazione è schedata da 18 biblioteche, ed è interessante notare che accanto a molte biblioteche di enti musicali alcuni esemplari risultano posseduti da biblioteche di seminari o istituzioni religiose (Brescia, Genova, Padova, Treviso). Non meno interessante è che in altre nazioni europee il trattato di Piel non ebbe successo: il catalogo delle biblioteche inglesi COPAC non ne conosce neanche una copia, così come il catalogo della BNF di Parigi. Evidentemente la ragione della diffusione solo italiana di quest'opera tedesca si deve alla traduzione di Tebaldini.

che dedica non molte, ma interessanti pagine alla questione dell'accompagnamento<sup>19</sup>. Tebaldini esordisce appunto con un'ampia citazione da Haberl. Non fornisce né le pagine né l'edizione di riferimento, ma, come mi comunica gentilmente Mauro Casadei Turrone Monti, si tratta certamente della traduzione italiana di Riccardo Felini, non di quella più nota di Angelo De Santi<sup>20</sup>. Tebaldini esordisce con una citazione dalla *Geschichte* dell'Ambros, in realtà derivata anch'essa dal *Magister choralis* di Haberl nella traduzione di Felini<sup>21</sup>:

La forza interna di questi canti corali è tanto grande, che si mantengono nel loro pieno vigore anche senza accompagnamento d'armonia, e non sembrano richiedere altro, salvo se stessi al loro pieno significato. D'altra parte essi offrono materia inesauribile ai più ricchi ed artificiosi svolgimenti armonici: basti dire che per secoli e secoli tali canti formarono il tesoro di quelle ricchezze di che nutrivasi l'arte. Infatti per l'ammirabile forza vitale delle melodie gregoriane si corroborò la musica, e dai primi ed imperfetti tentativi dell'*Organum*, della *diafonia* e de' falsi bordonni passò mano mano fino a quella somma perfezione che ha lo stile polifono del Palestrina.

<sup>19</sup> FRANZ XAVER HABERL, *Magister choralis: theoretisch-praktische Anweisung zum Verständnis und Vortrag des authentischen römischen Choralgesanges*, Pustet, Regensburg 1890<sup>9</sup>, pp. 169-185.

<sup>20</sup> Cf. IDEM, *Magister choralis. Manuale teorico pratico per l'istruzione del canto fermo secondo le melodie autentiche proposte dalla S. Sede e dalla S. Congregazione de' riti*, nuova versione italiana eseguita sopra l'ottava edizione originale tedesca, trad. ANGELO DE SANTI, Pustet, Ratisbona 1888. Il rapporto personale di Tebaldini con Haberl era stato decisivo per la sua formazione. Da una testimonianza del Remondini contenuta nella brillante recensione alla traduzione di De Santi risulta che del *Magister choralis* era stata pubblicata una traduzione italiana precedente a quella del De Santi, ma Remondini la critica sia per la cattiva qualità del testo italiano, sia per esser stata condotta su un'edizione del testo tedesco ormai superata: cf. PIER COSTANTINO REMONDINI, *Scritti musicali. Musica sacra, arte organaria, critica e bibliografia musicale (1874-1892)*, a cura di MAURIZIO TARRINI, Biblioteca Franzoniana, Genova 2015, pp. 514-517. Lo scritto del Remondini venne pubblicato tempestivamente nel 1888, lo stesso anno della traduzione di De Santi. L'altro traduttore era don Riccardo Felini, sacerdote trentino, che ben conosceva Tebaldini e che era stato alla scuola di Haberl: FRANZ XAVER HABERL, *Magister choralis. Manuale teorico pratico per l'istruzione del canto fermo secondo le melodie autentiche romane*, Nuova versione italiana eseguita sopra l'ottava edizione originale tedesca di RICCARDO FELINI, Pustet, Ratisbona 1894<sup>3</sup>; l'identificazione proposta da Casadei Turrone Monti è sicurissima, perché l'unica citazione da Haberl che porti numero di pagina nel capitolo di Tebaldini corrisponde alla pagina della traduzione di Felini. L'edizione del 1894 è condotta sulla decima edizione tedesca, e poi ripubblicata nel 1903 sulla dodicesima. Il fatto che l'edizione del 1894 porti l'indicazione di «terza edizione italiana» fa sospettare che il traduttore criticato ma non nominato da Remondini sia proprio il Felini, ma è difficile controllare perché il catalogo SBN non conosce purtroppo copie di questo testo in edizioni precedenti il 1894. Sul Felini, figura assai interessante, cf. ALDO BARTOCCI, *Felini, Riccardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 46, Roma 1996, pp. 94-96.

<sup>21</sup> BOSSI - TEBALDINI, *Metodo*, p. 270. Haberl trae la sua citazione da AUGUST WILHELM AMBROS, *Geschichte der Musik: mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen*, edd. GUSTAV NOTTEBOHM - CARL FERDINAND BECKER - OTTO KADE, II, F.E.C. Leuckart, Leipzig 1880-1882<sup>2</sup>, p. 67.

Tebaldini aveva affrontato la questione dell'accompagnamento organistico in un saggio di quegli stessi anni e in diverse conferenze: propone Tebaldini, riferendosi al problema generale dell'accompagnamento organistico, non solo a quello gregoriano: «l'organo che accompagna non dovrà mai eccedere nella registrazione soffocando le voci e rendendosi causa, come spesso avviene, di false emissioni a cui inscientemente i cantori, per farsi sentire, si abbandonano»<sup>22</sup>. Dunque l'organo come “funzionale” rispetto alle voci; e l'accompagnamento come una soluzione che, sia pur discutibile storicamente, è praticamente quasi inevitabile; e le note del tempo mostrano che l'attenzione di Tebaldini alla registrazione non era una preoccupazione accademica ma assolutamente pratica<sup>23</sup>.

La citazione di Haberl è prolungata fino per quasi una pagina ancora, e si riferisce in particolare al favore del maestro bavarese per il metodo di accompagnamento di Witt<sup>24</sup>:

---

<sup>22</sup> GIOVANNI TEBALDINI, *Discorso letto nell'Adunanza diocesana tenuta a Cornuda sulla musica sacra: 14 ottobre 1895*, Tip. Lit. Istituto Mander, Treviso 1895, p. 11.

<sup>23</sup> Haberl dichiara che a Roma e nella maggior parte delle diocesi italiane non si usa mai l'organo per accompagnare («In Rom und den meisten italienischen Diözesen wird der Choral nie mit der Orgel begleitet»: HABERL, *Magister choralis*, p. 175): Haberl aveva trascorso diversi anni a Roma, anche come organista (cf. DIETER HABERL, *Haberl, Franz Xaver*, in *Grove Music Online*), e quindi la sua affermazione può derivare da esperienza diretta. Contro la testimonianza di Haberl, tuttavia, riporterei quella di un anonimo cronista in «Musica Sacra» 23 (1899), p. 30, dalla quale risulta invece che a Roma si accompagnasse almeno «qualche parte del canto gregoriano»; ma l'accompagnamento, a dire del cronista, era disastroso, condotto sempre con registrazioni pesanti (con le trombe, ivi si riferisce), sicché coro e organo andavano ciascuno per conto proprio. Traggio la citazione da CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte ceciliano*, pp. XIII-XIV. Ma già nel 1788 Goethe notava che ai Vespri in San Pietro l'organo «mentre non si fonde assolutamente con la voce umana, è nel tempo stesso così prepotente. Che delizia, invece, nella Cappella Sistina, dove cantano le sole voci!» («es verbindet sich so gar nicht mit der Menschenstimme und ist so gewaltig. Wie reizend dagegen in der Sixtinischen Kapelle, wo die Stimmen allein sind»: *Italienische Reise*, 7 marzo 1788. Traduzione di E. ZAMBONI, Rizzoli, Milano 1997, pp. 537-538). La testimonianza di Goethe è opportunamente valorizzata nel denso saggio di GIOVANNI GUANTI, *Antecedenti ideali del Cecilianesimo nel Romanticismo tedesco*, in *Aspetti del cecilianesimo*, pp. 19-66: 36. Una nota dello stesso Tebaldini, risalente al 1906, rimarca che a Vigevano l'organista accompagnava troppo fragorosamente, «qualche volta a ripieno, con rollante e timpanone», così da coprire le voci: cf. GIOVANNI TEBALDINI, *Per la nostra propaganda*, «Santa Cecilia», 8 (1906), pp. 21-23: 22. Traggio la citazione da CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte ceciliano*, p. 332.

<sup>24</sup> In realtà la pur ampia citazione di Tebaldini è poco chiara nella seconda parte: infatti Haberl (*Magister choralis*, pp. 175-176) dice di «preferire» il metodo di Witt dopo aver passato pur brevemente in rassegna alcuni dei metodi di accompagnamento in uso al tempo. L'espressione, riportata tale e quale da Tebaldini, non ha molto senso in assenza di un confronto. Ovviamente la parola «corale», utilizzata da Tebaldini, traduce il tedesco *Choral* nel senso di «canto gregoriano», non di «corale» di tipo luterano.

Francesco Witt nel suo accompagnamento all'*Ordinarium Missae* adattò il sistema diatonico con cadenze armoniche perfette, avendo però il dovuto riguardo al ritmo del corale; in modo che le note dei neumi o dei periodi da eseguirsi in un solo fiato e quasi di volo, si muovono sopra una nota che sta ferma, ed hanno accordi propri soltanto nei luoghi di maggior importanza.

Questo modo di accompagnare merita di essere preferito per le seguenti ragioni: 1) Essendoché molte note della melodia poggiano sopra un solo accordo, anche un modesto organista può tenersi sempre strettamente unito ai cantori; 2) questo metodo risponde meglio alla semplicità del corale senza riuscire monotono; 3) come nelle melodie stesse non tutte le note sono accentate, anche nell'accompagnamento le note sopra una sillaba sola vanno considerate come note di passaggio; 4) finalmente la melodia diventa in questo modo più chiara, spicca maggiormente e non c'è pericolo che venga soffocata e nemmeno nascosta da un numero troppo grande di accordi.

Haberl aveva dunque perfettamente inteso quanto si è esposto nelle pagine precedenti di questo saggio: che la questione essenziale consisteva nel rifiuto dello stile "a corale", che in sostanza comporta un accordo per ogni nota, lasciando invece libero il flusso melodico. In realtà né gli accompagnamenti di Witt né quelli elaborati da Hanisch e Haberl stesso (che riconosce appunto in Witt il vero predecessore) sono liberi dallo stile di tipo corale. Basterà riferirsi, oltre agli esempi tratti da Witt già analizzati (cf. esempio 8 ed esempio 9), all'accompagnamento alla salmodia di Hanisch (cf. esempio 7). Nel *Graduale*, in cui il nome di Haberl è presente anche nella pagina di copertina<sup>25</sup>, lo stile non appare del tutto stabile. Ad esempio, nell'introito della I Messa di Natale (*Dominus dixit ad me*) la tendenza è quella di riservare un accordo per ogni gruppo neumatico: ma basta girare la pagina, e l'Offertorio della stessa Messa è trattato in stile di corale come in tante opere precedenti. Si vedano gli esempi 14 e 15. Nel primo caso il procedimento è abbastanza rispettoso delle dichiarazioni teoriche di Haberl: ci sono soluzioni che pochi anni dopo suoneranno inaccettabili, come la settima di dominante (anche se solo di passaggio) in cadenza, o l'attacco con due accordi sulla prima sillaba, ma nel complesso si vede lo sforzo di non cadere nello stile "a corale". Il secondo esempio lascia interdetti: la successione di accordi (soprattutto su *ante faciem*) è davvero lontana dalle premesse teoriche di Haberl stesso.

The image shows two staves of musical notation. The left staff is a vocal line in G major, with the lyrics "Dó-mi-nus dí-xit ad me:" written below it. The right staff is an accompaniment in G major, with the lyrics "Fi-li-us me-us es tu," written above it. The accompaniment features a complex harmonic structure with many chords, illustrating the "a corale" style mentioned in the text.

Es. 14 – HABERL- HANISCH, *Proprium Missarum de tempore* (1883), p. 5.

<sup>25</sup> Dichiara Haberl stesso che il lavoro armonico è da attribuirsi a Hanisch, mentre a lui si debbono «Transposition und Redaktion» (*ivi*).



Es. 15 – HABERL - HANISCH, *Proprium Missarum de tempore* (1883), p. 6.

Ai modelli tedeschi di Tebaldini va però aggiunta quella che potremmo chiamare una versione italiana: da appunti sul congresso di Arezzo del 1880, che Mauro Casadei Turroni Monti attribuisce ad Amintore Galli, si ricava che si era discussa la questione dell'accompagnamento al canto gregoriano e si era deliberato di accettarlo, con questa prescrizione<sup>26</sup>:

quanto al sistema d'armonia da impiegarsi, questo dovrà risultare da uno studio profondo della tonalità dei modi ecclesiastici e dalla pratica attuazione degli accordi e degli andamenti impiegati da Palestrina, specialmente nei suoi mottetti su un tema di canto fermo.

Dunque Palestrina come punto di riferimento per l'accompagnamento del gregoriano: questo atteggiamento si poneva in dialogo perfetto con il modello "alla Haberl", ossia il corale. Tebaldini aveva in mente, quando accompagnava, una struttura fondamentalmente polifonica: lo si evince dalla richiesta che «le quattro parti abbiano ad essere condotte con quella naturalezza e spontaneità che si richiederebbe se dovessero essere eseguite dalle voci di soprano, alto, tenore e basso»<sup>27</sup>: il modello della struttura a corale, pur mitigato dalle note di Haberl, era ancora ben presente, e s'integrava con il modello "italiano" che abbiamo visto. Qui è appunto il discrimine: fino a Lhoumeau e a Pothier, l'accompagnamento era sostanzialmente una forma di scrittura polifonica con canto dato: agivano il modello del corale da una parte, del Palestrina dall'altra, con in mezzo la tradizione del falso bordone. Con la nuova idea di accompagnamento, invece, la scrittura diventava puramente armonica, di sostegno alle voci, e le "altre parti" oltre a quella del canto non avevano alcuna autonomia melodica: non si poteva chiedere «quella naturalezza e spontaneità che si richiederebbe se dovesse-

<sup>26</sup> AMINTORE GALLI, *I risultati del Congresso musicale aretino*, «La musica popolare», 1 (1882), p. 112, che ricavo da MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *Alcune corrispondenze su «Le naufrage où les vœux du congrès d'Arezzo ont sombré»*, in *Signum sapientiae, sapientiae signum. Scritti in onore di Nino Albarosa*, a cura di GIOVANNI CONTI, Quilisma Press, Lugano 2005, pp. 59-82: 65. L'accettazione del gregoriano «con o senza accompagnamento d'organo» risulta già dalla mozione approvata dal Primo Congresso Cattolico Italiano (Venezia giugno 1874), ed è contenuta nell'appassionata relazione di don Amelli, all'epoca ancora vice-custode dell'Ambrosiana: cf. *Sulla restaurazione della musica sacra in Italia*, Dalla Tipografia Felsinea, Bologna 1874, p. 22.

<sup>27</sup> BOSSI - TEBALDINI, *Metodo*, p. 278.

ro essere eseguite dalle voci di soprano, alto, tenore e basso», come raccomandava Tebaldini.

Questi erano, dunque, i modelli di Tebaldini: Solesmes, Pothier e gli altri sono assenti, in questo momento della sua vita. Procedendo nella lettura delle pagine del Tebaldini troviamo le scale armonizzate in vari modi gregoriani (p. 272), regole sulle false relazioni (pp. 272-273), un esempio tratto da Schildknecht<sup>28</sup> e diversi frammenti di accompagnamento nei vari modi. Tra gli accordi permessi (pp. 274-275) Tebaldini ammette la settima di dominante di passaggio, che abbiamo visto sopra, utilizzata da Haberl e Hanisch. Negli esempi delle pagine seguenti Tebaldini segue i modelli tedeschi, ma cercando di lasciare ai gruppi neumatici una certa scorrevolezza, un po' come il caso visto sopra di *Dominus dixit* trattato da Hanisch e Haberl (cf. esempio 14). Nell'esempio 16 il secondo frammento segue il raggruppamento neumatico, ma il primo e il terzo sono pesantemente nel solco della vecchia scuola, come nei casi che Tebaldini propone nelle pagine seguenti. Ancora dalla tradizione tedesca derivano altre norme, come l'alternanza di accompagnamenti a tre e quattro parti e la raccomandazione di essere davvero capace di trasporre alle varie altezze senza difficoltà<sup>29</sup>.

The image shows a musical score for organ, labeled 'Es. 16'. It consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a style typical of 19th-century organ method books, with block chords and simple melodic lines. The lyrics 'ho-mi-ni-bus Ky-ri-s. prin-ci-pes.' are written below the treble staff. The score is divided into three measures, each starting with a letter 'A', 'B', and 'C' above the staff. The first measure (A) has the lyrics 'ho-mi-ni-bus', the second (B) has 'Ky-ri-s.', and the third (C) has 'prin-ci-pes.'.

Es. 16 – TEBALDINI, *Metodo* (1894), p. 277.

Una sezione originale del capitolo di Tebaldini mi pare quella schiettamente organistica. Il maestro presenta una serie di brevi preludi a brani gregoriani, alcuni dei quali, pur nella loro evidente natura scolastica, sono molto ben costruiti. Basterà l'esempio di questo brevissimo preludio all'*A-sperges*, dove la natura modale non facile del brano è introdotta con grande garbo e mano sicura: i ritardi, adoperati costantemente in tutte le battute, costruiscono un ambiente modale efficace per aiutare l'intonazione del coro (esempio 17).

<sup>28</sup> Non deriva dalla celebre *Orgelschule*, che è del 1896 e quindi posteriore al testo di Tebaldini: non sono riuscito a identificare la fonte.

<sup>29</sup> Cf. HABERL, *Magister choralis*, p. 184. Non era un'ovvietà: ancora l'accompagnamento di Mathias propone lo stesso brano trasposto (di solito un semitono in alto o in basso) ristampandolo due volte. Evidentemente gli organisti ne avevano bisogno.

Es. 17 – TEBALDINI, *Metodo* (1894), p. 280.

Anche questa è tradizione tedesca: Haberl introdusse brevi preludi di questo tipo, composti da Jacob Quadflieg, nella quarta edizione dell'accompagnamento al *Graduale* (1900): forse Tebaldini imparò questa tecnica alla scuola di Haberl.

Infine, Tebaldini propone il trattamento organistico per una prassi particolare, quella ch'egli definisce «corale recitato»:

Quando per cause speciali non si possa eseguire il corale gregoriano, allo scopo di osservare le prescrizioni liturgiche che stabiliscono l'esecuzione delle *parti variabili* della Messa cioè: *Introito*, *Graduale*, *Offertorio* e *Communio*, si usa da parecchi di far declamare queste parti su di una sola nota, con giustezza d'accento e con speciale riguardo alle respirazioni.

Questa maniera di declamare che, eseguita con cura, riesce d'un effetto assai penetrante, specialmente potendo usare delle voci bianche dicesi *corale recitato*.

Tebaldini tratta questo tipo di recitativo, caratterizzato da una lunga nota tenuta, come un pedale di posizione variabile: esordisce con un pedale di soprano, che poi passa alle voci intermedie, per ritornare al soprano in cadenza. L'esempio offerto nel *Manuale* è una breve composizione che mostra, insieme a una sicurissima tecnica compositiva, un senso musicale e liturgico capace, con pochissimi mezzi, di ottenere una dignitosa soluzione a un problema che è, anche qui, di origine puramente pratica (esempio 18).

Deus Deus meus, ad te de luce vigi - lo: et in no - mine tuo le -

Man: Ped. Man:

vābo ma - nus mea, Alle - lu - ia

rall:

Pod:

Es. 18 – TEBALDINI, *Metodo* (1894), p. 281.

\* \* \*

Queste pagine sull'accompagnamento sono interessanti perché mostrano molto bene la formazione culturale del maestro bresciano, legatissimo alla scuola di Ratisbona e alle idee di Haberl in particolare. Il gregoriano "nuovo" che emergeva dalle ricerche francesi, e che anche in Italia cominciava a essere conosciuto, non fa parte del mondo di Tebaldini. Sarà il suo allievo Giulio Bas a compiere il passo decisivo verso la mentalità di Solesmes<sup>30</sup>: il metodo di accompagnamento di Bas trovò un concorrente in quello del Mathias, che evidentemente Pustet utilizzava per rilanciarsi sul mercato (il libro, del 1906, venne ristampato per decenni)<sup>31</sup>. Un confronto tra i due accompagnamenti mostra che Bas è molto più leggero nella scrittura; l'esempio 20 è significativo. Spesso lascia la linea melodica, quando non è necessario sostenerla, del tutto priva di accordi: usa prevalentemente accordi perfetti, ed è molto parco nell'uso anche delle seste. Si veda su *ante faciem*: melodia scoperta, sesta, stesso accordo nella forma fondamentale, appoggiatura che permette di mantenere fermo l'accordo senza pesantezza. Bas era capace di scrittura molto complessa e alle volte cervelotica, come si può vedere dalla sua produzione organistica, assai tedesca e un bel po' "regeriana"; ma qui è più francese dei solesmensi. Lo stesso passo armonizzato da Mathias è decisamente più simile a quelli della tradizione di Regensburg: molti più accordi, uso continuo delle seste, un certo ricordo delle vecchie regole sul moto contrario (si veda l'esempio 20)<sup>32</sup>: ma evidentemente ambedue, se confrontati con il classico accompagnamento di Haberl-Hanisich allo stesso passo (cf. esempio 15) mostrano che l'epoca del "corale" è davvero finita (va osservato che dal punto di vista modale è

---

<sup>30</sup> Cf. i volumi di accompagnamento gregoriano del Bas: *Proprium sanctorum ad exemplar Editioni Vaticanae concinnatum*, Cantum gregorianum harmonice modulavit J. Bas, ad normam editionis rhythmicae a Solesmensibus monachis exaratae, Desclée et socii, Parisiis-Tornaci-Romae 1927; *Proprium de tempore pro partibus Gradualis Romani Adventus, Nativitatis, Epiphaniae, Quadragesimae usque ad Pascha*, Cantum gregorianum harmonice modulavit J. Bas, ad normam editionis rhythmicae a Solesmensibus monachis exaratae, Desclée et socii, Parisiis-Tornaci-Romae, 1925 (1906<sup>1</sup>); *Proprium de tempore pro partibus Gradualis Romani a Dominica Resurrectionis usque ad ultimam Dominicam post Pentecosten*, Cantum gregorianum harmonice modulavit J. Bas, ad normam editionis rhythmicae a Solesmensibus monachis exaratae, Desclée et socii, Parisiis-Tornaci-Romae 1925. Sull'ex allievo Bas (del quale è ancora utile il *Trattato di forma musicale*, G. Ricordi & C., Milano 1920-1922, ove appare evidente l'assimilazione dei principi solesmensi, soprattutto per le questioni di ritmo), Tebaldini non aveva un'opinione molto positiva, come appare dalle lettere ad Amelli (ad es. lettera del 2 ottobre 1905, in CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte ceciliano*, p. 139).

<sup>31</sup> Cf. la lettera di raccomandazione inviata da Pustet ad Amelli: CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte ceciliano*, pp. 198-199, lettera n. 52.

<sup>32</sup> Traggio da FRANZ XAVER MATHIAS, *Organum comitans ad Proprium de Tempore Adventus Nativitatis Epiphaniae usque ad Dominicam VI post Epiphaniam quod juxta Editionem Vaticanam harmonice ornavit Dr. Fr. X. Mathias*, F. Pustet, Ratisbonae 1920<sup>4</sup> (1906<sup>1</sup>), p. 64.

più preciso Mathias, che non mette in chiave il *re bemolle* = *si bemolle* ma aggiunge l'accidente volta per volta). Per quanto riguarda il padre De Santi, egli, com'è noto, alcuni anni dopo aver tradotto il *Magister choralis* si convinse della necessità di ascoltare seriamente Solesmes e mutò la sua posizione<sup>33</sup>.

