

Incontro di studio

Fondazione Ugo e Olga Levi

(Venezia, 14-15 novembre 2008)

Venerdì 14 novembre Fondazione Ugo e Olga Levi		Sabato 15 novembre Fondazione Ugo e Olga Levi	
<p>ore 9</p> <p>APERTURA DEI LAVORI</p> <p>Davide Croff <i>Presidente della Fondazione Ugo e Olga Levi</i></p> <p>Cesare Scalon <i>Direttore del Dipartimento di Scienze Storiche e Documentarie dell'Università di Udine</i></p> <p>I SESSIONE Gruppo di ricerca dell'Università di Udine</p> <p>Protagonisti e aspetti della riforma cecilianiana con particolare riferimento al Friuli</p> <p>Mauro Casadei Turrone Monti <i>Eutopia cecilianiana di Amelli e Tebaldini dopo il Motu proprio di Pio X</i></p> <p>Franco Colussi <i>La riforma della musica sacra negli scritti teorici e nell'epistolario di Giovanni Battista Candotti</i></p> <p>Roberto Calabretto <i>Sulla lettura di Tomadini nel Novecento</i></p> <p>Roberto Frisano <i>Vittorio Franz, un protagonista del cecilianesimo in Friuli</i></p> <p>Mara Franzot <i>Le fonti liturgico-musicali friulane medievali nell'attività cecilianiana di Giuseppe Vale (1877-1950)</i></p>	<p>ore 15</p> <p>Alessio Screm <i>Aspetti del cecilianesimo in Carnia e nel moggese</i></p> <p>Cristina Scuderi <i>«Si approva per l'esecuzione»: regolamentazione del repertorio sacro in territorio udinese agli albori del Novecento</i></p> <p>II SESSIONE Gruppo di ricerca dell'Università di Padova</p> <p>Dalla degenerazione del canto fratto alla restaurazione del canto gregoriano</p> <p>Antonio Lovato <i>Stato degli studi in area veneta</i></p> <p>Lucia Boscolo <i>Agostino Degani, monaco cassinese di Praglia: l'accompagnamento del canto ecclesiastico nel suo inedito Trattato teorico-pratico (ca. 1855)</i></p> <p>Chiara Marin <i>Interventi di musica sacra nelle riviste d'arte e letteratura dell'Ottocento: indicazioni metodologiche per nuove prospettive di ricerca</i></p> <p>Pier Luigi Gaiatto <i>La ricezione degli studi solesmensi in Italia alla fine dell'Ottocento: l'inedito metodo di canto gregoriano di Angelo De Santi</i></p>	<p>ore 9</p> <p>Diego Toigo <i>Il cantus passionis fra Otto e Novecento: il recupero del presunto tono romano autentico</i></p> <p>Anna Vildera Tebaldini, De Santi, Pothier: <i>le scelte di un compositore spiegate attraverso i teorici</i></p> <p>Martina Buran <i>Parafrasi del gregoriano nel Metamorphoseon XII modi di Ottorino Respighi</i></p>	<p>ore 10.50</p> <p>TAVOLA ROTONDA</p> <p>La musica sacra tra riforma e conservazione: progetti e prospettive interdisciplinari</p> <p>Angelo Orcalli <i>Dipartimento di Scienze Storiche e Documentarie Università di Udine</i></p> <p>Franco Bernabei <i>Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica Università di Padova</i></p> <p>Anna Maria Novelli Marucci <i>Centro studi e ricerche Giovanni Tebaldini, Ascoli Piceno</i></p>

Il 14-15 novembre 2008, presso la Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, si è tenuto un "Incontro di studio" - organizzato dal Presidente del Comitato scientifico, Professor Antonio Lovato, in collaborazione con il Dipartimento di Scienze Storiche e Documentarie dell'Università di Udine - su *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra nella seconda metà dell'Ottocento*.

Data la vastità e la complessità del movimento ceciliano, si è sentita l'esigenza di nuove investigazioni, soprattutto in area veneto-friulana.

Per l'Università di Udine hanno partecipato i ricercatori Mauro Casadei Turrone Monti, Franco Colussi, Roberto Calabretto, Roberto Frisano, Mara Franzot, Alessio Screm, Cristina Scuderi; per l'Università di Padova: Antonio Lovato, Lucia Boscolo Chiara Marin, Pier Luigi Gaiatto, Diego Toigo, Anna Vildera, Martina Buran, Franco Bernabei. In particolare hanno parlato di Giovanni Tebaldini il Professor Casadei Turrone Monti e la professoressa Vildera. Anche il Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" di Ascoli Piceno è stato invitato a partecipare, per cui Anna Maria Novelli ha relazionato sulle finalità, le attività svolte e quelle in programma per il futuro, terminando con alcune proposte operative.

Grazie al sostegno della Procuratoria di San Marco, della Fondazione Teatro La Fenice, del Comune di Tortona e dell'Ente Festival Perosiano, presso la Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari si è tenuto anche un apprezzato concerto con musiche di Lorenzo Perosi: *Messa da Requiem* a 3 voci virili ed orchestra e *In coena Domini*. Voci soliste: Yong Hee Lee, Filippo Pina Castiglioni e Filippo Polinelli; Coro dell'Istituto "Brera" di Milano diretto da Francesco Iorio; Schola Cantorum "San Gregorio Magno" di Trecate diretta da Mauro Rolfi; Orchestra Classica di Alessandria diretta dal M^o Andrea Albertini.

Nel giugno 2011 gli atti di questo convegno, unitamente a quello su *Giovanni Battista Candotti e il suo tempo*, tenutosi a Passariano di Codroipo e a Cividale del Friuli il 7-8 novembre 2009, sono stati pubblicati - a cura di Franco Colussi e Lucia Boscolo Folegana - dalla Forum Editrice di Udine.

Le tre relazioni riguardanti Tebaldini sotto riportate sono tratte dal predetto volume (pp.479-492, pp.493-512, pp. 513-517).

IL VOLUME RACCOGLIE TRENTA SAGGI – FRUTTO DI DUE CONVEGNI SVOLTI RISPETTIVAMENTE IN VENETO, NEL 2008, E IN FRIULI, NEL 2009 – DEDICATI ALLE COMPLESSE PROBLEMATICHE DELLA RIFORMA DELLA MUSICA SACRA IN ITALIA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO E AD ALCUNI PROTAGONISTI DI QUELLA DISCUSSA STAGIONE, CON PARTICOLARE ATTENZIONE ALLE FIGURE DI GIOVANNI BATTISTA CANDOTTI, JACOPO TOMADINI, GIOVANNI TEBALDINI E ANGELO DE SANTI, DEL QUALE VIENE PRESENTATO UN INTERESSANTE E SINORA INEDITO METODO DI CANTO GREGORIANO. QUESTI SAGGI, SCRITTI DA RICERCATORI ED ESPERTI DI DIVERSE ESTRAZIONI E DI DIFFERENTE INDIRIZZO METODOLOGICO, PERMETTONO DI VERIFICARE LA REALE DIMENSIONE STORICA E CULTURALE DEI MOVIMENTI DI RIFORMA, RENDENDO RAGIONE DEL CONTRIBUTO NON SECONDARIO ASSICURATO DALL'AREA VENETO-FRIULANA A QUELLA PARTICOLARE ESPERIENZA E FORNENDO MOLTE NOVITÀ RISULTANTI DA ACCURATE E ORIGINALI RICERCHE D'ARCHIVIO.

FRANCO COLUSSI (CASARSA DELLA DELIZIA, 1957), GIÀ DOCENTE DI DISCIPLINE MUSICALI PRESSO IL CONSERVATORIO DI MUSICA 'G. TARTINI' DI TRIESTE E PRESSO LE UNIVERSITÀ DI UDINE E DI PADOVA, È AUTORE DI DIVERSI VOLUMI E SAGGI DEDICATI IN PARTICOLAR MODO ALLA MUSICA VOCALE RINASCIMENTALE TRA CUI SI RICORDANO LA TRASCRIZIONE E L'EDIZIONE CRITICA DI CINQUE VOLUMI DEGLI *OPERA OMNIA* DI ALESSANDRO OROLOGIO (PIZZICATO, 1992-2001) E DEL *SECONDO LIBRO DE MADRIGALI A SEI VOCI (1580)* DI ANDREA GABRIELI (RICORDI, 2001). LA SUA ATTIVITÀ DI RICERCA È PERLOPIÙ FINALIZZATA A RICOSTRUIRE LE VICENDE DI ANTICHE ISTITUZIONI MUSICALI E A RECUPERARNE IL PATRIMONIO MUSICALE.

LUCIA BOSCOLO FOLEGANA (CHIOGGIA, 1970), DOCENTE DI LETTERE NEI LICEI E DI PALEOGRAFIA MUSICALE PRESSO L'UNIVERSITÀ DI PADOVA, NEL 2004 HA CONSEGUITO NELLO STESSO ATENEO IL DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI E MUSICALI, CON UNA TESI SUL PROPRIO DEI SANTI NELLA TRADIZIONE LITURGICA E MUSICALE DELLA CHIESA DI AQUILEIA. È AUTRICE DI VARI STUDI SULLA MUSICA SACRA E PROFANA DI EPOCA MEDIEVALE E RINASCIMENTALE, TRA I QUALI SI SEGNA LA L'EDIZIONE CRITICA DEL SETTIMO E OTTAVO LIBRO DI FROTTOLE DI OTTAVIANO PETRUCCI DA FOSSOMBRONE (CLEUP, 1999 E 2006).



€ 35,00

CONSERVATORIO DI MUSICA
JACOPO TOMADINI UDINE
FONDAZIONE Onlus
UGO E OLGA LEVI VENEZIA

Candotti, Tomadini, De Santi
e la riforma della musica sacra

FORUM



CONSERVATORIO DI MUSICA
JACOPO TOMADINI UDINE



FONDAZIONE Onlus
UGO E OLGA LEVI VENEZIA

Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra

A CURA DI FRANCO COLUSSI E LUCIA BOSCOLO FOLEGANA

FORUM

Programma dei Convegni

Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra nella seconda metà dell'Ottocento

Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi

Venerdì 14 novembre 2008

APERTURA DEI LAVORI

Davide Croff

Presidente della Fondazione Ugo e Olga Levi

Cesare Scalon

Direttore del Dipartimento di Scienze Storiche e Documentarie, Università di Udine

I SESSIONE - *Gruppo di ricerca dell'Università di Udine*

Protagonisti e aspetti della riforma cecilianiana con particolare riferimento al Friuli

Mauro Casadei Turrone Monti

L'utopia cecilianiana di Amelli e Tebaldini dopo il Motu proprio di Pio X

Franco Colussi

La riforma della musica sacra negli scritti teorici e nell'epistolario di Giovanni Battista Candotti

Roberto Calabretto

Sulla lettura di Tomadini nel Novecento

Roberto Frisano

Vittorio Franz, un protagonista del cecilianesimo in Friuli

Mara Franzot

Le fonti liturgico-musicali friulane medievali nell'attività cecilianiana di Giuseppe Vale (1877-1950)

Alessio Screm

Aspetti del cecilianesimo in Carnia e nel moggese

Cristina Scuderi

«Si approva per l'esecuzione»: regolamentazione del repertorio sacro in territorio udinese agli albori del Novecento

II SESSIONE - *Gruppo di ricerca dell'Università di Padova*

Dalla degenerazione del canto fratto alla restaurazione del canto gregoriano

Antonio Lovato

Stato degli studi in area veneta

Lucia Boscolo

Agostino Degan, monaco cassinese di Praglia: l'accompagnamento del canto ecclesiastico nel suo inedito *Trattato teorico-pratico* (ca. 1855)

Chiara Marin

Interventi di musica sacra nelle riviste d'arte e letteratura dell'Ottocento: indicazioni metodologiche per nuove prospettive di ricerca

Pier Luigi Gaiatto

La ricezione degli studi solesmensi in Italia alla fine dell'Ottocento: l'inedito metodo di canto gregoriano di Angelo De Santi

• *Concerto nella Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia*

Lorenzo Perosi (1872-1956): *Messa da requiem*, a 3 voci virili con orchestra; *In coena Domini*, Cantata per solo, coro e orchestra

Voci soliste: Yong Hee Lee, Filippo Pina Castiglioni, Filippo Polinelli

Coro del Civico Istituto Musicale 'Brera' di Novara diretto da Francesco Iorio

Schola cantorum 'San Gregorio Magno' di Trecate diretta da Mauro Rolfi

Orchestra Classica di Alessandria

Andrea Albertini, direttore

Sabato 15 novembre 2008

Diego Toigo

Il *cantus passionis* fra Otto e Novecento: il recupero del presunto tono romano autentico

Anna Vildera

Tebaldini, De Santi, Pothier: le scelte di un compositore spiegate attraverso i teorici

Martina Buran

Parafrasi del gregoriano nel *Metamorphoseon XII modi* di Ottorino Respighi

TAVOLA ROTONDA

La musica sacra tra riforma e conservazione: progetti e prospettive interdisciplinari

Angelo Orcalli

Dipartimento di Scienze Storiche e Documentarie, Università di Udine

Franco Bernabei

Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università di Padova

Anna Maria Novelli Marucci

Centro studi e ricerche Giovanni Tebaldini, Ascoli Piceno



Mauro Casadei Turrone Monti

L'«utopia» ceciliana di Amelli e Tebaldini dopo il *Motu proprio* di Pio X

DI MAURO CASADEI TURRONI MONTI

1. L'aura di papa Gregorio I e gli ostacoli al *Motu proprio*

Nel primo Novecento le tendenze riformistiche della musica sacra in Italia sono finalmente ordinate entro un percorso che ha tra i punti capitali il *Motu proprio* di Pio X del 1903 e la riapertura nel 1905 dell'Associazione Italiana di S. Cecilia.

Nel mezzo, brillano le celebrazioni del 1904 per il XIII centenario della morte di S. Gregorio Magno; il papa Pio X cerca lo specialissimo aiuto del suo grande predecessore, preoccupato della fragile «pratica applicazione» del *Motu proprio*, quei «gravissimi documenti, [...] così solenni, così radicali»,¹ che avevano ricevuto decreto attuativo dalla Sacra Congregazione dei Riti l'8 gennaio del 1904. E non si trattava di apprensioni esagerate, dal momento che

La parola lucida, precisa, elevata di Pio X non solo non è stata ben compresa da parecchi – anzi da troppi – ma pur nel mondo cosiddetto intellettuale, ha messo a nudo una desolante povertà di coltura storica ed estetica da impensierire assai.²

A quest'altezza, proviamo a sfogliare la quotata «Rassegna gregoriana» (= RG): tale rivista, in nome del canto gregoriano solesmense, oltreché di Palestrina (e Bach), esalta il richiamo alla «vera tradizione» propugnato dal *Motu proprio*, che è «fatto consolantissimo nella storia della Chiesa e dell'arte cristiana»;³ non mancando gli spunti nel documento papale, la riforma è anche presentata sapientemente come «a favore della musica sacra moderna», giacché «riconosce, nel modo più autorevole, al genio moderno il diritto di lodare Iddio nel linguaggio suo spontaneo e proprio, purché sappia ispirarsi alle fonti del bello religioso».⁴ Una tal sottolineatura reca un

¹ *I nuovi documenti di S. S. Papa Pio X "sulla restaurazione della musica sacra"*, articolo a firma della Redazione, con cui apre il 1904 la «Rassegna gregoriana» [d'ora in poi: RG], coll. 5-18: 5. Come è risaputo, la stesura dei documenti musicali firmati dal pontefice si doveva in gran parte ad Angelo De Santi, che naturalmente ritenne opportuno «chiamare [Pio X] il più grande pontefice restauratore della musica sacra, che dopo S. Gregorio Magno la storia ricordi» (così parafrasa ANGELO MARCHESAN, *L'opera di Pio X nella restaurazione della musica sacra*, «Bollettino ceciliano», V/6, 1910, pp. 209-224: 222); di questo erano tutti convinti e senza retorica (cfr. ad esempio il congedo del telegramma di Amelli in occasione delle feste a Riese, paese nativo di Pio X: «baciando dolce loco natio amatissimo nostro redivivo Gregorio. Amelli» (citato in *La festa di Riese, giovedì 29 settembre*, «Bollettino ceciliano», V/6, 1910, p. 247, all'interno della rubrica *Corrispondenze e notizie*). Per inquadramento critico e testi dei precipui provvedimenti inerenti al *Motu proprio* si vada al 1904 della cronologia in FELICE RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra dall'Ottocento al Concilio Vaticano II. Documentazione su ideologie e prassi*, Roma, C.L.V. - Edizioni liturgiche, 1996 (Bibliotheca 'Ephemerides liturgicae' Subsidia, 87), pp. 287 ss.

² GIOVANNI TEBALDINI, *Cronaca romana. Le feste gregoriane*, «Rivista Musicale Italiana», XI/2, 1904, pp. 353-365: 356 (all'interno della rubrica *Arte contemporanea*).

³ *I nuovi documenti di S. S. Papa Pio X* cit., col. 7.

⁴ *Ivi*, col. 8. Subito sotto si chiariscono le condizioni d'apertura al moderno: «non restrizioni, non ceppi e catene, ma tutela saggia e rigorosa dei diritti dell'arte e del decoro del tempio», ossia passando dai «sensi e [...] affetti troppo naturali» allo «sguardo ai misteri di Dio e di Cristo».

doppio destinatario: da un lato prova a recuperare il consenso politico-culturale laico della nazione, dall'altro, soprattutto, cerca di convincere il clero a 'sperimentare' la riforma,⁵ superando diffidenze e pregiudizi/nostalgie non solo legati all'incapacità di mestieranti, ma anche ad una diversa modalità di intendere il ruolo della musica sacra come sede della viva trasmissione di fede.⁶

Per entrambi i fronti Gregorio I poteva essere il garante autorevole di una *concretizzazione* del rinnovamento: per un verso l'antimodernismo cattolico si sarebbe ammantato di una valenza nazionale proprio innalzando Gregorio a genio italico («Ammansò la ferocia dei Longobardi conquistandoli alla fede cattolica [...] ha quindi tutto il diritto di essere chiamato *Salvatore* dell'Italia e di Roma»),⁷ per l'altro l'intramontabile aura di quel pontefice avrebbe facilitato il connubio tra l'alta misura della riforma e la sua identità 'popolare' (soprattutto con l'auspicio di una vasta diffusione del gregoriano:⁸ vuoi per certe serie d'*Ordinarium*, vuoi per i vari *Tantum ergo*, *Te Deum* e *Veni Creator*, vuoi per le litanie, comprese le forme *binatim*,⁹ e via dicendo).

Se le recensioni del brillante Congresso per S. Gregorio I del 1904 culminavano con l'elogio ai solesmensi, vi spiccava pure la citazione della ristretta cerchia di studiosi, tra cui Amelli, responsabili di quel successo:

Le sedute del congresso gregoriano si succedettero nelle sale dell'Apollinare con serietà d'intenti e con efficacia di risultati sì che le serene discussioni sollevate dai maestri più anziani come il Pothier, l'Amelli, il De Santi, il Mocquereau, giustamente lieti di sentirsi compresi ed apprezzati, ebbero una

⁵ A tal riguardo, la distanza tra il clero e «gli ammonimenti di Sua Santità» pareva una ferita inguaribile, con testimonianze disseminate ovunque e su cui insiste anche la nostra RG (cfr. *ivi*, coll. 9-10); emblema editoriale di una musica da riformare era la casa Ricordi, con un catalogo musicale sacro formato da «una farragine di roba inaccettabile» (RG, III/1, 1903, col. 37).

