

*Direttori*

Franco Bernabei, Antonio Lovato

*Comitato scientifico e di redazione*

Lucia Boscolo Folegana, Franco Colussi, Giuseppina Dal Canton

Paola Dessì, Cristina Guarnieri, Marta Nezzo

Dilva Princivalli, Vittoria Romani, Diego Toigo, Giuliana Tomasella

Andrea Tomezzoli, Anna Valentini, Giovanna Valenzano

*Consulenti*

Xavier Barral-i-Altet, Giulio Cattin, Ian Fenlon

Matthias Schneider, Gianni Carlo Sciolla, Catherine Whistler

I contributi pubblicati sulla rivista sono soggetti a *peer review*

La rivista viene pubblicata con il contributo di

Università degli Studi di Padova - Dipartimento dei Beni Culturali:  
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Fondazione Ugo e Olga Levi - Venezia

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:  
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA  
E DELLA MUSICA - UNIVERSITÀ DI PADOVA

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI - VENEZIA



# Musica & Figura

2, 2013

## Musica & Figura 2, 2013

periodicità: annuale

sede della redazione

c/o Dipartimento dei Beni Culturali:  
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica  
35139 Padova | Piazza Capitaniato, 7  
tel. +39 049 8274673 | fax +39 049 8274670  
www.beniculturali.unipd.it

abbonamento

Italia: € 25,00 (con aggiunta delle spese di spedizione)  
estero: € 35,00 (con aggiunta delle spese di spedizione)  
le richieste di abbonamento possono essere inoltrate all'indirizzo  
casaeditrice@poligrafo.it

amministrazione

Il Poligrafo casa editrice  
35121 Padova | via Cassan, 34  
tel. 049 8360887 | fax 049 8360864  
e-mail amministrazione@poligrafo.it

direttore responsabile

Andrea Tomezzoli

in attesa di autorizzazione  
presso il Tribunale di Padova

in copertina

elaborazione da un disegno di Paul Klee,  
*Pädagogisches Skizzenbuch*, 1924

progetto grafico

Il Poligrafo casa editrice  
Laura Rigon

copyright © giugno 2014  
Il Poligrafo casa editrice  
Fondazione Ugo e Olga Levi  
Università degli Studi di Padova

Il Poligrafo casa editrice  
35121 Padova - via Cassan, 34 (piazza Eremitani)  
tel. 049 8360887 - fax 049 8360864  
e-mail casaeditrice@poligrafo.it  
www.poligrafo.it  
ISBN 978-88-7115-850-1  
ISSN 2284-032X

## INDICE

- 7 Presentazione  
*Franco Bernabei, Antonio Lovato*
- 11 Sant'Agostino e l'ambivalenza del potere del suono.  
Un'ipotesi interpretativa  
*Alessandra Ignesti*
- 35 Il fidecommissio del cardinale Ludovico Ludovisi  
e la *Madonna del passeggio* di Raffaello  
*Claudia Caramanna, Marialucina Menegatti*
- 57 Copiando Dürer, Tiziano e Raffaello.  
Gli affreschi di Girolamo Dal Santo nella cappella  
dell'Immacolata in San Francesco Grande  
*Barbara Maria Savy*
- 71 Il viaggio artistico di Thomas Coryat  
nella Repubblica di Venezia (1608)  
*Luca Frildini*
- 97 Quando la musica diventa protagonista:  
figure mitiche e allegoriche nei dipinti di inizio Seicento  
*Anna Valentini*
- 117 Giovanni Tebaldini, «La scuola veneta di musica sacra»  
e il recupero dell'antico  
*Pier Luigi Gaiatto (†)*

- 147 Il canto piano nella musica per organo  
di Jean Langlais (1907-1991)  
*Elena Mazzanotto*
- 163 Considerazioni sul ruolo di Peggy Guggenheim  
nella promozione dell'arte americana a Venezia:  
una mostra ritrovata  
*Chiara Di Stefano*
- 177 Illustrazioni
- 217 Recensioni

La rivista «Musica & Figura» è stata pensata principalmente per i giovani studiosi, per offrire una sede amica alle ricerche da loro intraprese negli anni di vita universitaria e post-universitaria nell'ambito del Dipartimento di Beni Culturali e della Scuola di Dottorato in Storia, critica e conservazione dei Beni Culturali dell'Università di Padova, senza tuttavia escludere contributi degli studiosi più affermati dello stesso ambito. Non si tratta di una scelta identitaria esclusiva: le identità, giovani e meno giovani, vanno costruite e verificate criticamente, perciò non vi è alcuna chiusura verso proposte che vengano dal di fuori, attraverso auspicabili contatti e collaborazioni suggeriti dalle varie strategie di ricerca. Ma non si rinnega il desiderio di vedere uniti sforzi e risultati prodotti da una comunità di lavoro nello svolgimento della sua attività e nel ricambio generazionale, scegliendo risultati che presentino caratteri di originalità.