M. M. ♩ = 144.

Offert. IV.

Læ - tén - tur \* cœ - - li, et ex - sùl - - tet

tér - - ra an - - te fá - - ci - em

Es. 19 – BAS, *Proprium de tempore* (I) (1925), p. 43.

Offert. IV.

Læ - tén - tur \* cœ - - li, et ex - sùl - - tet

ter - - ra an - - te fá - - ci - em

Es. 20 – MATHIAS, *Organum comitans* (I) (1925, 1906'), p. 64.

Tebaldini, robustamente contrappuntista, attratto al gregoriano dalla teoria dei modi e dall'aspetto melodico, non poteva sentire attrazione per la mentalità solesmense. Il suo era in un certo senso un gregoriano "in avanti", che collegava il repertorio della Chiesa con Palestrina e con la grande tradizione polifonica. Del resto, anche questa era l'impostazione te-

<sup>33</sup> Sulle accorte ma spesso ambigue posizioni del De Santi cf. ancora CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte ceciliano*, pp. 69-88.

desca: era proprio il nome di Palestrina, molto indebitamente addotto a *patronus* del mantenimento dell'edizione Medicea, a garantire quella continuità ideale tra il "gregoriano" e la polifonia che Tebaldini sottolinea fin dal 1894. E dalle lettere di Tebaldini a dom Amelli, magistralmente edite e commentate da Mauro Casadei Turroni Monti, si ricava l'impressione di un certo fastidio verso la teorizzazione astratta che veniva sempre più caratterizzando gli scritti sul gregoriano di matrice solesmense. Nel 1906 Tebaldini scrive (criticando ancora una volta l'ex allievo Giulio Bas):

non è ridicola questa divergenza accessoria d'innanzi al gran principio della riforma? ma costoro per un punto più o meno... sarebbero disposti a lasciar naufragare la causa! [...] E mi duole che anche il P. De Santi sia del medesimo avviso del Bas<sup>34</sup>.

Di lì a poco, nel 1906, a proposito di un congresso ceciliano, Tebaldini osservava: «si sbaglia dando soverchia importanza alla teoria e poca alla pratica»<sup>35</sup>. Credo che questa dimensione "operativa" di Tebaldini (che lo rende spesso se non irritato almeno infastidito di fronte agli evidenti limiti di Amelli da questo punto di vista, come risulta dall'epistolario) spieghi un suo moto di rifiuto verso la «questione gregoriana», com'egli la chiama, che «se teoricamente merita tutta l'attenzione degli studiosi – praticamente non può essere anteposta a tante altre e ben più urgenti riforme»<sup>36</sup>. Questa impostazione è ben confermata da alcune lezioni tenute da Tebaldini nel 1929, riemerse dalle collezioni dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Brescia e in parte pubblicate nel 2004 per cura del Centro Studi e Ricerche «Giovanni Tebaldini». Ivi il maestro, ormai avanti negli anni, mostra la sua fiducia nel gregoriano come 'motore' per la composizione musicale contemporanea. Colpisce la gentile ma ferma critica alla chiusura culturale del cecilianesimo tedesco, che «si affermò e si sviluppò esclusivamente con intendimenti liturgici», senza dialogare con l'arte contemporanea. In sostanza quello che interessa è il concetto di tradizione, che è appunto tradizione se è viva, altrimenti è monumento funebre<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> Lettera del 9 novembre 1905, n. 18 (*ivi*, p. 151).

<sup>35</sup> Lettera del 19 luglio 1906, n. 93, *ivi*, p. 260.

<sup>36</sup> GIOVANNI TEBALDINI, *Quid agendum?*, «Santa Cecilia», 7 (1906), pp. 205-207: 205, che traggio da CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte ceciliano*, pp. 140-141.

<sup>37</sup> Cf. *Giovanni Tebaldini: il canto gregoriano nella musica moderna*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 25 (2004), pp. 179-196. Notevole anche l'aggiornamento culturale del musicista, che legge autori ben lontani dall'ovvietà, soprattutto nel 1929, quali T.S. Eliot. In un saggio di un forte studioso troppo presto rapito alla ricerca, Pier Luigi Gaiatto, si indicano a mio avviso esattamente le fonti del concetto di tradizione in Tebaldini (nel caso di Eliot certamente *The Sacred Wood*): cf. PIER LUIGI GAIATTO, «Della tradizione» musicale. *Giovanni Tebaldini "riscrive" Giovanni Gabrieli*, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, Atti delle Giornate di studio, Padova, 29-30 maggio 2008, a cura di CLAUDIA CARAMANNA - NOVELLA MACOLA - LAURA NAZZI (Atti - Università degli studi di Padova, Scuola di dottorato in storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo; 2), CLEUP, Padova 2011, pp. 271-280.

Insomma, un musicista, prima di tutto, non un teorico: un musicista che aveva fatto della buona e seria musica di chiesa, aperta all'arte fuori del tempio, il compito essenziale della vita, e che rifiutava di accettare che il grande progetto della riforma della musica sacra, del quale egli, precocemente alla scuola dell'Amelli, fu, ventenne ma già autorevole, uno dei primi propugnatori, venisse soffocato da un'attenzione ossessiva verso le questioni teoriche del canto gregoriano, perdendo di vista il progetto complessivo e quella dimensione operativa, di prassi musicale, all'interno della quale va intesa anche la questione dell'accompagnamento gregoriano.

## SOMMARIO

L'accompagnamento organistico al canto gregoriano conosce, tra l'Ottocento e i primi decenni del Novecento, una storia complessa: lo stile simile a quello del corale tedesco viene gradatamente sostituito, in seguito all'influsso delle teorie di Solesmes sul ritmo gregoriano, da un accompagnamento basato su accordi che sostengono il canto. Il *Manuale di Tebaldini*, la cui formazione era tedesca, pensava l'accompagnamento ancora in uno stile simile a quello della Scuola di Ratisbona e in particolare di Haberl. Il passaggio allo stile solesmense venne invece compiuto da Giulio Bas, allievo del Tebaldini, verso il quale il maestro fu spesso critico.

*Parole chiave:* Canto gregoriano; Canto liturgico; Musicologia del secolo XIX; Organo; Accompagnamento organistico; Solesmes; Ratisbona (scuola musicale).

## SUMMARY

The history of organ accompaniment to Gregorian Chant in the 19th century and in the first decades of the 20th century is rather complex: a style similar to the German "Choral" was slowly and gradually replaced by accords aimed to support the performance of the chant. This was primarily due to the influence of the theories on Gregorian rhythm developed at Solesmes. Tebaldini, who had studied at Regensburg, proposed in his *Manuale* accompaniments basically faithful to the Regensburg tradition and particularly to Haberl. Giulio Bas, one of Tebaldini's pupils, sometimes criticised by Tebaldini, followed the new French principles and style strictly and rigorously.

*Keywords:* Gregorian chant; Liturgical chant; Musicology in the 19th century; Organ; Organ accompaniment; Solesmes; Regensburg (musical school).

Guido Milanese  
Università Cattolica del S. Cuore Milano/Brescia  
Dipartimento di Scienze linguistiche e letterarie straniere  
guido.milanese@unicatt.it



ANNA MARIA NOVELLI \*

## **GIOVANNI TEBALDINI E LA «RIVIVISCENZA DELLA TRADIZIONE» NELLE RICERCHE DEL CENTRO STUDI A LUI DEDICATO**

Il Centro Studi e Ricerche «Giovanni Tebaldini», costituito ad Ascoli Piceno nel 1999, ha come obiettivo primario quello di riportare l'attenzione sulla multiforme attività di Giovanni Tebaldini, iniziata da giovanissimo. Fu organista, compositore, musicologo, direttore di cori e di cappelle, docente, paleografo, direttore d'orchestra, conferenziere, giornalista e critico musicale. Grazie alle doti innate, agli studi, alle acute intuizioni, agli ideali artistici e ai valori spirituali che lo ispiravano, riuscì a guadagnarsi un posto di rilievo nel panorama musicale italiano ed europeo, soprattutto nel campo della musica sacra e del «recupero dell'antico», di quel repertorio dei secoli XVI-XVIII di cui fu uno dei più competenti esegeti e riformatori.

A dieci anni, a Brescia – sua città natale – Tebaldini entra a far parte dei coristi della parrocchia e si incuriosisce nello sfogliare vecchi manoscritti musicali, rimanendo colpito per l'abbandono in cui versano. In seguito dirà che da lì nacque la sua passione per il riordino e la catalogazione degli archivi. Quattro anni più tardi, quando già suona l'organo in duomo e l'armonium al Teatro Grande, acquista il libro *Le musiche di Jacopo Peri nobil fiorentino sopra l'Euridice del Sig. Ottavio Rinuccini* (Firenze, Guidi editore). In una pagina, nel marzo 1940, appunta:

Ho acquistato questa pubblicazione precisamente nel 1878 e rovistando e curiosando fra i libri di storia che allora potevano capitarmi sotto mano, riuscii a

---

\* Come nipote di Giovanni Tebaldini e per conto del Centro Studi e Ricerche di Ascoli Piceno a lui intitolato, ringrazio sentitamente per la Giornata di studi «Giovanni Tebaldini (1864-1952) e la restituzione della musica antica», 17 novembre 2015, nonché gli interpreti del Concerto dal significativo e articolato programma, organizzato nella medesima occasione. Padova è stata la città in cui Tebaldini ha operato con più soddisfazione e ha intrattenuto, fino alla scomparsa, rapporti di lavoro e di amicizia con i dirigenti della Fabbriceria della Veneranda Arca di Sant'Antonio.

fermare *la prima idea* formatasi intorno al sorgere del teatro melodrammatico, lontano però dall'immaginare, neppure col pensiero, che *trentaquattro anni dopo* (1912) all'Augusteo di Roma avrei ridato vita alla *Rappresentazione d'Anima e di Corpo* di E. de' Cavalieri, e *trentotto anni più tardi* (1916) al Conservatorio di Milano presentava io stesso, ricostruita, l'*Euridice* di Jacopo Peri e Giulio Caccini<sup>1</sup>.

Nella primavera del 1881 si trasferisce a Milano ed entra presto in contatto con don Guerrino Amelli, esperto paleografo e iniziatore della riforma della musica sacra in Italia. L'anno dopo partecipa al Congresso internazionale di canto gregoriano presso il cenacolo di Santa Sofia diretto dall'Amelli e nell'estate successiva è al Congresso gregoriano di Arezzo. Nell'autunno del 1883 si iscrive al Regio Conservatorio di musica di Milano. In quel periodo, pur frequentando gli esponenti della Scapigliatura e componendo musiche profane, nella scuola di Amelli continua a seguire le lezioni di paleografia musicale, canto gregoriano e polifonia vocale.

Nel febbraio 1885 va a dirigere la *Schola cantorum* di Vaprio d'Adda dove svolge anche mansioni di organista. La sua diventa la prima scuola corale cecilianica della diocesi, con un programma fedele alla Sacra Congregazione dei Riti. Intravede la possibilità di una missione educatrice fra il popolo e ad essa si dedica con passione, fervore e fede.

È l'ottobre 1888 quando, nella Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, conosce Franz Xaver Haberl<sup>2</sup>; in sua compagnia assiste alle rappresentazioni dell'*Alceste* di Gluck e dell'*Otello* di Verdi, dirette da Franco Faccio. Haberl gli dà da trascrivere in notazione moderna composizioni polifonico-strumentali di Viadana e lo esorta a recarsi a Regensburg alla sua scuola<sup>3</sup>. Nel dicembre dello stesso anno Tebaldini parte per la Germania, primo fra gli italiani a frequentare la famosa Kirchenmusikschule. In una lettera del 1° settembre 1945 al professor Vincenzo Lonati<sup>4</sup> racconta:

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<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> La pubblicazione è conservata nel Centro Studi e Ricerche «Giovanni Tebaldini» di Ascoli Piceno (da qui in avanti I-APcsrgt).

<sup>2</sup> Franz Xaver Haberl (Oberellenbach, Baviera 1840-Regensburg 1910), sacerdote e musicologo, dal 1862 fu maestro di cappella nel duomo di Passau, poi organista e maestro di coro a Roma. Dal 1871 al 1882 assunse l'incarico di maestro di cappella della cattedrale di Regensburg, dove istituì la Scuola di musica sacra (1874) di cui fu direttore. Fondò l'Associazione per la pubblicazione dell'*Opera omnia* di Palestrina in trentatré volumi e riuscì a curarne dieci. Dal 1872 diresse la rivista «Musica divina» e, dal 1888, il periodico «Musica sacra» di Regensburg.

<sup>3</sup> Cf. Appendice, 2.

<sup>4</sup> Vincenzo Lonati (Brescia 1875-1963), laureato in lettere, fu docente al Liceo scientifico «A. Calini» della città natale. Socio dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Brescia, ha ricoperto il ruolo di segretario dal 1929 al 1952.

<sup>5</sup> Carteggio conservato presso l'Archivio di Stato di Brescia, faldone 165, *Carte Tebaldini*.

Tra il 25 dicembre e il 6 gennaio, nella cattedrale di Ratisbona, è presente all'esecuzione della *Missa Papae Marcelli* di Giovanni Pierluigi da Palestrina e di musiche di Ignaz Martin Mitterer, Michael Haller, Orlando di Lasso, Tommaso Ludovico Grossi da Viadana, Giovanni Croce e Luca Marzenio. Dalla Germania invia interessanti corrispondenze alla «Gazzetta Musicale di Milano»<sup>6</sup>. I suoi puntuali resoconti delineano il quadro di quella che era la vita musicale sacra in Baviera e criticano velatamente l'ambiente musicale italiano che non valorizza i geni del passato.

Il 21 giugno Haberl lo chiama nel suo studio per proporgli l'incarico di vice maestro di Cappella e di direttore della *Schola cantorum* della basilica di San Marco a Venezia. Due mesi dopo il cardinale Domenico Agostini, patriarca di Venezia, pubblica una lettera pastorale per annunciare al popolo e al clero l'istituzione di detta *Scuola* che doveva «rinnovellare» le antiche glorie musicali sotto la guida di Tebaldini, il quale prende servizio il 1° ottobre. Da quel momento il proposito di riportare alla loro forma viva e concreta le antiche musiche diviene per lui un impegno costante che porta avanti per quasi mezzo secolo, unendosi alla esigua schiera di musicisti d'azione di allora. Egli inserisce quella che definiva «riviviscenza della Tradizione» in un progetto organico che comprende i diversi aspetti del suo operare. Nella Biblioteca Marciana scopre antiche partiture di autori veneti che trascrive in notazione moderna e che – cosa inusuale per quei tempi – fa eseguire: è convinto infatti che, mentre pittura, scultura, letteratura possano raggiungere il cuore e l'anima dei fruitori con l'immagine e la parola, la musica ha lo svantaggio di non proporsi se non attraverso i concerti. Cito le sue parole:

La vera conoscenza della nostra musica antica, limitata all'ausilio della musicologia, sarebbe rimasta per conseguenza allo stato di semplice ideale aspirazione se [...] alferi dell'idea, in condizioni di penetrare tecnicamente e spiritualmente nelle varie opere che si volevano far rivivere, non si fossero proposti di tradurre in atto quello che la musicologia si era sino ad allora limitata a segnalare e ad illustrare a scopo puramente culturale. E poiché un fatto preliminare urgeva, cominciarono i pochi a imporsi la dura fatica di creare e di preparare gli elementi atti all'interpretazione delle singole opere<sup>7</sup>.

A pochi mesi dalla sua costituzione, nell'agosto del 1890 presenta la *Schola cantorum* a un pubblico di artisti, letterati, ma anche di curiosi e di increduli. Il programma comprende melodie gregoriane a sole voci che furono una rivelazione, salutate dalla stampa con giudizi unanimemente positivi<sup>8</sup>. Il 6 ottobre scrive da Venezia a Luigi Illica, suo amico fin dagli anni milanesi:

<sup>6</sup> L'elenco completo degli articoli può essere desunto dal sito [www.tebaldini.it](http://www.tebaldini.it), sezione *Bibliografia/Scritti di*, 1889.

<sup>7</sup> GIOVANNI TEBALDINI, *Per la resurrezione de la nostra musica*, «Rivista musicale italiana», 46, n. 6 (1942), p. 6 dell'estratto con paginazione autonoma.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 8 e p. 12.

La tua cartolina m'ha fatto rinsavire... Regnando il sistema musicale democratico di casa Sonzogno è meglio tacere e consacrarsi agli ideali della vera musica... arte e non mestiere [...]. Io mi dedico a Palestrina ed a' suoi gloriosi seguaci... Quelli sono i genî che oggi dopo tre secoli hanno la potenza virtuale di commuovere... Cosa sarà di Mascagni fra tre secoli?! Vien da ridere a pensarci [...]. Ho avuto un primo successo; ora ne tenterò altri con Bach e Legrenzi, Lasso e Lotti<sup>9</sup>.

Il 20 marzo 1891, nella Sala Apollinea del Teatro La Fenice (allora sede del Liceo musicale «Benedetto Marcello»), tiene il primo «Concerto Storico» – da lui preparato e diretto – con musiche sacre e profane di Scuola veneta del XVII secolo. Gli autori sono Giulio Cesare Martinengo, Claudio Monteverdi, Giovanni Rovetta, Francesco Cavalli, G. Battista Rovettino, G. Battista Bassani, Marc'Antonio Ziani, Giovanni Legrenzi. Il suo intento? Contribuire all'educazione musicale del pubblico, soprattutto giovanile<sup>10</sup>. Due anni dopo, il 6 febbraio, al Teatro Goldoni di Venezia, si commemora il primo Centenario goldoniano con la commedia *Ciassetti e spassetti* messa in scena dalla compagnia di Giacinto Gallina; la rappresentazione è preceduta e alternata da composizioni di Baldassare Galuppi (*Introduzione alla Cantata dell'Ascensione*), G. Battista Sammartini (*Adagio e Allegro* per quintetto d'archi), Tommaso Traetta (*Sinfonia* della Cantata *Venere al Tempio*, *Intermezzo* dall'opera *Farnace*, *Minuetto cantato*), trascritte da Tebaldini da partiture trovate nella Biblioteca Marciana e da lui dirette<sup>11</sup>.

La critica, incapace di «salire verso le regioni della spiritualità estetica», non sempre apprezzava quei primi tentativi di diffondere e propagare il culto delle musiche del passato, del tutto nuove, forse perché «non si sentiva capace di uscire dallo stretto confine della inanimata archeologia e dell'arte convenzionale scolastica».

Che cosa ha fatto il Centro di Ascoli Piceno per valorizzare il «recupero dell'antico» perseguito da Tebaldini?

Fin dalla sua costituzione non si è limitato al semplice riordino delle partiture possedute, ma ha cercato di rintracciare, presso istituzioni pubbliche, ecclesiastiche e private, trascrizioni risultanti dai programmi, dagli articoli, dalla corrispondenza, da elenchi lasciati da Tebaldini. Purtroppo non sono state ritrovate tutte le composizioni eseguite nei concerti veneziani, citate nel testo *Per la resurrezione de la nostra musica*, pubblicato dalla «Rivista musicale italiana», e di cui egli ha avuto cura di allegarne un certo numero al periodico «La scuola veneta di musica sacra» da lui fondato, redatto e stampato tra Venezia e Padova dal 1892 al 1894. Sono

<sup>9</sup> Si tratta di una cartolina postale, contrassegnata con il n. 59, conservata a PIACENZA, BIBLIOTECA PASSERINI-LANDI, *Fondo Antico - Lascito Illica*.

<sup>10</sup> Nel 1941 l'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Brescia – per il cinquantesimo del Concerto Storico – aveva fatto ristampare il programma. Il PDF è consultabile in Appendice, 3.

<sup>11</sup> TEBALDINI, *Per la resurrezione*, p. 13.

composizioni di Andrea e Giovanni Gabrieli, G.P. da Palestrina, Gioseffo Zarlino, Giovanni Legrenzi, Giuseppe Maria Carretti.

A proposito delle trascrizioni sacre e profane dei Gabrieli, in una lettera da Loreto in data 9.XII.1932, indirizzata a mons. Paolo Guerrini<sup>12</sup> di Brescia e conservata presso l'Archivio musicale «Civiltà Bresciana», egli elenca diciannove titoli di Andrea e tre di Giovanni, ma non è stato ancora individuato dove si trovino alcune di quelle partiture<sup>13</sup>. Miglior sorte si è avuta per il periodo padovano in cui Tebaldini, maestro della Cappella Antoniana, ne riordinò l'archivio, curando anche la pubblicazione del volume *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova. Illustrazione storico-critica* (Tipografia e Libreria Antoniana, Padova 1896); così presso la Biblioteca Antoniana sono state rintracciate sue trascrizioni di brani musicali di Giuseppe Tartini, Costanzo Porta, Bonifacio Pasquali, Giulio Belli da Longiano, Giò Batta Ghizzolo, Orazio Colombani, Giovanni Battista Martini, Benedetto Vinaccesi.

Nel 1897 Tebaldini, stimolato anche da Giuseppe Verdi, partecipa al concorso per direttore del Regio Conservatorio di Parma e risulta vincitore. La decisione di lasciare l'attività di direttore di cappelle musicali ecclesiastiche era derivata dal fatto che sentiva l'urgenza di dedicarsi alla formazione dei giovani, ai quali dare una preparazione integrale che non riguardasse, quindi, soltanto l'ambito musicale, ma i diversi campi del sapere. A Parma, occupato a rinnovare il Regio Conservatorio dal lato amministrativo e didattico, si applicò meno nel recupero dell'antico, ma trovò in Verdi un formidabile interlocutore. Il primo rapporto tra i due, nel 1894, è epistolare, tramite Giulio Ricordi. Il maestro di Busseto gli chiede una «Canzone e Danza popolare veneziana 1400-1600» per un'edizione speciale di *Otello* da mettere in scena a Parigi. Nel 1896 scrive direttamente a Tebaldini, che si trova a Padova, per avere copia di alcuni *Te Deum* «antichi». La storia è nota perché le lettere di Verdi, che hanno per tema i *Te Deum* e l'*Inno Ambrosiano*, sono riportate in più pubblicazioni<sup>14</sup>. Il loro sodalizio poggiava sulla comune convinzione che nell'arte musicale per progredire bisognasse ripartire dalla consapevolezza del passato; non casuale, quindi, fu l'istituzione in Conservatorio di una cattedra di Canto gregoriano e Polifonia vocale, tenuta da Tebaldini stesso, che però incontrò forti critiche nell'ambiente parmense. Ildebrando Pizzetti, suo allievo prediletto, scriverà:

<sup>12</sup> Guerrini Paolo (Bagnolo Mella 1880-Brescia 1960) collaboratore del periodico «Santa Cecilia», scrisse parecchie biografie di musicisti. Fu autore della *Storia della Riforma cecilianica in Italia* e dell'appendice della *Storia della musica sacra* di Katschthaler. Storiografo bresciano, ha spaziato tra storia, cultura e musica. Fu nella città di Brescia bibliotecario della «Queriniana», archivista vescovile, vicecancelliere della Curia, docente di storia presso il Seminario diocesano e direttore dell'Archivio storico civico.

<sup>13</sup> Per i dati delle composizioni cf. Appendice, 4.

<sup>14</sup> Tra le altre in *Idealità convergenti. Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini*, a cura di ANNA MARIA NOVELLI - LUCIANO MARUCCI, D'Auria, Ascoli Piceno 2001, pp. 48-50.

parlare di canto gregoriano, di polifonia, di classici, di Palestrina, di Bach, di Beethoven, era come parlare arabo, perché in tutti noi c'era la inveterata credenza (acquisita in Conservatorio) che si potesse far della musica senza bisogno di studiare quelle anticaglie<sup>15</sup>.