⁶ Ad esempio, il ritorno al cosiddetto 'canto tradizionale' (il gregoriano solesmense) suscitava preoccupazioni proprio in merito alla viva e partecipata fruizione, soprattutto in campagna; una voce di queste diffuse perplessità fu il noto compositore austriaco Ignaz Mitterer: «il canto tradizionale non è per niente facile, anzi in alcune parti, difficilissimo: nelle chiese rurali sarà impossibile la sua esecuzione, nelle altre chiese il compito del maestro di cappella sarà reso assai più difficile» (RG, III/1, 1903, coll. 42-43); RG rimandava al mittente le critiche, incolpando i ratisbonesi e in genere gli incolti mestieranti: «Che poi questo canto sia sì terribilmente difficile, è la canzone che da più di trent'anni si ripete in Germania, ed in tutti i toni, da coloro che non hanno mai preso in mano un libro di melodie tradizionali. In questo l'insigne musicista [Mitterer] non è voce competente. Esamini bene e troverà che la difficoltà dell'esecuzione sta tutta nel capo degli inesperti e degli interessati, non nella realtà delle cose» (col. 43). È facile immaginare che l'educazione dei cori parrocchiali rurali avrebbe richiesto particolari cure e avvertimenti (si veda ad esempio l'articolo diviso in parti di DELFINO THERMIGNON, *Modo pratico di costituire le scuole di cantori nelle parrocchie di campagna*, «Bollettino ceciliano», III, 1908).

⁷ Così nell'*Invito sacro* sul centenario gregoriano del cardinale vicario Pietro Respighi, che riporto da CARLO RESPIGHI, *Per il XIII Centenario dalla morte di san Gregorio Magno (604-1904)*, RG, III/3, 1903, coll. 117-118.

⁸ Tra il primo e il secondo decennio del Novecento il cosiddetto 'gregoriano popolare' si sarebbe fatto strada anche in provincia; la soddisfazione era entusiastica: «Mi compiacio farle conoscere che nel mio piccolo paese di Arielli (Chieti), ho fatto eseguire da una schiera di più di 30 giovanette la Messa degli Angeli, col 3° Credo, un'Ave Maria e vari motetti mariani, in musica moderna, e tutto il Vespro della Madonna, in gregoriano, alternando i versetti dei salmi col clero. Il popolo, si figuri, se n'è compiaciuto moltissimo, e io so, perché ho visto, che molte persone piangevano durante la funzione» (lettera di don Vincenzo Villante nella rubrica *Corrispondenze e notizie*, «Bollettino ceciliano», V/6, 1910, pp. 263-264).

⁹ Ultimi aggiornamenti di quell'incancellabile prassi dell'*organum* in grado di attraversare le epoche dalle prime testimonianze scritte del sec. IX (cfr. *Musica enchiriadis*, traduzione, introduzione e commento di Mauro Casadei Turroni Monti, Udine, Forum, 2009, pp. 50-53).

eco fervida nel cuore e sulla labbra di proseliti quali il Janssens, il Wagner, il Gaisser, il Bellaigue, ecc. e se la tradizione gregoriana, che dieci secoli addietro, per desiderio di Carlo Magno e per opera di due cantori romani, passava dal centro della cattolicità alle città principali di Francia, ritorna alla propria sede legittima per l'opera tenace e per gli studi assidui di benemeriti claustrali stranieri [i solesmensis], nessuno, a parer mio, dovrebbe sentirsi umiliato o mortificato.¹⁰

Oltre alle resistenze esterne, ovvie quanto velenose (fino a soffiare nell'orecchio dell'opinione pubblica «che Pio X era stato ingannato; che egli, in realtà, non la pensava come gli avevano fatto scrivere nel *Motu proprio*»), un ostacolo applicativo del documento musicale di Pio X pare fosse un problema di rigorismo della riforma, fino ad «episodi che giudicheremmo oltranzisticamente “inquisitorii”».¹¹ La corsa alla redazione dei Regolamenti e alla formazione di ligie Commissioni rischiava di accreditare procedure di una severità, talora preconcepita e/o non competente, ben maggiore di quanto l'elocuzione di Pio X aveva decretato. Vi si celava un'inflessibilità, non sempre onesta, analoga a quella che aveva contraddistinto e ispirato i congressi ceciliani degli anni Novanta¹² – regionalisti e in cui prevalse lo strapotere lombardo-veneto – per cui «a Milano ebbe sede il Comitato permanente per la Musica Sacra, che nel secondo quinquennio 1889-1894 cercò di rimpiazzare l'A.I.S.C., morta appena arrivata a Roma».¹³ Prova ne era stata, alle porte del 1903, la non considerazione di punti di vista moderati sul repertorio pre-ceciliano, che produrranno scenari così fotografabili:

Ma la critica passionata, rigorista e partigiana nuoce all'arte stessa, non serve di ammaestramento ai giovani, ed il più delle volte produce l'effetto contrario. [...] Gl'individui però, che hanno assunto questo compito (sia detto in pace loro) o non erano competenti o [...] giudicavano [...] per spirito di una *esagerata riforma* della musica sacra non certo come quella che la Sacra Congregazione ha indicata nei suoi decreti.¹⁴

Il conformismo ‘senza opposizione’ di simili crociate ceciliane aveva poco per volta chiuso del tutto le porte verso un ‘confronto ragionevole’ con la tradizione musica-

¹⁰ TEBALDINI, *Cronaca romana* cit., p. 358.

¹¹ Entrambe le citazioni da RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra* cit., pp. 291, 293.

¹² Un ‘fortino’ di questo cecilianesimo poté dirsi la rivista milanese «Musica Sacra». Prendiamo il caso di Alessandro Capanna (1814-1892), per ragioni anagrafiche legato allo stile melodico(-melodrammatico), tuttavia non del tutto orfano del contrappunto e perfino – giusto uno sguardo! – delle armonie d'Oltralpe; si pensi a che diversa apertura tra il rispetto da parte del grande Tomadini, co-direttore della rivista insieme ad Amelli fino al 1883, che «seppe apprezzare il Padre Capanna, [...] quantunque non in tutto concorde nello stile e nella forma», e la trionfia canzonatura dei redattori del 1891 (numero della rivista di marzo), i quali sul *Bonus Vir* di Capanna, «senza provocazione, senza necessità artistica e quando il padre Capanna si poteva dire quasi morto al mondo musicale scrisse[ro] ironicamente che “era famoso per un Credo”. Oh! quanto ci sarebbe da dire del valore artistico di questi *boni viri* i quali, non potendo emergere per grandiose composizioni, si sono divertiti e si divertono a censurare i vecchi ed eminenti Maestri!» (GAETANO FILIPPETTI, *La potenza del pane di sant'Antonio nell'Azione Cattolica. Miscellanea*, Recanati, STER, 1911, pp. 329, 333; dall'articolo *Cenni biografici del musicista p. Alessandro Capanna dei minori conventuali*, «L'Unione» di Bologna, ago. 1892). È fondamentale fare presente che la complessa realtà ceciliana nord-italiana di fine Ottocento è stata analizzata con meticolosità dal compianto Pier Luigi Gaiatto nella sua ottima Tesi di dottorato, *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti visive e della Musica, coordinatore prof. Alessandro Ballarin, supervisore prof. Antonio Lovato (data consegna tesi: 31 gen. 2008).

¹³ ERNESTO MONETA CAGLIO, *Alle origini del movimento ceciliano in Italia*, «Musica Sacra», s. II, IX/1, 1964, p. 16.

¹⁴ FILIPPETTI, *La potenza del pane di sant'Antonio* cit., p. 239 (dall'articolo *Musica sacra*, supplemento della rivista urbinata «Ancora», 6 set. 1902).

le chiesastica ottocentesca, senza poi verificare debitamente se nelle varie cappelle musicali quel che era sulla carta autentica musica riformata avesse corrispondenza con esecuzioni degne ed ispirate.¹⁵ Consapevole di questa sfida, e nel tentativo di temperare gli eccessi, Pio X aveva rispolverato la Commissione Romana di Musica Sacra fondata, senza essere utilizzata, da Leone XIII alla fine dell'anno 1900.¹⁶ A ben vedere, rispetto al decennio precedente, i primi del Novecento avevano ripresentato lo stesso 'copione' di una lentissima penetrazione cecilianiana nella sensibilità comune, in gran parte perché le soluzioni riformistiche stavano dando l'impressione di essere imposte con «idee avverse e preconcrete».¹⁷ Chi dall'esterno tifava per una 'effettiva' riforma cecilianiana, già agli inizi degli anni Novanta aveva avvertito che «l'esilio a Mercadante e ad un gran numero di maestri passati e viventi, compreso Rossini» avrebbe almeno dovuto far riflettere sul fatto che quei repertori avevano per decenni «trascinato gl'intelligenti ed il popolo sollevandoli a Dio»; dunque,

meno articoli, meno polemiche, meno esagerazioni e più studio di canto Gregoriano in tutti i Seminarii; più magistrali, estetiche ed ispirate composizioni da contrapporre a quelle che si vogliono eliminare – ché il solo censurarle non sempre praticamente approda a buon porto –.¹⁸

Con questa riflessione ci poniamo sul piano della musica liturgica come *luogo di trasmissione della fede*, prospettiva da cui parte della storia della musica sacra andrebbe riscritta. Da qui, la suddetta affermazione appare come una sacrosanta verità riguardo ai 'professionisti' della polemica, pur rappresentando essa solo lo strato superficiale di una precaria qualità della pubblicistica responsabile del detrimento musicale. Angelo De Santi, il quale ufficiosamente stava coprendo con egregia sollecitudine l'incarico di guida cecilianiana dopo il ritiro di Amelli,¹⁹ ci mostra con intel-

¹⁵ Sarebbe un esercizio interessante quello di verificare le volte in cui un cosiddetto Riformatore abbia provato «resipiscenza», si sia cioè avveduto da eventuali errori; perché qualcuno avrà avuto colpa – oltre ai soliti cantori e strumentisti, su cui per moda si puntava il dito –, se ad esempio a Padova, agli inizi degli anni Novanta, «l'esagerato e malinteso sistema di musica adottato fin qui senz'anima e senza sentimento [...] hanno portato di conseguenza, con tante prove inutili, la stanchezza oltre ogni credere dei troppo pazienti Cantori, un'esecuzione macchinalmente asmatica, la noia, il disgusto del popolo fedele e poco fedele, e la diserzione di esso dalla Chiesa» (*ivi*, p. 354; dall'articolo *Per la Cappella del Santo*, «L'Unione», 8 set. 1893). Questa condizione sarà ribaltata dal 1894, nel triennio in cui Tebaldini diverrà direttore della Cappella musicale di S. Antonio.

¹⁶ Cfr. RG, III/1, gen. 1904, coll. 47-48; in fondo, come fare a mettere tutti d'accordo tra «i R.R. Parrochi e i Rettori delle Chiese, i R.R. Superiori dei Seminarii, dei Collegi e degl'Istituti di educazione ecclesiastica, tutto il Clero Secolare e Regolare, ed anche i Maestri e i Cantori di Chiesa» (col. 47)?

¹⁷ FILIPPETTI, *La potenza del pane di sant'Antonio* cit., p. 234.

¹⁸ *Ivi*, pp. 236-237 (dall'articolo *Difesa di un illustre Maestro*, «L'Unione», 29 ott. 1891). La difesa era per le composizioni sacre di Vecchiotti, altrove definite «riottose alle musiche estranee o di stile severo», ma al cui ascolto «si era generalmente commossi nel vasto tempio [la S. Casa di Loreto], si era in estasi di vera devozione» (p. 202).

¹⁹ Così Amelli nel 1890 si rivolge a De Santi: «Non posso chiudere questa mia prima lettera che ho l'onore di dirigerle, senza congratularmi di vero cuore con Lei per lo zelo intelligente col quale va promovendo coll'opera e colla penna gl'interessi della Musica Sacra in Italia. Oh quanto desidero che in tutta la Chiesa "nihil Operi Dei praeponatut! et in Opere Dei nihil cantui liturgico praeponatut!". | Frattanto io non cesserò dal tenere le braccia alzate pei valorosi campioni cecilianiani d'Italia da Lei sì degnamente capitanati» (lettera di Amelli a De Santi, Montecassino, 3 gen. 1890, in FRANCO BAGGIANI, *L'abate Ambrogio Amelli (1848-1933). Aspetti della riforma della musica sacra in Italia nel carteggio Ambrogio Amelli - Angelo De Santi*, presentazione di Faustino Avagliano, Montecassino, Pubblicazioni cassinesi, 2008 (Archivio storico di Montecassino. Fonti e ricerche storiche sull'abbazia di Montecassino, 5), p. 42).

ligenza quale fosse il malessere più profondo: si annidava nel ritualismo esteriore, che allontana colpevolmente gli studi da quel binomio liturgia-gregoriano a cui, per esempio, Solesmes si era ispirata; già nel 1890, spronando Amelli a far nascere una rivista benedettina italiana in linea con la francese «Revue bénédictine» (sorta nel 1883), De Santi osservava che

Io sono intimamente convinto che la riforma della musica sacra allora trionferà, quando gli studi liturgici tornino in fiore; ma finché stiamo a questionare di cerimonie, come fanno le *Ephemerides* e come fanno tutti coloro che stampano libri di liturgia in Italia, non otterremo nulla. Or questi studi sono cosa propria dei Benedettini; essi dunque si mettano all'opra. Il campo è immenso e non coltivato tra noi.²⁰

È altrettanto chiaro, tuttavia, che la possibilità di un dialogo con la musica moderna doveva comportare uno sviluppo della riforma in grado di declinare la stretta consapevolezza liturgico-musicale in senso più aperto ed esteticamente indirizzato secondo modalità idealmente incarnate da un autore come Perosi;²¹ ciò per non incorrere – avrebbe osservato anni dopo Tebaldini per il movimento in Germania avanzato «esclusivamente con intendimenti liturgici» – in quella «tendenza rigidamente statica e formalistica palesata dal cosiddetto cecilianesimo che da esso ebbe a sorgere», pertanto «rimanendo appartato dal cammino ascensionale dell'arte profana quale si andava delineando in Belgio e in Francia».²²

Solo una formazione scolastica ceciliana sistematica e condivisa avrebbe potuto intercedere da un lato contro chiusure indolenti e quell'empirismo davanti a cui da anni si fermava ogni buon proposito, dall'altro a favore della musica sacra negli istituti musicali pubblici (sarebbe sufficiente confrontarsi con l'ostilità verso Tebaldini al Conservatorio di Parma). Nel 1905 il Congresso di musica sacra di Torino si sarebbe fatto portavoce di un tal progetto,²³ che in fondo proveniva dalle impalcature didattiche amelliane e che sotto la guida convinta ed autorevole di De Santi, primo preside, avrebbe condotto finalmente nel 1911 all'apertura di una Scuola superiore di musica sacra a Roma.²⁴

²⁰ Lettera di Angelo De Santi ad Amelli, Roma, 6 ago. 1890 (Archivio della badia cassinese di S. Maria del Monte di Cesena = AMC), con sottolineatura nostra. Il piccolo *corpus* di missive di De Santi ad Amelli in AMC (in tutto otto lettere) rientrerà nella selezione dell'epistolario amelliano in AMC, che sarà pubblicato nella monografia amelliana di MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte ceciliano*, di prossima uscita presso la collana 'Historiae Musicae Cultores' di Olschki. Informo che tali otto lettere, su mia trascrizione, sono già uscite entro la sezione epistolare De Santi - Amelli (pp. 35-104; la presente citazione a p. 44) di BAGGIANI, *L'abate Ambrogio Amelli* cit.

²¹ Anche su questo versante i risultati vennero e non vennero, come si sarebbe stati costretti ad ammettere: «comparve l'astro Perosi che distrusse tutte le nostre fatiche di riforma, e svegliò i chierici e i giovani sacerdoti a tentare l'arte nostra musicale, a seguire le forme da noi debellate! Ma ormai hanno preso il sopravvento e *factum, infectum fieri nequit!*» (lettera di Giuseppe Terrabugio a Tebaldini, Primiero, 18 mag. 1929; su cortese disponibilità e trascrizione di Anna M. Novelli).

²² GIOVANNI TEBALDINI, *L'elemento gregoriano nella musica moderna. Caratteri della polifonia vocale*, in *Giovanni Tebaldini: il canto gregoriano nella musica moderna*, a cura del Centro studi e ricerche 'Giovanni Tebaldini', in «Rivista internazionale di musica sacra», n.s., XXV/2, 2004, pp. 179-196: 182 (conferenza tenuta al Conservatorio 'S. Pietro a Majella' di Napoli il 1° mag. 1929, riproposta alle pp. 181-187).

²³ Cfr. RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra* cit., p. 299.

²⁴ De Santi aveva posto la prima pietra di questa Scuola vent'anni prima: «Noi, sebbene invociamo continuamente l'Autorità della Chiesa, [...] Crediamo che la persuasione e l'istruzione goveranno assai più a vincere gli animi; cre-

2. Amelli e Tebaldini, ovvero l'iconostasi dell'«utopia» cecilianiana

Agli inizi del 1904, RG ha la memoria corta nel ricapitolare le difficili condizioni della musica sacra del trentennio precedente, fermandosi all'obbligata citazione del *Cäcilien-Verein* germanico,²⁵ senza neppure una parola sui pionieri italiani (il primo cecilianesimo italiano si svolse sotto la direzione amelliana nel 1874-1885). Tale dimenticanza *ex parte ante* rispetto alla presidenza amelliana della S. Cecilia nel 1905, non era ancora nulla a paragone del silenzio *ex parte post* di un amplissimo articolo del 1910 sulla restaurazione musicale di Pio X,²⁶ meticoloso sui lontani anni precedenti al 1903 (in cui, a dire il vero, il futuro cardinale Sarto aveva più volte chiesto l'aiuto di Amelli);²⁷ i ricordi recuperano addirittura Tomadini, proseguendo con l'ammirato risalto dato ai Tebaldini, Terrabugio, Perosi ecc., fino ai primi del 1905, sempre sotto il segno del tributo a De Santi, elogiando gli stranieri da Pothier a Wagner, ma senza che la penna sfiori Amelli o l'Associazione cecilianiana fatta rinascere da Pio X.

Per buona sorte, il ricordo della prima «scomoda» parabola cecilianiana di Amelli lo aveva serbato con geloso sentimento Tebaldini, sottolineando sulla stampa che

[quel] movimento artistico – per quanto attivo e diffuso dal rinnovarsi progressivo dell'ideale – sulla soglia della città eterna pareva arrestarsi inefficace, e quasi deriso, di fronte al cumulo di vieti pregiudizi, di prevalenti contrarie abitudini, di prepotenti interessi personali e collettivi.²⁸

diamo che la fondazione di scuole e la formazione di maestri sia il mezzo più sicuro ad ottenere l'intento, quantunque non si potrà subito vedere l'effetto o il frutto di quel che si va così seminando» (lettera di De Santi ad Amelli, Roma, 9 nov. 1890, in BAGGIANI, *L'abate Ambrogio Amelli* cit., p. 47).