Il 2 giugno 1898, durante la *I Esercitazione Pubblica di Musica Italiana del XVIII secolo*, Tebaldini fa eseguire dagli allievi brani di Bassani, Domenico Scarlatti, Zipoli, Marcello, Vinaccesi, Lotti, Tartini, Galuppi (supportati da un programma di sala con illustrazioni storico-critiche) e l'8 dicembre successivo, alla seconda esercitazione, musiche di Traetta e Marcello. In quell'occasione Verdi gli invia la seguente lettera:

Maestro Tebaldini – / Grazie. / Mi rallegro che in una esercitazione musicale di un conservatorio Italiano siasi eseguita Musica Italiana. / È una meraviglia! / Saluti / Dev. G. Verdi<sup>16</sup>.

Nel 1927 Tebaldini, invitato a tornare nel Conservatorio di Parma per tenere le conferenze su Beethoven e Verdi, nonché tre lezioni gregorianopalestriniane, decide di donare all'Istituto partiture di sue trascrizioni di Giacomo Carissimi, Emilio de' Cavalieri, Jacopo Peri e Giulio Caccini, Girolamo Frescobaldi, Antonio Lotti, Benedetto Marcello, Giovanni Battista Sammartini, Tommaso Traetta, Marco da Gagliano, inoltre una *Messa* a 6 voci di quest'ultimo, trascritta a Regensburg nel 1889 (copia della quale si trova anche nella Biblioteca del Conservatorio «Luigi Cherubini» di Firenze), XXIV mottetti di Palestrina, la sua *Trilogia Sacra* con melodie gregoriane, mottetti e inni pure di Palestrina, a commento delle tre cantiche dantesche per il VI Centenario di Dante Alighieri, celebrato a Ravenna nel 1921<sup>17</sup>.

Anche a Roma Tebaldini presenta alcune sue trascrizioni in Concerti storici presso l'Accademia di Santa Cecilia e il Teatro Augusteo, rispettivamente il 12 e il 17 aprile 1912. La ricca bibliografia su *Rappresentazione d'Anima e Corpo* e su *Euridice* dimostra quanto rilevante sia stato il successo di quei concerti e quale il gradimento non soltanto degli esperti del settore musicale<sup>18</sup>.

Nel febbraio del 1914 il direttore d'orchestra Bernardino Molinari<sup>19</sup>

<sup>15</sup> RAFFAELLA NARDELLA, *La cultura verdiana nell'insegnamento di Tebaldini*, «Aurea Parma», 85, n. 1 (2001), p. 69.

<sup>16</sup> Lettera pubblicata nell'articolo *In gloria di Verdi. Italianità musicale. Verdi al Maestro Tebaldini*, «Orfeo», 4, n. 1 (1913).

<sup>17</sup> Per l'elenco dettagliato delle composizioni donate cf. Appendice, 5. La partitura dell'esecuzione ravennate è conservata nella Biblioteca Classense di Ravenna.

<sup>18</sup> Per la bibliografia di *Rappresentazione di anima e di corpo* cf. Appendice, 6, per quella di *Euridice* cf. Appendice, 7. Ulteriori informazioni si trovano nella sezione *Note didascaliche* del sito [www.tebaldini.it](http://www.tebaldini.it).

<sup>19</sup> Bernardino Molinari (Roma 1880-1952), direttore d'orchestra, compì gli studi al Liceo Musicale di Santa Cecilia in Roma con Stanislao Falchi per la composizione e Remigio Renzi per armonia e organo. Dal 1912 al 1943 fu direttore artistico dei concerti dell'Augusteo di Roma, ai quali diede notevole impulso. Per le sue nozze Tebaldini gli donò la trascrizione autografa di *Euridice* di Peri e Caccini.

ripropone all'Augusteo di Roma un programma di trascrizioni e riduzioni di Tebaldini: Bassani (*Sonata*), Legrenzi (*Intermezzi dal Totila*), Traetta (*Intermezzo del Farnace*), Galuppi (*Introduzione alla Cantata dell'Ascensione*), de' Cavalieri (*Preludio alla Rappresentazione d'Anima e Corpo*), Frescobaldi (*Fuga in sol minore*). Alcune di esse sono state ritrovate nella Bibliomediateca annessa alla Casa della Musica della capitale; altre (*Fuga in sol minore* del presunto Frescobaldi, *Largo* di Bassani, *Sonata n. 1* di A. Scarlatti, stralci da *Rappresentazione*) nella Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Bologna e nel Fondo Don Cesare Franco del Conservatorio «Niccolò Piccinni» di Bari.

Dal 1902 Tebaldini opera a Loreto come direttore della Cappella Lauretana. Il suo lavoro è arduo, perché i dettami della riforma cecilianica in quell'ambiente di provincia, sebbene la basilica sia un'istituzione vaticana, non vengono compresi, anzi avversati. I direttori precedenti preferivano la musica di matrice teatrale e il popolo non era educato alla qualità delle composizioni classiche. Nonostante ciò, anche a Loreto egli scandaglia il ricchissimo archivio musicale, scoprendo composizioni di antichi autori che trascrive e fa eseguire. Per brevità riporto soltanto i principali: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Costanzo Porta, Filippo de Monte, T. L. da Vittoria, Matteo Asola, Francesco Soriano, Felice Anerio, Antonio Cifra, Vincenzo Pellegrini, Ludovico da Viadana, Emidio Rossi, Giovanni Legrenzi, Tommaso Redi, Geminiano Giacomelli, Ottavio Pitoni, Giovanni Giuseppe Fux, Giovanni Clari, Andrea Basili, Gio. Batta Borghi, Stanislao Mattei.

Nel 1925, quando è alle soglie della pensione, il Ministero della Pubblica Istruzione promuove l'incisione di alcuni dischi delle Cappelle Lauretana e Sistina per l'etichetta «La voce del padrone». Il Centro Studi e Ricerche «Giovanni Tebaldini» possedeva la *brochure* con tutti i dati delle registrazioni, che per Loreto erano nove. Di recente questi dischi sono stati trovati e acquisiti dal Centro: oltre a brani di gregoriano, contengono composizioni di Tebaldini, Corrado Barbieri e Perosi, trascrizioni di brani di Lotti, Palestrina, Mattei, Porta, Suriano, Borghi<sup>20</sup>.

Napoli è un'altra città dove Tebaldini ha fatto conoscere le musiche del passato e dove, tra l'altro, dal 1925 al 1930 ha retto la cattedra speciale di Canto gregoriano ed Esegisi della polifonia palestriniana, istituita per lui al Conservatorio «San Pietro a Majella» dal direttore Francesco Cilèa. I suoi rapporti con il capoluogo partenopeo risalgono al 1918. Nell'ottobre di quell'anno, in casa dell'industriale Roberto De Sanna<sup>21</sup>, appassionato di musica, nasce l'idea di formare una società musicale per far eseguire in

<sup>20</sup> Per i dati completi cf. Appendice, 8.

<sup>21</sup> Roberto De Sanna era un industriale del carbone. Per un periodo gestì il Teatro San Carlo e fu organizzatore di una stagione lirica italiana al Covent Garden di Londra. Nella sua abitazione riuniva personalità del mondo intellettuale e politico.

prevalenza partiture della grande tradizione polifonica italiana, verso le quali i cultori napoletani (in testa il poeta Salvatore Di Giacomo che offre la sua entusiastica collaborazione) sentono – come ha scritto Emilia Gubitosi<sup>22</sup> – «quella naturale attrazione che si avverte verso un mondo da scoprire»<sup>23</sup>. Al gruppetto iniziale si uniscono personalità dell'ambiente artistico e politico e Tebaldini viene coinvolto da Di Giacomo per la sua competenza nel settore. Gettate le basi dell'Associazione, nella primavera dell'anno successivo iniziano i primi concerti, organizzati e diretti da Tebaldini stesso<sup>24</sup>.

Particolarmente interessanti, per i contenuti inerenti il «recupero dell'antico», le lettere di Tebaldini a Illica che trattano di *Rappresentazione di anima e di Corpo* in una trascrizione e riduzione adattata da Tebaldini alla «visione scenica» del librettista. Sono incentrate sul tentativo, purtroppo naufragato forse perché i tempi non erano maturi, di rappresentare l'opera in forma teatrale. Per l'operazione furono interpellate personalità di rilievo: Toscanini, l'impresario del Metropolitan Giulio Gatti Casazza, il musicista Emilio Pizzi (residente a Londra), che avrebbe dovuto parlare con l'impresario Thomas Beecham, il direttore d'orchestra Edoardo Mascheroni, Tito Ricordi e Luigi Grabinski Broglio (direttore della «Selenium Film»). Infatti Illica, come ultima ipotesi, avrebbe voluto realizzare un film, idea che Tebaldini non condivideva<sup>25</sup>.

Da uno scritto autografo, allegato alla partitura del 1910 (conservata presso il nostro Centro), si comprende che egli aveva realizzato «un sunto organico del lavoro, tale cioè che pure rimanendo nei limiti di lunghezza adatti a un pubblico moderno, stesse a renderne per intero il significato morale e spirituale e il valore musicale e artistico». Per la rappresentazione scenica si dovrà attendere il 20 maggio 1931, quando il direttore d'orchestra tedesco Hermann Scherchen<sup>26</sup> la proporrà al Residenz Theatre di

---

<sup>22</sup> Emilia Gubitosi (Napoli 1887-1972) è stata la prima donna in Italia a essere ammessa agli studi di composizione in un conservatorio. Nel 1918, con Salvatore Di Giacomo e altri (tra i quali Tebaldini), fondò l'Associazione «Alessandro Scarlatti» di Napoli, di cui dirigeva la scuola corale. Fu concertista e insegnante presso il Conservatorio «San Pietro a Majella».

<sup>23</sup> Informazioni tratte da una memoria dattiloscritta, inedita, sulla storia della «Scarlatti», conservata presso I-APcsrgt, inviata dalla Gubitosi a Tebaldini per il venticinquennale della costituzione dell'Associazione, quindi nel 1944 circa.

<sup>24</sup> Per il contenuto dei programmi cf. Appendice, 9.

<sup>25</sup> Per la lettera di Tebaldini a Illica, in cui il musicista espone le sue idee in merito, cf. Appendice, 10. Tutta la corrispondenza tra Tebaldini e Illica su questo argomento meriterebbe un approfondito studio monografico in quanto dà modo di conoscere motivazioni e intenzioni che chiariscono meglio il pensiero di Tebaldini sul recupero dell'antico.

<sup>26</sup> Hermann Scherchen (Berlino 1891-Firenze 1966), direttore d'orchestra tedesco. Nel 1919 fondò a Berlino una società per la musica nuova, nel 1920 la rivista «Melos» e nel 1933 «Musica viva». Istituì un laboratorio di musica elettronica a Gravesano (Canton Ticino); organizzò corsi, conferenze e seminari per lo studio della musica contemporanea. Fu anche grande interprete del repertorio classico e romantico. Autore di

Monaco<sup>27</sup>. Nel 1939 quella trascrizione fu ripetuta a Roma, nella Sala Borromini alla Vallicella, sotto la direzione di Francesco Molinari Pradelli<sup>28</sup> e fu trasmessa in differita dall'EIAR.

Riconoscimenti e qualificati giudizi giunsero a Tebaldini per la sua opera di trascrittore ed esecutore di musiche del passato. Basti ricordare la motivazione della Reale Accademia d'Italia del 1940:

Un solenne encomio si vuole tributare a Giovanni Tebaldini per la esemplare dedizione di tutta la sua vita allo studio, all'amore e al culto della musica, non solo per l'opera da lui svolta come compositore e riformatore, particolarmente nel campo dell'organistica, ma anche e soprattutto per il validissimo contributo da lui dato alla rivelazione e restaurazione della grande arte degli antichi polifonisti italiani. L'opera di rievocazione e di rivalutazione delle espressioni meno conosciute dell'antica nostra scuola musicale, da lui così tenacemente e così efficacemente condotta, è in tutto degna di un alto riconoscimento.

*Il Vicepresidente per la Classe di Arti / P. Mascagni*<sup>29</sup>.

Eloquenti anche le testimonianze di Ildebrando Pizzetti, Guido Alberto Fano, Mario Pilati, Giulio Confalonieri, Lodovico Ferdinando Lunghi, Mario Labroca<sup>30</sup>.

Per quanto concerne i dati sulle trascrizioni effettuate da Tebaldini a Venezia, Padova e Loreto, rimando al catalogo delle composizioni tebaldiniane di prossima pubblicazione, a cura della Fondazione Levi di Venezia.

---

metodi didattici e di scritti estetici e divulgativi, va ricordato pure come compositore di musica da camera e vocale. Diresse più volte *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di de' Cavalieri e altre musiche di antichi autori nella trascrizione-riduzione di Tebaldini.

<sup>27</sup> L'amico Francesco Cilèa in una cartolina illustrata, datata Napoli, 25.V.31 (conservata presso I-APcsrgt) scrive a Tebaldini: «Leggo in questo momento sul "Giornale d'Italia" il gran successo di *Anima e Corpo* a Monaco. Il mio pensiero corre a te, che hai fatto rivivere quel capolavoro, e ti invio le mie, le nostre congratulazioni».

<sup>28</sup> Francesco Molinari Pradelli (Bologna 1911-1996) è stato un direttore d'orchestra, allievo di Bernardino Molinari. Debuttò alla Scala nel 1946 per la riapertura del Teatro dopo la guerra. Dieci anni dopo diresse al Covent Garden di Londra. Dal 1957 lavorò parecchio negli Stati Uniti, senza mai abbandonare i più famosi teatri italiani. Pregevoli le sue incisioni discografiche per le più rinomate etichette.

<sup>29</sup> La motivazione del riconoscimento fu letta a Roma, in Campidoglio, da S. E. Luigi Federzoni, presidente della Reale Accademia d'Italia, nell'adunanza solenne del 21 aprile 1940, alla presenza del re Vittorio Emanuele III.

<sup>30</sup> ILDEBRANDO PIZZETTI, *La musica dei Greci, studio storico-critico*, Musica, Roma 1914, pp. I-III: cf. Appendice, 11a; GUIDO ALBERTO FANO, *Nella vita del ritmo*, Ricciardi, Napoli 1916, pp. 54-55: cf. Appendice, 11b; MARIO PILATI, *Giovanni Tebaldini*, «Bollettino bibliografico musicale», 4, n. 2 (1929), pp. 2, 3, 5, 7-8, 10, 18: cf. Appendice, 11c; GIULIO CONFALONIERI, *Cose a posto*, «7Giorni», 9, n. 26 (1943); anche in *Bruciar le ali alla musica*, con il titolo *Omaggio a Tebaldini*, Rizzoli, Milano 1945, pp. 256-262: cf. Appendice, 11d; LODOVICO FERDINANDO LONGHI, *Giovanni Tebaldini. Accademico di S. Cecilia*, «Il Giornale d'Italia», 18 gennaio 1951, p. 5: cf. Appendice, 11e; MARIO LABROCA, *Ricordo di Giovanni Tebaldini* [rubrica radiofonica]; *L'Osservatore musicale*, 18.5.1952, anche in *Parole sulla musica*, Rizzoli, Milano 1954, p. 67: cf. Appendice, 11f.

## APPENDICE DOCUMENTARIA



1. Giovanni Tebaldini nel 1889. Sul retro la dedica autografa: «All'ill<sup>mo</sup> e Rev.<sup>mo</sup> / P.<sup>e</sup> Angelo De Santi / il sempre suo / riconoscente / Gio Tebaldini / Venezia Ottobre 1891» (courtesy ROMA, ARCHIVIO LA CIVILTÀ CATTOLICA, *Fondo Angelo De Santi*).



2. Giovanni Tebaldini nel 1889 con i compagni di classe e i docenti della Kirchenmusikschule (courtesy I-APcsrgt).

# CONCERTO STORICO

DI  
MUSICA SACRA E PROFANA

(SCUOLA VENETA DEL SECOLO XVII)

NELLA SALA

DEL  
LICEO BENEDETTO MARCELLO

LA SERA DI

VENERDÌ 20 MARZO 1891 ORE 9



3. Programma del *Concerto Storico*, organizzato e diretto da Tebaldini a Venezia il 20 marzo 1891 con trascrizioni di partiture di autori del passato da lui riesumate (courtesy I-APcsrgt). segue →

## PROGRAMMA

---

1. **Martinengo** Giulio Cesare († 1613) — INNO « *Virgo Mater Ecclesiae* » Coro a quattro voci miste - (Manoscritto esistente nell'Archivio della Cappella di S. Marco).  
Alunni della *Schola Cantorum* di S. Marco.
2. **Monteverde** Claudio (1568-1643) — DUETTO per Soprani nell'opera *L'Incoronazione di Poppea* (poesia di Gio. Fr. Busenello) rappresentata nel teatro Grimani a SS. Giovanni e Paolo in Venezia, gli anni 1642 e 1646) - (Da codice inedito della R. Biblioteca di S. Marco, trascr. da G. Tebaldini).  
Signorine *Erminia Pucci* e *Elvira Dabalà*.
3. **Rovetta** Giovanni († 1668) — RESPONSORIUM « *Beata viscera* » Coro a quattro voci miste (Ms. dell'arch. d. Cappella di S. Marco)  
Alunni della *Schola Cantorum*.
4. **Cavalli** (Caletti Bruni) Francesco (1599-1676) — ARIA per Soprano e SCENA DEGLI INCANTESIMI, con accompagnamento d'archi e cembalo, nell'opera *Giasone* (poesia di A. Cicognini) rappresentata nel teatro Tron a S. Cassiano, gli anni 1649 e 1666 - (Da codice inedito della R. Biblioteca di S. Marco, trascritta da G. Tebaldini).  
Signorina *Erminia Pucci*.
5. **Rovettino** (Volpe) G. B. († 1692) — ARIA per Contralto con accompagnamento di violini e cembalo nell'opera « *Gli amori di Apollo e Leucotoe* » rappresentata nel teatro Grimani a SS. Gio. e Paolo l'anno 1663 - (Da codice inedito della Regia Biblioteca di S. Marco, trascritta da T. Wiel).  
Signorina *Elvira Scopinich*.
6. **Bassani** G. B. (1657-1716) — SONATA per violino con accompagnamento di cembalo - (Trascriz. di G. Ritter - edita).  
Prof. *P. A. Tirindelli*.

(segue documento)

7. Ziani Marc'Antonio (1653-1715) — **ARIETTE** per Soprano nell'opera *Alessandro Magno in Sidone* (poesia di Aurelio Aureli, rappresentata la prima volta nel teatro Grimani a SS. Gio. e Paolo l'anno 1679 - (Da codice inedito della R. Biblioteca Marciana, trascr. da T. Wiel).

Signorina *Elvira Dabalà*.

8. Legrenzi Giovanni (1625-1691) — **SINFONIE** per archi e cembalo nell'opera *Totila* (poesia di Matteo Noris) rappresentata nel teatro Grimani a SS. Gio. e Paolo l'anno 1677 - (Da codice inedito della R. Biblioteca di S. Marco).

9. detto — **ARIA** per Tenore con accom. d'archi e tromba nell'opera *Totila* (id. id.) - (Trascriz. di G. Tebaldini).

Cav. *Francesco Pasini*.

10. detto — **SALMO** « *Nisi Dominus* » Solo e Coro a 3 voci di uomini, con accompagnamento d'archi e organo - (Trascrizione di F. Commer, edita).

Cav. *Francesco Pasini* e alunni della *Schola Cantorum*.

---

ACCOMPAGNATORI

al cembalo — Maestro *Ansonio De Lorenzi Fabris*

all'organo — Signor *Oreste Ravanello*

CONCERTATORE E DIRETTORE

**Giovanni Tebaldini**

---

*Biglietto d'ingresso* — **ALLA SALA Lire 3.— - ALLA RINGHIERA Lire 1.—**  
*a beneficio del LICEO B. MARCELLO e della SCHOLA CANTORUM di S. Marco*

---

**I biglietti sono vendibili ai Negozi Musica E. Brocco in Merceria dell'Orologio e P. Faustini ai Leoncini, ed alla Cancelleria del Liceo.**

**4. Lettera autografa di Giovanni Tebaldini  
a monsignor Paolo Guerrini di Brescia, Loreto 9.XII.932<sup>1</sup>:  
Tebaldini enumera le trascrizioni dei Gabrieli**

[...] Oggi riprendendo fra mano il materiale allora raccolto e di cui Le ho parlato a Brescia, vedo che posseggo, messe in partitura da me o dal mio allievo Concina [Giovanni] cantore di S. Marco, le seguenti composizioni:

- A. Gabrieli: Isti sunt triumphatores, Mottetto a 6 voci  
 " " Inclina Domine auream tuam, Offertorio a 6 voci  
 " " Deus qui beatum Marcum, Mottetto a 7 voci  
 " " O Salutaris hostia, Mottetto ad 8 voci  
 " " Ave Regina coelorum, Antifona ad 8 voci  
 " " Ego dixi Domine, Mottetto a 7 voci  
 " " A casa un giorno mi giudò la sorte, Madrigale a 3 voci (quattro stanze)  
 " " Dunque baciarsi sì belle e dolci labbra, idem idem (due stanze)  
 " " Ella fa se non invan dolersi, idem idem (una stanza)  
 " " Hor che nel suo bel seno  
 " " Lieto e tranquillo il mar d'Adria riposa, Dialogo ad 8 voci  
 " " Domine Deus in Te speravi, Mottetto a 7 voci  
 " " O Crux splendidior, Antifona ad 8 voci  
 " " Angelus Domini, Responsorio a 7 voci  
 " " Angeli Archangeli, Antifona a 4 voci  
 (già pubblicata dalla Schola Cantorum di Parigi e da me fatta eseguire più volte a S. Marco, al Santo di Padova ed a Loreto)  
 " " Canzona per organo, (ridotta da me per orchestra)

E queste sono sedici composizioni di A. Gabrieli cui posso accompagnare l'O sacrum convivium a 5 voci e le due Canzoni per organo apparse nella «Scuola veneta di musica sacra».

- G. Gabrieli, Dai Fiori Musicali di diversi autori a 3 voci  
 " " Alma cortese e bella, Parole di T. Tasso  
 " " in Corona di Dodici Sonetti, di G. B. Lucarini  
 " " Sacro tempio d'onore, Madrigale a 5 voci  
 " " Surrexit Christus, Mottetto Pasquale a 3 voci  
 con istrumenti (da me ridotto e fatto eseguire con orchestra a Napoli ed altrove) tratto dall'Opera del Winterfeld "Gabrieli und seine Zeitalter".

<sup>1</sup> Originale presso BRESCIA, FONDAZIONE CIVILTÀ BRESCIANA, *Fondo Paolo Guerrini*. Le sottolineature sono di Tebaldini.

## 5. Trascrizioni di Tebaldini da lui donate nel 1928 al Conservatorio di Parma insieme a un consistente numero di pubblicazioni di argomento musicale

*Inganni dell'Umanità*, Madrigale a 3 voci miste (ATB) con accomp. d'orchestra, di Antonio Lotti

*Invocazione a Giove*, coro a 4 voci (SATB), T (Tirsi), A (Pastore), organo regale e cembalo, da *Dafne* di Marco da Gagliano

*Jefte*, Oratorio per soli coro ed orchestra, di Giacomo Carissimi

*Messa* a 6 voci, di Marco da Gagliano, da Tebaldini trascritta a Regensburg nel 1889.

*Rappresentazione di Anima e di Corpo*, Melodramma per voci (B, MS, TI, TII), cori e orchestra di Emilio de' Cavalieri (1550-1602). Trascr. e riduzione in partit. moderna del 1910; rivista tra aprile e maggio del 1917 per la visione scenica di Luigi Illica.

*Salmo XXIV (Ad te Domine levavi)*, per soli tenore e basso, coro, orchestra, organo o cembalo, di Benedetto Marcello. Parole italiane «In mezzo a' tristi affanni...».

*Salmo XLII (Judica me Deus)*, per basso, organo e orchestra, di Benedetto Marcello  
*Sinfonia*, in tre tempi per archi, di Giovanni Battista Sammartini

*Trilogia Sacra*, melodie gregoriane, mottetti e inni di G.P. da Palestrina, a commento delle Cantiche Dantesche, nella visione immaginata ed espressa da Giovanni Tebaldini

*Tu vivi felice*, Minuetto cantato, per soprano, flauti traversieri e archi, di Tommaso Traetta (1727-1779). Partit. d'orchestra e riduzione per canto e pf di Giovanni Tebaldini.

*XXIV Mottetti*, a 4-5-6-8 voci miste, di G.P. da Palestrina (Palestrina, 1525-Roma, 1594), tratti dalla Raccolta Haberl dell'Ed. Breitkopf und Hoertel, Loreto, 1921]

(Le partiture e le pubblicazioni sono conservate nella Biblioteca Palatina-Sezione musicale di Parma).

## 6. Bibliografia su *Rappresentazione di Anima e di Corpo*

[...] La *Rappresentazione di Anima e di Corpo* e l'*Incoronazione di Poppea*, iersera eseguite nel grandioso anfiteatro dinanzi ad un pubblico discretamente affollato e vibrante di entusiasmo, hanno rivelato in pieno i loro pregi sommi di ispirazione e di stile, ottenendo un consenso unanime di ammirazione.

[...] L'insigne maestro Giovanni Tebaldini che, sormontando difficoltà veramente colossali, è riuscito ad allestire degnamente questi *Concerti storici* importantissimi, diresse con la massima efficacia, ottenendo dalla massa corale e dall'orchestra una esecuzione altamente encomiabile per colore e fusione.

Al Tebaldini furono rivolte, a più riprese, acclamazioni ed ovazioni solenni: gli venne anche offerta una grande corona di alloro. Così al successo della musica andò compagno il successo, non meno schietto ed entusiastico, del suo sapiente e vigoroso interprete.

Alla *Rappresentazione* ed all'*Incoronazione* seguirono tre composizioni non eseguite nel precedente concerto a S. Cecilia, cioè la *Scena degli incantesimi* e l'*Aria di Medea* nel *Giasone* di Francesco Cavalli (1649), l'aria di Belisario nel *Totila* di Giovanni Legrenzi (1667) e il *Madrigale* di Antonio Lotti: *Inganni dell'umanità*.

[...] Con vero interesse fu ascoltata l'aria di *Totila* di Legrenzi, un pezzo di eccellente fattura e di stile eroico che il tenore Zonghi seppe rendere con bella efficacia e ottimo stile, facendosi grandemente apprezzare dall'uditorio. La fortunata audizione si chiuse con un madrigale di Antonio Lotti che ebbe, per virtù del coro e dell'orchestra, il maggior rilievo e parve... quello che è: un capolavoro. La strumentazione di questo *madrigale*, abilissima, piena di colore e di buon gusto, è del giovane maestro Sallustio e gli fa grande onore.

Tirate le somme un concerto riuscito egregiamente, che l'uditorio dell'*Augusteo* ha ascoltato con interesse continuo e applaudito con straordinario calore. Il maestro Tebaldini, così affettuosamente festeggiato, iersera, merita tutta la nostra riconoscenza per essere riuscito, con l'opera sua indefessa di studioso e di artista, a recare a conoscenza del gran pubblico alcune monumentali antiche composizioni, che formano il più prezioso patrimonio dell'arte nostra d'un tempo, così pura, nobile e gloriosa.

(ALBERTO GASCO, *Augusteum – Il concerto di musica italiana antica*, «La Tribuna», 18 aprile 1912)

[...] Per il rinnovamento e il rinverdimento di ideali italiani, cui i concerti dell'orchestra municipale avevano già contribuito, anche quelli dell'*Augusteo* portano qualche elemento: e principalmente per la tenacia di Giovanni Tebaldini, e sotto la sua direzione, si organizzarono due grandi concerti di musica italiana dei secoli XVI e XVII: il primo nella sala accademica, il secondo all'*Augusteo*, che segnarono una data memorabile nella vita musicale romana, e che Bernardino Molinari ha rievocato nel concerto commemorativo del primo ventennio dall'istituzione dei concerti dell'Accademia di Santa Cecilia. Giovanni Animuccia, il Palestrina, Emilio de' Cavalieri, Marco da Gagliano, il Monteverdi, il Cavalli, il Legrenzi, il Lotti, erano i significativi rappresentanti dei momenti più belli e importanti della maggior fioritura della nostra arte musicale: iniziative feconde, affermazioni gloriose.

[...] la *Rappresentazione di anima e di corpo* non solo ci interessa dal lato storico, ma ci riesce gradita come opera d'arte produttrice di godimento estetico. Il Tebaldini ha voluto darci il modo di comprendere e sentir bene il doppio valore di questa originale e suggestiva opera: ha scelto le pagine più espressive e più abbondanti di fresche idee melodiche, di accenti drammatici incisivi e vigorosi, di austerità e di abbandono: e tali pagine ha tra loro collegate, senza alterazioni, in guisa da far loro assumere carattere organico, quasi un riassunto del dramma, il quale nelle sue linee generali raffigura il contrasto tra i vani piaceri del mondo e le pure gioie celesti, che si contrastano il dominio dell'uomo [...].

Qualche rigido archeologo musicale potrebbe forse criticare il Tebaldini per avere alterato l'ordine in cui i pezzi da lui scelti si trovano nell'originale, di aver limitato a pochi numeri, tra i molti compresi nell'originale, la materia della sua pubblicazione. Ma, in coscienza, trovo che l'egregio Tebaldini ha ragione; tutti gli episodi della *Rappresentazione* hanno un solo scopo, un solo significato: descrivere la lotta tra la terrena voluttà e la pura gioia celestiale, la vittoria dell'anima sul corpo, della fede sul senso. Scelti i momenti in cui le seduzioni sensuali, gli eccitamenti alla virtù, le tergiversazioni e la elevazione finale siano meglio definiti, con le espressioni più ricche di valore estetico, non è gran danno modificarne l'ordine (visto anche

il consiglio, già riferito, dell'autore), sopra tutto quando qualche insignificante trasposizione consente una bella e suggestiva gradazione negli affetti e negli effetti. [...]

(GIORGIO BARINI, *Rassegna musicale. Venti anni di concerti*, «Nuova Antologia», CLXXVI, 1 aprile 1915, pp. 453-454, 456.

[...] quella contenuta in questa ristampa non è l'intera opera del De' Cavalieri, ma la trascrizione e riduzione che Giovanni Tebaldini ne fece per due memorabili concerti che ebbero luogo nella Sala dell'Accademia di Santa Cecilia ed all'Augusteo in Roma il 12 e il 16 aprile 1912, concerti che furono un trionfo di italianità musicale e in cui la bella musica del nostro ammirabile e purissimo seicento, rievocata dal maestro Tebaldini, fu accolta dal pubblico con un senso di commozione e di ritrovamento di cose care perdute.

[...] Con la sua trascrizione e riduzione della *Rappresentazione d'Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri, Giovanni Tebaldini ha inteso dare un sunto organico del lavoro, tale cioè, che pure rimanendo nei limiti di lunghezza adatti a un pubblico moderno stesse a rendere adeguatamente il significato morale e spirituale e il valore musicale e artistico. E in ciò egli è perfettamente riuscito. Chi volesse conoscere il lavoro nella sua integrità, dirò poi dove debba rivolgersi.

Il maestro Tebaldini indica in capo alla sua riduzione per pianoforte gli strumenti di cui ha fatto uso per rendere l'accompagnamento della rappresentazione; accompagnamento che, come è noto, nelle prime produzioni melodrammatiche era scritto col semplice basso numerato, sul quale i sonatori abili improvvisavano. La trascrizione del Tebaldini si mantiene lodevolmente in quella linea di semplicità che è inerente all'uso del tempo e al carattere di queste composizioni, e che il De' Cavalieri stesso raccomandava: del che troppo spesso non tengon conto i revocatori di queste musiche. «Gli strumenti sonino secondando chi canta, e senza diminuzioni e pieno» è detto nella prefazione alla edizione originale della *Rappresentazione d'Anima e Corpo*. E, ricordo, nella esecuzione di Roma l'accompagnamento del Tebaldini sottolineava efficacemente, e senza mai trascendere e rimanendo sempre al suo ufficio di sfondo e di sostegno, il canto di Giuseppe Kashmann e di Raisa Burstein che del lavoro furono i principali interpreti. Il che, io penso, non sarebbe male accadesse anche nel melodramma italiano di oggi. [...]

Chi avrebbe immaginato un Emilio de' Cavalieri (questo primitivo, questo ingenuo, questo, in apparenza, fanciullesco allineatore di poche note) sinfonista! Ciò dimostra la fatuità di certe sentenze e di certe distinzioni.

E dimostra anche quanto sia necessario al critico e all'artista (per acquistare il primo illuminatazza e serietà di giudizio, il secondo retta e sicura norma di operare) il senso pieno dell'intero svolgimento e dell'intima natura dell'arte sua. E, soprattutto, la conoscenza profonda dell'arte del suo paese onde afferrare, immedesimandosi con essi, i lineamenti artistici della sua stirpe, del suo popolo. E dimostra quanto siano benemeriti coloro che si adoperano a far rivivere le cose belle della nostra musica passata.

Le arti figurative e l'architettura hanno i monumenti, e i quadri e le statue raccolte nei musei, che vivono di vita ininterrotta dinanzi alle generazioni e conferiscono automaticamente all'arte di un popolo quella unità e continuità che ne sono l'orgoglio e la possanza. Nella musica niente di tutto questo: l'opera d'arte musicale muore e sparisce completamente se non viene tenuta in vita con continue esecuzioni. E pensare che in Italia si eseguono oggi appena opere di autori viventi o che risalgono tutt'al più a un secolo fa!

Da qui si vede quale importanza abbiano le rievocazioni, come questa che oggi ha compiuto il maestro Tebaldini, quando naturalmente, come nel caso attuale, si tratta di vere opere d'arte; e non di anticaglie qualunque, poiché allora cessa l'ambito di noi artisti e subentra quello affatto diverso degli eruditi e degli archeologi. Giovanni Tebaldini, dopo aver fatto rivivere la *Rappresentazione di Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri – in una esecuzione di cui tutti quanti vi assisteremo serbiamo un caro indelebile ricordo –, completa oggi e amplifica la sua opera di propaganda pubblicando la sua trascrizione. Di questa iniziativa, favorita dal Ministero della P. I. – che viene ad aggiungersi come nuovo titolo di benemerenzza ai molti che egli ha verso la nostra bell'arte passata –, tutti quanti sono amanti della musica italiana e la vedrebbero volentieri rimettersi in una via di purezza e di schiettezza, gli devono essere grati e tributagli vivo plauso.

[Nella nota relativa a uno dei brani omissi è detto «Il maestro Tebaldini avverte che egli compì la sua riduzione e strumentazione servendosi di una copia manoscritta, tradotta in notazione moderna, fornitagli dal dottor Francesco Vatielli ora Bibliotecario del Liceo musicale di Bologna, copia eseguita appunto sull'esemplare di Urbino. Faccio volentieri questa doverosa citazione in quanto si tratta di un valoroso giovane, uno dei pochi musicisti italiani che coraggiosamente e genialmente si sono dedicati con felici risultati a questi studi e a queste rievocazioni»].

(DOMENICO ALALEONA, *Prefazione a Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri, traduz. in partitura moderna di GIOVANNI TEBALDINI, M. Capra ed., Torino 1914)

Fu gradita sorpresa per me quando Hermann Scherchen, nel passato mese di marzo, ebbe ad informarmi che durante la *Festwoche Neuer Musik* di Monaco si sarebbe ripetuta, scenicamente, la *Rappresentazione d'Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri in quella che è la mia versione e realizzazione quale venne presentata per la prima volta all'Augusteo di Roma nell'aprile del 1912 e quale lo stesso Scherchen eseguiva a Francoforte nel maggio del 1926. Successivamente il Signor Büchtger, organizzatore del *Festwoche*, mi sollecitava per un articolo intorno all'opera del de' Cavalieri e ai principi da me seguiti nella ricostruzione di essa, da inserire, a mo' di illustrazione, nel programma generale della stessa *Festwoche*.

Un'impreveduta circostanza mi ha impedito di far giungere in tempo il mio scritto per la desiderata pubblicazione. Credo quindi opportuno valermi della cortese ospitalità che mi accorda *La Nuova Italia Musicale* per far noto quali furono i criteri d'onde fui guidato, venti anni fa, nel ricostruire e ripresentare – a tre secoli di distanza dalle sue prime apparizioni alla Vallicella di Roma – la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*.



I miei criteri furono compresi e dimostrati dall'illustre critico francese Camille Bellaigue allorché, per una progettata riproduzione dell'opera del de' Cavalieri a Parigi, ebbe ad occuparsene egli ampiamente nella *Revue des deux mondes* dell'ottobre [leggi novembre] 1913.

La chiara, lucida e scintillante prosa dell'illustre e compianto critico francese, riportata poscia integralmente nel volume *Notes Breves* dell'anno successivo (Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1914) col titolo *Vieille musique romaine*, avrebbe potuto servire di traccia – ripeto – alla mia illustrazione, cominciando dal ricordo che il Bellaigue ha voluto fare d'una celebre frase di Alfredo de Musset: «*Qui nous vins*

*d'Italie et qui lui vient des cieux»* poiché tale apparve al medesimo Bellaigue il ritorno della *Rappresentazione d'Anima e Corpo*.

Le *prefazioni* del de' Cavalieri e dell'editore Guidotti all'edizione a stampa dell'opera insigne formano un vero programma ideale, specie di simbolo drammatico musicale di cui i riformatori venuti poi – Marcello, Gluck e Wagner – non fecero che «repandre l'esprit et quelque fois la lettre elle-même». Mi affido quindi ad esse.

Osservava il Bellaigue aver io semplificata la struttura dell'opera scenica del de' Cavalieri pur adducendo le mie giustificazioni che erano e sono le seguenti: la prolissità e la superficialità di alcune scene; l'uniformità tonale, ritmica ed estetica, talché – a eccezione del monologo del *Tempo* – il tono di sol è l'unico tono di tutto il melodramma; taluni passaggi armonici e cadenzali ripetuti con soverchia frequenza, in uno all'ingenuità di alcuni tratti del testo che avrebbero contrastato con l'efficacia dell'orditura generale.

Queste le riflessioni che mi condussero alla mia revisione. «Pour garder au poème son caractère avant tout moral, edifiant – così il Bellaigue – il a suffi d'en respecter l'idée essentielle: la lutte entre l'esprit et les sens, entre la continence et le plaisir, entre l'âme et le corps».

Quanto allo strumentale, realizzato sul basso numerato o sulle quattro o cinque distinte – come per le sinfonie e pei ritornelli – qualcuno ha potuto rimaner sorpreso nel vedere introdotti oboi, corni, arpa, violoncelli e contrabbassi divisi.

Gli zelanti dell'ortodossia che amano fantasticare intorno ad una cervelottica tradizione di maniera, avrebbero voluto che io mi fossi limitato a sostituire tutt'al più il liuto, la tiorba e la lira doppia, che più non si usano, col quartetto d'archi in uno al cembalo e all'organo regale; e questo per mantenere fedeltà... allo *spirito del tempo*. Santa ed ammirevole scrupolosità di coloro i quali non si sono mai provati ad interrogare direttamente, per virtù propria, *l'anima* di un'opera attraverso, non una retorica, ma una reale interpretazione intesa alla ricerca della *oggettività*, precisamente per l'ausilio della *sogettività*.

E veniamo a ragioni positive.

Al principio del secolo XVII, cui appartiene la *Rappresentazione d'Anima e di Corpo*, violini divisi, cornetti e tromboni in un assieme sonoramente grandioso, erano già stati usati su larga misura da compositori celebratissimi quali, ad esempio, Giovanni Gabrieli. Come non ammettere che il de' Cavalieri abbia mirato egli pure a questi risultati? Nella sua partitura non v'è cenno di ciò. Perché nel piccolo ambiente dell'Oratorio della Vallicella gli mancavano i mezzi e la possibilità di allargare il suo quadro colorendolo di più intensa vita.

Sentiamo un poco lo stesso autore della *Rappresentazione d'Anima e Corpo* negli *avvertimenti* premessi all'edizione Guidotti datata appunto dal 1600.

«Nel principio avanti il calar della tela, sarà bene fare una musica piena con voci doppie e *quantità assai di strumenti*.

Le Sinfonie et Ritornelli si potranno sonare *con gran quantità di strumenti* et un Violino che suoni il soprano per l'appunto farà buonissimo effetto.

Le stanze del ballo siano cantate da tutti dentro, et di fuori, *et tutti gli stromenti, che si può, si mettino ne' Ritornelli*».

Il che sta a dimostrare che intendimento costante di Emilio de' Cavalieri era quello di riuscire ad imprimere alla sua partitura una densità sonora che se era nelle sue vaghe aspirazioni non gli era però dato in quel momento – per le circostanze contingenti – di ottenere.

Ed allora, diciamo pure che egli dettò i suoi *avvertimenti* appunto per noi suoi tardi nepoti ed interpreti, innamorati della bellezza semplice ed arcana – piena di significato, di espressione e di poesia – della di lui opera d'arte.

A questo proposito ha detto bene Domenico Alaleona nella prefazione alla ristampa della *Rappresentazione d'Anima e Corpo*: «E bisogna pensare ancora che l'arte è quanto di meno statico e di più dinamico esista, e che per arrivare all'intero possesso bisogna abbracciarne e vivere tutto uno svolgimento».

Precisamente perché la *fedeltà allo spirito del tempo* non consiste nella riesumazione pura e semplice delle forme esteriori e contingenti d'un'opera d'arte, bensì in quello più grande ed ineffabile che permette e concede la gioia e il tormento di poter scrutare nell'anima secolare di essa facendola vibrare e vivere di vita novella attraverso tutte le età, attraverso tutte le anime.

Ildebrando Pizzetti nello scritto: *Interpretare la musica* (Pegaso, giugno 1929) ha affermato giustamente e profondamente: «C'è chi dice, e c'è chi l'ha scritto, che l'interprete di un'opera d'arte deve porsi nell'identico stato d'animo in cui si trovò l'autore dell'opera quando essa fu creata». Un'affermazione questa, che è indizio di presunzione superbissima e di *straordinaria semplicità di mente*. Ma se neppure uno stesso uomo può sentirsi identico a se stesso in due momenti successivi della sua esistenza! (*Qui, gli storici e gli archeologi della musica, i critici e gli ortodossi della musicologia; i sacerdoti, tutori dello spirito del tempo, protesteranno, con ogni probabilità, contro le affermazioni sacrosantamente vere del Pizzetti. g. t.*) ... E continua l'autore di *Debora e Jaele*:

«Né meno erronea presunzione mi sembra quella di quegli interpreti, esecutori o critici, i quali pensano non potersi arrivare alla giusta interpretazione di un'opera musicale del passato se non attuandola secondo criteri rigorosamente storici, considerazioni storiche, pratica storica». No!... La nostra interpretazione sarà sempre un'interpretazione *nostra*, di uomini cioè, che traducendo in linguaggio vivo e manifesto un'espressione d'arte lontana, già storica, creeranno con l'espressione anche la sua lontananza, la sua storicità, senza arrivare per questo a crearne la vera e propria *storica realtà*».

Qui è l'artista che parla. *Laus Deo!*

Della *storica realtà*, dello *spirito del tempo* considerato e osservato nelle sue estrinsecazioni esteriori, non v'è affatto bisogno per far rivivere un'antica opera d'arte. Basta – ed è questo il più importante attributo – saper mantenere la spiritualità essenziale dell'opera che si intende rievocare.



Guidato da identici criteri e con la speranza di poter riuscire, dopo le prime fortunate esecuzioni di Roma, ad una rappresentazione scenica dell'opera del de' Cavalieri; lusingato dalla sensibilità e dall'esperienza di un uomo di teatro quale fu Luigi Illica che nella *Rappresentazione di Anima e Corpo* intravide appunto... *L'opera di teatro*, in di lui compagnia mi accinsi a studiare una vera e propria traduzione scenica del melodramma del de' Cavalieri secondo le esigenze del teatro moderno. Né soltanto: ché rifacendo di sana pianta la partitura d'orchestra, vi aggiunsi altre scene fra quelle da prima abbandonate.

Speravamo così, Illica ed io, di poter arrivare alla *rappresentazione*. Vana lusinga! Battemmo a diverse porte, a lui, più che a me, facili a dischiudersi. Invano!

[...] Luigi Illica è andato a riposare per sempre sul bel colle piacentino di Castellarquato mentre la mia seconda partitura sonnecchia negli scaffali della Biblioteca del R. Conservatorio di Parma cui, per memore omaggio, quale ex direttore dell'Istituto, l'ho offerta io stesso in autografo.

Oggi – dopo le più recenti esecuzioni di Napoli, di Francoforte, di Bologna e di Firenze – quasi di sorpresa e ad opera di un insigne direttore tedesco, accanto ai modernissimi; accanto alla *Komödie des Todes* di Malipiero che pel soggetto potrebbe quasi inquadarsi esteticamente con *Rappr. d'A. e C.*; accanto a *Die Mutter* (opera in *vierteltonsystem*) di Hába; all'*Antigone* di Honegger trova posto, scenicamente riprodotta, l'opera di Emilio de' Cavalieri e alla presentazione di essa dal palcoscenico del Residenztheater di Monaco, oltre l'illustre direttore Hermann Scherchen; oltre i regisseurs Herr Jessuer e Frau Günther del Teatro di città di Königsberg, hanno parte cantanti di bella fama e persino... la Münchenertanzbühne. [...]

(GIOVANNI TEBALDINI, *Rappresentazione di Anima e di Corpo di Emilio de' Cavalieri al Residenztheater di Monaco di Baviera*, «La Nuova Italia Musicale», 4, n. 6 [1931], pp. 3-5)

## 7. Bibliografia su *Euridice*

Giovanni Tebaldini prosegue nella coraggiosa impresa della diffusione in Italia dei capolavori musicali del passato nostro: ad un anno di distanza dalla pubblicazione per i tipi della «Sten» della trascrizione per orchestra della *Rappresentazione di anima e di corpo* di Emilio de' Cavalieri, ecco che la Società dei concerti sinfonici di Milano ci presenta in due concerti (13 e 14 maggio) l'*Euridice* di Jacopo Peri, oltre a frammenti e a minori composizioni di altri musicisti italiani del Seicento.

Non è chi non veda l'opportunità – ancor più netta considerando l'attuale risveglio di fervore nazionale – di simili esecuzioni, presentate sotto degne vesti per interpreti e per concertazioni, quali erano quelle di Milano. L'*Euridice* poi racchiude in sé maggiore interesse, perché mai nota alla maggioranza, anche dei colti, rappresenta il perno attorno a cui gravitano tutti i discorsi e le discussioni sul melodramma del rinascimento musicale fiorentino. Interesse dunque immenso per lo studioso dell'evoluzione del dramma musicale; e interesse non minore per il musicista che sa qual parte di quella rivoluzione musicale sia entrata come fattore di necessità in rivolgimenti posteriori di secoli e secoli; parlo del recitativo espressivo, che raggiunge in queste forme di melodramma (del resto non qui per la prima volta) una tal bellezza e una tal forza di espressione da nulla perdere di valore accanto ai più perfetti recitativi del dramma wagneriano e dell'opera lirica belliniana.