²⁵ *I nuovi documenti di S. S. Papa Pio X* cit., coll. 14-15.

²⁶ Si tratta della conferenza «apologetico-moralistica» e un po' veneto-centrica di MARCHESAN, *L'opera di Pio X nella restaurazione della musica sacra* cit.

²⁷ Si vada ad esempio alla seguente lettera di mons. Sarto ad un non precisato assistente di Amelli, sulla disponibilità musicale per la ricorrenza patronale in Mantova, da cui si può anche evincere la competenza musicale del futuro Pio X: «Ci avviciniamo per Mantova alle Feste otto volte centenarie di S. Anselmo (16, 17, 18 marzo p.v.) ed io per non dare in ciampanelle ho bisogno del suo consiglio, e anche, se si possa combinare dell'opera sua. Si tratterebbe di avere 1. una Messa classica con accompagnamento d'orchestra da ripetersi in tutti e tre i giorni; 2. un Vespero coi salmi de Communi Confess. Pontificum da ripetersi due volte con questa sola differenza, che nei s.di Vesperi in luogo del *Laudate D.num omnes gentes* si canti il *Memento D.ne David*; 3. un *Iste Confessor* da cantarsi in tutti e tre i giorni, ma differente da quello dei Vesperi; 4. tre *Tantum Ergo*. | Tutto Musica sacra, e possibilmente breve. | Qui nella Cattedrale abbiamo a suonatore d'Organo un certo Campiani, che non è senza attitudine, ma che la pretende a compositore e che, per quanto credo, vorrebbe offrire per tali feste della *roba* sua, che da me e dalla Commissione viene assolutamente esclusa. | La Città d'altronde, che pur non si può dimenticare, potrà offrire abbastanza per l'orchestra e per le parti secondarie del canto, ma manca affatto di voci per le parti prime. | Credo quindi che si potrebbe benissimo accordarsi col detto Campiani specialmente perché assumesse la preparazione e le prove dei cantori e suonatori di qui; ma converrebbe che gli altri venissero da Milano. | 1. Quale spesa si dovrebbe presso a poco sostenere facendo venire i primi Cantori di Milano accompagnati, che ben s'intende, da Mgr. Amelli, che assumesse la direzione? | 2. Quale spesa dato che convenisse meglio far venire tutti da Milano? | 3. Dato che Mgr. Amelli non si potesse assumere né la direzione né l'impegno parziale o totale, quale Musica avrebbe Egli in pronto, che io potessi consegnare al detto Campiani, perché ne studi la esecuzione?» (lettera da Mantova, 23 set. 1885, AMC).

²⁸ TEBALDINI, *Cronaca romana* cit., p. 356. A proposito della «scomodità» del progetto ceciliano di Amelli, è risaputo che la goccia che fece traboccare il vaso nell'*establishment* ratisbonese-vaticano fu l'apertura al gregoriano solesmense nel Congresso europeo di canto liturgico tenuto ad Arezzo nel 1882, presieduto da Amelli (cfr. MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *Alcune corrispondenze su «Le naufrage où les vœux du congrès d'Arezzo ont sombré»*, in *Signum sapientiae, sapientia signi. Studi in onore di Nino Albarosa*, a cura di Giovanni Conti, Lugano, Quilisma Press - Padova, Il Prato, 2005 (Magistri, 2), pp. 59-82). Detto che per le celebrazioni di Gregorio Magno nel 1904 «L'afflusso, al Congresso, di

Pur senza far nomi, era chiaro il riferimento al cecilianesimo della prima ora, come anche era forte la denuncia di insormontabili *resistenze interessate* a quella riforma, rispetto a cui «l'elezione di Pio X fece rinascere la speranza di vedere compiuti quei voti». Non va dimenticato che Tebaldini a Milano, nei primi anni Ottanta, era stato anzitutto condotto alla musica sacra nella Scuola di S. Cecilia sotto l'influsso ed il crescente carisma del suo fondatore e direttore Amelli,²⁹ ricevendo quell'*imprinting* etico-musicale rimasto poi una costante indelebile del suo carattere, che lo avrebbe riavvicinato ad Amelli nel 1905. Fino ad allora, Tebaldini aveva fatto in tempo a segnalarsi come personalità internazionale anche sul versante sacro; in questo campo sono in corso di studio le sue innovative applicazioni didattiche, particolarmente come direttore del Conservatorio di Parma (1897-1902),³⁰ inerenti al rigoroso sostegno alla tradizione musicale italiana antica e all'istituzione di una classe di canto gregoriano e di musica polifonica.³¹

L'impegno peraltro instancabile verso la musica sacra sarebbe diventato pressoché esclusivo dal momento in cui, dopo Venezia e Parma, Tebaldini assumerà nel 1902 la carica di direttore della Cappella musicale nella basilica della S. Casa a Loreto, una cittadina decentrata³² al punto giusto per vivere il dibattito musicale sacro fuori dai lacci e laccioli delle varie correnti.

ben 802 partecipanti aveva avuto il sapore di una "rivincita", dopo l'umiliazione, non ancora digerita, che era stata inflitta al Congresso di Arezzo, vent'anni prima» (RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra* cit., p. 295), è molto interessante notare che Tebaldini veda in quel consesso un'autentica «ripartenza della riforma» nella riforma intrapresa da Amelli dal 1874, e pertanto la fonte effettiva del cecilianesimo italiano, in ogni settore del repertorio sacro; così puntualizzerà nella «Rivista Musicale Italiana» del 1942: «È bene rettificare a questo riguardo, che gli studi sul canto gregoriano in Italia datano dal Congresso di Arezzo del 1882, e che la riforma della musica sacra venne iniziata praticamente sin dal 1884, quindi che i primi, come l'altra, precedettero ogni movimento di restaurazione nel campo degli antichi maestri organisti, cembalisti, monodisti, ecc., e per logica deduzione che questa seconda restaurazione fu non causa, ma conseguenza della già iniziata riforma della musica sacra alla cui base stava tanto la resurrezione del canto gregoriano quanto quella della polifonia vocale» (passo tratto da GIOVANNI TEBALDINI, *L'elemento gregoriano nella musica moderna. Della tradizione, dell'evoluzione e dell'individualismo nell'arte*, in *Giovanni Tebaldini* cit., pp. 179-196: 195; conferenza tenuta al Conservatorio 'S. Pietro a Majella' di Napoli l'8 mag. 1929, riproposta alle pp. 187-196).

²⁹ Così nel profilo biografico tebaldiniano rinvenibile nel sito web del Centro studi e ricerche 'Giovanni Tebaldini' di Ascoli Piceno (direzione: Anna M. Novelli e Luciano Marucci): «Dall'età di 15 anni al 1881 collabora con i teatri di Brescia, Macerata e Milano come maestro di coro; indi diviene organista a Vespolate (Novara). Entrato nel 1883 al Regio Conservatorio di Milano, diretto da Antonio Bazzini, studia armonia, contrappunto e fuga con Angelo Panzini e composizione con Amilcare Ponchielli. In una scuola serale, dove lavora come pianista accompagnatore, conosce don Guerrino Amelli – l'iniziatore della riforma della musica sacra in Italia – che lo introduce agli studi di paleografia musicale, canto gregoriano e polifonia vocale. Contemporaneamente scrive sui quotidiani "La Sentinella Bresciana" e "La Lega Lombarda"; sui periodici "Gazzetta Musicale di Milano" (edita da Giulio Ricordi) e "Musica Sacra"» (http://www.tebaldini.it/biografia_it.htm).

³⁰ Si veda in merito la nota dei curatori di TEBALDINI, *L'elemento gregoriano nella musica moderna* cit., p. 187.

³¹ Tra le testimonianze al riguardo, sentiamone una poco nota e pregnante: «In Parma there are even classes in Gregorian chant and vocal polyphony. The programs for the practice-evenings also make an excellent impression. For one thing, the balance between Italian and non-Italian classics is maintained with artistic taste. And as just the Italian instrumental classics are, in great part, unknown quantities in Italy, Tebaldini designedly devotes entire evenings to them (June 2, 1898). Still further to enhance the utility of these "history classes", as one is tempted to call them, Tebaldini introduced the program with an explanatory lecture, closing with these words: "To produce the works of masters of earlier times, not on formal historical grounds, but to give them new life, is a requirement which nowadays may logically be imposed on every Conservatory... above all, for purely didactic reasons!"» (OSCAR GEORGE SONNECK, *Suum cuique. Essays in music*, Freeport - New York, Book for Libraries Press, 1916, p. 299; rist. anast. 1969).

³² Tanto per dire, da Roma Filippo Capocci nel 1901 aveva sconsigliato il giovane Ulisse Matthey a partecipare al con-

In questa condizione, Tebaldini apprese che il 27 luglio 1905 Amelli era stato richiamato a presiedere la rinata Associazione Italiana di S. Cecilia; prese allora a scrivergli lettere circostanziate e dai contenuti per noi preziosi, soprattutto nella misura in cui descrivono uno scenario dal taglio nuovo rispetto alle odierne riletture critiche del cecilianesimo primonovecentesco:

[Pio X] ha voluto che l'antico Presidente tornasse al suo posto di combattimento come uomo d'azione... non solo perché fu il primo agitatore della nobile idea, ma ancora per la simpatia che sulla sua persona tutt'ora si converge. Alieno dalle recriminazioni, dai pettegolezzi e dalle gare personali che hanno purtroppo disgregato in questi ultimi anni il nostro campo, Ella ritorna nostro duce. Sia lodato il Signore.

E poiché io da ben ventidue anni La conosco; poiché è da Lei che ho appreso quella forza morale che era necessaria per esercitare un po' di bene, permetta che come uno fra i più anziani de' suoi seguaci, mi iscriva di bel nuovo fra i di Lei compagni di lavoro e di fede.³³

Celata nella corrispondenza con Tebaldini, fa capolino la chiave di lettura *etica* che apre alla comprensione della seconda presidenza di Amelli, a fronte di un panorama ceciliano «disgregato» e miasmatico per «pettegolezzi» e «gare personali». A tal proposito l'efficacia di queste righe di Tebaldini è bruciante:

Faccia pure assegnamento su di me. Credo essere stato il di Lei più fedele seguace nel momento più difficile, e credo ancora, senza volermi millantare, d'essere stato io, col buon Terrabugio, a rendere possibile la continuazione della di Lei opera, quando tutto pareva congiurare contro di essa. Per questa ragione mi sento animato oltre ogni dire dal desiderio di inaugurare la nuova fase del nostro movimento rendendomi utile ancora a qualche cosa. Penso che Lei non può forse aver presenti coloro i quali nel decennio 1885-1895 lavorarono più assiduamente per la riforma. Nel Veneto e nella Lombardia io li ho conosciuti ed avvicinati tutti. Gente entusiasta, piena di ardimento e di buona volontà. Eppure: chi lo direbbe? Di essi al Congresso di Torino neppure un terzo si è fatto vivo. Perché? Perché secondo me le iniziative vanno fatte con animo *sereno e disinteressato*... Ora né il Presidente, a Torino, né il Segretario si trovavano in queste condizioni... *di spirito*... E tutti lo sapevano. Non voglio certamente pretendere di far prevalere la mia influenza personale, ma posso dire che malgrado mi trovassi quasi fra gente nuova anch'io, pure il maggiore entusiasmo ed ardore si sollevò alle sedute presiedute dal Signor *io*. Perché via, in venti anni di lavoro mi pare di aver imparato a conoscere l'anima dei nostri proseliti. E se vogliamo destare interesse e propagare la nostra fede creda caro Padre che certi arzigogoli e certe intrusioni bisogna eliminarli.³⁴

corso per primo organista del santuario lauretano, «non solo per la difficoltà dell'esame, ma anche perché una cittadina modesta come Loreto non meritava che ci si sacrificasse un avvenire artistico» (BERNARDO DA OFFIDA, *Ulisse Matthey*, Loreto, Libreria editrice 'S. Francesco d'Assisi', 1951, p. 10). Va da sé che ognuno tirava l'acqua al proprio mulino: Salvatore Gallotti, direttore della Cappella del duomo di Milano, nell'invitare Matthey non ha dubbi nel ritenere Milano la capitale musicale sacra italiana: «mi fu detto che Ella tende a Roma e che sarà là che un giorno scaverà la sua nicchia. Per mio conto avrei preferito Milano sotto tutti i rapporti e credo che ad onta dello stipendio non grande, Milano a Lei avrebbe reso più di Loreto e più di Roma. Poi, se anche un giorno avesse voluto tentare Londra e Parigi, credo che Milano, nel suo itinerario, avrebbe servito egregiamente» (p. 16).

³³ Lettera di Tebaldini ad Amelli, Loreto, 28 lug. 1905 (AMC). L'epistolario amelliano custodito presso l'AMC, comprende 24 missive inedite di Tebaldini ad Amelli, scritte dalla fine del 1904 a tutto il 1906, sui cui contenuti si strutturano le tesi fondamentali e l'impianto del presente articolo. Queste lettere verranno integralmente pubblicate nel già citato CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte ceciliano*.

³⁴ Lettera di Tebaldini ad Amelli, Loreto, 9 nov. 1905 (AMC).

Amelli incarnava un ideale associativo, già sperimentato a Milano, legato ad una forte *sensibilità istituzionale* nel senso di una gerenza finalizzata ad emanare le direttive in modo uniforme e centralmente condiviso verso le componenti locali, fautrici di un «monopolio più o meno lucroso»,³⁵ che le condannava a parzialità e disaccordi financo insanabili.

Esulano dal presente articolo aspetti quali la valutazione se Amelli sia stato figura adeguata e debitamente smalzata (ma pure sostenuta sul critico lato burocratico-amministrativo) per un incarico così gravoso e di rilievo, se la sede di Montecassino e le migrazioni tra Roma e Firenze ne abbiano ostacolato sostanzialmente il coinvolgimento fattivo nelle vicende di riforma ecc., anche perché correrebbe l'obbligo a monte di ridescrivere con più equilibrio la portata di Amelli, insabbiata negli odierni luoghi comuni di una levatura incongrua;³⁶ l'esclusivo obiettivo è quello di argomentare l'antefatto, quell'ideale fondativo sopra descritto che fu inteso da Amelli come una prospettiva cruciale, la quale avrebbe costituito negli anni 1905-1909 *la cruna dell'ago da cui la riforma non riuscì a passare*; un grave limite, a cui non sopprimerà il sistema ceciliano successivo.

Le finalità di Amelli, fin dalla sua prima scuoletta musicale, erano state così semplici e pure (ma tutto fuorché ingenuie!) da *scandalizzare*:

I primi accenni a un vago ritorno propulsivo agli studi gregoriani risalgono al 1876. Partirono essi da una modesta scuola milanese cui mi onoro di aver appartenuto: quella dell'allora sacerdote Don Guerrino Amelli. Dottore dell'Ambrosiana, poi Abate Cassinese. La scuola dell'Amelli era sorta ancora essa con l'intendimento di giovare, soprattutto, alla restaurazione della musica di chiesa. Nulla più! | *Parva favilla gran fiamma accende!* Da quei primi tentativi si sviluppò man mano tutto un fecondo intersecarsi di studi e di opere che nelle creazioni polifonico corali e nelle composizioni organistiche, entro e fuori della Chiesa, trovarono il proprio incremento.³⁷

Dunque, qualunque richiamo operativo – come il seguente, pronunciato dal 'pedistallo' della lettera d'accompagnamento al nuovo statuto ceciliano del 1905 – non potrà che inneggiare ad una laboriosità zelante e senza condizioni, salda nei «fermi principi» e possibilmente lontana dalle «parole»:

Confido di trovare in voi quegli uomini di fatti più che di parole; uomini di annegazione di zelo, e di coraggio; uomini di proposito e di fermi principi; uomini di fede, e di pazienza, uomini insomma dalla temprata maschia, avvezza alla fatica, sui quali come su basi granitiche dovrà poggiare inconcussa la nostra Associazione.³⁸

³⁵ FILIPPETTI, *La potenza del pane di sant'Antonio* cit., p. 241.

³⁶ Si confronti ad esempio la cronologia del 1885 in RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra* cit., pp. 223 ss., con nuove ipotesi al riguardo addotte in MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *L'attività ceciliana di Amelli a Milano (1874-1885). Dal suo epistolario presso la Badia di S. Maria del Monte di Cesena*, «Benedictina», 46/1, 1999, pp. 87-103. Si tratta di un aggiustamento valutativo doveroso e imprescindibile per una corretta storiografia ceciliana, rispetto a cui si spera sarà utile il prossimo CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte ceciliano*.

³⁷ TEBALDINI, *L'elemento gregoriano nella musica moderna* cit., p. 184. Amelli divenne abate della cassinese Badia di Firenze nel 1908.

³⁸ AMBROGIO MARIA AMELLI, *Agli incliti veterani ed ai nuovi ceciliani, membri del Congresso di musica sacra in Torino*, Montecassino, 22 ott. 1905.

Una chiosa su questo italiano frondoso di Amelli. Vi sono zone del suo scrivere quasi asfissiate dalla retorica, che attirano oggi inclementi valutazioni;³⁹ ma quel che intrideva la sua prosa erano quasi sempre le innumerevoli dotte citazioni bibliche latine/italiane, di affido a Maria, di voto a Cristo, ai santi e al pontefice, delle quali ogni sua frase si appesantiva (e si elevava!): non deve sfuggire, allora, la finalità omiletica a favore di una musica sacra che mai si allontani dalla purezza del quadro teologico. Basti vedere il significato entro cui Amelli iscriverà la potestà conferitagli dalla sua nomina a Preside generale, ciò che noi oggi chiameremmo la tanto ambita ‘poltrona’:

Semplice monaco, io non posseggio né oro né argento, ma nutro una fede viva e una ferma speranza nella divina Provvidenza e nella protezione speciale di S. Cecilia, per ottenere il necessario e il sufficiente per l'esecuzione dei divini voleri in questa santa impresa affidatami. Sì; grazie a Dio, non mancano neppure oggidì anime generose e pronte al sacrificio, le quali si fanno docili strumenti della divina Provvidenza, quando si tratti del bene della Religione, del decoro della Casa di Dio e dell'arte, e insieme dell'edificazione e santificazione dei fedeli.⁴⁰

Tebaldini gusta questi momenti, rinvigorito dall'aria pura dei *principi disinteressati* di Amelli,⁴¹ che fin dal primo cecilianesimo avevano avuto adesioni e simpatie altrettanto ‘limpide’, come nel caso di Terrabugio⁴² o del salesiano Grosso; e se Tebaldini è cosciente che l'ideale amelliano corre il pericolo di scolorare nell'utopia, la venalità e gli opportunismi in parte radicati tra riformatori ed avversari lo spingono a credere che solo in quello stretto pertugio stia la remota possibilità di un riscatto:

Io, caro Padre, in questa solitudine, mi sento animato dal desiderio di lavorare ardentemente per la nostra santissima causa. Causa che oggi si è allargata e che esce dai confini della semplice arte

³⁹ L'anonimato di un opuscolo musicale del 1904 pro Pio X è tradito dallo stile espositivo: «Lo scritto “visionario” è, inconfondibilmente, di Guerrino Amelli, ora frate Ambrogio Maria. Lo stile e le gonfiature retoriche, oggi difficilmente sopportabili, sono quelli di cui già alcune volte si è fatto cenno» (RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra* cit., p. 296).

⁴⁰ AMBROGIO MARIA AMELLI, *Ai valorosi cecilianesi presenti e futuri*, «Bollettino ceciliano», I/1-2, 1905, p. 2.

⁴¹ Il tracciare con la cura «della scienza vera e soda» le strade per gli altri più che per sé fu senz'altro uno dei principi categorici della ricerca e dell'opera organizzativa di Amelli, evidentissima ai critici più accorti fino all'azzeccato paragone con la figura di Giovanni Battista, ossia «di un precursore di nuovi e generosi intenti, di un promotore di attività. Entusiasmi per visioni di cose e buone e belle, por mano ad eseguirle o farle eseguire senza indugio, disinteresse personale, guerra alle deformazioni che possono guastare le migliori imprese, alle quali si rivolge l'opera sua» (GAETANO FORNARI, *Labate D. Ambrogio Maria Amelli*, in *Miscellanea Amelli. Scritti vari di letteratura ecclesiastica dedicati al rev. abate Ambrogio Amelli, O.S.B., cassinese, in occasione del cinquantesimo anniversario della sua ordinazione sacerdotale, 1870 - 20 settembre 1920*, Badia di Montecassino, 1920, pp. 111-118: 111).

⁴² Chissà perché, a gran distanza dal primo cecilianesimo Tebaldini scriverà a Terrabugio (per il suo ottantesimo compleanno) sottolineando con orgoglio quell'evangelico fermento amelliano, che li aveva plasmati in modo intaccabile: «Se le circostanze e gli avvenimenti, dolorosi per un verso, combattuti per l'altro, mi avessero consentito di rievocare, in simile data, i lontani anni del nostro incontro e del comune lavoro per l'ideale che [ci] ha sorretti, animati e guidati, avrei dettato qualche ricordo di quel che furono le prime nostre lotte; ma se pure la data occasionale sarà trascorsa, ciò non impedirà che fra qualche settimana – magari quando, come si va dicendo, sarà fatto Cardinale P. Amelli – riesca a fermare in un articolo di memorie quello che dovrebbe appartenere un poco alla storia della riforma della musica sacra in Italia – e precipuamente accennando alle tue illuminate e disinteressate benemerienze» (lettera di Tebaldini a Terrabugio, Porto Recanati, 12 mag. 1922; su disponibilità e trascrizione di Anna M. Novelli). La personalità di Amelli scolpisce davvero l'animo dei suoi adepti. Terrabugio scriverà a Tebaldini nel '29 per «il caro amico illustre P. Amelli»: «Ti prego di salutarlo tanto e dire che lo ho sempre nella mente e nel cuore» (lettera da Primiero cit.).

per entrare nei recessi dello spirito cristiano. È al grande rinnovamento cristiano dell'anima che io mi sento di poter dedicare ancora un po' di forza congiungendo il mio lavoro d'artista con il movente da cui mi credo vivificato. Siamo in un periodo di grande fervore dal quale può uscire un'altra volta il trionfo dell'idea cristiana. Perché non ne approfitteremo?⁴³

È lodevole allora la solerzia di Tebaldini nel tentare di 'proteggere' il priore cassinese da inavvedute e intempestive prese di posizione, poiché «Padre carissimo Lei da venti anni sta in pace a Montecassino... Io più o meno conosco tutti ed in questo tempo sono stato al contatto di tutti».⁴⁴ Con ogni forza persuasiva Tebaldini prova a scuotere l'antica intraprendenza del venerato maestro, talvolta incastonando nelle sue perorazioni piccole perle di storia cecilianiana – per noi istruttive come poco altro –, anche quando si tratta del suo *curriculum*, che ce lo restituisce come uno dei protagonisti assoluti del cecilianesimo negli anni del passaggio dal primo al secondo Amelli, il quale ebbe effettivamente in Tebaldini «un allievo che più di ogni altro avrebbe contribuito grandemente alla riforma della musica sacra in Italia».⁴⁵

Nel 1885 ho cercato di tutto per continuare l'opera sua alla *Musica Sacra*. Ho fondato la prima *Schola cantorum* nel milanese; mi sono fatto scacciare dal Conservatorio di Milano per la difesa dei nostri principi; ho scritto in una ventina di giornali politici propugnando sempre con calore la riforma; sono stato il primo italiano licenziato e con onore dalla scuola di Ratisbona. Ho riformato – e con risultati positivi – le Cappelle di Venezia, di Padova e di Loreto. Ho tenuto conferenze in ben quindici città; in seminarî corsi d'istruzione. Ho scritto di tutto quanto concerne la materia su periodici quali la *Gazzetta Musicale* la *Rivista Musicale* ecc: che tanto hanno contribuito al diffondersi dei nostri principi. Ho dato vita alle due *Società regionali* – lombarda e veneta – di *San Gregorio* indicendo ben cinque adunanze; ho avuto cinque primi premi alla Schola di Saint-Gervais a Parigi; ho pubblicato libri didattici (la traduzione del Piel che corre per le mani di tutti ed il *Metodo per organo* con Bossi) di storia (*l'Archivio della Cappella Antoniana*); ho sostenuto ogni sorta di polemiche che al pari di quella sulla musica Sacra di Gounod, ebbero l'onore di traduzioni in francese tedesco ed inglese fino in America; ho pubblicato tre *Messe*, *Offertori*, *Inni*, *Mottetti*, musica per organo ecc:... e nondimeno ora che avrei bisogno *come il pane che mangio* di una parola di un atto di protezione... mi vedo messo a pari... dei soliti seccatori che fanno omaggio al S. Padre di qualche *marcetta* o di qualche *Tantum ergo* manoscritto.

Io non ho ambizioni, caro Padre, ma permetterà anche Le dica che sento un po' di amor proprio e che vedendomi affatto trascurato nel momento proprio in cui aggressioni feroci mi vanno perseguitando... comincio a credere possa la mia azione non riuscire totalmente accetta né beneviva a Chi ho sempre servito con amore, con devozione con obbedienza quasi entusiastiche. Pazienza. Vuol dire che il mio quarticello d'ora non è ancora arrivato... o meglio che è *già tramontato*
Et de hoc satis.⁴⁶

Dopo Amelli, anche Tebaldini era stato vittima di un'indole genuina, che non traveste diplomaticamente le proprie convinzioni. Oltre loro due, tuttavia, la fila dei coraggiosi/incauti non era molto lunga, mascherandosi la verità tra mille furberie, da cui sembra salvarsi la risaputa e raffinata qualità politica di De Santi, interpreta-

⁴³ Lettera di Tebaldini ad Amelli, Loreto, 3 nov. 1905 (AMC).

⁴⁴ Lettera di Tebaldini ad Amelli, Loreto, 12 feb. 1906 (AMC).

⁴⁵ BAGGIANI, *Labate Ambrogio Amelli* cit., p. 23.

⁴⁶ Lettera di Tebaldini ad Amelli, Loreto, 29 dic. 1905 (AMC).

ta anche come doppiezza⁴⁷ (va pur detto che egli stesso aveva subito i danni della ‘questione gregoriana’, finendo dal 1894 – così lo definiva Amelli – «relegato lungi come un dì il Grisostomo, dalla sua Roma»).

Nel corso del 1905-1906 si formò un privatissimo fronte di lavoro Amelli-Tebaldini, impegnato a tener lontano il fervore della riforma da cattive concentrazioni di potere mai estinte, come per i contrasti tra Roma e Torino, come per la rivista «Musica Sacra» – che Amelli già negli anni Novanta avrebbe preferito fosse sostituita⁴⁸ –, con Tebaldini che arriva ad un passo dallo scoppiare per il «triste spettacolo di partigianeria» offerto dal periodico milanese:

E siccome *mezza Italia* mormora oramai che il contegno della *Musica Sacra* non è del tutto disinteressato (c'è anzi chi pretenderebbe offrire le prove del contrario) così mi pare che per l'onore della nostra causa, del periodico e della nascente *Associazione di S. Cecilia*, con certi sistemi sia tempo di tagliar corto.

Sono dieci anni che io non mi rivolgo più per nulla alla Direzione della *Musica Sacra* (salvo che personalmente all'amico Terrabugio) e le ragioni furono parecchie. Ma ora che il male delle passate... stagioni accenna a risorgere e per cause alquanto diverse sento anch'io il diritto di invocare il di Lei intervento affinché un giorno o l'altro non abbia a scoppiare un serio conflitto obbligando qualcuno a mettere i punti sugli *i* ed a portare... *carte in tavola*.⁴⁹

Senza esagerare, nell'afflato della collaborazione tra i due poteva rinsaldarsi un'autentica *palingenesi* della riforma, che scelse le vie dirette e senza equivoci rispetto ai consueti attendismi. La netta opinione su «Musica Sacra» non era che un esempio tra i molti citabili di quella diretta chiarezza, più garbata in Amelli: si potrebbe aggiungere che i due non furono meno teneri nei confronti di chi commerciava con i favori della riforma, su tutti l'editore torinese Capra, segretario che presto rassegnò le dimissioni quando Amelli diverrà preside.

Erano i segni di quella *pars construens* da cui si tenne prudentemente lontano De Santi, con un silenzio paradigmatico, purtroppo, di una sponda su cui ancora una volta gli ideali disinteressati amelliani si sarebbero arenati:

⁴⁷ Oltre a perplessità già considerate (si veda l'impressione di Remondini riportata in MAURO CASADEI TURRONI MONTI, «E così seguivano a martellare dai cori i mansionarii, come il picchio fa sugli alberi!». *Testimonianze sulla condizione del gregoriano nel primo Cecilianesimo italiano*, in *De ignoto cantu*. Atti dei seminari di studio (Fonte Avellana, 2000-2002), a cura di Paola Dessì e Antonio Lovato, S. Pietro in Cariano (Verona), Il Segno dei Gabrielli, 2008 (Quaderni del Collegium, 1), pp. 381-382), Tebaldini non aveva nascosto ad Amelli questi sospetti, prendendo a pretesto una richiesta di aiuto per Loreto: «Ho fatto presente più volte al P. De Santi la necessità di venirci in aiuto; ma lo dico con dispiacere, molte volte sembra che l'accademismo, la retorica, e la forma decorativa abbiano il sopravvento sulla pratica positiva e sulla sostanza delle cose. Si fanno molti discorsi e molti voti... ma poi non si trova modo di aiutare chi lavora ad uscire dalle strettoie del *bisogno*» (lettera di Tebaldini ad Amelli da Loreto, 16 nov. 1904: AMC).

⁴⁸ Induciamo questa intenzione da una lettera di De Santi ad Amelli, in cui, al cospetto dell'ennesimo episodio spiacevole, i bollori di Amelli sono placati dallo scrivente con la solita moderazione: «Conviene che ciascuno sacrifichi qualche cosa per la causa comune [...]. La *Musica Sacra* è l'unico periodico di questo genere in Italia; crearne un altro è impossibile per il momento: dunque io concludo conviene aiutare quello che c'è» (lettera di De Santi ad Amelli, Roma, [11?] mar. 1891, in BAGGIANI, *L'abate Ambrogio Amelli* cit., p. 55).

⁴⁹ Lettera di Tebaldini ad Amelli, [Loreto, ago. 1905] (AMC).

Caro P. De Santi,

Finalmente l'ho scovato! Dunque, che mi dice di questa benedetta nostra Associazione di S. Cecilia, e del prossimo Congresso?

Ella è tra i Consiglieri della nostra Associazione, e spero vorrà aiutarmi in questa impresa. Finora non ebbi ancora l'onore di un suo rigo di adesione all'Associazione, ma io l'assicuro che in me non è mai mancata la speranza di godere del suo prezioso appoggio e consiglio. Oh quanto bramerei di poter conferire con Lei prima del Congresso. Ma dove potremo incontrarci? Almeno mi conforti di un suo cenno.

[...] Pur troppo mi spiacerebbe di vedermi da Lei messo in disparte, mentre io lo tengo sempre in «capite libri».

Augurandole ogni bene, e in attesa dei suoi desideratissimi consigli mi pregio professarmi suo aff.mo

Ambrogio M. Amelli.⁵⁰

Sarebbe errato credere che Amelli, per il Congresso di Milano del 1906, non si stesse rendendo conto della problematicità di simili eclissamenti. Ciononostante egli, né più né meno, *continuava a tessere le tela 'per l'altro', sempre partendo dalla santa causa della riforma*. La poca fortuna di Amelli nella sua preghiera a De Santi di un consiglio congressuale è un *flash* dell'inaffidabilità del Congresso milanese; Tebaldini pregava a mani giunte di non fidarsi:

Generalmente si crede e si teme che l'Associazione non riesca a vararsi. È opinione molto diffusa caro Padre. A voce potrei dirLe da cosa muovono secondo me questi dubbi... Ma debbo dirLe *sinceramente* fin da ora che se non si lavora molto di più e con criteri precisi, obbiettivi e soprattutto *pratici*... faremo fiasco. Ed è questo ciò che *molti* desiderano... anche... dei cecilianiani!

Per carità P. Amelli non comprometta il suo nome e la sua fama in tentativi inefficaci. E se vuole un mio radicalissimo consiglio trovi un pretesto qualunque per rimandare il Congresso ad altra epoca...⁵¹

Come detto, non sta a questo articolo interpretare la bontà dell'indirizzo amelliano e indagare sull'ipotesi che già alla fine del 1906, come si intravede dalla fronda di Milano,⁵² si tentassero nuovi posizionamenti. Sorprende il dover ritenere che tra coloro che stavano lasciando solo Amelli vi fosse anche De Santi, per quella politica dei pesi e contrappesi che non aveva fatto un'eccezione neppure per il padre della riforma.

Questo il risultato: a Milano nel 1906 De Santi inviò semplicemente un «dispaccio», che «l'assemblea applaudì unanime» e che RG logicamente salutò glorificando il padre gesuita,⁵³ nel 1909, a Pisa, Amelli lascerà l'incarico a De Santi, sconfortato

⁵⁰ Lettera di Amelli a De Santi, Montecassino, 7 ago. 1906 (in BAGGIANI, *L'abate Ambrogio Amelli* cit., pp. 83-84, secondo il quale De Santi non era tra i consiglieri della Cecilianiana).

⁵¹ Lettera di Tebaldini ad Amelli da Loreto, 17 apr. 1906 (AMC).

⁵² Sempre a partire dalle difformità di «Musica Sacra»: «Le critiche velate ma astiose di cui la *Musica Sacra* si infiora da troppo tempo: le palesi protezioni partigiane a danno di terzi, hanno creato uno stato di cose... *impossibile*. L'unione sarà una santa determinazione qualora essa possa essere cementata dalla fiducia in chi sta a capo del periodico ufficiale. Deve essere la *Musica Sacra*? Sia. – Tutti dobbiamo amarlo quel periodico. Ma che esso debba servire di sfogo ad odi e rancori personali... questo *non è lecito*... E se Lei leggesse attentamente ciò che in esso è stato scritto da *dodici anni* in qua... troverebbe che ho ragione. A Mons^r D.A.N. [don Angelo Nasoni] bisogna far capire che... *basta!*...» (lettera di Tebaldini ad Amelli, Recanati, 10 nov. 1906, AMC).

⁵³ Cfr. la recensione in RG, V/8-10, 1906, coll. 455-463: 462.

dalla pochezza degli aiuti successivi alla rinuncia di Tebaldini,⁵⁴ ma pure a causa degli impegni nella Commissione vaticana della revisione della ‘Vulgata’ (dal 1907) e per la nomina di abate della Badia di Firenze (dal 1908; gestione irta di preoccupazioni e garbugli legali da far mettere le mani nei capelli). Di questa complessa contingenza e degli aspetti sopra descritti del governo amelliano non v’è traccia nelle ricostruzioni critiche odierne; la seguente, poi, che descrive il consesso pisano, è miope nel raffigurare Amelli solo quale icona stanca e asfittica di un modello organizzativo ormai lontano dall’indaffarato incedere dei vari giochi delle parti:

Dovette essere penosa la deposizione di Amelli, sebbene insignito del titolo di Presidente onorario perpetuo, su suggerimento di Ferretti. La sostituzione era davvero necessaria. Amelli occupava ancora la carica in forza della nomina avuta da Pio X, ma la sua era sempre più una posizione inerte. Difatti si rivelava carente di senso organizzativo e incapace di favorire un necessario equilibrio nel clima creatosi, sempre più complesso.⁵⁵

Per ritmi gestionali di tale fatta, non poteva che andar bene De Santi: abilissimo mediatore – anche e soprattutto come ‘retto arbitro’ delle intricate divisioni sopra descritte –, egli avrebbe ottenuto con concretezza e spirito pratico gli eccellenti risultati ben noti, salutati da Amelli con ogni benedizione. Resta da studiare il suo rapporto con la *paideia cecilianiana* di Amelli, che si batté perché la capacità di muoversi con entusiasmo e rigore nella poliforme realtà della riforma, radicasse ogni azione sull’etica comune votata al Vangelo. Si trattava di una dote impareggiabile, offerta perché altri la sfruttassero, su cui Amelli aveva edificato il suo coraggioso e osteggiato pionierismo e che ora, nel primo Novecento, la rampante imprenditorialità delle nuove generazioni di musicisti liturgici aveva trattato come una superflua raccomandazione.

⁵⁴ Ad attestare la precaria condizione in cui Amelli fu lasciato è anche la reazione fatta di dilazioni e silenzi spiacevoli del giovane Casimiri al richiamo del Preside generale a collaborare per la Cecilianiana, laddove Amelli era ben convinto del talento di tale musicista e ne stava appoggiando la carriera; ne tratterà CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte ceciliano*.

⁵⁵ RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra* cit., p. 311.



Anna Vildera



Esempio musicale da una composizione di Giovanni Tebaldini
relazionato all'intervento della Prof.ssa Vildera. Esecutori:
Ramon Saiz-Pardo, Diego Toigo, Pier Luigi Gaiatto,
Massimo Bisson.