Il resuscitare quasi a vita novella queste luminose espressioni del genio italiano, che segnano tappe miliari nel cammino millenario della musica, è opera dunque non tanto patriottica quanto degna dell'ammirazione e dell'incoraggiamento universale. Ma l'opera non è perciò delle più facili; ché vi s'accompagnano difficoltà non poche e non trascurabili. Infatti, la ricostruzione e la trascrizione devono essere fatte con intenti al tempo stesso di grande bellezza e fedeltà storica. E il trascrittore deve essere dotato, oltre che di un felice temperamento d'artista e di una sicura conoscenza dell'epoca storica, di serenità affinché la sua mano non si lasci trarre dalla voluttà di una frase, per sostenerla con una base orchestrale sia pure di per se stessa bella, ma non corrispondente per stile al capitello d'una semplicità dorica.

Queste le difficoltà d'ordine estetico, oltre quelle, assai minori, tecniche di realizzazione del *continuo*, cui s'imbatte il ricostruttore moderno di queste musiche

del rinascimento musicale; l'*Euridice* queste difficoltà presentava al massimo grado, poiché essa stessa nata da una reazione contro l'architettura polifonica dei madrigalisti, creata con l'intento di porre in valore essenzialmente la parola, sì da ridurre la parte musicale a mezzo, non a fine. Qui, come non mai, la orchestrazione doveva mantenersi nei limiti della più casta nudità e riempire le pause della parola non come elemento di sfondo; lasciando alle sfumature, alle vibrazioni, agli echi della parola, campo di espandersi e di porsi nella più luminosa evidenza.

Riuscì il Tebaldini a darci la trascrizione orchestrale più adatta allo stile delle musiche di Jacopo Peri? [...] Premettiamo innanzitutto che qualunque possa essere il nostro giudizio sul lavoro di trascrizione di Giovanni Tebaldini, la sua opera di diffusione dei nostri monumenti musicali lo addita all'ammirazione degli studiosi e degli amatori; e questo merito gli va dato innanzi tutto riconoscendo in pari tempo la nobiltà del suo lavoro di musicista e di interprete, di esegeta delle musiche antiche; nobiltà già affermata dai precedenti lavori del genere e, prima fra tutti, dalle Rappresentazioni di Emilio de' Cavalieri. [...]

(GUIDO MAGGIORINO GATTI,

*La rievocazione del genio italiano nelle ore storiche della guerra. Musiche italiane del Seicento in esecuzioni recenti a Milano ed a Torino*, «Orfeo», 7, n. 10 [1916], p. 3)

Le prime rappresentazioni in musica, che ebbero luogo a Firenze, all'inizio del secolo XVII, al ciclo delle quali appartiene la *Euridice* di Jacopo Peri, la più antica che si ricordi, dopo la *Dafne* andata perduta per noi, segnano l'affermarsi del nuovo stile monodico che dai musicisti di quel tempo fu ritenuto atto «a esprimere ogni sorta di affetti». Questo nuovo modo di cantare, a voce sola, era venuto determinandosi attraverso la lenta trasformazione dello stile madrigalesco, quando, nella seconda metà del secolo XVI, il madrigale cominciò ad essere accompagnato da strumenti e la rigorosa polifonia vocale si ridusse in modo da dare agio alla voce di mettere in rilievo una parte sola, a preferenza delle altre. Tra i fatti determinanti il nuovo stile e la formazione della tonalità moderna va compresa la composizione dei *Concerti ecclesiastici* di Ludovico Viadana e, fenomeno più generico e diffuso in un laborioso svolgimento, il *cromatismo*: atteggiamento tonale che si era venuto delineando e nell'arte madrigalesca e nella diffusissima musica per liuto. Le conclusioni estetiche della Camerata dei Bardi rientrano nell'orbita complessa dei fatti musicali prodotti dalla lunga e lenta evoluzione della musica vocale e strumentale del Seicolo XVI.

Il gruppo fiorentino, che non poteva avere una coscienza storico-critica di quanto avveniva e di cui esso stesso era parte integrante, si compiacque di rappresentare la nuova arte nel mondo che allora meglio si confaceva agli spiriti umanistici del rinascimento: come la riproduzione di una forma dell'antica arte greca.

[...] Per bene intendere i rapporti tra le edizioni originali e la elaborazione fatta dal maestro Giovanni Tebaldini per l'esecuzione moderna, bisogna volgere l'attenzione al fatto che in quel tempo la notazione era molto abbreviata, limitandosi alle sole parti di canto e al rigo del basso. La risoluzione delle armonie si poteva intendere per mezzo di indicazioni numeriche, ma i riempimenti armonici e le singole parti strumentali venivano improvvisate dagli esecutori: gli autori confidavano pienamente «nel giudizio e nell'arte di chi suona» (Caccini). E si noti che in quel tempo era molto sviluppata l'arte della «improvvisazione e delle diminuzioni», per cui, è certo, gli esecutori portavano un contributo personale alla composizione dell'insieme. L'orchestra apprestata per l'esecuzione della *Euridice* si può ritenere dovesse

essere numerosa. Se Emilio del Cavaliere, per la rappresentazione dell'Oratorio della Vallicella aveva sentito il bisogno di raccomandare che in alcuni punti si usassero «più strumenti che possibile», a maggior ragione è da ritenersi che a Palazzo Pitti, tra gli sfarzi e le sontuosità delle feste celebrate in onore della Cristianissima Regina, i mezzi apprestati per l'esecuzione strumentale non siano stati così esigui come da alcuni si è voluto dedurre dalle parole di ringraziamento rivolte da Jacopo Peri ai gentiluomini dell'orchestra. Il maestro Tebaldini, per tal ragione, ha creduto di potersi concedere qualche licenza nel colorire, occorrendo, le tinte dello strumentale: il che, del resto, sarebbe stato, in ogni caso, indispensabile ai fini dell'attuazione pratica d'una rappresentazione per i nostri giorni.

L'introduzione del 2° atto è tratta da un coro delle «Deità d'inferno» del Caccini che il Tebaldini ha adattato per orchestra: un brano strumentale che, anche ritmicamente, si connette al cantato di Jacopo Peri.

(Programma del Concerto, a cura dell'ASSOCIAZIONE «ALESSANDRO SCARLATTI», R. Politeama Giacosa, Napoli, 28 gennaio 1920).

[...] Ripetendosi oggi in questo ampio Politeama l'*Euridice* di Peri e Caccini – da me compulsata nella sua forma primitiva, e tradotta in partitura moderna – innanzi ad un pubblico formato in maggioranza di giovani, per doveroso senso di rispetto ho desiderato io stesso di chiarire al cospetto vostro quei criteri che da anni molti, oramai, mi accompagnano, mi sorreggono e mi incitano a percorrere la strada, modesta sia pure, ma solatia e sicura, sino ad oggi battuta.

[...] Per rendersi conto dell'importanza di un'opera d'arte pari all'*Euridice* di Peri e di Caccini (la quale alle sue origini appare manifestazione incipiente di un sentire vago ed incerto che però scaturiva inconsciamente dalla stessa polifonia palestriniana, dagli autori del melodramma invano disdegnata e oppugnata), occorre riportarsi all'epoca fastosa, fatta tutta di meravigliosa ricchezza estetica e di fecondità, quasi, dirò, travolgente, che ebbe ad illuminare di luce vivida la nostra Italia sulla fine del secolo XVI ed al principio del XVII.

Il secolo d'oro stava per finire; il nuovo secolo raccoglieva quindi l'eredità e della rinascenza quattrocentesca e del fastigio cinquecentesco. Le forme d'arte che, nella musica, sorsero attorno a Pierluigi da Palestrina, e pure dopo di lui, anche se lontane, in apparenza, da quelle che il genio suo aveva saputo vivificare ed elevare nelle regioni più alte della pura bellezza e del più sapiente tecnicismo, non furono che una derivazione del maestoso edificio che si incarna nella stessa polifonia vocale.

La mia affermazione potrà sembrare azzardata, ma essa è frutto di amorosa disamina e di lunga esperienza pratica nell'esecuzione delle composizioni dovute ai maestri insigni della *polifonia* e della *monodia*, ed io non saprei mutarla certamente.

Ma singolare si è che quanto asserisco non apparve nella sua realtà neppure agli stessi seguaci dell'*ars nova*, sorta, come ho detto, in contrapposto alla grande scuola della polifonia palestriniana.

[...] in *Euridice*, all'infuori dei brani corali, tutto è scheletrico: il ritmo, l'accompagnamento e – maggiormente – ciò che deve essere istrumentale. Nella realizzazione pratica di questi elementi concorreva senza dubbio il criterio degli interpreti e degli esecutori a seconda del loro numero e della loro capacità. Ragione per la quale, scrutando pazientemente nelle pagine di Peri e Caccini e rintracciando in esse il palpito ininterrotto di un'anima occulta, ma accesa e vivida, ho creduto di poter tradurre in atto quelle che a me apparvero austera e nobile declamazione, sentita ed ideale ispirazione.

Certamente, o signori, quello di sentire ed ascoltare i battiti pulsanti del cuore; i sospiri e gli aneliti dell'anima in un essere abbandonato come morto per secoli, è arduo compito.

[...] Nell'*Euridice* che noi vi presentiamo, o signori, molte pagine, malgrado il rivestimento armonico e strumentale da me elaborato, possono riguardarsi come fedeli all'originale. Questo dicasi per quel che canta *la tragedia che fa il prologo* – come si esprime il poeta Rinuccini nelle brevi didascalie – del pari che per le scene successive del Pastore, delle Ninfe e di Euridice tutte dovute a Jacopo Peri.

Poiché nella prima esecuzione fiorentina del 6 ottobre 1600 il Peri fece posto ad alcuni brani composti dal suo amico Giulio Caccini, in questa nostra edizione – come allora – venne incluso il bellissimo Coro a 5 voci "*Al canto al ballo*", il quale si alterna con due brani il cui testo si atteggia ad una visione di sapore pagano e di una classicità ellenica, veramente suggestiva. [...]

Con l'entrata di Orfeo si ritorna alla musica di Peri. Il nobile cantore anela di ritrovarsi con Euridice, e le sue parole, i suoi accenti, fatti di ansia e di desiderio, tradiscono l'interno affanno. Rompe l'indugio la scena pastorale di Tirsi, il quale viene in iscena suonando un trflauto. Ma segue la narrazione tragica della morte di Euridice fatta da Dafne.

Orfeo, le Ninfe e il Coro, colpiti dagli accenti dolorosi della Nunzia, cantano piangenti con melodia ispirata:

Sospirate aure celesti  
Lacrimate o selve o campi.

La scena dell'atto II, rappresentar dovrebbe l'Inferno. Una introduzione istrumentale da me costruita sul Coro della Deità d'Inferno di Caccini serve a preparare l'ambiente.

Orfeo scende nell'antro di Stige. Egli implora da Plutone pietà pel suo stato disperato, per Euridice diletta. Plutone – come il Wotan wagneriano – risponde con esitanza. Il modo di declamare e di cadenzare proprio al Dio d'Inferno messo in iscena da Ottavio Rinuccini ne richiama senza dubbio a qualche accento proprio al personaggio della Tetralogia. Ben altre assonanze coglierete in seguito fra altre pagine wagneriane e il nostro divino Palestrina.

Ma la melodia scorre fluente, ininterrotta nel giubilo amoroso di Orfeo.

Gioite al canto mio  
Selve frondose  
Gioite amati colli!

Essa che nel suo ritmo ternario ne appare precisa e ben delineata anche nella antica edizione a stampa del 1600, sembra faccia presentire Bellini, Donizetti, e persino il Verdi del *Rigoletto*.

L'ultimo racconto di Orfeo è improntato ad una declamazione, essa pure di sapore wagneriano. Lo si indovina in ogni mossa ritmica e tonale.

Ed eccoci finalmente alla chiusa, affidata al Coro a 5 voci. Essa ne appare quale una pagina di polifonia luminosa; non forse fedelmente palestriniana, ma certo assai ricca di colore e di vivacità ritmica. È tutto un inno di gaudium che si sprigiona alternandosi a brevi intermezzi strumentali che a loro volta fanno presentire lo spunto dello scherzo d'una classica sinfonia. [...]

GIOVANNI TEBALDINI, *Prolusione alla II esecuzione di "Euridice"*,  
Napoli, R. Politeama Giacosa, 2 febbraio 1920; testo autografo inedito  
conservato presso Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Brescia)

## 8. Dischi «di musica religiosa eseguita dai Cantori della Cappella Musicale Lauretana sotto la guida di Giovanni Tebaldini», Edizione Società Nazionale del Grammofono - [Voce del Padrone] - Milano, 1 aprile 1925

- L. 22 - R 7409 *Asperges me, Domine* - Corale Gregoriano 7-254750  
*Kyrie Eleison* (Lotti) a 3 voci dispari (dalla messa completa) 7-254751
- L. 22 - R 7411 *Gloria in excelsis* (Tebaldini), a 4 voci dispari 7-251752  
(dalla *Missa Capitularis*) con acc. di organo  
*Introibo in domum tuam* (Gounod) offertorio a 4 voci 7-251753
- L. 22 - R 7413 *Super Flumina Babylonis* (Tebaldini) Offert. a 4 voci dispari 7-251754  
*Sanctus* (Palestrina) a 4 voci dispari (dalla Messa "Sine nomine") 7-251755
- L. 22 - R 7417 *Ave Maris Stella* (Tebaldini) Inno a 4 voci dispari 7-251758  
*Lucis Creator Optime* (Barbieri) Inno a quattro voci dispari 7-251759
- L. 22 - R 7419 *Magnificat* (Pitoni) cantico a 4 voci dispari 7-254760  
(per i Vespri domenicali e solenni)  
*Est secretum Valeriane* (Tebaldini) antifona a 4 voci dispari 7-254761
- L. 22 - R 7421 *Alma Redemptor Mater* (Mattei) Antifona a 4 voci dispari 7-254762  
(dall'Avvento alla Purificazione)  
*Ave Regina Coelorum* (Porta) Antifona a 4 voci dispari 7-254763  
(dalla Purificazione al Giovedì Santo)
- L. 22 - R 7423 *Regina Coeli laetare alleluja* (Lotti) Antifona a 4 voci dispari 7-254764  
(dal Sabato Santo al Sabato di Pentecoste)  
*Salve regina* (Suriانو) Id. (dalla Trinità all'Avvento) 7-254765
- L. 22 - R 7425 *Vexilla regis prodeunt* (Borghi) Inno a 4 voci dispari 7-254766  
(alla Processione e deposizione del S.S. nel Venerdì Santo)  
*Sicut cervus desiderat* (Tebaldini) tratto a 4 voci dispari 7-254767
- L. 22 - R 7427 *Ecce Sacerdos Magnus* (Perosi) Responsorio a 6 voci dispari 7-254768  
(nell'ingresso solenne in Basilica dei Cardinali e Vescovo Dioc.)  
*Virginis Lauretanae gloria*. Tre invocazioni a 4 voci dispari 7-254769  
(nella Processione con la Santa Statua della Vergine)

## 9. Programmi dei concerti con trascrizioni di Tebaldini, da lui diretti per l'Associazione "Alessandro Scarlatti" di Napoli

Primo Concerto, Anno I, Napoli, 8 aprile 1919, Emilio de' Cavalieri, *Rappresentazione d'Anima e Corpo* per soli, coro e orchestra

Secondo Concerto, Anno I, Napoli, 14 aprile 1919, Emilio de' Cavalieri *Rappresentazione d'Anima e Corpo* per coro e orchestra (*Sinfonia* per orchestra, *Coro* "O Signor Santo e vero", *Finale* per orchestra); G. Fr. Anerio, *Laude Spirituale* per soprano e *Laude Spirituale* per soprano e baritono; G. Frescobaldi, *Fuga in sol minore*; G. Carissimi, *Aria* dall'*Historiae Ezechiae* per tenore, archi e organo; G. Carissimi, *Plorate filii Israël* (Recitativo per soprano e Coro a 6 voci); G. B. Bassani, *Sonata* per archi, oboe ed organo; G. Gabrieli, *Surrexit Christus* (Mottetto per coro a 3 voci e orchestra).

**Terzo Concerto**, Anno I, Napoli, 28 aprile 1919, Emilio de' Cavalieri, *Rappresentazione d'Anima e Corpo* per coro e orchestra; G. Carissimi, *Aria* dall'*Historiae Ezechiae* per tenore, archi e organo; G. Carissimi, *Plorate filii Israël* (Recitativo da *Jefte* per soprano e coro a 6 voci); G. Gabrieli, *Surrexit Christus* (Mottetto per coro a 3 voci e orchestra).

**Concerto** [non numerato], Anno II, Napoli, 28 gennaio e 2 febbraio 1920, Peri e Caccini, *Euridice*.

**Quarto Concerto**, Anno II, Napoli, 12 aprile 1920, G. Carissimi, *Preludio* per archi e organo; G. Carissimi, *Jefte*, per soli, coro e orchestra; A. Lotti, *Regina coeli*, antifona per coro a 4 voci; B. Marcello, Salmo XLII *Iudica me Deus* per bassi, archi e organo; B. Galuppi, *Introduzione alla Cantata dell'Ascensione* per orchestra d'archi, oboi e organo.

**Quinto Concerto**, Anno II, Napoli, 14 aprile 1920, G. Carissimi, *Preludio* per archi e organo; G. Carissimi, *Jefte*, per soli, coro e orchestra; G. Tartini, *Canzoncine spirituali* (inedite) per soprani e contralti con accomp. d'archi; G.P. da Palestrina, *Pueri Hebraeorum*, mottetto a 4 voci; A. Lotti, *Regina coeli*, antifona per coro a 4 voci; B. Marcello, Salmo XXI *Deus Deus meus* per tenore, archi e organo; B. Galuppi, *Introduzione alla Cantata dell'Ascensione* per orchestra d'archi, oboi e organo.

**Concerto** [non numerato], Anno IV, Napoli, 15 maggio 1924, *Trilogia Sacra - Paradiso* a commento delle cantiche dantesche, immaginata ed espressa da G. Tebaldini (con melodie gregoriane, inni e mottetti palestriniani), unitamente ad altre musiche dello stesso Tebaldini, di M. E. Bossi e I. Pizzetti.

## 10. Lettera autografa di Giovanni Tebaldini a Luigi Illica

[s.l.] 20 sett. 918<sup>2</sup>

Caro Illica, torno momentaneamente a casa dopo aver assistito a due rappresentazioni cinematografiche di Christus e di Frate Sole ridotte... ai minimi termini. Cosa da ridere e piangere insieme!

Questa circostanza mi ha fatto riflettere e considerare che il melodramma di de' Cavalieri – soprattutto musicalmente – ridotto a cinematografia come tu vagheggi, verrebbe esposto ad oltraggi dei quali io non assumo al certo né la paternità né la responsabilità. La sua rappresentazione in teatro avrebbe potuto significare l'amplificazione di un'idea; la riduzione in cinematografia (intendo dire della musica) una profanazione.

È stato bene che io mi sia persuaso de visu della fondatezza delle mie opinioni.

Infatti, se anche in una prima rappresentazione si riuscisse ad avere tutto quello che occorre, quanto mai potrebbe durare questa edizione se in taluni posti la musica si ridurrebbe ad un... pianoforte scordato o male strimpellato? La riforma monodica del de' Cavalieri fu fatta in nome del recitar cantando; e noi vorremmo ridurre la sua arte al tacer sonando? Quello che è mirabile in quella musica è l'esatta corrispondenza fra recitativo e parola. Tutto questo scomparirebbe nella nuova

<sup>2</sup> Originale presso PIACENZA, BIBLIOTECA PASSERINI-LANDI, *Fondo Antico - Lascito Luigi Illica*. Le sottolineature sono di Tebaldini.

riduzione per essere sostituito da che cosa? Dal gesto commentato nel più dei casi da un pianoforte chitarra?

Ma se Tito von Ricordi o il suo Ludretto osservarono a te che io mi ero permesso troppe licenze (oh gli aristarchi puritani!) nella riduzione della Rappr. d'A. e C. tanto da meritare la censura di Cesari (tutte balle perché il Cesari lodò incondizionatamente il mio lavoro, ma solo – per ben altre cause – a due anni di distanza volle insorgere contro la riduzione dell'Euridice) cosa direbbero e con loro tanti altri se io, proprio io, esponessi il de' Cavalieri ad una alterazione siffatta.

Ti ripeto, se il lavoro fosse stato dato in teatro e se artisticamente e moralmente avessi raccolto il frutto del lavoro di rifacimento (che mi costò un mese e mezzo di fatica) sulla tela della tua riduzione pel teatro, potrei forse dare il mio nulla osta per una [?] terzo adattamento, ma così no, perché poi esporrei il de' Cavalieri ed io ancora al pericolo di vederci chiuse le porte di quelle Sale da concerti in cui la Rappr. d'A. e C. fosse per essere eseguita.

Figurati, tacendo tu e tacendo gli altri (e fu una vera gaffe) a riguardo di ciò che anche a te era apparso con tanto fascino... artistico e commerciale, pur nel momento in cui la cosa avrebbe incontrato indubbio favore e reso un servizio al nostro Paese, io mi diedi a resuscitare su vaste proporzioni un'altra forma d'arte tutta nostra: il Concerto Spirituale. E cominciai abbastanza bene a Bologna. Ora dovrei continuare la mia strada.

Vuoi che vada a cozzare contro il buio di un vicolo chiuso? Francamente non mi sento! Adoprati a far dare il melodramma scenico come lo studiammo e lo compimmo. Cerca una buona occasione e dovrebbe trovarsi, se nel campo teatrale ed affaristico si capisse qualche cosa) e mettiamoci all'opera. Salvata la dignità storica del de' Cavalieri e nostra... se adattamenti commerciali si dovranno fare, si faranno poi. Altrimenti facciamo un'altra cosa. Prendendo il soggetto e sviluppandolo come a te sembra più opportuno, io farò della musica nuova... adattabile a tutti gli usi. A questo potrò accondiscendere. [...]

## 11. Testimonianze di autori vari

### a) *Lettera dedicatoria a Giovanni Tebaldini*

Carissimo Maestro,

si ricorda? ... Quattordici anni or sono Ella iniziava al Conservatorio di Parma le sue belle lezioni di Canto gregoriano, invitando ad assistervi gli alunni delle Scuole di Composizione.

Si ricorda? Non so. Ma ben me ne ricordo io, ed ho sempre in mente i suoi insegnamenti preziosi, e ricordo il fervore che faceva vibrare la Sua voce, mentre Ella si studiava di far comprendere e *sentire* ai giovani discepoli la divina bellezza delle antiche melodie onde volle essere espressa la fervida intimità degli uomini cui la parola di Cristo uomo aveva recato il conforto di una speranza suprema.

Ella parlava a noi giovani delle melodie liturgiche latine, e ce le faceva conoscere ed ammirare, perché in essa è un meraviglioso tesoro di espressioni che un musicista non può ignorare senza vergogna.

Ma c'era, ...allora, chi voleva vedere nelle sue lezioni una pura e semplice manifestazione di clericalismo e di propaganda clericale! ...

Ma non voglio ora ricordarle i per Lei tristi anni del Suo directorato al Conservatorio di Parma; dico tristi per Lei perché la Sua intelligentissima opera di riforme didattiche, che avrebbe dovuto essere non solo riconosciuta ma benedetta, dentro e fuori del Conservatorio, fu avversata, osteggiata accanitamente senza ragione alcuna...

Io so, ed è la verità vera, che anni fecondi di buoni risultati ce n'erano stati ben pochi, per il Conservatorio di Parma, prima che Ella se ne assumesse la direzione: e ve ne son stati anche meno, dopo.

E per me so che al Suo esempio e ai Suoi insegnamenti io debbo non solo alcuni degli anni di mia vita più dolci a ricordare, ma anche l'aver sentita la necessità di studiare amorosamente le antichissime musiche e teorie musicali.