Tebaldini, De Santi, Pothier: le scelte di un compositore spiegate attraverso i teorici

DI ANNA VILDERA

Un documento d'archivio dell'agosto 1600, già edito da James H. Moore,¹ attesta l'uso del canto del falsobordone nella basilica di S. Marco raccontando una vicenda singolare. Tra i suoi protagonisti è il vicemaestro di cappella Giovanni Croce (Chioggia, 1557 - Venezia, 1609),² testimone nell'inchiesta che vede inquisito il maestro di coro e cerimonie Rocco Brunì, accusato di aver sovvertito le consuetudini liturgiche marciane. A proposito del Brunì, il Croce dichiara:

Ha alterato nell'ufficiatura del primo Vespero della Santissima Trinità, quale lui voleva che si cantasse à doi chori, et non vi sono li salmi, ne mai sono statti fatti da alcuno delli Maestri di cappella, et noi per non far scandolo li cantassimo in falso bordone et fui chiamato da un senator, che hora non mi soviene et mi interrogò di questa novità, che si cantasse in Capella di San Marco falso bordon.³

Nella festa della SS. Trinità, dunque, il maestro di coro e cerimonie aveva fatto eseguire dai cantori della cappella una serie di salmi ignota alla tradizione marciiana,⁴ per la quale non era mai stato composto nulla in canto figurato: per evitare uno scandalo, egli aveva voluto che fosse eseguita in falsobordone. Nonostante il documento attesti lo stupore di qualche senatore per l'utilizzazione del falsobordone in una cappella così aristocratica ed esclusiva come quella di S. Marco, tuttavia nello stesso tempo evidenzia la prontezza con cui i musicisti ne improvvisano l'esecuzione, connotandolo senza dubbio come una pratica abituale per i cantori dell'epoca. La forma del falsobordone era nota, del resto, almeno dal XV secolo.

Nell'Ottocento la salmodia in falsobordone dei secoli precedenti è annoverata tra le composizioni atte *ad instaurandam polyphonomiam vere ecclesiasticam*: tale proposito figura nel frontespizio di una raccolta di musiche del 1859 ideata e curata da Karl Proske:⁵ in quest'opera la prima sezione del terzo volume è dedicata proprio ai fal-

¹ JAMES H. MOORE, *The Vespero delli Cinque Laudate and the Role of Salmi Spezzati at St. Mark's*, «Journal of American Musicological Society», 34, 1981, pp. 249-278: 263-264.

² In S. Marco risulta vicemaestro di cappella dal 1594 ca., maestro dal 1603 (*Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, 8 voll., diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1985-1988 (= DEUMM), II, p. 363; *Répertoire internationale des sources musicales* (= RISM), 15 voll., a cura di Karlheinz Schlager (voll. 1-7), Otto E. Albrecht, Karlheinz Schlager (voll. 8-9; vol. 9, Anhang 1-2: Gatraut Haberkamp, Helmut Rosing), Ilse e Jürgen Kindermann (voll. 11-13), Gatraut Haberkamp (voll. 11, 14), Kassel - Basel - Tours - London, Bärenreiter, 1971-2003, A/1/2, C 4430: *Motetti ad otto voci, comodi per le voci, e per cantar con ogni stromento, di Giovanni Croce chiozzotto Vice maestro di cappella della Sereniss. Signoria di Venezia in S. Marco. Nuovamente composti, e dati in luce*, Venetia, Giacomo Vincenti, 1594).

³ Venezia, Archivio di Stato, S. Marco, Procuratia de Supra, b. 88, c. 60r.

⁴ Si tratta dei salmi 120 (*Levavi oculos meos*), 122 (*Ad te levavi*), 129 (*De profundis*), 131 (*Memento*), 134 (*Laudate nomen Domini*): cfr. MOORE, *The Vespero* cit., p. 263.

⁵ *Musica Divina, sive Thesaurus concentuum selectissimorum omni Cultui Divino totius anni juxta Rituum Sanctae Ecclesiae Catholicae inservientium: Ab excellentissimis superioris aevi musicis numeris harmonicis compositorum. Quos e codicibus originalibus tam editis quam ineditis accuratissime in partitionem redactos ad instaurandam polyphonomiam vere*

sibordoni a quattro e a cinque voci, con composizioni di Giuseppe Antonio Bernabei (Roma, 1649 - München, 1732)⁶ e di Cesare de Zaccaria (Zaccariis, Zacharia, Zachariis: Cremona, fl. 1590-1597),⁷ che svolsero la loro attività nel sud della Germania, nonché di Lodovico Grossi da Viadana (Viadana, Mantova, 1565 ca. - Gualtieri sul Po, Reggio Emilia, 1627).⁸

Sicuramente Giovanni Tebaldini prestò grande attenzione a questa pubblicazione: edita a Ratisbona (Regensburg), dove Tebaldini visse probabilmente una delle esperienze più formative del suo *curriculum studiorum*,⁹ la ritroviamo a Padova presso la Biblioteca della Cappella Antoniana, diretta dal compositore bresciano dal 1894 al 1897.¹⁰ E probabilmente rappresentò per lui un modello.

Il presente contributo si prefigge di esaminare uno dei falsobordoni composti da Giovanni Tebaldini: a Venezia¹¹ i *tractus* in falsobordone *Domine audivi* ed *Eripe me* (op. 9 n. 3, ex op. 8)¹² furono eseguiti in S. Marco nel 1905, durante la Settimana Santa, sotto la direzione del maestro di cappella Delfino Thermignon; quasi in contemporanea, lo stesso Tebaldini proponeva l'esecuzione dei medesimi *tractus* da parte della cappella della basilica della Santa Casa di Loreto, di cui all'epoca era direttore.¹³

Le fonti di queste composizioni pervenuteci sono tre. Due sono manoscritte: la prima – Padova, Cappella Antoniana (= I-Pca), G-IV° 2939 –, è una copia del XIX-XX secolo, che comprende la partitura (sul front.: *G. Tebaldini / Tractus per il Venerdì Santo / a 3 v. p.*; a c. 1r: *Giov. Tebaldini / Tractus I. / pel Venerdì Santo*; a c. 3r: *Tractus II*), e 18 parti (6 T I, 6 T II, 6 B); la seconda – Loreto, Archivio Storico della Santa Casa, b. 130 –¹⁴ non ha partitura, bensì 13 parti (4 T I, 4 T II, 5 B), e non sarà presa in considerazione nell'analisi che seguirà.

La terza fonte è a stampa: 2 *Tractus*. “*Domine audivi*,, ac “*Eripe me*,, ad tre voces viri-

ecclesiasticam publica offert Carolus Proseke. Annus Primus. Harmonias quatuor vocum continens, Ratisbonae, Sumptibus, Chartis et Typis Friderici Pustet, MDCCCLIX. Tomus III: Psalmodiam, Magnificat, Hymmodiam, et Antiphonas B. Mariae Virg. complectus.

⁶ DEUMM, I, p. 488; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrel, 29 voll., New York - London, Macmillan, 2001² (= NG²), 3, p. 423.

⁷ Nell'introduzione alla sua opera *Patrocinium musices. Intonationes vespertinarum precum una cum singulorum tonorum psalmodiis (quae vulgo falsi bordoni dicuntur) quatuor vocum, praeterea bymni quinque vocum de tempore per totum annum nuper numeris musicis astricti et antebac nunquam in lucem aediti, cum regula eorumdem pro temporis varietate accipiendorum...* *primus tomus*, Monachii, Adamus Berg, 1594, figura una descrizione della prassi esecutiva relativa ai falsobordoni. Tale raccolta di falsobordoni è tra l'altro un'attestazione della diffusione del genere nei paesi di lingua tedesca (RISM A/I/9, Z 9; DEUMM, VIII, p. 572; NG², XXVII, p. 709).

⁸ DEUMM, VIII, pp. 221-222.

⁹ Nel 1889 frequentò la *Kirchenmusikschule* di Regensburg, dove fu ammesso dopo aver vinto una borsa di studio della *Wagnerverein*, ed anche grazie a un finanziamento dell'editrice Giovannina Lucca: lì Tebaldini poté seguire le lezioni, tra l'altro, di Franz Xaver Haberl e Michael Haller (cfr. <http://www.tebaldini.it/cronologia.htm>).

¹⁰ Tebaldini era stato nominato maestro della *schola cantorum* e secondo maestro della cappella di S. Marco nel 1889, ma nel 1894 preferì a quest'incarico la direzione della Cappella Antoniana di Padova (cfr. www.tebaldini.it).

¹¹ L'esperienza veneziana di Tebaldini non fu particolarmente felice, ma proprio lì compose, probabilmente, questi due *tractus*.

¹² Ringrazio Anna Maria Novelli Marucci per quest'informazione.

¹³ Tebaldini fu maestro della cappella di Loreto dal 1902 al 1925 (www.tebaldini.it/cronologia.htm).

¹⁴ Attualmente è stata esclusa dal sito www.tebaldini.it, in previsione di una nuova catalogazione del fondo.

les (T.I., T.II., B.) ad modum falso-bordone, Torino, nei tipi di Marcello Capra editore pontificio di musica sacra; Bruxelles - Leipzig - London - New York, Breitkopf & Härtel, 1929 (pubblicata anche nella rivista «Santa Cecilia», VI/9, marzo 1905, *Repertorio Ceciliano*, fuori testo).

Per questi falsibordoni Tebaldini prende a modello i due *tractus* gregoriani per la *Missa praesantificatorum* del Venerdì santo, *Domine, audivi auditum tuum* (cfr. Hab 3, 2)¹⁵ ed *Eripe me, Domine, ab homine malo* (Ps 139). Tuttavia non sfrutta l'abituale propensione di questa forma del canto gregoriano – il *tractus* – ad uno stile fiorito: cerca invece di neutralizzarne le caratteristiche formali musicali per porre in evidenza il testo salmico, al quale applica uno stile prevalentemente sillabico che, sotto un certo punto di vista, tende ad imitare l'originaria forma recitativa gregoriana. L'apparente impoverimento melodico di questi *tractus* li rende dunque idonei, già in partenza, al trattamento musicale in falsobordone cui il compositore intende sottoporli.

Prendiamo in considerazione, per esempio, il tratto *Eripe me*. La caratteristica formale più evidente di questa composizione è la divisione di ciascun versetto salmico in due o più sezioni, secondo le seguenti modalità (tab. 1):

- a. corda di recita + cadenza: versetti 1, 2, 10;
 - b. corda di recita + cadenza (= prima parte del versetto), corda di recita + cadenza (= seconda parte del versetto): versetti 3, 4;
 - c. corda di recita 1 + corda di recita 2 + cadenza: versetti 5, 6, 8, 11;
 - d. cadenza introduttiva + corda di recita 1 + corda di recita 2 + cadenza: versetto 7.
- Il nono versetto si distingue, in quanto non è trattato polifonicamente: si compone di un'unica melodia, affidata, nella versione a stampa, ai bassi.

In quasi tutti i versetti, dunque, l'intonazione di una o, più spesso, due sezioni si presenta in ciascuna voce come una salmodia *in directum*.

Pothier distingue tra *recto tono* e *in directum*: nel primo caso la recitazione sarebbe intonata su uno stesso suono in modo uguale e monotono, assolutamente privo d'inflessioni, producendo un canto di nessun valore estetico e probabilmente sconosciuto agli antichi; la salmodia *in directum*, invece, è eseguita conferendo particolare rilievo all'accentuazione naturale delle parole. L'accento diventa, quindi, un punto d'appoggio del canto: esso facilita e guida l'esecuzione corale, che altrimenti risulterebbe «pesante e faticosa, mal regolata e quasi sempre confusa».¹⁶

L'unica grande differenza tra l'intonazione del Tebaldini e quella di un recitativo gregoriano *in directum* risulta essere, in fin dei conti, l'esecuzione contemporanea su ogni sillaba di tre suoni distinti, che formano una triade accordale: si configura quindi come una composizione che contiene in sé le caratteristiche della musica polifonica, oltre a quelle del canto gregoriano.

¹⁵ MARIO RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, 4 voll., Milano, Ancora, 1955, II, pp. 172-173, nota 176.

¹⁶ JOSEPH POTHIER, *Les mélodies grégoriennes*, Solesmes, Abbaye de Solesmes, [1880; prefaz.: 1879], p. 215: «L'accent a de plus l'avantage, en servant comme de point de repère, de faciliter l'ensemble des voix et de donner du mouvement et de la vie à une récitation, qui sans cela, deviendrait lourde et fatigant, mal réglée et presque toujours confuse».

L'analisi che seguirà, effettuata sul tratto *Eripe me*, si prefigge fondamentalmente un unico obiettivo: dimostrare che Tebaldini può essere proposto come compositore moderno e innovativo, nonostante utilizzi una forma musicale conservatrice, fortemente ancorata al passato: il falsobordone. E lo spirito innovativo di Tebaldini è ravvisabile in due particolari atteggiamenti, attribuibili non solo al suo estro creativo, ma anche alla sua formazione musicale e musicologica:

1. il suo modo di guardare all'antico, privo di affettazioni romantiche, approssimative – in grado di conferire ad una composizione musicale unicamente una patina nostalgica del passato –. Si tratta invece di un atteggiamento consapevole, peculiare di chi si avvicina al passato possedendone gli originari strumenti di comunicazione (notazione musicale);
2. la capacità di rileggere il passato in modo personale, qualità che lo rende un compositore moderno, in grado di trasferire nella sua musica anche atmosfere proprie alla sua epoca (armonizzazione).

Il legame di Tebaldini con la musica antica parte dunque dalla notazione musicale utilizzata da lui o dai suoi copisti.

Innanzitutto spicca nel manoscritto l'indicazione di tempo C (es. 1). Per interpretarne il significato bisogna risalire ancora una volta alla formazione giovanile di Tebaldini e alle sue successive produzioni: infatti nel 1916 egli trascrive e riduce l'*Euridice*, che sarà eseguita al Conservatorio di Musica 'Giuseppe Verdi' di Milano il 13 maggio.¹⁷

È chiaro, osservando l'assenza di una divisione in battute, che la suddetta indicazione non è intesa secondo l'uso moderno, bensì quello antico, volto semplicemente a segnalare l'imperfezione del tempo, ovvero il ritmo binario (*tempus imperfectum cum prolatione minori*).

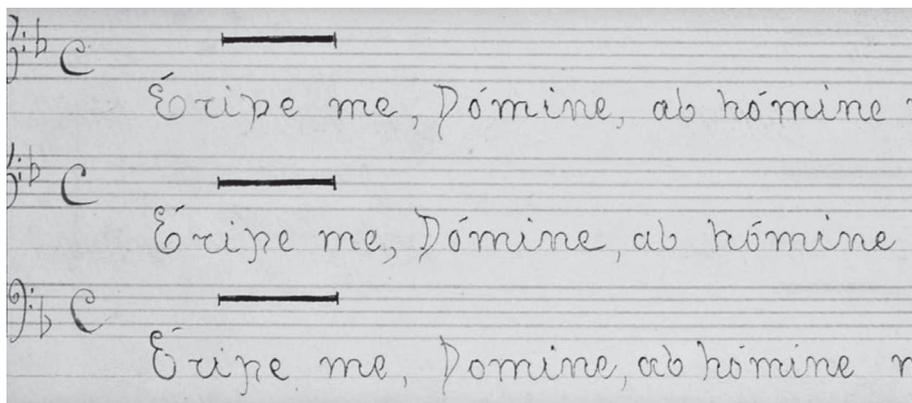
È però il legame con la melodia gregoriana che informa prepotentemente il clima musicale di *Eripe me*. Per capirne la portata è necessaria un'analisi più approfondita, che sarà esemplificata sul nono versetto (*Ne tradas*), dove si potranno verificare:

- a. l'influenza del *tractus* gregoriano sulla composizione, ma secondo l'edizione ratisbonense,¹⁸ piuttosto che quella vaticana;¹⁹
- b. l'uso delle sbarre (tab. 2, n. 5), che consente un'ipotesi riguardante l'interpretazione del versetto, e precisamente quella che potrebbe essere stata nelle intenzioni del suo autore. Infatti nella fonte manoscritta *Ne tradas* appare trattato

¹⁷ *Pagine inedite di un'identità musicale. Carteggio lauretano Tebaldini-Barbieri (1910-1926)*, a cura di Anna Maria Novelli e Luciano Marucci, Loreto, Fondazione Cassa di Risparmio di Loreto, 2006, p. 81, n. 102.

¹⁸ *Officium Majoris Hebdomadae a dominica in Palmis usque ad sabbatum in Albis juxta ordinem Breviarii, Messalis et Pontificalis Romani cum cantu ex editionibus authenticis quas curavit Sacrorum Rituum Congregatio*, Ratisbonae, Neo Eboraci et Cincinnati. Sumptibus, chartis et typis Friderici Pustet, S. Sedis Apost. et S. Rit. Congr. typogr. MDCCCLXXXVII, pp. 230-232.

¹⁹ *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis, SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum, cui addita sunt festa novissima*, Romae, Typis Vaticanis, MDCCCCVIII, pp. 178-181; *Officium Majoris Hebdomadae a dominica in Palmis usque ad sabbatum in Albis cum cantu juxta ordinem Breviarii, Messalis et Pontificalis Romani. Editio typica Vaticana*, Romae, Typis Polyglottis Vaticanis, MCMXXXIII, pp. 395-398.



Esempio n. 1. Giovanni Tebaldini, *Eripe me, Domine, ab homine malo*, I-Pca, G-IV° 2939, c. 1r.

quasi come fosse la trascrizione di una melodia gregoriana effettuata secondo la *Guida*²⁰ e le *Brevi e pratiche norme*²¹ del De Santi: da qui nasce l'ipotesi di una esecuzione musicale del nono versetto del falsobordone *Eripe me* concepita da Tebaldini (e recepita dal suo copista antoniano) secondo quanto esposto nelle opere teoriche di Angelo De Santi e Joseph Pothier.

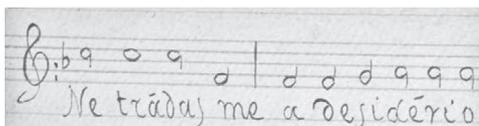
Il confronto della melodia creata da Tebaldini per il versetto *Ne tradas me* con l'edizione del *Graduale Romanum* del 1908 (= GR 1908) e con l'*Officium Majoris Hebdomadae* di Pustet (= Pustet 1887) ci fa comprendere l'orientamento della formazione del compositore nel canto gregoriano.

La tradizione di GR 1908 si differenzia totalmente (es. 2): sul pronome *me* si apre ad un lungo melisma, mentre Pustet 1887 si ferma su *D* che proviene da *a*. La melodia di Tebaldini, nonostante parta da *c*, proseguendo su questa nota sillabicamente punta anch'essa ad un intervallo di quinta inferiore che finisce su *F*, ma non è questa l'unica somiglianza con l'*incipit* di Pustet 1887, giacché quest'ultimo sulle sillabe *tradas* propone in più soltanto delle evidentissime note ornamentali della nota *a*. Su *ne unquam* si riconosce il medesimo meccanismo: la melodia *c cd a* di Tebaldini è praticamente la stessa di Pustet 1887, che si limita a far precedere la conclusione su *D* da un *climacus* (*F FG F E C D*).

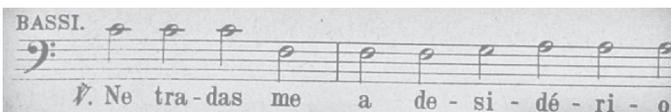
²⁰ ANGELO DE SANTI, *Guida per l'esecuzione delle melodie gregoriane*, ms., 8 set. 1892, Roma, Archivio storico de «La Civiltà Cattolica», Fondo De Santi, Musica sacra, b. 20, *Appunti del p. De Santi*, fasc. 1, *Scritti di p. De Santi (appunti)*, fasc. 5: cfr. PIER LUIGI GAIATTO, *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti visive e della Musica, Tesi di dottorato di ricerca in Storia e critica dei beni artistici e musicali, XIX ciclo, coordinatore prof. Alessandro Ballarin, supervisore prof. Antonio Lovato (data consegna tesi: 31 gen. 2008), p. 172, nota 15.

²¹ ANGELO DE SANTI, *Brevi e pratiche norme per la trascrizione delle melodie gregoriane in notazione moderna*, ms., Roma, Archivio storico de «La Civiltà Cattolica», Fondo De Santi, Musica sacra, b. 20, *Appunti del p. De Santi*, fasc. 2; e dattiloscritto, Roma, b. 19, *Scritti del p. De Santi*, fasc. 2, *Dattiloscritti o bozze*, n. 11. Cfr. GAIATTO, *Il movimento ceciliano* cit., p. 187, nota 80.

1
Tebaldini
ms. (copia)



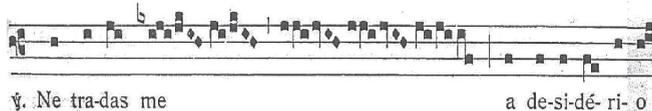
2
Tebaldini
stampa
(1929)



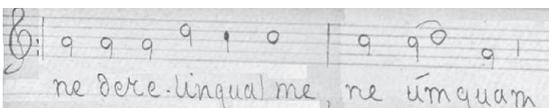
3
Pustet
1887



4
GR 1908



1



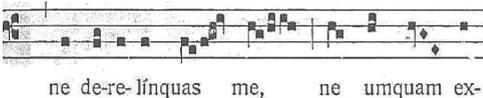
2



3



4



Esempio n. 2. *Eripe me, Domine, ab homine malo*, frammenti del nono versetto: collazione tra fonti a stampa della versione gregoriana e fonti della composizione di Giovanni Tebaldini.

Si noti questa preferenza accordata all'edizione Pustet, nonostante la vicinanza di Tebaldini alle posizioni teoriche dei monaci di Solesmes.²²

La sistematica utilizzazione delle sbarre, segno di divisione della melodia tipica del canto gregoriano, giustifica la mia scelta di considerare questo versetto, in via sperimentale, come se fosse la trascrizione in notazione moderna di una melodia in notazione neumatica. Per cui effettuerò un procedimento inverso a quello effettua-

²² Cfr. <http://www.tebaldini.it/cronologia.htm> (a. 1889).

to dal De Santi nelle sue *Brevi e pratiche norme*, e cercherò di ipotizzare da quali neumi avrebbe potuto derivare la trascrizione moderna di questa melodia.

La melodia del nono versetto di *Eripe me* è prevalentemente in stile sillabico: da ciò si risale facilmente ad una netta presenza di neumi monosonici, in prevalenza *virgae* e *tractuli*.²³ Sono rari i casi particolari, come ad esempio il pronome *me* dopo *Ne tradas* (ess. 3 e 4, n. 4): possiamo ipotizzare che si tratti di una trascrizione del neuma *gravis*, o *tractulus* inclinato, posto sull'ultima sillaba del testo di questa *distinctio*, seguita infatti dalla sbarra semplice. Tale grafia è giustificata dalla forte discesa su *F* della melodia (intervallo di quarta) dopo una sequenza di tre/quattro note all'unisono (*c cc c*).

Pochi sono anche i casi di brevi formule melodiche (non più di quattro suoni):

1. sulla prima sillaba di *me-o* (ess. 3 e 4, n. 11), con quattro minime²⁴ legate per la formula *aGFG* su sillaba tonica. Da questa formula melodica si potrebbe risalire a due grafie neumatiche:
 - a. *climacus resupinus* (preferibile perché coinvolge tutti i suoni in un'unica grafia);
 - b. *clivis + pes*;
2. sulla prima sillaba di *úm-quam* (ess. 3 e 4, nn. 33-34), con una minima + una semibreve per la formula *cd* su sillaba tonica, per la quale si proporranno alcune interpretazioni (v. *infra*);
- 3-4. sulle sillabe terza e quarta di *ex-al-tén-tur* (ess. 3 e 4, nn. 37-38), con:
 - n. 37: una semibreve + due minime per la formula *GFG* su sillaba tonica (v. *infra*);
 - n. 38: due minime per la formula *aG* su sillaba post-tonica, da cui si può risalire a:
 - a. *clivis* con episema di entrambi suoni, caratterizzante la cadenza;²⁵
 - b. *pressus minor*, giustificato dall'unisono tra l'ultima nota del neuma precedente e l'*oriscus* dell'ipotetico *pressus minor*: da escludere perché non può recare traccia di aumento di valore delle note.

In realtà i problemi maggiori in quest'operazione sono causati dalla presenza, benché limitata, di note di valore differente dalla minima, che in Tebaldini rappresenta il valore di base. I passaggi in questione sono cinque:

1. prima sillaba di *trá-das me* (ess. 3 e 4, n. 2), con nota *c* su sillaba tonica con valore di semibreve, sostituibile con una *bivirga*:²⁶ in un contesto melodico *recto*

²³ Nell'esempio 3 la sequenza di *tractuli* ai nn. 16-19 trova una conferma in *Graduale Triplex* [...], Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes; Paris-Tournai, Desclée, 1979 (= GT), p. 16, tetragramma 8 (*et salu-*); il *tractulus* al n. 21 sostituisce la *virga* usata di regola in una serie di note discendenti, perché indica chiusura di parola (EUGÈNE CARDINE, *Semiologia gregoriana*, Roma, Istituto Pontificio di Musica Sacra, 1968, p. 165, nota 4; FULVIO RAMPI - MASSIMO LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano, con una sintesi liturgica di Réginald Grégoire*, Milano, E.I.M.A. Editrice Internazionale Musica e Arte, p. 183); per la *clivis* episemata al n. 38, si veda GT, p. 17, tetragramma 7 (*-tur*).

²⁴ La minima rappresenta l'«unità di misura», come la chiamerebbe De Santi, che però preferisce la croma a velocità di metronomo 140 (DE SANTI, *Brevi e pratiche norme* cit., cap. I, § 1, p. 2).

²⁵ Cfr. RAMPI - LATTANZI, *Manuale* cit., pp. 289-290.

²⁶ La *bivirga* isolata su sillaba tonica conferisce un'enfaticizzazione di maggiore efficacia.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
/	//	/	τ ↘	-	-	/	/	/	/	/	↗

Ne trá - das me - a de - si - dé - ri - o me - o

13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
/	/	↗	τ ⊥	-	-	-	↗	-	/	/	/	τ ⊥

pec - ca - tó - ri: co - gi - ta - vé - runt ad - vér - sus me;

26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38
-	-	-	ρ	-	'''	-	'''	-	/	/	'''	⊥

ne de - re - lín - quas me, ne úm - quam ex - al - tén - tur.

Esempio n. 3. *Eripe me, Domine, ab homine malo*, nono versetto: ipotesi di trascrizione gregoriana in base agli scritti di Angelo De Santi e Joseph Pothier.

tono intensifica l'espressività della sillaba accentata, inserendo, secondo le *Brevi e pratiche norme*, un lieve crescendo (tab. 2, n. 9), in opposizione alla caduta melodica sul monosillabo *me* che conclude la prima *distinctio* (tab. 2, n. 7);

- 2-3. ultima e penultima sillaba di *ne de-re-lín-quas me* (ess. 3 e 4, nn. 30-31), con nota \underline{c} su sillaba post-tonica (*-quas*) con valore di semiminima, seguito da *c* su monosillabo (*me*) con valore di semibreve. Sull'intera frase potrebbero trovarsi: tre *tractuli* su note *a a a* (*ne de-re-*: nn. 26-28); un *cephalicus* (= liquescenza aumentativa di *virga*) su suono *d* (*-lín-*: n. 29); un *punctum* (*-quas*), utilizzato come neuma isolato soltanto in Sankt-Gall, Stiftbibliothek, 359, *Cantatorium*, sec. IX *ex.*,²⁷ dove sembra indicare «contesti fluidi che conducono ad un accen-

²⁷ GT, pp. 16, 406; *Paléographie musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican publiés par les moines de Solesmes*, II, 2: *Cantatorium de Saint-Gall*, Solesmes, Abbaye de Saint-Pierre, 1988.

A

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
 Ne trá - das me a de - si - dé - ri - o me - - - o pec - ca - tó - ri:
 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
 co - gi - ta - vé - runt ad - vér - sus me; ne de - re - lín - quas me,
 32 33 34 35 36 37 38
 ne úm - - - quam ex - al - tén - - - tur.

B

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
 Ne trá - das me a de - si - dé - ri - o me - - - o pec - ca - tó - ri:
 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
 co - gi - ta - vé - runt ad - vér - sus me; ne de - re - lín - quas me,
 32 33 34 35 36 37 38
 ne úm - - - quam ex - al - tén - - - tur.

Esempio n. 4. *Eripe me, Domine, ab homine malo*, nono versetto:

A: versione modificata in base agli scritti di Angelo De Santi e Joseph Pothier,

B: versione originale da I-Pca G-IV° 2939.

to melodico o verbale»;²⁸ una *tristropa* su note *c c c*, con conseguente crescendo (*me*: n. 31), applicato secondo l'interpretazione del De Santi (tab. 2, n. 9) – oppure un *tractulus* con doppio *episema* e *littera significativa* *t* (più banale, e forse anche più improbabile) – in posizione finale, che sottolinea la terza ed ultima ripetizione testuale del pronome personale, in una sorta di *climax* che propone di volta in volta il medesimo monosillabo su un grado differente della tonalità d'impianto (*F, a, c*: ess. 3 e 4, nn. 4, 25, 31);

4. *úm-quam*, con formula *cd* su sillaba tonica, in cui il *d* ha valore di semibreve: sostituibile con una *tristropa liquescens* (la liquescenza degli strofici è sempre aumentativa) con differenziazione melodica della prima *stropa*, e segno di decrescendo, sempre secondo De Santi (tab. 2, n. 9);

²⁸ RAMPI-LATTANZI, *Manuale* cit., p. 185.

Handwritten: praē-li-a
 Printed (long vowel): praē-li-a
 Printed (short vowel): praē-li-a

mf Andante mosso.
 et ha - bi - tá - bunt re - cti
 et ha - bi - tá - bunt re -
 et ha - - bi - tá-bunt re -

cum vul-tu tu - - - o.
 cti cumvul-tu tu - - - o.
 cti cum vul - - - tu tu - o.

Esempio n. 5. Giovanni Tebaldini, *Eripe me*, versetti 2 (*praelia*),
 11 (*et habitabunt recti cum vultu tuo*): varianti
 (I-Pca G.IV.2939, c. 1v; *Tractus...*, Torino, 1929, pp. 3, 5).

5. *ex-al-tén-tur*, con formula GFG su sillaba tonica, in cui il primo G ha valore di semibreve, sostituibile con: a. una *distropha* + *epiphonus* (= liquescenza diminutiva di *pes*), con crescendo; b. un *porrectus liquescens praepunctis*; c. con un *pressus maior resupinus* (ma allora non si visualizzerebbe la liquescenza).

È evidente che Tebaldini tratta la composizione di questa melodia guidato dagli stessi principi già osservati nel canto gregoriano sin dal Medioevo, ossia secondo le norme della retorica (tab. 2, n. 1). Il compositore è il protagonista assoluto dell'esecuzione, di cui detta anche le regole interpretative, non lasciando al cantore nessuna autonomia (tab. 2, n. 2). Tutto ciò è forse legato alla personale predisposizione spirituale di Tebaldini nei confronti del testo liturgico, che informa ogni sua espressione intellettuale e artistica, fortemente pervasa di significati religiosi.

Un'esigenza di cambiamento a favore di un'esecuzione liturgico-musicale fortemente permeata di spiritualità si era manifestata già a Venezia, a metà del XVIII secolo, nella basilica di S. Marco:

Relazione della funzione fatta in occasione del santissimo Giubileo per l'Anno Santo 1750 del Maestro [di coro e cerimonie] padre Zuanne Gavazzi. Adi 23 marzo 1751

[...]. Entrato in chiesa il Serenissimo, li musici²⁹ cantarono dietro l'altar maggiore un piccolo motetto a capella³⁰ [...]. Poi il canonico celebrante intuonò le Litanie de Santi; al *santa Maria*, s'incaminò la processione, come si è detto; le Litanie, in tuono assai divoto, erano cantate à due cori dalli musici per tutta la strada. [...]. Tutta la processione [...] andarono à S. Fantino; [...] ivi nel coro si pose ingenuchiato tutto il clero, e giunto Sua Serenità con l'eccellentissimo Accompagnamento, si fermarono li musici dal cantare, ed il diacono voltato al popolo disse ad alta voce *Orate fratres*, e per un quarto d'ora fu fatta bassa orazione; poi il Maestro batté il bastone, e li musici subito cantarono il versetto *Sancte Marce* etc., e la processione s'incaminò fuori per la porta della Madonna [...] e venne a S. Moisè.

Ivi fu fatta la funzione, simile [...] a quella di S. Fantino [...].

Terminata l'orazione il Maestro batté il bastone, e li musici subito cantarono il versetto *Sancta Maria* etc.; s'incaminò la processione [...] sino a S. Pietro di Castello.

In chiesa di S. Pietro si terminarono le Litanie, poi tutte le preci, e doppo le preci dalli musici fu cantato il *Miserere* etc. [...].

Nel giorno delli 30 per la seconda visita fu eseguito quanto nel primo giorno [...].

Tutto fu eseguito come nel giorno antecedente, a risserva che la Serenissima Signoria, nauseata dal canto de musici nel *Miserere*, mi comandò farlo cantare da' nostri preti di coro con maggior divozione, ed io feci che due chierici di voce amena cantassero innanzi al crocefisso un versetto, e l'altro versetto fosse risposto dal coro nostro e da' musici, in canto gregoriano; il che riuscì di tanta sodisfazione al Serenissimo e Serenissima Signoria et Accompagnamento, che nel giorno dietro la Serenissima Signoria mi comandò che nella stessa maniera, anche nel termine delli Mattutini del Mercordì, Giovedì e Venerdì santo in S. Marco, fosse cantato.³¹

A suo modo, questo passo tratto da uno dei Cerimoniali settecenteschi di S. Marco offre un giudizio estetico, ma non tanto sul canto polifonico allora praticato dai musici, quanto piuttosto nei confronti del canto gregoriano, e tale giudizio è ravvisabile nella seguente, sintetica espressione-chiave: *con maggior divozione*.

In questo Tebaldini ci offre una prova esemplare, in grado non solo di far rivalutare il canto gregoriano in sé e per sé, come genere musicale, ma anche di farlo apprezzare come fonte ispiratrice, capace di infondere una nuova vitalità compositiva, di elevarsi e di elevare, di essere veramente *art... éminentement religieux*.³²

²⁹ All'epoca maestro di cappella era Giuseppe Saratelli.

³⁰ Le sottolineature del testo sono mie.

³¹ Venezia, Archivio di Stato, *Procuratori di S. Marco, de Supra, serie Chiesa*, reg. 99, cc. 225v-228r (ANNA VILDERA, *Il Caerimoniale marciano di Bartolomeo Bonifacio*, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti visive e della Musica, Tesi di dottorato di ricerca in Storia e critica dei beni artistici e musicali, XVI ciclo, coordinatore prof. Alessandro Ballarín, supervisore prof. Giulio Cattin (data consegna tesi: 31 ott. 2004), p. 210, doc. B 37).

³² POTHIER, *Les mélodies* cit., p. 1: «L'art musical est entre tous art éminentement religieux, éminentement liturgique».

TABELLE*Sigle*

> = inizio modulazione

~ = legatura di valore, oppure nota la cui durata prosegue

a = La₃

A = La₂

b = Sib₃

B = basso

B = Sib₂

B rip. = basso di ripieno

c = Do₄

C = croma

C = Do₃

d = Re₄

D = Re₃

e = Mi₄

E = Mi₃

f = Fa₄

F = Fa₃

g = Sol₄

G = Sol₃

b = Sib₃

H = Sib₂

M = minima

SB = semibreve

SM = semiminima

*SM*punt. = semiminima puntata

VAR = varianti della versione a stampa *Duo tractus...*, Torino, Marcello Capra, 1929

Tab. 1. Giovanni Tebaldini, *Eripe me*, tratto del Venerdì Santo (I-Pca, G-IV° 2939): analisi dei singoli versetti.

Versetto 1					
	Corda di recita	Cadenza			
Testo	<i>Éripe me, Domine, ab hómine malo; a viro iniquo</i>	<i>li-</i>	<i>-be-</i>	<i>-ra</i>	<i>me</i>
T I	<i>c</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>e</i>
T II	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
B (all'8° inf.)	<i>F</i>	<i>D</i>	<i>C</i>	<i>H</i>	<i>A</i>
Accordi	<i>I</i>	<i>VI</i>	<i>III⁶</i>	<i>IV₄</i>	<i>III</i>
Annotazioni	Tonalità d'impianto: Fa magg.		B: frammento di scala discendente		

Versetto 2						
	Corda di recita	Cadenza				
Testo	<i>Qui cogitavérunt malítias in corde; tota die constituebant</i>	<i>praé-</i>	<i>-li-</i>	<i>-</i>	<i>-a</i>	
T I	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	
T II	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>c</i> —	—	<i>c</i>	
B rip. (all'8° inf.)		<i>b</i>	<i>b</i> —	—	<i>b</i>	
B (all'8° inf.)	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>G</i>	<i>F</i>	<i>E</i>	
Accordi	<i>III</i>	<i>IV²</i>	<i>V^{4/3}</i>	note di passaggio	<i>V^{6/5}</i>	
Annotazioni			T I: frammento di scala ascendente B: frammento di scala discendente			
VAR			Es. 5			
Accordi delle VAR			<i>IV²</i>	<i>II</i>	<i>VI⁶</i>	<i>V⁷⁻⁶</i>
Annotazioni sulle VAR			Sostituzione della melodia di T I e II Eliminazione B rip.			



Versetto 3a					Versetto 3b										
	Corda di recita	Cadenza			Corda di recita	Cadenza									
Testo	<i>Acuerunt linguas suas sicut ser-</i>	<i>-pen-</i>	<i>-</i>	<i>-tis;</i>	<i>venenum</i>	<i>as-</i>	<i>-pi-</i>	<i>-dum</i>	<i>sub</i>	<i>la-</i>	<i>-bi-is</i>	<i>e-</i>	<i>-o-</i>	<i>-rum.</i>	
T I	<i>c</i>	<i>f</i> —	<i>—</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	
T II	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>G</i>	<i>G</i>	
B (all'8° inf.)	<i>F</i>	<i>D</i> —	<i>—</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>G</i>	<i>F</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	
Accordi	<i>I</i>	<i>VI</i>	<i>IV</i> ⁶	<i>III</i>	<i>IV</i> ²	<i>IV</i> ²	<i>IV</i> ²	<i>II</i>	<i>IV</i> ^{6/4}	<i>V</i> ^{6/5}	<i>I</i>	<i>I</i>	<i>V</i>	<i>V</i>	
Annotazioni					Forte e prolungata dissonanza seguita da accelerazione ritmica su <i>aspidum sub labiis e-</i>										
VAR					Sostituzione della sequenza ritmica M-SM con SMPunt.-C T I: <i>c c -biis</i> . T II: <i>a G G a sub labiis</i> . B (all'8° inf.): SMPunt.-C <i>asp-</i> ; <i>E E F labiis</i> .										