De' miei studi intorno alle musiche antichissime, latine e greche in ispecie, è testimoniaza questo modesto opuscolo, ed io La prego di accettarne la dedica in segno della memore gratitudine e del non mutabile affetto che nutre per Lei

il Suo

*Ildebrando Pizzetti*

Firenze, fe[b]braio 1913

(ILDEBRANDO PIZZETTI,

*La musica dei Greci: studio storico-critico*, Musica, Roma 1914, pp. I-III)

#### b) *Nella vita del ritmo*

Mi si ravvisa nello spirito un ricordo personale. Ero nella prima giovinezza, in quel periodo della vita in cui tutto nell'anima si tramuta in sogno. Il bel tempio di Sant'Antonio in quel giorno che sto rievocando, come sempre nel periodo delle feste dedicate al Santo Protettore della città, era stipato di gente. L'altar maggiore di Donatello era stato di recente ripristinato per opera di Camillo Boito; un magnifico organo era stato appena costruito; un mite profumo d'incenso vanito inebriava i sensi e la fantasia. Per la prima volta allora, sotto la direzione di Giovanni Tebaldini, io udii salmodiare melodie gregoriane, modulare musiche del divino Palestrina. [*Missa Aeterna Christi munera*] Orbene la commozione interna che ne provai fu tale che non dimenticherò mai più; fu per me imbevuto fino allora di musica moderna, specie drammatica e strumentale, una vera rivelazione; e ricordo che ricevetti un'impressione così viva, che parevami, mi sia permessa l'immagine, di avere nel mio spirito, come scolpito, lo spirito di quei primi cristiani annientanti la propria individualità nella contemplazione estetica del Divin Redentore. [...]

(GUIDO ALBERTO FANO, *Nella vita del ritmo*, Ricciardi, Napoli 1916, pp. 54-55)

#### c) *Giovanni Tebaldini*

[...] Fin dai suoi primi studi ufficiali la sua attenzione di studioso e d'artista si rivolse con predilezione speciale al periodo del massimo fiore dell'arte nostra, appartenente ad un passato purtroppo dimenticato o per lo meno ritenuto a quei tempi nulla più d'un arnese da museo o occupazione da professori di storia, ormai ben lontano dall'aver qualcosa a che fare con l'arte moderna, bisognosa di ben altro. Tebaldini capì, invece, e più che capire intuì, mercé la caratteristica sensibilità che distingue certe nature di storici artisti da quelle dei catalogatori di professione – sensibilità di cui era abbondantemente fornito e che ebbe poi sempre a improntare distintamente, tutte le manifestazioni successive del suo ingegno e della sua volontà animatrice – che proprio nell'arte antica, l'arte moderna, e la nostra in special modo, già palesante le prime irrequietudini di fronte al sorgere di indistinte ma già percepibili nuove esigenze, avrebbe trovato di che alimentarsi e sostanzarsi per la vita

ulteriore di cui veniva sempre più avvertendo l'urgenza. Fu così che egli si diede con alacre entusiasmo all'opera che doveva assorbire tutta la sua vita e costituire lo scopo della sua missione d'artista: non resuscitare quel glorioso passato, – ché egli lo sentiva ben vivo e forte di un'immensa forza rigeneratrice – ma piuttosto richiamare ad esso il presente, ed in tal modo tentare di dirigerlo sulla vera via, l'unica sulla quale era possibile ritrovare il cammino sul quale procedere, nell'ininterrotta continuità delle tradizioni.

[...] Lo studio dei grandi capolavori della polifonia classica, convenientemente predisposto dallo studio e dalla pratica della liturgia gregoriana che di quella è come la linfa di vita, nonché del successivo periodo monodico e strumentale italiano, fu così compiuto contemporaneamente all'attiva parte presa dal Tebaldini alla vita musicale del suo tempo.

[...] Alla direzione della Cappella di S. Marco e ad istituirvi la *Schola cantorum* venne appunto chiamato il Tebaldini, e la sua nomina, messa in relazione coi precedenti della sua opera, non fu senza significato. Si voleva offrire il modo di portare a prove fattive, sul terreno della pratica, quelli che fin allora erano stati fervidi voti, ma tali soltanto, di un gruppo di ingegni intraprendenti quale quello cui il Tebaldini apparteneva. Questi, dal canto suo, non perde tempo, e già l'anno dopo presenta i cantori da lui reclutati ed istruiti in un importante saggio corale in cui vennero eseguite melodie gregoriane e canti polifonici, saggio coronato da grandissimo successo. E fuori della Cappella raccoglie intorno a sé il pubblico, prendendo per primo l'iniziativa dei *Concerti storici* che valsero a rivelare ai contemporanei il prezioso patrimonio polifonico italiano, e veneziano in ispecie. Rivelazioni erano davvero, se si pensa che i nomi di Palestrina, dei Gabrieli, di Monteverdi erano poco di diverso da nomi mitici di esclusiva conoscenza degli storiografi e di quelle poche persone che bazzicavano fra le carte vecchie (senz'altro risultato di una passiva, solitaria contemplazione), e che per la maggior parte le musiche eseguite erano state sottratte dal Tebaldini stesso alla polvere secolare dell'archivio marciano. Il Tebaldini fu da allora ritenuto come il fortunato scopritore di un tesoro ignorato (una fortuna dovuta al suo intuito e al suo ingegno) e ben presto cominciarono a... fioccarlo da ogni parte d'Italia e d'Europa richieste di consigli, idee, notizie concernenti le musiche e i musicisti di cui egli si era fatto illustratore e divulgatore, e da allora cominciò a contare le numerose amicizie, ben spesso illustri, che lo resero caro e stimato ad uomini d'ogni campo dell'arte.

[...] Tutte queste manifestazioni rispondono all'armonioso sentimento di un'unica missione da assolvere, in modi svariati ma convergenti, dominati da un'unica ispirazione e aspirazione: rinnovare e innovare, attraverso la passione di una cultura non sterilmente circoscritta, ma atta a spargere ovunque, di questo rinnovamento e innovamento, il seme buono. *Restaurare innovando* è il motto che doveva far suo un giovane che il Tebaldini trovò fra gli allievi del Conservatorio di Parma, quando nel 1897 dalla Cappella patavina vi passò, nominato Direttore. Ecco la forma migliore e più feconda alla quale tendeva il Tebaldini per il suo apostolato, dopo gli anni trascorsi nel folto più vivo e vivente della nostra più luminosa storia e che avevano procurato ormai alla sua fede il materiale d'idee e di esperienza necessaria per passare in pieno campo teorico delle aspirazioni a quello pratico e fattivo delle realizzazioni: essere a contatto diretto coi giovani, far udire alla generazione nuova, quella destinata a dar vita e forma alla nuova realtà, la parola esperta e conscia del fine di un padre, di un fratello spirituale. Quel giovane, che il Tebaldini salutò nell'intimo del suo cuore con la stessa gioia di chi trovi all'fine una zolla di terreno fertile e sostanzioso in mezzo all'aridità del deserto, era Ildebrando Pizzetti.

[...] Penetrando nel riposto e, per menti insensibili o superficiali, inaccessibile contenuto espressivo del canto gregoriano e sviscerando l'essenza dell'antica arte polifonica, fu possibile al Pizzetti materiare la sua arte di quella "vocalità" e "coralità" che ne sono i contrassegni, e che coincidono perfettamente, per aspirazioni e per risultati, coi caratteri che oggi la rinnovata arte italiana va presentando e sempre meglio definendo. Ma nella speciale classe tenuta dal Tebaldini, se alla musica convergevano tutti gli argomenti che in essa venivano trattati, questi non si restringevano ad un periodo storico, ad una sola attitudine creativa vista sotto il puro riguardo tecnico o storico, ma erano compresi in ogni più vario e vasto campo di indagini, di studi, di riflessioni e di considerazioni, riflettenti ogni periodo della storia dell'arte fino al contemporaneo, e non dell'arte musicale soltanto. Ciò per la peculiare caratteristica dell'opera tebaldiniana che abbiamo già lumeggiata: essere cioè tale opera non ispirata da una passione di cultura sterilmente circoscritta, bensì da una passione feconda che alla conoscenza e comprensione del passato musicale non poteva non associare quella ugualmente importante del presente e di ogni altra manifestazione dello spirito.

[...] Ventidue anni durò il periodo di directorato del Tebaldini alla Cappella Lauretana, durante i quali egli riprese le fila dell'attività interrotta all'epoca del suo passaggio a Parma da Venezia e Padova. E come in queste città, fra gli archivi e la cura delle cappelle Marciana e Antoniana, egli non tralasciava occasione per rendere tangibili ed utili i frutti ricavati dallo studio e dalla convivenza con quel passato di cui s'era fatto rivelatore, così a Loreto, nelle esecuzioni di cappella, nelle pubblicazioni (fra cui notevole quella analoga alla Illustrazione per il catalogo padovano, del catalogo Lauretano), discorsi, conferenze, concerti, tenuti ora in questa ora in quella città italiana e straniera, appariva il segno ben distinguibile della passione che lo aveva animato e tuttora lo animava.

[...] Questa larga e comprensiva visione del passato era quella stessa di Verdi, il quale fu l'uomo che nello stesso tempo seppe più di tutti veder chiaro e lontano innanzi, se appena ora ci si comincia ad accorgersene. La vicinanza a Verdi del Tebaldini, uomo ben preparato a comprenderne il pensiero talora inespresso, fece sì che questi fosse l'unico, forse, a quei tempi, che sapesse non fraintendere il significato del famoso "torniamo all'antico". «La sua preoccupazione era sempre l'italianità dell'arte nostra, intesa in senso non volgare e banale quale ritennero alcuni, bensì secondo la virtù della *tradizione germinale*, quella che va da Palestrina al *Guglielmo Tell*». Sono parole del Tebaldini a proposito del suo grande amico. E tutta l'opera tebaldiniana può considerarsi un "torniamo all'antico" inteso nel giusto senso che gli aveva dato chi lo aveva proferito. Opera di pioniere, che si accumula a quella che i superstiti franckiani, Ch. Bordes e V. d'Indy, ebbero a svolgere in Francia intorno alla *Schola cantorum* di S. Gervais (su queste aspirazioni mediterranee doveva prevalere poi la nordica meteora debussiana), e segnatamente a quella di Felipe Pedrell in Ispagna, volte insieme all'auspicio di un moderno rinascimento latino in cui parlasse la gran voce secolare della razza comune [...].

(MARIO PILATI, *Giovanni Tebaldini*,  
«Bollettino bibliografico musicale», 4, n. 11 [1929], pp. 2, 3, 5, 7-8, 10, 18)

#### d) *Cose a posto*

[...] Nel campo delle resurrezioni musicali, dell'intuito profondo per i nostri tesori, della adorazione senza fini nascosti e dell'ostinata volontà di diffonderli, il caso di Giovanni Tebaldini si può chiamare più unico che raro.

Questo musicista oggi illustre, che fu a capo delle Cappelle di Venezia, di Padova e di Loreto, che diresse il Conservatorio di Parma ed ebbe là come allievo il Pizzetti, può dirsi il solo in Italia che abbia pagato con una specie di martirio la sua fanatica fede nell'antica musica nostra. Le vicende di lui fra il 1890 e il '900 assomigliano a un racconto di Defoe o di Verne. Allo stesso modo di Robinson e di Cyrus Smith, Tebaldini viene sbattuto su una scogliera deserta, e con pochi rottami di nave deve farsi una casa, provvedersi di armi, cercare soprattutto di non perire, ossia, per stare in paragone più esatto, di non lasciar perire la fiamma che lo brucia e ch'egli intende di comunicare anche agli altri. In quegli anni lontani, ogni composizione non melodrammatica sembrava un attentato all'integrità nazionale. Ogni musica che facesse a meno di un soprano o tenore era considerata "musica di pensiero"; e siccome il "pensiero" era stato messo a quarantena in Germania, chi fosse sospetto di riportare in patria era una specie di untore, da bruciarsi vivo e non meritarsi nemmeno la Colonna Infame in memoria. Tebaldini, che per naturale destino s'era incontrato coi nostri grandi maestri del Cinque e Seicento, pensò che, almeno in Chiesa, fosse concesso di eseguire musica da chiesa. Così ragionando, quand'ebbe ottenuto un posto nella cattedrale di un certo paese, incominciò a suonare sull'organo la musica dei nostri vecchi organisti. Sorpresi da tanta audacia e feriti nel profondo amor proprio i fabbricieri gli intimarono un ritorno alla *Jone* di Petrella. Proprio in chiesa, questo accidente voleva farli dormire. Ma Tebaldini, figlio autentico della Leonessa d'Italia, non accettò nessuna intimazione di resa; ed, evacuata la piazza, con brillante sortita se ne andò a Ratisbona, proprio per fortificarsi ancor meglio in quel sacrario della pura musica sacra. Tornato in patria e ricevuta la nomina in San Marco a Venezia, fu probabilmente il primo a far risentire Palestrina oltre le mura di San Pietro, e a restituire a codeste esecuzioni una fedeltà e un senso d'arte che anche in Roma esse avevano del tutto perduto. Per raggiungere questo, gli fu necessario incominciare da capo: provvedere alla ricostruzione dei testi, raccogliere una *Schola cantorum* e istruirla a un canto totalmente nuovo, vincer diffidenze e affrontare l'impreparazione del pubblico, risolvere i soliti problemi finanziari, catechizzare le turbe e ingoiare non pochi rifiuti. Ma lì, l'ombra della Biblioteca Marciana lo invitava a nuovi colpi di testa. Dormiva sotto la polvere il gran corpo glorioso della Scuola veneta nelle sue tre incarnazioni perfette di musica religiosa, di musica operistica e di musica strumentale. Come un Sigfrido in giacca e pantaloni, Giovanni Tebaldini squassò le porte del recinto incantato e ne ritornò fuori con *L'incoronazione di Poppea* del Monteverdi, con brani d'opere del Cavalli e del Rovettino, dello Ziani e del Legrenzi, tutti da lui trascritti, realizzati nel basso e strumentati se c'era bisogno di farlo. A questi autori aggiunse in poco tempo il Galuppi nella sua parte così poco nota di autor religioso, e quell'Antonio Lotti che, in pieno secolo XVIII, fu come un pianeta solitario e superbo, scappato fuor dall'orbita dell'aurea polifonia romana. Trasferito a Padova, passato da Padova a Parma, da Parma a Loreto, qualche volta cacciato come elemento pericoloso e apparso fugacemente in Roma e in altre città dell'Italia, Tebaldini si presentava sempre col suo corteo di morti gloriosi. E, impossibilitato a fissare le sue scoperte in istampa per mancanza dei famosi capitali e dei mecenati che glieli fornissero, doveva accontentarsi di sole esecuzioni, le quali, lui partito, svanivano nell'aria come tanti bei giorni di primavera. A un certo punto fu come un aedo che racchiudesse in se stesso e nella sua mortale persona una somma strabocchevole di poesia imperitura.

I primi saggi importanti della nostra musica melodrammatica e dello spettacolo allegorico-religioso, le due *Euridice* di Peri e di Caccini e la *Rappresentazione di*

*anima e corpo* di Emilio de' Cavalieri, non sfuggirono, neppure esse, all'acuto sguardo di Tebaldini. Non ci fu autor nostro che egli non esplorasse e non facesse rivivere nell'esecuzione. Le "ultime terre" dei giorni nostri, i due Gabrieli e il Frescobaldi, il Sammartini e Alessandro Scarlatti, tutte, con estrema naturalezza, videro trenta o quarant'anni addietro la vela di questo Caboto della musica.

Ma, non ancor soddisfatto, Tebaldini, con pochi altri pionieri tra cui Lorenzo Perosi e l'abate Guerrino Amelli, risalì su su verso le zone incognite del Canto gregoriano; e a soli vent'anni di distanza, con mezzi mille volte inferiori a quelli dei "Ceciliani" tedeschi, poté rivelare anche a noi quella perfetta immagine di civiltà romana che è il "canto fermo".

Fervore di studiosi, iniziative di ogni genere e concreto incoraggiamento del pubblico ci hanno oggi accomodati, confortevolmente, nell'uso della nostra grande musica classica. A tal punto, che il dispendio di essa è presso qualcuno, e qualche volta, una posa.

Ma noi dobbiamo sapere, dobbiamo far sapere come non più di quarant'anni addietro, eseguire musica antica in Italia fosse come rizzar barricate e come, su codeste barricate, Giovanni Tebaldini combattesse già quasi ogni battaglia possibile. Riportandone ferite, allora, assai più che non gloria.

Mentre l'insigne maestro, non piegato da una vita lunghissima, sta finendo di scrivere un volume su Palestrina [rimasto inedito] frutto di lunga consuetudine con le opere di Pierluigi, mi è parso utile di metter le cose un po' a posto. La storia non mi piace; ma mi piace, ogni tanto, di fare lo storico.

(GIULIO CONFALONIERI, *Cose a posto*, «7Giorni», 9, n. 26 (1943); anche in *Bruciar le ali alla musica*, con il titolo *Omaggio a Tebaldini*, Rizzoli, Milano 1945, pp. 256-262)

#### e) *Giovanni Tebaldini, Accademico di S. Cecilia*

Il maestro Giovanni Tebaldini, l'insigne musicista largamente noto come compositore, musicologo, direttore del Conservatorio di Musica di Parma e delle Cappelle nelle Basiliche di Venezia, Padova e Loreto, è stato nominato Accademico di Santa Cecilia in riconoscimento dei suoi meriti artistici.

Giovanni Tebaldini che è stato un poco il maestro di tutti noi, ha avuto finalmente, a 84 [86] anni un riconoscimento che gli spettava da moltissimi anni: quello della nomina ad Accademico di Santa Cecilia. Se una tale nomina onora l'illustre maestro, essa onora anche la secolare Accademia. Giacché Giovanni Tebaldini ha dato all'arte musicale, con l'insegnamento, con le opere, con gli scritti, con la sua cultura un contributo tra i più alti e fecondi. Il fervore della ricerca e della divulgazione delle grandi opere italiane, del sei e settecento ha inizio con lui; a lui si deve se in tempi indifferenti a quel mondo così affascinante e così ricco di capolavori, l'attenzione si è fermata, ad esempio, su *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio del Cavaliere; a lui si deve il ritorno appassionato alle grandi forme polifoniche; a lui, e attraverso le esecuzioni e gli scritti polemici, la rinascita di un interesse assopito, se pure nell'Ottocento era mai esistito, verso quelle forme e quei capolavori; a lui l'inizio di quei ritrovamenti e trascrizioni, riesumazioni e divulgazioni che poi hanno appassionato tanti altri valorosi musicisti e che hanno dato tanti e così splendidi frutti. A lui soprattutto si deve l'esempio di una nobiltà ed elevatezza di arte e di amore per l'arte e di una instancabile volontà di bene operare. Per questo Giovanni Tebaldini è stato un poco il maestro di tutti quanti all'arte hanno dedicato le loro energie e la loro volontà di ricercatori del bello. E tutti oggi plaudono a questa sua nomina ad Accademico di Santa Cecilia e formulano i più devoti, affettuosi,

fervidi auguri per una lunga vita che, spesa interamente per l'arte, è ancora oggi, e sia per molto tempo ancora, esempio di operosità e di umiltà per tutti.

(n. f., ma di LODOVICO FERDINANDO LUNGI, «Il Giornale d'Italia», 18 gennaio 1951, p. 5)

#### f) *Ricordo di Giovanni Tebaldini*

È scomparso l'altro giorno Giovanni Tebaldini: quasi novantenne, fu tra quelli che, pur in silenzio, molto contribuirono alla profonda trasformazione creatasi nella musica italiana dopo la morte di Verdi.

E ricordiamo il musicista scomparso non certo a causa della sua età e delle testimonianze che egli sempre ci dette dei periodi che precedettero le maturazioni d'oggi, ma perché egli fu tra i primi a risuscitare in Italia la conoscenza della musica polifonica e a valorizzare quanto i musicisti avevano creato dal Cinque al Settecento.

In un mondo che viveva soltanto nel teatro lirico e per il teatro lirico egli portò una luce nuova: aprì orizzonti che sembravano ormai decisamente chiusi; risuscitò opere che erano considerate niente più che accademiche, e, quel che più importa, non limitò la sua azione alle ricerche di biblioteca, ma portò le musiche nel vivo delle esecuzioni; e nelle chiese riecheggiarono le grandi messe barocche, e nelle sale da concerti riapparvero i concerti grossi e le opere strumentali italiane. Nacque in tal modo l'amore per gli studi e per le ricerche che diedero così cospicuo arricchimento al nostro patrimonio musicale.

(MARIO LABROCA, Rubrica radiofonica *L'Osservatore musicale*, 18 maggio 1952; anche in *Parole sulla musica*, Ricordi, Milano 1954, p. 67)

### SOMMARIO

Giovanni Tebaldini, grazie alla competente, rigorosa e appassionata attività multiforme, è stato un protagonista del rinnovamento della cultura musicale in Italia tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento.

Questa relazione esamina la sua estetica, fondata principalmente sulla riscoperta e la riproposizione dell'identità musicale italiana, da lui considerata imprescindibile patrimonio dal quale ripartire per un'evoluzione storicamente coerente della creatività musicale. L'indagine inizia dalla formazione – maturata a Brescia (dove era nato), Milano, Regensburg e in altre località della Germania – e si concentra sul suo lavoro di paleografo, trascrittore di partiture di musiche antiche, organizzatore e direttore di “Concerti storici”, svolto principalmente a Venezia, Padova e Loreto. Infatti, dagli archivi musicali di quelle città egli aveva riesumato composizioni di antichi autori che trascrisse in notazione moderna e, in gran parte, fece pubblicare.

Tebaldini era stato incoraggiato a percorrere la scomoda strada anche dall'amicizia con Giuseppe Verdi e dal suo “Tornate all'antico e sarà un progresso”. Fu tra i primi a riportare alla luce i grandi talenti del passato e a riproporre l'esecuzione di musiche del Cinque e Seicento, soprattutto di Scuola Veneta. Dai suoi studi storico-critici si evince che l'italianità rivendicata non era un'operazione archeologica o un ossequio al nazionalismo; al contrario, la naturale necessità di ridare alla nostra musica la dignità di un tempo e la funzione di elevazione spirituale, indicando in essa un'autorevole fonte di ispirazione per l'autentico progresso dell'arte del suono, legato all'esperienza umana in senso universale.

*Parole chiave*: Giovanni Tebaldini; De' Cavalieri; Gabrieli; Riforma; Trascrizione.

## SUMMARY

Thanks to his competent, rigorous and passionate many-sided activity, Giovanni Tebaldini was a protagonist of the renewal of the Italian musical culture between the end of the 1800s and the first decennium of the 1900s.

The text wants to examine Giovanni Tebaldini's aesthetics, mainly based on the renewed interest in and the re-presentation of the Italian musical identity, which he considered to be the essential heritage from which a historically coherent evolution of musical creativity could evolve. The study begins with his education – from Brescia, where he grew up, to Milan, Regensburg and other German cities – and then it focuses on his work as a paleographer, as a transcriber of antique scores, as an organizer and conductor of the “Concerti Storici” that mainly took place in Venice, Padua and Loreto. In fact, from the musical archives of these cities, Tebaldini had revived musical works of composers of the past, transcribing them into modern notation, publicizing a great number of them.

The friendship with Giuseppe Verdi and also Verdi's saying “tornate all'antico e sarà progresso” [turn to the past and there will be progress] had urged Tebaldini to follow a troublesome route. He was among the first ones to revive the great talents of the past and to repropose the performing of compositions from the 1500s and the 1600s, above all that of the Scuola Veneta. From his historical-critical researches we deduce that the claimed Italianness was neither an archaeological procedure nor a homage to nationalism, but on the contrary, the naturally felt necessity to restore our music's dignity of the past as well as its function of spiritual elevation, indicating in it an authoritative source of inspiration for an authentic progress in the art of music, connected to the human experience in a universal sense.

*Keywords:* Giovanni Tebaldini; De' Cavalieri; Gabrieli; Reform; Transcription.

Anna Maria Novelli  
Head of Centro Studi e Ricerche “Giovanni Tebaldini”  
Ascoli Piceno  
info@tebaldini.it



ANNA GODOY LÓPEZ

**THE RECOVERY OF ANCIENT MUSIC  
FROM EPISTOLARY SOURCES:  
THE CASE OF FELIP PEDRELL  
AND GIOVANNI TEBALDINI**

Felip Pedrell (1841-1922) was a composer and a key figure in the origins of musicology in Catalonia as well as in the Spanish area<sup>1</sup>. It is known that he exchanged letters with musicologists, musicians, composers and editors from other countries. In those letters, they used to discuss, amongst other issues, problems from daily life as well as topics related to the recovery of early music, to ensure its conservation and foster the flourishing of a musical nationalism in Spain. One of the personalities Felip Pedrell used to write to for almost twenty-five years was Giovanni Tebaldini (1864-1952), an Italian composer and musicologist.

The Biblioteca de Catalunya (Library of Catalonia) in Barcelona, preserves more than eighty documents compiled by Tebaldini and addressed to Pedrell<sup>2</sup>, but only three letters have been found<sup>3</sup> that were written by the latter to the former. This fact highlights one of the main issues in dealing with epistolary sources: it is difficult that all the documents are preserved and that the state of those known is suitable to their study.

---

<sup>1</sup> *Felip Pedrell: biografia crítica*, FRANCESC BONASTRE - CRISTINA ÁLVAREZ (eds.), Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art i de Musicologia, [Bellaterra] 2015; FRANCESC BONASTRE, *Felipe Pedrell: acotaciones a una idea*, Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, Tarragona 1977; JAUME ARNAL, *Felip Pedrell: compositor 1841-1922*, Asociación Cultural A-71, Barcelona 1991.

<sup>2</sup> BARCELONA, BIBLIOTECA DE CATALUNYA, M.964. [*Fons Pedrell. Letters from Giovanni Tebaldini to Felip Pedrell from the 10<sup>th</sup> February 1896 to the 23<sup>rd</sup> February 1897*].

<sup>3</sup> This article was written in 2015, when only three letters from Pedrell to Tebaldini were found. During 2016, while this article has been prepared and edited, new letters have been discovered that could not be included as a part of this research. Nowadays, we are working on their transcription, translation, and investigation.

In this context, we should determinate who was Felip Pedrell. The answer is pretty hard to find because some scholars think that he is not as recognized as he deserves in the history of musicology<sup>4</sup>. Even Giovanni Tebaldini agreed with this idea; at least, this is what he wrote in his letters to Pedrell<sup>5</sup>.

The following letter shows that Tebaldini was surprised that an important prize in their field was given to another artist than Pedrell:

La decorazione spagnuola data al Bonaventura, qui in Italia ha destato qualche sorpresa, perché non si capiva in cosa consistesse tutta l'importanza dell'opera sua. Quando avrò pubblicato il mio studio critico sui Pirenei ne manderò delle copie in Ispagna ed io vorrei che esso incitasse i nostri connazionali a rendervi un poco di giustizia!<sup>6</sup>

However, as stated by one of the most important specialists, Dr. Francesc Bonastre, we know that Felip Pedrell, who was born in 1841 in Tortosa (Catalunya), was a huge personality in the origins of musicology in Catalunya, and also in Spain because he was the first one to study the national music, striving to built something where there was nothing<sup>7</sup>. We should not forget that, as Dr. Bonastre has discovered recently, Pedrell was invited to the International Society of Musicology in 1899<sup>8</sup>.

## 1. "POR NUESTRA MÚSICA" AND THE CATALAN AND SPANISH MUSIC NATIONALISM

In 1891 Pedrell wrote *Por nuestra música* ('For our music')<sup>9</sup>, where he established the foundations of the Catalan and Spanish music nationalism and explained how he composed *Els Pirineus* ('I Pirinei'), the piece of music in which he tried to express his musical aesthetics<sup>10</sup>. *Els Pirineus*, which is a lyrical trilogy, has important meanings that require careful consideration.

On the one hand, this music was the reason why Pedrell and Tebaldini started a long epistolary relationship that would last for twenty-five years, ending one year before Pedrell's death. It is known that Pedrell and Tebaldini happened to meet at the Congress for the Restoration of Religious Music

<sup>4</sup> Felip Pedrell.

<sup>5</sup> BONASTRE, *Felipe Pedrell*.

<sup>6</sup> 16/1/1897, Tebaldini to Pedrell.

<sup>7</sup> Felip Pedrell; BONASTRE, *Felipe Pedrell*.

<sup>8</sup> FRANCESC BONASTRE, *La presencia de Felip Pedrell en el proyecto fundacional de la Sociedad Internacional de Musicología* (1899), «Recerca Musicològica», 20-21 (2014-2015), pp. 171-193.

<sup>9</sup> FELIP PEDRELL, *Por nuestra música*, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra 1991.

<sup>10</sup> IDEM, *Orientaciones*, P. Ollendorff, Paris 1911; FRANCESC BONASTRE, *Els Pirineus en el panorama de la música hispànica i europea del seu temps*, «Recerca Musicològica», 14-15 (2004-2005), pp. 255-268.

that took place in Bilbo (Euskal Herria) in 1891<sup>11</sup>. There, Charles Bordes, a French composer (1863-1909), proposed a toast to *Els Pirineus* and Tebaldini asked him what they were talking about, because he knew Pedrell as a musicologist, not as a composer. Soon after the congress, Tebaldini wrote a letter to Pedrell because he was interested in his music, and their correspondence was mainly about this. They discussed about the aesthetic ideas that were behind *Els Pirineus* and Tebaldini helped Pedrell to organize the premiere in Venezia<sup>12</sup>; in fact, this turned out to be impossible in Madrid in spite of the fact that Pedrell had won a prize designed to organize the event<sup>13</sup>.

To sum up, on the one hand, *Els Pirineus* was the trigger for the relationship between Tebaldini and Pedrell. On the other hand, it represented for Pedrell the birth of the national lyrical drama, which, in his mind, would require to recover the early music.

Up to this point, there are two important questions. The first one concerns the ideas that Pedrell tried to reflect in *Els Pirineus*. The second one asks if Tebaldini - an important scholar in Italy in the field of the recovery of early music and the restoration of the religious music - did think that Pedrell succeeded in expressing his ideas in his lyrical drama.

## 2. "ELS PIRINEUS": NATIONALISM AND RECOVERY OF EARLY MUSIC<sup>14</sup>

According to Pedrell, his contemporary composers were trying to do the same as the Camerata Fiorentina of Bardi had done centuries before, namely to match music with drama and poetry. As a result, they needed to study the past to look for references. This was easy for Pedrell who, thanks to his different jobs, had access to the National Library (Madrid), the Music Library of the Music Academy of Madrid, and also to the Catalogue of the Music Library of Barcelona.

In addition, the *Regeneracionismo* in Spain was a cultural movement which criticized the development of the country as a nation in recent times: its aim was to transform a second-class country into an important one from every point of view by a scientific, objective and documentary

<sup>11</sup> MARÍA NAGORE, *Una aportación al estudio de la reforma de la música religiosa en España: El Congreso Internacional de Música Sacra (Bilbao, 1896)*, «Revista de Musicología», 20 (1997), pp. 605-615.

<sup>12</sup> ANNA GODOY, *El procés d'estrena del «Pròleg» d'Els Pirineus de Felip Pedrell a Venècia el 1897*, «Recerca Musicològica», 20-21 (2013-2014), pp. 195-220.

<sup>13</sup> FRANCESC CORTÉS, *El projecte d'estrena al Teatro Real de Madrid de l'òpera Els Pirineus, a través de la correspondència de Víctor Balaguer a Felip Pedrell: estratègies i malvolences*, «Recerca Musicològica», 13 (1998), pp. 231-267; IDEM, *Los Pirineus, l'estrena del 1902*, «Recerca Musicològica», 14-15 (2004-2005), pp. 269-287.

<sup>14</sup> FRANCESC BONASTRE, *Felipe Pedrell, precursor de la reforma musical litúrgica de 1903*, Barcelona 1973.

way. In Catalunya, the *Renaixença*, was a romantic revivalist movement of Catalan language and culture. So, these two movements led intellectuals to look for things able to make the country (Spain or Catalunya) different from other countries, to find their own personality and also their own music in the past, when Spain and also Catalunya were living better moments in the history.

In this sense, it must be said that Pedrell undertook a real task of ethnomusicology in addition to look for Spanish written music preserved in libraries: he travelled Catalunya writing down popular songs from the oral tradition, and tried to capture all its features in order to translate them into his most important work, *Els Pirineus*, which was inspired by a mountain that is an icon of Catalunya from a historical point of view<sup>15</sup>.

Therefore, the nationalism - due to the Spanish *Regeneracionismo* and the Catalan *Renaixença*, each one from different points of view - was the mainstay of the recovery of early music and an essential component of the works that looked back to the past in the nineteenth century<sup>16</sup>.

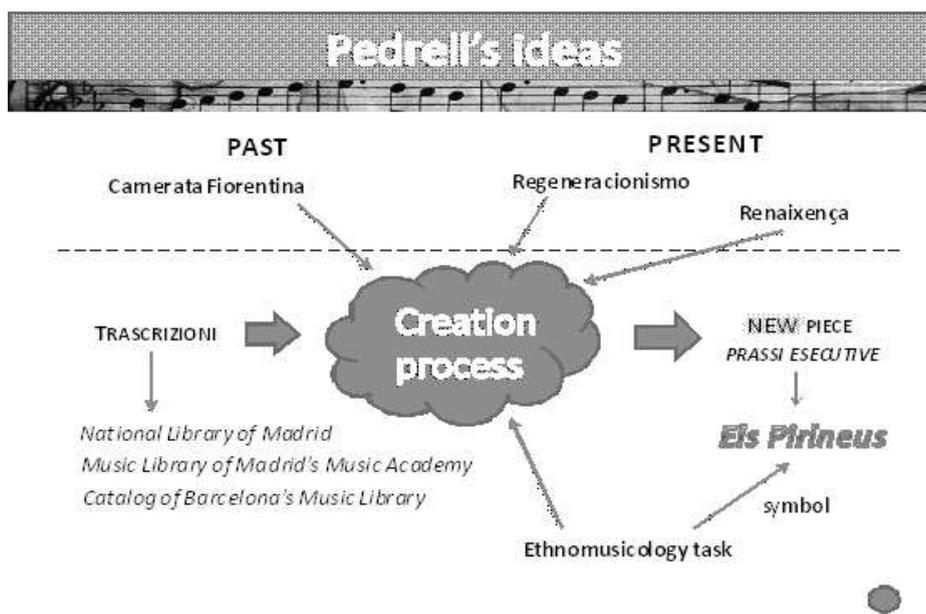


Illustration 1 – *Els Pirineus* creation process.

<sup>15</sup> JOSEP MARTÍ, *Felip Pedrell i l'etnomusicologia*, «Recerca Musicològica», 11-12 (1991-1992), pp. 211-229.

<sup>16</sup> FRANCESC CORTÉS, *El nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau*, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra 1995.

### 3. “ELS PIRINEUS” AND GIOVANNI TEBALDINI

To start with, we can say that Tebaldini thought that Pedrell achieved his aim. According to what he writes in his *Prologo alla trilogia «I Pirinei»*, published in 1897, and in most of the eighty letters conserved in the Library of Catalunya, the Catalan composer reflected his ideas in *Els Pirineus*, as we can see in the following examples<sup>17</sup>.

Ebbi la copia dei Pirenei e non so dirle quanto ciò m'abbia fatto piacere. Caro Pedrell. Io Le domando scusa se arrivato troppo tardi nell'arringo [sic] dell'arte ho potuto ignorare per qualche tempo l'importanza della sua colossale concezione. Non l'ho ancora tutta passata, ma ho veduto, ho letto, ho riletto con piacere, con gioia tante belle pagine. Come mi figurerei di sentir eseguita con grande masse quest'opera insigne, in un teatro grandioso che avesse per sfondo i Pirenei, le cupole delle vecchie cattedrali spagnuole col popolo radunato in una grande platea su una vasta collina!... Oh la poesia dei nostri bei paesi... Dico nostro nel senso largo del paese latino. Mai come ora che mi sono un po' emancipato dalle influenze tedesche mi sento commuovere al pensiero di una fratellanza spirituale fra tutti i popoli della nostra razza. Studierò attentamente il suo lavoro e poscia detterò le mie impressioni<sup>18</sup>.

Finora non ho letto, ma con grande e intensa commozione, che il Prologo dei Pirenei. L'ho letto, riletto, studiato et amato –Vi assicuro con tutta l'intimità dell'animo, con tutto il fervore del cuore, che ho pianto ed esclamato: grande... Io sogno un teatro come a Bayreuth in cui questa evocazione superbamente ideale del grande mondo antico, possa un giorno avvenire ad onore della Spagna, a gloria vostra, o mio illustre amico. Voi avete compreso, intuito i bisogni dell'età nostra; e la Spagna dovrebbe essere superba d'aver in voi il suo Wagner senza di questo aver plagiato nulla. Wagner diede alla Germania il dramma lirico tedesco... vero; voi date alla Spagna il vero, intimo e proprio dramma lirico nazionale. Noi non abbiamo nulla di simile, la Francia meno ancora. Avremo la musica italiana, la musica francese... ma non dramma lirico nostro... Perché non potrò io un giorno viaggiare la Spagna a scuotere gli amici; a ridestare gli assonnati, a predicare per il verbo dell'arte vostra. Voglio poterlo!<sup>19</sup>

However, we cannot be sure that the information we find in these letters is totally true because epistolary sources have some problems that must be pointed out.

Firstly, we have problems with the access to documents: we have the letters that Tebaldini wrote, but Pedrell's answers went lost: we only have three of his letters, and they are not interesting from the point of view of his aesthetics ideas; moreover, they are not always well preserved and they are difficult to read. Secondly, it is difficult to interpret their content due to possible implicit meanings that only the interlocutors knew. Thirdly, the historical data from the different sources do not correspond to the facts de-

<sup>17</sup> GIOVANNI TEBALDINI, *Prologo alla trilogia «I Pirinei»*. Poema di Victor Balaguer. Musica di Filippo Pedrell, Tipografia Lib. Antoniana, Padova 1897.

<sup>18</sup> 6/10/1896, Tebaldini to Pedrell.

<sup>19</sup> 27/10/1896, Tebaldini to Pedrell.

scribed in the correspondence between Tebaldini and Pedrell. For example, with regard to the dates and the locations of the performance of *Els Pirineus* in Venezia in 1897, we know that is important to compare different sources, but in this case the circle was so small, and Tebaldini was also the one who wrote the article for the press, one of another important source<sup>20</sup>. Therefore, we cannot contrast data as much as we would like to.

#### 4. CONCLUSIONS

On the one hand, once the problems with the access to these documents have been solved, we have to tackle the challenging interpretation of what was written, since only the interlocutors knew all the contextual data. Moreover, the personal impressions gathered in the letters can be inconsistent with the data from other sources, even autobiographies.

In the case of the Pedrell-Tebaldini letters, those problems are clearly defined and we have to try to sort them out by referring to other sources or by assuming them as part of the work with ancient manuscript documents. However, it is possible to get their general conception of early music from their letters: the main theme they discussed was the premiere<sup>21</sup> and the aesthetic of the «*Pròleg*» of *Els Pirineus* by Pedrell, a piece that, in Tebaldini's words, was an «evocazione superbamente ideale del grande mondo antico».

On the other hand, it must be observed that Tebaldini and Pedrell, from different countries, worked together towards the same goal in the nineteenth century, when the conditions were not the best ones.

[...] una mano lava l'altra e ... tutte due lavan la faccia. E se un buon articolo stampato in Italia può giovare in Ispagna, viceversa un articolo dettato in Spagna può giovare assai in Italia<sup>22</sup>.

Mns. Tebaldini de Padoue nous écrit pour nous prier de vouloir continuer l'échange de notre Rivista Musicale Italiana avec l'Ilustración que vous dirigez, et d'envoyer les fascicules non plus à Barcelona, mais à vôtre adresse de Madrid<sup>23</sup>.

They exchanged articles for different magazines, and also material and information about the recovery of early music, even though they needed to wait for a long time to received an answer by letter.

It could be nice to recover a good relationship between researchers from different countries, as they did, to create a database that could make our job easier.

<sup>20</sup> ISAAC ALBÉNIZ - FRANCISCO ALIÓ - ANTONI GARCÍA, *La Triología Los Pirineos y la crítica*, Vilanova i la Geltrú 1901; GODOY, *El procés*.

<sup>21</sup> ALBÉNIZ - ALIÓ - GARCÍA, *La Triología*.

<sup>22</sup> 13/9/1896, Tebaldini to Pedrell.

<sup>23</sup> 25/3/1897, Bocca brothers, editors of Torino, to Pedrell.

## SUMMARY

Felip Pedrell (1841-1922) was a composer and a key figure in the origins of musicology in Catalonia as well as in the Spanish area. It is known that he maintained contact by letter with musicologists, musicians, composers and editors from other countries. They discussed problems from daily life as well as aesthetic matters related to the recovery of ancient music, to ensure its conservation and to inspire the flourishing of a musical nationalism in Spain, amongst other issues. One of the personalities Felip Pedrell used to write to, during almost twenty-five years, was Giovanni Tebaldini (1864-1952), an Italian composer and musicologist.

The Biblioteca de Catalunya (Library of Catalonia), in Barcelona, preserves more than eighty documents written by the Italian and addressed to the Catalan. Once exceeded the barrier of the access to these documents —because of the dispersion of documents and the diversity of its possessors, many private and many unaware of the value of the letters—, we find ourselves with the difficulty of interpreting what was written, due to the implicit meanings that may exist and that only the interlocutors know. Moreover, the personal impressions gathered in the letters can be inconsistent with the data from other sources, even autobiographies.

In the case of Pedrell-Tebaldini letters, those barriers become clear, and we should try to overcome them through the comparison with other sources or to assume them as part of the work with ancient manuscript documents. However, it is possible to get their general perspective on ancient music through their letters: the main theme they discussed was the premiere and the aesthetics of the «Pròleg» of *Els Pirineus* by Pedrell, a composition that Tebaldini considered as an «evocazione superbamente ideale del grande mondo antico».

*Keywords:* Ancient music; Pedrell; Tebaldini; Musical nationalism; Epistolary sources; Catalonia.

## SOMMARIO

Felip Pedrell (1841-1922) è stato un compositore e una figura chiave nelle origini della musicologia, in Catalogna come nell'area spagnola. È risaputo che ha mantenuto contatti via corrispondenza con musicologi, musicisti, compositori ed editori di altri paesi. Assieme hanno discusso di problemi della vita quotidiana, così come di questioni estetiche legate al recupero della musica antica, al fine di garantirne la conservazione e, tra gli altri aspetti, sostenere la crescita dell'identità musicale nazionale in Spagna. Una delle personalità a cui Felip Pedrell era solito scrivere, nel corso di quasi venticinque anni, è stato Giovanni Tebaldini (1864-1952), compositore e musicologo italiano. La Biblioteca de Catalunya (Biblioteca della Catalogna), a Barcellona, conserva più di ottanta documenti scritti da Tebaldini e indirizzati a Pedrell. Una volta superata la difficoltà di accesso a questi documenti – dovuta alla dispersione dei documenti e alla quantità dei loro possessori, molti dei quali privati e spesso ignari del valore delle lettere –, occorre affrontare le questioni di interpretazione dei testi, dovute ai significati criptici che possono esservi contenuti e che solo gli interlocutori potevano conoscere. Inoltre, le impressioni e le informazioni personali incluse nelle lettere possono risultare in contrasto con i dati provenienti da altre fonti, anche autobiografiche. Nel caso delle lettere Pedrell-Tebaldini, queste contraddizioni sono evidenti, ed è necessario risolverle nel confronto con altri documenti e attraverso la comparazione critica con delle fonti. Tuttavia è possi-

bile ricostruire la visione della musica antica espressa dai due musicologi attraverso le loro lettere, dove il tema principale della discussione è la prima rappresentazione e l'estetica del «Pròleg» di *Els Prineus* di Pedrell, uno spartito che Tebaldini ha considerato come una «evocazione superbamente ideale del grande mondo antico».

*Parole chiave:* Musica antica; Pedrell; Tebaldini; Nazionalismo musicale; Fonti epistolari; Catalogna.

Anna Godoy López  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Departament de Didàctica de l'Expressió Musical  
anna.godoy@uab.cat

LUCIA BOSCOLO FOLEGANA

## **GIOVANNI TEBALDINI TRASCrittORE DI MUSICA ANTICA**

Nell'agosto del 1892 Giovanni Tebaldini, vicemaestro di cappella e direttore della *schola cantorum* di San Marco a Venezia, fondava il periodico «La Scuola Veneta di musica sacra» allo scopo di contrastare la decadenza della musica sacra attraverso la valorizzazione del repertorio dell'antica scuola veneta. Sfogliando gli inserti della rivista risultano evidenti le scelte e i criteri adottati da Tebaldini. Essi rispondono a una finalità eminentemente pratica: la preoccupazione del musicista non è pervenire a un'edizione critica dei testi e delle musiche su rigorose basi filologiche, come oggi siamo soliti pretendere, quanto piuttosto eseguire e far ascoltare le opere dei più insigni maestri del periodo classico della polifonia vocale, proponendo agli abbonati del materiale semplice, con un accompagnamento essenziale, adattato ai limitati mezzi di esecuzione di cui alla fine dell'Ottocento si poteva disporre nei grandi e piccoli centri<sup>1</sup>.

Il presente contributo si prefigge di ricostruire, attraverso l'analisi di alcune trascrizioni di musica antica, sia vocale che strumentale, di Tebaldini (in particolare il mottetto a cinque voci *O sacrum convivium* di Andrea Gabrieli e gli *Interludi per organo* per la *Messa della domenica* e per la *Messa della Madonna* dai *Fiori musicali* di Girolamo Frescobaldi), il metodo di lavoro del musicologo e compositore bresciano, onde rilevarne soluzioni tecniche, orientamenti stilistici, strategie editoriali, linee evolutive in merito ad alcuni aspetti quali la trasposizione delle chiavi antiche, il rapporto

---

<sup>1</sup> Cf. «La scuola veneta di musica sacra» (= «SVMS»), 1, n. 1 (1892-1893), pp. 4-5; ANTONIO LOVATO, *La rivista «La Scuola veneta di musica sacra» e il recupero dell'antico*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a cura di NADIA BARELLA - ROSANNA CIOFFI («Monumenta Documenta», 5), Luciano Editore, Napoli 2013, pp. 131-167: 131-134; PIER LUIGI GAIATTO, *Giovanni Tebaldini, «La scuola veneta di musica sacra» e il recupero dell'antico*, «Musica & Figura», 2 (2013), pp. 117-145: 117, 119-120.

con il *tactus* originale, l'introduzione di indicazioni dinamiche ed agogiche, la distinzione tra alterazioni sottintese ed espresse, la restituzione moderna delle *ligaturae* della notazione mensurale bianca, l'accentuazione ritmica del testo liturgico, l'intelligibilità della melodia gregoriana, la manipolazione dei modi ecclesiastici, l'omissione di alcuni passaggi fioriti, la riduzione delle parti organistiche.

## 1. I PRIMI ESPERIMENTI

I primi tentativi di trascrizione di musica antica da parte di Tebaldini sono dedicati al *Domine ad adiuvandum* e ai salmi *Dixit Dominus* e *Nisi Dominus* «a cinque» di Giovanni Legrenzi. In queste composizioni Tebaldini, oltre a inserire indicazioni dinamiche e agogiche, compendia le due parti concertanti di violino nell'accompagnamento dell'organo, che funge da sostegno alle voci come una sorta di basso continuo, allo scopo di facilitare l'esecuzione. Sotto il profilo melodico, omette qualche fioritura di gusto da lui giudicata molto discutibile<sup>2</sup>.