Versetto 4a				Versetto 4b				
	Corda di recita	Cadenza		Corda di recita	Cadenza			
Testo	<i>Custodi me, Domine, de manu pecca-</i>	<i>-to-</i>	<i>-ris;</i>	<i>et ab hominibus iniquis</i>	<i>li-</i>	<i>-be-</i>	<i>-ra</i>	<i>me.</i>
T I	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
T rip.	<i>c</i>			<i>b</i>				
T II	<i>G</i>	<i>G</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>a</i>
B (all'8° inf.)	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>A</i>	<i>D</i>	<i>F</i>
B rip. (2 ottave inf.)								<i>F</i>
Accordi	<i>V</i>	<i>V</i>	<i>V</i>	<i>IV</i>	<i>IV</i>	<i>I</i> ⁶	<i>IV</i> ⁶	<i>I</i>
Annotazioni				Corona sull'ultimo accordo (minima)				
VAR	Eliminazione T rip. (<i>c</i>)			Eliminazione T rip. (<i>b</i>)				



Versetto 5

	Corda di recita 1	Corda di recita 2	Cadenza	
Testo	<i>Qui cogitavérunt supplantare gressus meos;</i>	<i>abscondérunt superbi láqueum</i>	<i>mi-</i>	<i>bi.</i>
T I	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>b</i>
T II	<i>a</i>	<i>G</i>	<i>F#</i>	<i>G</i>
B (all'8° inf.)	<i>F</i>	<i>E♭</i>	<i>D</i>	<i>D</i>
B rip. (2 ottave inf.)				<i>G</i>
Accordi	<i>I</i>	<i>>IV⁶</i>	<i>V⁷</i>	<i>I</i>
Annotazioni	Inizio progressione modulante ascendente	Modulazione a Sol min.		
VAR		B (all'8° inf.): <i>E₂</i>		

Versetto 6

	Corda di recita 1	Corda di recita 2	Cadenza	
Testo	<i>Et funes extendérunt in laqueum pédibus mei;</i>	<i>juxta iter scándalum posuérunt</i>	<i>mi-</i>	<i>-bi.</i>
T I	<i>d</i>	<i>dF</i>	<i>d</i>	<i>c</i>
T II	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>G#</i>	<i>a</i>
B (all'8° inf.)	<i>G</i>	<i>F</i>	<i>E</i>	<i>E</i>
B rip. (all'8° inf.)				<i>A</i>
Accordi	<i>I</i>	<i>>IV⁶</i>	<i>V⁷</i>	<i>I</i>
Annotazioni		Modulazione a La min. e conclusione della progressione modulante		

Versetto 7

	Cadenza introduttiva						Corda di recita 1	Corda di recita 2	Cadenza			
Testo (T I-II, B) (B rip.)	<i>Di-</i>	<i>-xi</i>	<i>Do-</i>	<i>-mi-</i>	<i>-no</i>	<i>-mi-</i>	<i>-</i>	<i>Deus meus es tu.</i>	<i>Exáudi, Domine, vocem oratiónis</i>	<i>me-</i>	<i>-</i>	<i>-ae.</i>
	<i>Do-</i>		<i>-</i>	<i>-</i>		<i>-no:</i>						
T I	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i> —	<i>c</i> —	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>f</i> —	—	<i>e</i>
T II	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>F</i>	<i>a</i>	<i>G</i> —	<i>G</i> —	<i>G</i>	<i>G</i>	<i>B</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>

Versetto 8

	Corda di recita 1	Corda di recita 2	Cadenza	
Testo	<i>Domine, Domine, virtus salutis meae;</i>	<i>obúmbra cáput meum in die</i>	<i>bel-</i>	<i>-li.</i>
T I	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>d</i>	<i>e</i>
T II	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>G</i>
B (all'8ª inf.)	<i>a</i>	<i>D</i>	<i>G</i>	<i>C</i>
Accordi	VI>III	VI	II	V
Annotazioni	Preparazione alla modulazione Do magg.>Fa magg.			
VAR			T II: <i>b</i>	T II: <i>c</i>

	Versetto 9 (ess. mus. 3-4)																							
	Distinctio 1					Distinctio 2										Distinctio 3								
	Pars cantilena 1										Pars cantilena 2					Pars cantilena 1				Pars cantilena 2				
Testo	<i>Ne trá-</i>	<i>-das</i>	<i>me</i>	<i>a</i>	<i>de-</i>	<i>-si-</i>	<i>-dé-</i>	<i>-ri-</i>	<i>-o</i>	<i>me-</i>	<i>-o</i>	<i>pec-</i>	<i>-ca-</i>	<i>-tó-</i>	<i>-ri:</i>	<i>co-</i>	<i>-gi-</i>	<i>-ta-</i>	<i>-vé-</i>	<i>-runt</i>	<i>ad-</i>	<i>-vér-</i>	<i>-sus</i>	<i>me;</i>
Melodia	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>aGFG</i>	<i>G</i>	<i>G</i>	<i>G</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
Valore delle note	M	SB	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M
Annotazioni	Ambiguità modalità (V modo) / tonalità (Fa magg.)																							
VAR (all'8ª inf.)	M					M-SM-SM-M										SB				SB				
	Distinctio 4										Distinctio 5													
Testo	<i>ne</i>	<i>de-</i>	<i>-re-</i>	<i>-lin-</i>	<i>-quas</i>	<i>me,</i>	<i>ne</i>	<i>úm-</i>	<i>-quam</i>	<i>ex-</i>	<i>-<s>al-</i>	<i>-tén-</i>	<i>-tur.</i>											
Melodia	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>cd</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>GFG</i>	<i>GF</i>											
Valore delle note	M	M	M	M	SM	SB	M	M-SB	M	M	M	SB-M-M	M-M											
VAR (all'8ª inf.)			<i>aGá</i>	<i>cd</i>								<i>a GF G</i>												
			M-SM-SM	M-M	M	M		M-M				M-SM-SM-M												
	Distinctio 4										Distinctio 5													
	Pars cantilena 1										Pars cantilena 2					Pars cantilena 3								

Versetto 10

	Corda di recita	Cadenza	
Testo	<i>Cáput circúitus eórum, lábor labórum ipsórum, opériet</i>	<i>e-</i>	<i>-os.</i>
T I	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>
T II	<i>a</i>	<i>ab</i>	<i>c</i>
B (all'8° inf.)	<i>F</i>	<i>D</i>	<i>A</i>
Accordi	<i>I</i>	<i>>VII⁶</i>	<i>VI</i>
Annotazioni		Appoggiatura inferiore (<i>a</i>) della nota fondamentale dell'accordo (<i>b</i>); modulazione a Do magg.	

Versetto 11

	Corda di recita 1	Corda di recita 2	Cadenza				
Testo	<i>Verúntamen justí confitebúntur nómini tuo;</i>	<i>et habitábunt recti</i>	<i>cum</i>	<i>vul-</i>	<i>-tu</i>	<i>tu-</i>	<i>-o.</i>
T I	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>c</i>
T II	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>a</i>
B I (all'8° inf.)	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>G</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
B II (all'8° inf.)				<i>G</i>	<i>F</i>	<i>E</i>	<i>F</i>
Accordi	<i>VI>III</i>	<i>IV²</i>	<i>II</i>	<i>V^{4/3}</i>	<i>V^{5/4}</i>	<i>V^{6/5}</i>	<i>I</i>
Annotazioni	Preparazione alla modulazione Do magg.>Fa magg.	Ritardo (<i>a</i>) della nota fondamentale dell'accordo (<i>G</i>)	Settima di dominante in secondo rivolto, con successivo ritardo della terza nel B II (<i>F</i> ritarda <i>E</i>) e anticipazione della tonica della tonalità d'impianto nel T I (<i>e</i> sale a <i>f</i>) risolta nella dominante (<i>c</i>)				
VAR	T I: <i>c</i>	Es. 5					
Annotazioni sulle VAR		Imitazione dello stile palestriniano					

Tab. 2. Collazione tra il nono *versus* (*Ne tradas me*) del tratto *Eripe me* di Tebaldini e le fonti dei teorici ceciliani (De Santi, Pothier).

1. Principi compositivi del canto gregoriano

La melodia gregoriana segue i principi e le norme dell'*ars oratoria* e della grammatica.

De Santi	Pothier
<p><i>Guida</i>, I,1: «Il canto gregoriano considerato sotto il rispetto della sua esecuzione in chiesa, è una solenne declamazione musicale del testo liturgico».</p> <p><i>Guida</i>, I,3: «La differenza specifica tra il canto e la declamazione oratoria sta in ciò, che l'<u>inflessione</u> naturale della voce, propria dell'oratore, nel canto diventa melodia musicale».</p> <p><i>Guida</i>, II.II.1,19: «19. Anche il canto, a qualsivoglia sistema musicale appartenga, sia antico, sia moderno, ha i suoi periodi musicali semplici e composti. Anche qui il periodo composto si divide in due o più frasi musicali, ed ogni frase può essere suddivisa in due o più membri od incisi di frase. Ora il cantore è obbligato di far sentire distintamente tutte queste parti e di non confonderle malamente insieme o eseguendole senza stacco, o staccandole in luoghi indebiti.</p> <p>20. Il canto sillabico gregoriano non offre in questa parte nessuna difficoltà. Le frasi e gli incisi sono suggeriti dal testo; là dove distingue l'oratore deve distinguere il cantore, ed i segni d'interpunzione proprii del testo si osservano nella melodia, anzi la divisione delle frasi si suole indicare anche nella melodia coi segni delle pause (14f)».</p>	<p><i>Les mélodies</i>, p. 137: «Toute cette doctrine des grammairiens que nous venons de reproduire est applicable au chant grégorien, celui-ci devant être exécuté de telle sorte que le texte demeure toujours intelligible et les mots par conséquent toujours distincts» (fonte antica citata: Marcus Fabius Quintilianus, <i>Institutio oratoria</i>, I, 5; IX; XI, 3).</p>

2. Interpretazione di una composizione musicale

È il compositore a determinare minutamente l'interpretazione di un brano, non il cantore.

De Santi
<p><i>Guida</i>, I,5: «Nel canto [...] la melodia non è lasciata all'arbitrio del cantore, ma è determinata fino ne' suoi più minuti particolari dall'autore della composizione, al quale spetta insieme i suoni che devono adoperarsi, la loro altezza, quantità e varietà, e tutti gli altri elementi che concorrono a costituire la melodia propriamente detta».</p>

3. Respiri

Dopo le sillabe del testo nn. 4, 12, 16, 21, 25, 31, 34, 38.

De Santi	Pothier
<p><i>Brevi e pratiche norme</i>, n. 6: «I segni di divisione notano [...] il luogo più proprio della ripresa del fiato».</p>	<p><i>Les mélodies</i>, p. 150: «<i>Respiration</i>. Quant à la respiration, elle est de rigueur après la distinction ainsi qu'à la fin du neume ou membre de phrase, lorsque celui-ci a une certaine longueur. Elle peut être permise dans le cours même du membre de phrase, pourvu que ce ne soit ni dans le corps d'une formule ni au moment de passer d'une syllabe à une autre dans le même mot. Mais quand on reprend ainsi haleine ailleurs qu'à la fin d'un membre ou d'une distinction musicale, il faut le faire sans arrêter le mouvement de récitation et comme à la dérobee» (fonte antica citata: Marcus Fabius Quintiliano, <i>Institutio oratoria</i>, XI, 13).¹</p>

¹ MARCUS FABIVS QUINTILIANUS, *Institutio oratoria*, Torino, Giulio Einaudi, 2001 (Biblioteca della Pléiade, 38); ID., *Istituzione oratoria*, 2 voll., Milano, Mondadori, 2007 (I Classici collezione, 24-25).

4. Sillaba musicale

È rappresentata da ogni parola del testo.

Pothier
Sintesi da <i>Les mélodies</i> , pp. 136-154: Sillaba musicale . È formata da uno, due o tre suoni [<i>phibong</i>] adattati alle sillabe di ciascuna parola, e quindi ogni parola del testo, in un canto in stile sillabico o neumatico, può essere considerata tale; se però su una sillaba testuale si trova un melisma, allora questa può portare una o più sillabe musicali. La <i>mora ultimae vocis</i> alla fine di una sillaba musicale è appena accennata (fonti antiche citate: Aribio Scholasticus; ² Guido d'Arezzo, <i>Micrologus</i> , XI, XV; ³ Oddo, <i>De musica</i> ; ⁴ Marcus Fabius Quintilianus, <i>Institutio oratoria</i> , I, 5; IX; XI, 3, 13).

5. Sbarre

- a. **Doppia sbarra**: dopo la sillaba n. 38.
- b. **Semplice sbarra**: dopo le sillabe nn. 4, 16, 25, 31.
- c. **Piccola sbarra**: dopo le sillabe nn. 12, 34.

De Santi
<i>Brevi e pratiche norme</i> , n. 5: «La melodia si divide in parti e frasi per mezzo delle sbarre . La doppia sbarra chiude il periodo musicale. La semplice sbarra indica la fine d'una parte. La piccola sbarra indica la fine d'una frase. [...] Questi segni si conservano naturalmente nella trascrizione. Nota . Talvolta può tornar comodo di distinguere gl'incisi che compongono una frase. In tal caso nella trascrizione si farà uso di una piccola linea verticale al sommo del rigo».
<i>Brevi e pratiche norme</i> , n. 7: «Innanzi le sbarre si ha sempre posa di voce, latinamente <i>mora vocis</i> ».
<i>Brevi e pratiche norme</i> , n. 7: «La <i>mora vocis</i> [...] prolunga l'ultima nota, qualunque essa sia ed a qualsivoglia gruppo appartenga».
<i>Guida</i> , II.II.2,23: « Pausa significa propriamente la posa della voce sull'ultima sillaba prima della frase o dell' inciso . Dagli antichi vien detta mora vocis , e consiste, come vuole il suo nome in un leggero prolungamento del suono sulla sillaba finale».

6. Neumi o partes cantilenae

Nn. 5-12 (*a desiderio meo*), 13-16 (*peccatori*), 17-21 (*cogitaverunt*), 22-25 (*adversus me*), 32-34 (*ne unquam*), 35-38 (*exaltentur*).

De Santi	Pothier
<i>Guida</i> , II.II.2,24, capoverso 1: «24. Nel canto le mora vocis si devono osservare con esattezza ancora più scrupolosa. Dopo un inciso il prolungamento dell'ultima sillaba è corto e del valore presso a poco d'una nota: dicesi mora vocis minor ».	Sintesi da <i>Les mélodies</i> , pp. 136-154: Neumi o partes cantilenae . Sono i membri di una frase musicale, costituiti da una o più sillabe musicali. La <i>mora vocis</i> alla fine di una <i>pars</i> è più ampia di quella della sillaba musicale.

7. Distinctiones

Nn. 1-4, (*Ne tradas me*), 5-16 (*a desiderio meo peccatori*), 17-25 (*cogitaverunt adversus me*), 26-31 (*ne derelinquas me*), 32-38 (*ne unquam exaltentur*).

De Santi	Pothier
<i>Guida</i> , II.II.2,24, capoverso 2: « Dopo una frase il prolungamento è alquanto più ampio, presso a poco del valore di due note e dicesi mora maior . Là è lecito fare una brevissima pausa di respiro e riprendere il fiato».	Sintesi da <i>Les mélodies</i> , pp. 136-154: Distinctio . È costituita da una o più <i>partes cantilenae</i> . La <i>mora vocis</i> alla fine della <i>distinctio</i> è la più lunga fra tutte, in quanto termina la frase musicale, ed è il punto in cui s'inserisce il respiro.
<i>Guida</i> , II.II.2,25: «Come si vede, la ripresa del fiato è necessariamente subordinata alla regola della divisione e a quella delle pause . Non può dunque farsi che alla fine delle frasi o dopo la mora vocis maior ».	
<i>Brevi e pratiche norme</i> , n. 6: «La semplice sbarra , indicando la fine d'una parte della melodia , esige inoltre il silenzio o la pausa d'un tempo . Nelle nostre trascrizioni non abbiamo bisogno di segnlarla altrimenti».	

² MARTIN GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae & Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati*, 3 voll., Hildesheim - Zürich - New York, Georg Olms Verlag, 1990, II, pp. 197-229: 216.

³ GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, introduzione, traduzione e commento a cura di Angelo Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005 (La tradizione musicale. Le regole della musica, 1).

⁴ GERBERT, *Scriptores* cit., I, pp. 265-303: 275-278.

8. *Mora vocis* su formula finale di due suoni o suoni semplici di penultima e ultima sillaba di parola piana
Nn. 15-16, 38.

De Santi	Pothier
<p><i>Brevi e pratiche norme</i>, n. 7: «la mora vocis innanzi a semplice e doppia sbarra per motivo di equilibrio estetico, allarga ambedue le note del <i>podatus</i> o della <i>clivis</i>, quando questi neumi sono finali [...] Per la stessa ragione e allo stesso modo si allargano nelle chiuse puramente sillabiche le due sillabe finali delle parole parossione (che hanno l'accento sulla penultima)».</p>	<p><i>Les mélodies</i>, p. 149: «Tout ce que nous venons de dire concerne spécialement le repos final du chant. A l'égard des pauses introduites dans le corps de la mélodie, voici ce qu'il faut observer: 1° Comme nous l'avons dit, ce n'est pas proprement la respiration qui indique les pauses, mais bien le retard de la voix sur la dernière note, retard gradué d'après l'importance des divisions: voilà le principe. Pour la pratique on doit voir si la syllabe, le membre ou la distinction finissent par une note simple ou par une formule [...] A la fin d'un neume ou membre de phrase, la pause devant être plus marquée, la note simple se trouve être naturellement plus longue. Quant à la formule, si elle se compose de deux notes (<i>clivis</i> ou <i>podatus</i>), elle est toute entière ralentie; si elle est composée d'un plus grand nombre de sons, le dernier seul est long en vertu de la pause. A la fin d'une distinction la pause se fait sentir davantage, mais toujours d'après les mêmes principes que pur le neume. 2° En graduant ainsi la longueur des pauses suivant l'importance des divisions, on doit graduer dans la même proportion la force des accents qui précèdent ces pauses. 3° Il peut se faire que pour de bonnes raisons il y ait à ralentir le mouvement général du chant; dans ce cas il est nécessaire d'augmenter la valeur des pauses, et par conséquent aussi les accents, qui devront avoir alors quelque chose de plus ample et de plus circonflexe».</p>

9. *Strophicus, quilisma, oriscus*
Nn. 2, 31, 37.