Tale libertà di manipolazione personale continua allorché decide di accostarsi alla polifonia del Rinascimento veneto, con la trascrizione del mottetto in due parti a cinque voci *Nigra sum sed formosa* di Gioseffo Zarlino, da lui considerato il primo rappresentante della Scuola Veneta di musica sacra. Tra i criteri di trascrizione vi sono l'uso delle chiavi originali, la conservazione dei valori e del *tactus*, ma anche la mancata distinzione tra alterazioni *subintellectae* ed espresse, tra legature moderne e *ligaturae* antiche<sup>3</sup>.

Successivamente Tebaldini presenta due canzoni, una di Andrea Gabrieli e l'altra di Giovanni, rispettivamente nel V (XI) e IV tono. Le due trascrizioni, neutre sotto il profilo della revisione, contengono alcune indicazioni dinamiche ed agogiche, sia pure confinate all'inizio e alla fine dei brani<sup>4</sup>.

Questi primi esperimenti, evidentemente, mostrano un'attenzione rivolta all'esecuzione pratica più che a criteri o istanze di natura filologica.

## 2. «O SACRUM CONVIVIVM» DI ANDREA GABRIELI

È quindi la volta del mottetto *O sacrum convivium* di Andrea Gabrieli. Si tratta dell'ultima trascrizione di autori veneti inserita in «La scuola veneta di musica sacra»<sup>5</sup>. L'opera a stampa di riferimento per la trascrizione

<sup>2</sup> Cf. «SVMS», 1, n. 1 (1892-1893), p. 5; LOVATO, *La rivista*, pp. 135, 145, e gli esempi musicali alle pp. 147-167; GAIATTO, *Giovanni Tebaldini*, p. 120.

<sup>3</sup> Cf. GAIATTO, *Giovanni Tebaldini*, p. 121.

<sup>4</sup> Cf. «SVMS», 1, n. 7 (1892-1893), p. 51; GAIATTO, *Giovanni Tebaldini*, p. 122.

<sup>5</sup> Cf. «SVMS», 1, n. 8 (1892-1893), p. 60.

è la raccolta *Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) quinque vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Liber primus*, Venezia, Antonio Gardane, 1565 (RISM A/I: III, G 49), di cui il probabile testimone utilizzato da Tebaldini è l'edizione del 1584 (G 51), I-Bc S. 158<sup>6</sup>.

Come sottolinea Pier Luigi Gaiatto, «Tebaldini propone un uso abbondante di forcelle piuttosto che di puntuali indicazioni dinamiche, limitate all'inizio e all'«alleluia» finale alquanto postillato dal punto di vista dell'espressione»<sup>7</sup>.

Confrontando l'edizione delle *Sacrae cantiones* del 1565 con il brano pubblicato in «La scuola veneta di musica sacra»<sup>8</sup> (Tab. 1),

Elementi musicali o testuali	Sacrae cantiones del 1565	«SVMS», I/8, 1892-1893, pp. 57-64
Tempo	♩, ♪ 3, ♫	C, ♩ 3/1, ♫
<i>Integer valor</i>	<i>Brevis</i>	Breve
Chiavi	C: chiave di violino A: chiave di mezzosoprano Q: chiave di contralto T: chiave di contralto B: chiave di baritono	C: chiave di violino A: chiave di contralto T I: chiave di tenore T II: chiave di tenore B: chiave di basso
Tonalità	Fa	Fa
Alterazioni	Davanti alla nota	Nessuna distinzione tra alterazioni sottintese ed espresse
Legature	<i>Ligatura</i>	Legatura di portamento
<i>Color</i>	<i>Color</i>	Non indicato
Indicazioni agogiche	Assenti	1. Andamento: <i>Adagio, I.º Tempo, Allegretto, Tempo</i> 2. Sonorità: <i>p, mf, f, ff</i> , forcelle, <i>cresc.</i> 3. Ritmo: <i>rall., lunga, string.</i> 4. Accentuazione: accento circonflesso (su <i>-lu-</i> di «alleluia») 5. Segno di respiro: virgola
Abbreviazioni testuali	<i>Ij</i> (abbreviazione di «alleluia»)	L'abbreviazione è sciolta

Tab. 1 – A. GABRIELI, *O sacrum convivium*: confronto tra l'originale e la trascrizione di Tebaldini.

si possono estrapolare i seguenti criteri di trascrizione che sono stati adottati da Tebaldini:

- Il tempo iniziale delle *Sacrae cantiones, imperfectum cum prolatione minori diminutum*, in «La scuola veneta di musica sacra» perde la diminu-

<sup>6</sup> Cf. GAIATTO, *Giovanni Tebaldini*, p. 123.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>8</sup> «SVMS», 1, n. 8 (1892-1893), pp. 57-64.

zione, mentre i cambiamenti di tempo successivi sono fedelmente trascritti da Tebaldini in conformità alla lezione originale. Non vi è dunque una perfetta coerenza.

- L'*integer valor* originale, corrispondente alla durata di una *brevis*, viene conservato, ma con un evidente contrasto rispetto all'indicazione di tempo, che in «La scuola veneta di musica sacra» prevede non più di 4/4 per battuta.
- Le chiavi sono trasportate in modo da ottenere la tipica compagine di un coro moderno (C, A, T I, T II, B). Tebaldini non mostra preoccupazione nel far uscire, con questa operazione, alcune note dal rigo musicale, specialmente nelle voci interne.
- La tonalità di Fa maggiore con un bemolle in chiave viene mantenuta.
- Tebaldini non distingue tra alterazioni sottintese ed espresse. Ad esempio su *-mi-* di «sumitur» inserisce la *musica ficta* davanti alla nota come se fosse presente anche nell'originale.
- Le *ligaturae* antiche diventano moderne legature di portamento. È da notare che in tutte le voci vi sono alcuni gruppi di quattro semiminime dall'andamento ondivago che vengono stranamente unite con una legatura di portamento, mentre i gruppi di quattro semiminime ascendenti o discendenti sono solitamente contraddistinti da forcelle.
- Il *color* presente nell'originale, nella trascrizione di Tebaldini non è indicato.
- Vengono fornite varie indicazioni agogiche assenti nell'originale, talora discutibili. Ad esempio sulla sillaba *-lu-* di «alleluia» Tebaldini pone un accento circonflesso, che viene così a cadere forzosamente in tempo debole. Leggendo la motivazione della sua scelta, appare evidente l'incongruenza insita nella sua proposta di interpretazione esecutiva, in quanto egli trasferisce indebitamente in un contesto mensurale i criteri di accentuazione melodica tipici del canto gregoriano che, com'è noto, dipendono invece dal ritmo libero della parola: «Fatta necessaria considerazione che il ritmo della polifonia antica prende le norme dall'accentuazione del testo e non dalla *misura* propriamente detta: mentre la stessa misura veniva segnata al principio della composizione soltanto per stabilire la natura del ritmo, si spiega come l'accento della parola *Alleluja*, nella composizione del Gabrieli, possa cadere in tempo debole. Dovrà essere cura quindi di chi eseguisce il *mottetto* ottenere maggior forza sulla sillaba accentata e fors'anche soffermarsi su di essa a preferenza che sulle altre»<sup>9</sup>.
- Nel testo liturgico, in corrispondenza di «alleluia», Tebaldini scioglie le abbreviazioni presenti nell'originale senza segnalare in qualche modo le integrazioni (esempi 1-4).

<sup>9</sup> Cf. «SVMS», 1, n. 8 (1892-1893), p. 60; GAIATTO, *Giovanni Tebaldini*, p. 122.

Osservando questa prima serie di dati, non possiamo non rilevare alcune incoerenze di Tebaldini nella trascrizione del tempo, delle chiavi, nelle alterazioni, nelle legature, nei *colores*, in alcune indicazioni agogiche e nelle abbreviazioni testuali. Il maestro bresciano sembra più interessato all'effetto pratico dell'esecuzione nella molteplicità delle sue sfumature sonore e dinamiche che alla precisione filologica della trascrizione.

Confrontando le sue scelte con quelle di una moderna trascrizione di polifonia quattro-cinquecentesca, anche di ambito profano (solo per fare un esempio, le edizioni petruciane di Frottole), dove pure ci si è posti il problema del compromesso tra la coerenza di una restituzione critica e l'esigenza dell'esecuzione pratica, appare evidente come Tebaldini sia ancora fortemente sbilanciato verso questo secondo aspetto.

### 3. INTERLUDI PER ORGANO PER LA «MESSA DELLA DOMENICA» E PER LA «MESSA DELLA MADONNA» DAI «FIORI MUSICALI» DI GIROLAMO FRESCOBALDI

L'ultima raccolta di musica antica proposta dal Tebaldini nel secondo anno di pubblicazione de «La scuola veneta di musica sacra» comprende alcuni interludi organistici tratti dai *Fiori musicali* di Girolamo Frescobaldi nella trascrizione dell'Haberl<sup>10</sup>. Per comodità farò riferimento all'edizione originale del 1635 conservata alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco e all'edizione critica pubblicata nel 1997 a cura di Christopher Stemberidge<sup>11</sup>. Come specificato nei criteri di edizione, questa trascrizione ha il vantaggio di trasportare direttamente nelle chiavi moderne di violino, violino ottavizzato e basso le quattro parti d'organo che nell'originale sono sempre in chiave di soprano, contralto, tenore e basso. Inoltre essa conserva il tempo, i valori, le alterazioni e le legature presenti nell'originale astenendosi dall'aggiungere la *musica ficta*. Perciò risulta utile il confronto tra questa edizione critica e la trascrizione di Tebaldini che riguarda, in particolare, il *Kyrie alternatim* e la *Canzon dopo l'Epistola* dalla *Messa della domenica* e il *Kyrie alternatim* dalla *Messa della Madonna*.

Per quanto concerne la *Messa della domenica*, la scelta degli interludi ricade sul *Kyrie della domenica I 1*, sul *Christe (alio modo) 2*, sul *Kyrie (alio modo II 2)* e sulla *Canzone dopo la Pistola (Tab. 2)*.

<sup>10</sup> Cf. «SVMS», 2, n. 12 (?) (1893-1895), pp. 1-6; GIROLAMO FRESCOBALDI, *Fiori musicali di diverse compositioni toccate, Kyrie, canzoni, capricci, e ricercari in partitura a quattro utili per sonatori... Opera duodecima*, Alessandro Vincenti, Venezia 1635 (RISM A/I: III, F 1871; rist. Forni, Sala Bolognese 2000), e la trascrizione *Sammlung von Orgelsätzen aus den gedruckten Werken des Hieronymus Frescobaldi*, a cura di FRANZ XAVER HABERL, Breitkopf & Härtel, Leipzig und Brüssel [1889]; LOVATO, *La rivista*, pp. 139-140, nota 34; GAIATTO, *Giovanni Tebaldini*, p. 130 e nota 47.

<sup>11</sup> GIROLAMO FRESCOBALDI, *Fiori musicali di diverse compositioni toccate Kyrie canzoni capricci e ricercari in partitura a 4 utili per sonatori*, a cura di CHRISTOPHER STEMBRIDGE, stesura/design di MARCO BANAL, Armelin Musica, Padova 1997.

Messa della domenica	Tono	Messa della domenica	Tono
Tocata Auanti la Messa Della Domenica	I	Kirie (Alio modo) II 3	I
<b>Kirie Della Domenica I 1</b>	I	Kirie Vltimo II 4	I
Kirie I 2	I	Kirie (Alio modo) II 5	I
Christe I	I	Kirie (Alio modo) II 6	I
<b>Christe (Alio modo) 2</b>	I	<b>Canzon dopo la Pistola</b>	I
Christe (Alio modo) 3	I	Recercar Dopo il Credo	II
Christe (Alio modo) 4	I	Tocata Cromatica	
Kirie II 1	I	Per le leuatione (Adasi.)	II
<b>Kirie (Alio modo) II 2</b>	I	Canzon post il Comune	(XI/XII)

Tab. 2 – G. FRESCOBALDI, *Messa della domenica*<sup>12</sup>.

Questa scelta, non casuale, risponde a precisi criteri di facilità esecutiva:

- Le trascrizioni degli interludi, pur mantenendo tutte le quattro parti dell'organo come nell'originale (esempi 5-6), sono sempre ridotte a due righe, uno con la chiave di violino, l'altro con la chiave di basso.
- Le battute sono dimezzate per facilitare la lettura.
- Tra i vari brani dello stesso tipo disponibili sono scelti quelli dotati di una scrittura più semplice, in cui la parte del pedale è più ricca di pause e le note non sono numerose, oppure quelli in cui la melodia gregoriana è più facilmente riconoscibile, ad esempio perché affidata alla voce più acuta con valori lunghi. Si veda a tal proposito il Kyrie della domenica I 1 tratto dalla Messa *Orbis factor* riportata nel *Graduale triplex* (esempio 7)<sup>13</sup>.
- Tebaldini propone una sua estetica modale che consiste nella ricerca dell'unità tonale scegliendo invariabilmente il I tono di Re, cui sono riconducibili anche i brani scritti «in alio modo»: ad esempio il *Christe (alio modo) 2* è trasportato alla quinta inferiore rispetto alla melodia gregoriana originale riportata nel *Graduale triplex*<sup>14</sup>; così, paradossalmente, la prima e l'ultima nota sono sempre Re e ciò crea continuità con il Kyrie precedente e quello seguente (esempio 8).
- Per evitare la monotonia ritmica e rendere accattivanti le sue trascrizioni, Tebaldini alterna movimenti lenti a movimenti veloci.
- Quando decide di proporre brani più complessi per la presenza di numerosi valori ridotti, Tebaldini decide di omettere una parte del brano origi-

<sup>12</sup> Cf. *ivi*, p. 2. In grassetto gli interludi scelti da Tebaldini.

<sup>13</sup> *Graduale triplex seu Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum, neumis Laudunensibus (cod. 239) et Sangallensibus (codicum Sangallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum*, Abbaye Saint-Pierre, Solesmes 1979, p. 748, melodia B.

<sup>14</sup> *Ivi*.

nale. È il caso della Canzona dopo la Pistola, dove egli trascrive solo la prima parte fino al segno di ritornello, mentre elimina completamente la seconda parte in 3/2, ancora più animata, soprattutto nelle battute finali (esempi 9-10).

Scelte analoghe guidano la trascrizione degli interludi della *Messa della Madonna*, con melodia gregoriana tratta dalla Messa *Cum jubilo* per le solennità e le feste della Beata Vergine Maria (Tab. 3)<sup>15</sup>.

<i>Messa della Madonna</i>	Tono	<i>Messa della Madonna</i>	Tono
Tocata Auanti la Messa Della Madonna	I	Canzon Dopo la Pistola	II
Kyrie della Madonna I 1	I	Recercar Dopo il Credo	II
Kyrie I 2	I	Tocata Auanti Il Ricercar	X
Christe 1	I	Recercar Con obligo di Cantare la Quinta parte senza Tocarla	X
Christe 2	I	Tocata Per le leuatione (Adasio)	IV
Kyrie II 1	I	Bergamasca	VIII
Kyrie II 2	I	Capricio sopra la Girolmeta	(VIII)

Tab. 3 – G. FRESCOBALDI, *Messa della Madonna*<sup>16</sup>.

#### 4. CONCLUSIONI

Queste operazioni di trascrizione confermano la fedeltà di Tebaldini ai criteri di praticità dichiarati inizialmente.

Tuttavia sotto il profilo filologico si nota un passo in avanti, perché, in merito alle alterazioni, negli interludi per organo di Frescobaldi il maestro bresciano, diversamente dal passato, si impegna a distinguere nettamente le alterazioni originali (che pone davanti alla nota) da quelle *subintellectae* (che aggiunge in corpo minore sopra o sotto le note).

Questo rigore nella restituzione della lezione autentica, portato alle estreme conseguenze, rischia però di diventare fuorviante, come nel Kyrie della Madonna I 1, dove propone tra parentesi tonde davanti a due note un Fa bemolle (chiaro retaggio del sistema esacordale) presente nell'originale, anziché il bequadro come esigerebbe un'edizione critica moderna (esempio 10); o come nel Christe 2, dove non corregge l'errore armonico a battuta 4, *Altus*, seconda nota (Re nell'originale) che è dissonante rispetto al Do del *Cantus* e andrebbe perciò corretta con un Fa (esempio 11).

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 741-742.

<sup>16</sup> FRESCOBALDI, *Fiori musicali*, ed. STEMBRIDGE, p. 60. In grassetto gli interludi scelti da Tebaldini.

In ogni caso è evidente il percorso seguito da Tebaldini nella direzione di più stretta aderenza alla fonte antica, che si traduce anche nella progressiva scelta, soprattutto nella musica strumentale, di non aggiungere indicazioni agogiche e interpretazioni troppo soggettive, tali da offrire il fianco a possibili critiche da parte dei sostenitori della riforma della musica sacra.

## APPENDICE<sup>17</sup>

Esempio 1 - A. GABRIELI, *O sacrum convivium* (*Sacrae cantiones* del 1565, Quintus, p. 23).

<sup>17</sup> Negli esempi 1-4 e 10-11 sono evidenziati entro riquadri gli elementi musicali posti a confronto.

## MOTETTUM QUINQUE VOCUM .

57

## O SACRUM CONVIVIUM .

ANDREA GABRIELI

1510 - 1586

*ADAGIO*

**CANTUS.** *p* 0 sa - - crum con - ví - -

**ALTUS.** 0 sa - - crum

**TENOR I.** *p* 0 sa - crum con - ví - - vi - -

**TENOR II.** *p* 0 sa - - crum con - ví - -

**BASSUS.** *p* 0 sa - - crum con - -

*mf*

- vi - um, 0 sa - crum con -

con - - ví - vi - um, o sa - crum con - ví - -

- um, o sa - crum con - ví - -

- - - vi - um, o sa - crum con -

- ví - vi - um, o sa - crum con - -

fu - tú - - ræ gló - - ri - æ

et fu - tú - - ræ gló - ri - æ et fu - tú -

tú - ræ gló - - ri - - æ, et fu -

et fu - tú - -

et fu - tú - -

no - - bis pi - - gnus da - -

- ræ gló - ri - æ no - - bis pi - - gnus da - -

- tú - ræ gló - ri - æ no - - bis pi - - gnus da - -

- ræ gló - - ri - - æ no - - bis pi - - - gnus da - -

- ræ, gló - ri - æ no - - bis pi - - gnus da - -



Tocata Avanti la Messa Della Domenica 2

Tocata

Adagio.

Fiori Musicali Di Girolamo Frescobaldi. A 3.

## Kirie Della Domenica

The image displays a musical score for the Kirie Della Domenica by G. Frescobaldi, consisting of four systems of music. Each system contains four staves: a vocal line (soprano), a treble clef line (likely flute or violin), a bass clef line (likely lute or cello), and a bass clef line (bass). The music is in common time (C) and begins with a key signature of one flat (B-flat). The first system starts with the word "kirie" written below the vocal line. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, and 10 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 's' and 'f'.

## INTERLUDI PER ORGANO

1

G. FRESCOBALDI

*Per la Messa della Domenica*<sup>11</sup>

Kyrie.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the piece, with the treble staff showing more melodic development and the bass staff maintaining its rhythmic accompaniment.

The third system shows a change in texture, with the treble staff featuring more chords and the bass staff continuing its accompaniment.

The fourth system concludes the piece, with the treble staff featuring a final melodic phrase and the bass staff providing a concluding accompaniment.

## Christe.

The first system of the musical score for 'Christe' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in common time (C). The upper staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with some grace notes and slurs. The lower staff provides harmonic support with chords and moving lines.

The third system concludes the 'Christe' section. It features a final cadence in the upper staff and a sustained bass line in the lower staff.

## Kyrie.

The first system of the 'Kyrie' section begins with a melodic line in the upper staff, characterized by wide intervals and a slow, spacious feel. The lower staff has a simple accompaniment.

The second system continues the 'Kyrie' section, maintaining the same melodic and harmonic style as the first system.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a series of half notes and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.



Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a continuation of the melodic theme, and the bass staff maintains the accompaniment with some chromatic movement.

Canzon Dopo l'Epistola.



Third system of musical notation, starting with the section title. The treble staff features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.



Fourth system of musical notation, showing further development of the piece. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff provides a steady accompaniment.



Fifth system of musical notation, concluding the piece. The treble staff ends with a melodic phrase, and the bass staff provides a final accompaniment.



*Per la Messa della Madonna.*  
Kyrie.



Christe.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with various intervals, and the bass staff continues the accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and harmonic themes. The treble staff features a melodic line with some grace notes, and the bass staff provides a steady accompaniment.

Christe .

Fourth system of musical notation, starting with the text "Christe .". A specific chord in the treble staff is highlighted with a black box. The treble staff contains a melodic line, and the bass staff provides a harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. The treble staff features a melodic line with a final cadence, and the bass staff provides a harmonic accompaniment.

## SOMMARIO

Nel 1892 Giovanni Tebaldini, vicemaestro di cappella e direttore della *schola cantorum* di San Marco a Venezia, fondava il periodico «La scuola veneta di musica sacra» allo scopo di contrastare la decadenza della musica sacra attraverso la valorizzazione del repertorio dell'antica Scuola Veneta. I criteri adottati da Tebaldini rispondono a una finalità eminentemente pratica: eseguire e far ascoltare le opere dei più insigni maestri del periodo classico della polifonia vocale, proponendo agli abbonati del materiale semplice, con un accompagnamento essenziale, adattato ai limitati mezzi di esecuzione di cui si poteva disporre alla fine dell'Ottocento.

Il presente contributo si prefigge di ricostruire, attraverso l'analisi di alcune trascrizioni di musica antica, sia vocale che strumentale, di Tebaldini (ad esempio il mottetto a cinque voci *O sacrum convivium* di Andrea Gabrieli e gli *Interludi per organo* per la *Messa della domenica* e per la *Messa della Madonna* dai *Fiori musicali* di Girolamo Frescobaldi), il metodo di lavoro del musicologo e compositore bresciano, onde rilevarne soluzioni tecniche, orientamenti stilistici, strategie editoriali e linee evolutive.

*Parole chiave:* Giovanni Tebaldini; Andrea Gabrieli; Girolamo Frescobaldi; La scuola veneta di musica sacra; *O sacrum convivium*; *Interludi per organo*; *Messa della domenica*; *Messa della Madonna*; *Fiori musicali*.

## SUMMARY

In 1892 Giovanni Tebaldini, *vicemaestro di cappella* and director of St. Mark's *schola cantorum* in Venice, founded the review «La scuola veneta di musica sacra» to contrast with the decline of the sacred music by the employment of the ancient Venetian school repertory. The principles adopted by Tebaldini have eminently a practical end: to execute and to make people hear the works of the most famous masters of the classical period of the vocal polyphony, proposing to the subscribers a simple material, with an essential accompaniment, adapted to the small means of execution available at the end of the 19th century.

The aim of this essay is to rebuild, by the analysis of some Tebaldini's transcriptions of ancient music, whether vocal or instrumental (e.g. Andrea Gabrieli's five-voices motet *O sacrum convivium* and the *Interludi per organo* for the *Messa della domenica* and the *Messa della Madonna* from Girolamo Frescobaldi's *Fiori musicali*), the method of work of the Brescian musicologist and composer, to point out his technical solutions, stylistic tendencies, strategies of edition and evolutionary lines.

*Keywords:* Giovanni Tebaldini; Andrea Gabrieli; Girolamo Frescobaldi; La scuola veneta di musica sacra; *O sacrum convivium*; *Interludi per organo*; *Messa della domenica*; *Messa della Madonna*; *Fiori musicali*.

Lucia Boscolo Folegana  
Università degli Studi di Padova  
Dipartimento Beni Culturali  
lucia.boscolo@unipd.it