De Santi	Pothier
<p><i>Brevi e pratiche norme</i>, cap. VI (<i>Gli strofici</i>), nn. 13-15: «13. Spesso i suoni vengono prolungati col ripetere due o più volte la medesima nota sul medesimo grado. Si trascrivono rappresentando la somma del loro valore; per esempio: ecc., e così di seguito.</p> <p>Queste note ripetute si chiamano strofici; servono ad allargare la melodia ed a legare dolcemente la frase: di solito si eseguiscano con un leggero crescendo e decrecendo a seconda della loro posizione prima o dopo l'accento.</p> <p>Il segno del crescendo o decrecendo si pone nella trascrizione al fine di meglio distinguere questo prolungamento dagli altri che occorrono.</p> <p>14. Gli strofici s'incontrano nelle più svariate maniere; talvolta sono soli, talvolta sono accompagnati o frammezzati da una <i>virga</i>, talvolta precedono o seguono una nota ed un gruppo, talvolta stanno in mezzo tra due gruppi. Sempre si trascrivono alla stessa maniera, rappresentando in valore la somma delle note ripetute sul medesimo grado.</p> <p>15. Talvolta un semplice strofico si trova aggiunto alla fine di un gruppo. Naturalmente egli ne prolunga l'ultima nota. In tal caso lo strofico si chiama orisco e più frequente s'incontra tra due torculi (<i>oriscus inter torculos</i>)».</p>	<p><i>Les mélodies</i>, p. 94 : «<i>Interprétation pratique des notes d'agrément</i>. Il serait à désirer que l'on pût rétablir dans le chant les signes d'ornement dont il vient d'être question. Leur suppression n'altère cependant pas la substance de la mélodie, et cette suppression est préférable à une exécution défectueuse des ces formules. Mieux vaut donc renoncer à la note trémulante du <i>quilisma</i>, aux sons vibrés du <i>strophicus</i>, à l'ondulation de la voix marquée par l'<i>oriscus</i>, que de mal exprimer ces nuances délicates. Il suffit, pour le <i>strophicus</i> et l'<i>oriscus</i> de prolonger le son, en proportion du nombre des notes qui se rencontrent, unies sur le même degré.»</p> <p><i>Les mélodies</i>, p. 96 : «<i>Notes juxtaposées</i>. Lorsque plusieurs notes se rencontrent juxtaposées l'une à l'autre sur le même degré, elles se fondent en un seul son d'une durée proportionnelle au nombre des notes à exprimer. C'est le cas du <i>pressus</i>, du <i>strophicus</i> et de l'<i>oriscus</i>.»</p> <p><i>Les mélodies</i>, p. 95 : «Quand on passe d'une syllabe à une autre, la rencontre de deux consonnes oblige à étouffer le son, comme nous l'avons vu à propos de la note liquescente; mais partout ailleurs le son doit rester plein et s'échapper aussi pur que possible. Quand arrive le moment de fermer la bouche, il est nécessaire d'attendre que le son soit complètement expiré, et il faut qu'elle soit de nouveau complètement ouverte lorsque le son recommence».</p>



Anna Maria Novelli

Il Centro Studi e Ricerche 'Giovanni Tebaldini'

DI ANNA MARIA NOVELLI MARUCCI

L'incontro di studio *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra nella seconda metà dell'Ottocento* è l'occasione per una relazione informativa sull'attività del Centro Studi e Ricerche 'Giovanni Tebaldini', sorto ad Ascoli Piceno nel 1999, e per un accenno ad alcuni aspetti della militanza del Tebaldini nell'ambito della musica da chiesa.

Dalla constatazione che egli era pressoché dimenticato, nonostante fosse stato uno dei protagonisti della vita musicale tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento, ci si è posti l'obiettivo di riportare all'attenzione la sua multiforme attività di compositore, musicologo, organista, paleografo, direttore d'orchestra e di cori, conferenziere e didatta, sviluppata dal 1880 al 1952, anno della scomparsa. Un dovere morale, dunque, visti gli alti ideali e la tenacia con cui aveva lottato tutta la vita specialmente per la riforma della musica sacra, dagli esordi a Milano, ancora studente del Conservatorio e della Scuola di don Guerrino Amelli, e, dopo la parentesi degli studi a Ratisbona, a Venezia, come direttore della *schola cantorum* di S. Marco dal 1889 al 1894, poi a Padova, direttore della cappella musicale della basilica di S. Antonio dal 1894 al 1897. Contemporaneamente egli si dedicava alla trascrizione e riduzione di partiture di grandi maestri del passato, soprattutto della Scuola veneta, che proponeva in memorabili *Concerti Storici*, primo fra tutti quello tenuto nel ridotto del Teatro 'La Fenice' il 20 marzo 1891, seguito dagli altri di Padova, Parma, Roma (all'Augusteo e alla Regia Accademia Filarmonica), Napoli, Milano, Bologna, Ravenna, Loreto e in diverse città marchigiane. Va rammentato che Tebaldini, con la sua apostolica e competente attività, ha avuto il merito di avviare il rinnovamento del gusto musicale in Italia. Palestrina, Monteverdi, Andrea e Giovanni Gabrieli, Bassani, Legrenzi, Frescobaldi, Rovetta, De' Cavalieri, Caccini, Peri, Carissimi sono i principali nomi che egli fece conoscere e apprezzare, per trarne nuova linfa vitale.

Da ricordare anche il lavoro di catalogazione degli archivi musicali della basilica di S. Antonio a Padova e della Santa Casa di Loreto, documentato in due pregevoli pubblicazioni.¹ Quella di Padova gli procurò anche gli elogi di Verdi e Boito. Fondamentale il *Metodo per lo studio dell'organo moderno* realizzato con l'amico Marco Enrico Bossi, testo adottato nei conservatori addirittura per più di un secolo e ancora oggi nel catalogo della Carisch, utilizzato da quanti intraprendono lo studio di tale strumento.²

Quando fu direttore del Regio Conservatorio di Parma, dal 1897 al 1902, Tebaldini

¹ GIOVANNI TEBALDINI, *L'Archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova. Illustrazione storico-critica*, Padova, Tip. Antoniana, 1895; ID., *L'Archivio musicale della Cappella Lauretana. Catalogo storico-critico illustrato*, Loreto, a cura dell'Amministrazione della Santa Casa, 1921.

² ENRICO BOSSI - GIOVANNI TEBALDINI, *Metodo teorico-pratico per Organo*, Milano, Carisch e Janichen, 1893.

apportò nella didattica innovazioni da cui gli derivarono altre lotte e amarezze, ma non rinnegò i suoi principi nemmeno di fronte alle accuse dei detrattori, alle quali seppe tener testa con le convinzioni profonde che lo animavano e la condotta adamantina. Nel 1902 rientrò nel campo della musica sacra, che gli era più congeniale, riprendendo a lavorare instancabilmente in favore della riforma e diresse fino al 1924 la cappella musicale di Loreto. Anche lì dovette combattere per l'affermazione dei suoi ideali estetici sorretti da una profonda fede religiosa. Dopo il collocamento a riposo, fu chiamato da Francesco Cilèa al Conservatorio 'S. Pietro a Majella' di Napoli, dove per cinque anni tenne la cattedra speciale di Canto Gregoriano ed Esegisi della Polifonia Palestriniana. Nel capoluogo partenopeo fu anche tra i fondatori della Società 'Alessandro Scarlatti', per la quale organizzò e diresse concerti con le musiche da lui trascritte. La sua carriera pubblica terminò a Genova dove, dal 1930 al 1932, fu direttore del Liceo musicale 'Claudio Monteverdi'. Da quel momento si dedicò alla composizione di musiche, alla scrittura di saggi e memorie.

Di solito i centri studi si limitano alla conservazione della documentazione posseduta. Ciò, naturalmente, non reca un buon servizio alla cultura, giacché non favorisce gli studi sui personaggi. Il nostro – che peraltro non si giova di alcun contributo finanziario – volendosi differenziare e proporre come modello operativo, ha assunto un ruolo attivo e gestisce un ampio sito web (www.tebaldini.it), grazie anche all'opera di alcuni volontari che si occupano della digitalizzazione dei testi, delle traduzioni in lingua inglese, della realizzazione di fotografie e filmati. Esso è concepito come edizione *online in progress*, in quanto viene costantemente aggiornato e arricchito, tanto che ora conta più di 1000 pagine suddivise in 29 sezioni. Vi si può attingere una grande quantità di informazioni per approfondire la conoscenza, tutt'altro che esteriore, di Tebaldini: dalla biografia alla cronologia, dalla elencazione delle composizioni (sacre, profane e trascrizioni-riduzioni) alla bibliografia generale, dai rapporti con personalità ai luoghi della sua nomadica esistenza e così via. In pratica il sito, attraverso la rete informatica, proietta il Centro Studi e Ricerche all'esterno. Parallelamente l'archivio cartaceo è andato arricchendosi con pubblicazioni, articoli di e su Tebaldini, partiture, manoscritti inediti, corrispondenza, fotografie e altra documentazione.

La bibliografia è particolarmente ricca, poiché il Maestro, fin da giovane, era stato critico musicale di quotidiani e assiduo collaboratore dei più prestigiosi periodici specializzati, tra cui «Musica Sacra», «Gazzetta Musicale di Milano» di Giulio Ricordi e «Rivista Musicale Italiana» di Giuseppe Bocca. Inoltre, tra il 1892 e il 1894, aveva fondato, diretto e redatto quasi da solo la rivista «La Scuola Veneta di Musica Sacra», che affiancava «Musica Sacra» e «La Civiltà Cattolica» nel propagandare la necessità di cambiare le esecuzioni liturgiche degenerate.

Dopo un lungo lavoro di ricerca presso istituzioni pubbliche, ecclesiastiche e raccolte private, sono state recuperate pressoché tutte le partiture delle quali si conoscono le diverse collocazioni ed esecuzioni. Sono state costituite anche una fonoteca e una raccolta di DVD con i concerti che si sono tenuti a partire dalle manife-

stazioni per il cinquantenario della morte (2002). Fino ad ora, con il contributo della Rassegna internazionale di musica sacra 'Virgo Lauretana' di Loreto, dell'Associazione corale culturale 'Filippo Marchetti' di Camerino, dell'Associazione corale polifonica 'Giovanni Tebaldini' di San Benedetto del Tronto e del Festival internazionale 'Settembre in Musica' di Ascoli Piceno, sono state riportate alla luce importanti composizioni, tra cui le liriche su testi di Fogazzaro e di Leopardi, il *Quintetto pel Natale, Epicedio*, l'oratorio *Caeciliae Nuptiae*, la *Missa Solemnis Sancti Antonii Patavini* e *Sonata*, quest'ultima incisa anche su CD commerciale da 'La Bottega Discantica' di Milano.³

Dal 2006 il Centro Studi e Ricerche si giova dell'opera competente di Dino Rizzo di Busseto per la pubblicazione di edizioni critiche di musiche sacre e profane. Altrettanto si propone di fare Andrea Macinanti del Conservatorio di Bologna con le musiche per organo.

Il Centro Studi e Ricerche sta provvedendo alle trascrizioni di manoscritti inediti e va costantemente alla ricerca di carteggi tra Tebaldini e altri protagonisti del mondo culturale di allora, conservati in fondi musicali italiani e stranieri. Cura pure la pubblicazione di libri. Sono già stati dati alle stampe tre volumi: *Per un Epicedio* (D'Auria Editore, 2000), su un brano per orchestra che Tebaldini compose tra il 1944 e il 1945 per onorare i fratelli Paolo e Bruno Branconi, trucidati a Castelfidardo dai nazisti; *Idealità convergenti - Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini* (D'Auria Editore, 2001) sul rapporto tra i due musicisti, con ricordi, saggi, testimonianze e commenti; *Pagine inedite di un'identità musicale. Carteggio Tebaldini-Barbieri (1910-1926)*, voluto nel 2006 dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Loreto. Il libro prende le mosse dalla corrispondenza tra Tebaldini e il vice direttore della Cappella Lauretana per affrontare le problematiche che investivano l'attività della Cappella stessa.

Piuttosto partecipata la collaborazione con gli organizzatori dei convegni: *Pizzetti oggi* (Parma, 21-22 dicembre 2002), in cui Gian Paolo Minardi ha parlato degli anni della formazione di Pizzetti e del ruolo di Tebaldini; *Pilati e la musica del Novecento a Napoli tra le due guerre* (Napoli, 5-6 dicembre 2003), con relazione di Gianluca D'Agostino su *Tebaldini, Pilati e i cultori della musica antica a Napoli*; *Fogazzaro e la musica* (Vicenza, 28 gennaio 2005), dove è stato presentato il libro *Io ti baciavo in sogno* di Oreste Palmiero, nel quale, tra l'altro, è riportato il carteggio tra lo scrittore e Tebaldini, nonché le principali partiture; *Cinque secoli di storia delle Cappelle Musicali Europee* per il cinquecentesimo anniversario della costituzione della Cappella Lauretana (Loreto, 20-21 ottobre 2007), in cui Carlo Lo Presti ha parlato degli anni tebaldiniani. Nel 2004 l'Associazione corale polifonica 'Giovanni Tebaldini' di San Benedetto del Tronto ha organizzato una giornata di studi su *L'opera di Giovanni Tebaldini nel Piceno* e il Centro Studi e Ricerche ha curato la pubblicazione degli atti.

³ *Sonata per organo e coro* op. 26, 1901, incisa dall'organista Giovanni Feltrin in *Sonate Italiane*, Milano, La Bottega Discantica, 2007 (organo Kuhn-Hradetsky della cattedrale di Treviso).

Per dare continuità all'azione interdisciplinare di Tebaldini – che è stato uno dei primi a uscire dalla specificità, tenendo fin dal 1908 anche conferenze su tematiche musicali relazionate alle arti figurative con esecuzioni e proiezioni di immagini – il Centro Studi e Ricerche ha allestito un'esposizione telematica, intitolata *Fisiognomica Ideale*, che ha visto coinvolti rappresentativi artisti italiani, i quali hanno prodotto apposite opere in dialettica con l'arte del suono. La mostra è visibile in permanenza nel citato sito internet. Ha curato anche la pubblicazione di articoli su quotidiani e periodici. Solo un esempio: sulla «Rivista Internazionale di Musica Sacra» sono apparse due lezioni di Tebaldini, tra le tante rimaste inedite, dal tema 'Il canto gregoriano nella musica moderna'.⁴

Il Centro Studi e Ricerche ha collaborato anche alla realizzazione delle tesi di laurea: *Tebaldini maestro di Pizzetti tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento* (Marta Farina; relatrice la professoressa Biancamaria Brumana - Università di Perugia, 2004); *Musica e letteratura in Giovanni Tebaldini (1864-1952)* (Fulvia Pelizzari; relatrice la professoressa Elisa Grossato - Università di Verona, 2006); *Giovanni Tebaldini (1864-1952). Un paladino dell'identità musicale italiana* (Gianluca Silvi; relatore il professor Maurizio Giani - DAMS di Bologna, 2007). Approfondita la tesi di dottorato di Pier Luigi Gaiatto in Storia e critica dei beni artistici e musicali, *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)* (coordinatore il professor Alessandro Ballarin; supervisore il professor Antonio Lovato - Università di Padova, 2008), comprendente anche l'interessante carteggio tra Angelo De Santi e Giovanni Tebaldini.

Dal 2007 l'attività del Centro Studi e Ricerche è sostenuta dalla Fondazione 'Ugo e Olga Levi' che, dopo aver assunto la sede legale, ha deliberato iniziative tendenti a valorizzare la produzione del compositore e musicologo. Recentemente il dottor Gaiatto è stato incaricato di redigere il catalogo tematico delle composizioni, mentre Luciano Marucci ha avviato la digitalizzazione della bibliografia con i numerosi scritti di e su Tebaldini.

In riferimento alla tematica di questo incontro, si ritiene opportuno avanzare le seguenti proposte operative riguardanti Tebaldini e il contesto musicale in cui operò:

- riedizione dei saggi e degli articoli più significativi di Tebaldini in relazione alla riforma della musica sacra, pressoché introvabili e, quindi, poco conosciuti;
- pubblicazione degli scritti inediti e, in particolare, dello studio su Palestrina;
- catalogazione del Fondo Tebaldini del Centro Studi e Ricerche e dei suoi materiali conservati presso altre istituzioni pubbliche e private (a Brescia, Parma, Piacenza, Pesaro, Roma, Loreto, Milano, Ravenna, Barcellona ecc.);

⁴ Le due lezioni intitolate *L'elemento gregoriano nella musica moderna. Carattere della polifonia vocale e L'elemento gregoriano nella musica moderna. Della tradizione, dell'evoluzione e dell'individualismo nell'arte*, sono confluite in *Giovanni Tebaldini: il canto gregoriano nella musica moderna*, a cura del Centro Studi e Ricerche 'Giovanni Tebaldini', «Rivista Internazionale di Musica Sacra», n.s., XXV/2, 2004, pp. 179-196.

- catalogo tematico delle composizioni;
- recupero o consultazione dei materiali di Tebaldini, anteriori al 1944 e in possesso di un archivio privato (principalmente autografi di importanti corrispondenti e altra interessante documentazione);
- pubblicazione del carteggio con Ildebrando Pizzetti (pressoché completo), di grande importanza, anche perché Pizzetti può essere considerato il continuatore dell'estetica tebaldiniana. Le seicento lettere circa, di proprietà dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani (che, in via eccezionale, ha concesso l'autorizzazione all'edizione), della Biblioteca Palatina di Parma e del Centro Studi e Ricerche, evidenziano l'esemplare sodalizio tra il maestro e l'allievo durato fino alla scomparsa di Tebaldini. Dai contenuti emerge anche la situazione del comparto musicale di quel periodo storico. La trascrizione della corrispondenza, arricchita da moltissime note, è ultimata; resta solo da riposizionare le note, a seguito del reperimento di un *corpus* di lettere, e occorrerà trovare qualche istituzione che si faccia carico delle spese (contenute, dal momento che per tutto il lavoro preparatorio non vengono chiesti compensi);
- pubblicazione del libro *Amilcare Ponchielli e il suo tempo* (rimasto inedito a causa del fallimento dell'editore Treves di Milano);
- realizzazione di uno studio sull'«odissea parmense» di Tebaldini, utilizzando la copiosa documentazione su quei travagliati anni che avevano condizionato l'esistenza e la carriera del musicista;
- organizzazione di «esecuzioni dimostrative», visto che Tebaldini è poco conosciuto come compositore;
- assegnazione di tesi, preferibilmente di dottorato, sui seguenti argomenti:
 - Biografia di Giovanni Tebaldini (ripartendo da quella sintetica e dalla cronologia del sito web),
 - Giovanni Tebaldini musicologo,
 - Gli scritti di Tebaldini nei periodici musicali,
 - Gli scritti di Tebaldini sui quotidiani,
 - Giovanni Tebaldini e l'organo,
 - Epistolario di Giovanni Tebaldini,
 - La corrispondenza tra Giovanni Tebaldini e Marco Enrico Bossi,
 - Tebaldini, Amelli e la riforma della musica sacra,
 - Giovanni Tebaldini e Luigi Illica,
 - I rapporti di Giovanni Tebaldini con Lorenzo Perosi,
 - L'estetica di Giovanni Tebaldini,
 - Giovanni Pierluigi da Palestrina negli studi di Giovanni Tebaldini,
 - Giovanni Tebaldini didatta,
 - Giovanni Tebaldini compositore di musica sacra,
 - Giovanni Tebaldini trascrittore di musiche antiche,
 - Giovanni Tebaldini e Felipe Pedrell,
 - Giovanni Tebaldini e le polemiche sulla musica sacra.