Il progetto ha trovato sollecitazioni concrete quando l'intenzione di alcuni docenti si è imbattuta nella volontà di un gruppo di allievi della Scuola di Dottorato di dar vita a incontri di studio, da loro decisi e organizzati in autonomia, su un tema che accomunasse le diverse specialità in essa presenti, in vista di una pubblicazione: il che è accaduto con varietà di risultati ma costanza di propositi. L'entusiasmo delle nuove leve è stato l'incentivo per i veterani a riprendere il percorso avviato dalla «Rassegna Veneta di Studi Musicali», che già aveva saputo interpretare simili istanze grazie alla felice intuizione di Giulio Cattin e dell'indimenticabile Giovanni Morelli, che ricordiamo con immutato affetto anche come animatore di questo nostro progetto.

L'impresa non sarebbe stata possibile se al contributo del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova non si fosse aggiunto l'apporto della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia. La collaborazione con la Levi è ormai storica nel nostro Dipartimento, dove gli studi

cenza della casata da cui le opere erano state commissionate. L'arte dei suoni, sostenuta e protetta per generazioni dai duchi estensi, non manca di comparire nelle immagini autoreferenziali come simbolo della fama acquisita dalla casata.

### 5. Conclusioni

Tra XVI e XVII secolo l'ambiente culturale e intellettuale ferrarese offriva un contesto favorevole alla produzione e al consumo di musica. La corte estense era stata un potente elemento di traino in questa direzione e il terreno rimase fertile anche dopo la devoluzione. La competenza musicale coltivata dai componenti della famiglia ducale per diverse generazioni era condivisa da un'ampia schiera di dignitari di corte ed era estesa ai ferraresi che avevano risorse sufficienti da investire nella formazione dei figli; tant'è che il segretario della legazione fiorentina a Ferrara così scriveva nel 1589: «Inclinazione hanno grandissima alla musica, della quale e de' musicali istrumenti sono studiosissimi»<sup>52</sup>.

I dipinti presi in esame dimostrano anche che, all'inizio del Seicento, gli ambienti culturali di Ferrara erano aperti a recepire i temi caravaggeschi più innovativi nell'ambito dell'iconografia musicale. Fatta eccezione per le raffigurazioni di carattere prevalentemente decorativo, le immagini analizzate si pongono dentro un orizzonte che travalica la città estense: sia per quanto riguarda l'*inventio* figurativa, sia per ciò che concerne l'idea di musica, esse fanno riferimento ai fermenti intellettuali coltivati a Roma e Firenze, ma che a Ferrara incontravano un ambiente molto ricettivo e, a sua volta, propositivo. Ciò avveniva sotto lo spinta di istituzioni e circoli culturali che, a Ferrara come a Roma, perseguivano le medesime finalità: la cultura accademica, l'esercizio musicale praticato nei palazzi aristocratici, il mecenatismo, il possesso e il collezionismo di preziosi e costosi strumenti musicali. La ricezione e la reinterpretazione dei nuovi modelli figurativi a soggetto musicale furono favorite dalla condivisione delle stesse modalità di trasmissione del sapere e da una medesima, vivace sensibilità musicale.

<sup>52</sup> La *Relazione* di Orazio della Rena, pubblicata da Giuseppe Agnelli in «Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di Storia Patria», VIII, 1896, è citata ampiamente da A. SOLERTI, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto. I discorsi di Annibale Romei*, Città di Castello (PG), S. Lapi, 1900; il passo sulle virtù musicali dei ferraresi a p. LXIII.

## GIOVANNI TEBALDINI, «LA SCUOLA VENETA DI MUSICA SACRA» E IL RECUPERO DELL'ANTICO

Pier Luigi Gaiatto (†)

Nell'agosto del 1892 ebbe inizio la pubblicazione del periodico «La scuola veneta di musica sacra», fondato e diretto da Giovanni Tebaldini, vice-maestro di cappella e direttore della *schola cantorum* di San Marco a Venezia<sup>1</sup>. L'idea di pubblicare una rivista di musica sacra a Venezia era caldeggiata dal gesuita Angelo De Santi e il Tebaldini, ritenendo che solo un'operazione di «archeologia musicale» avrebbe permesso di contrastare la decadenza della musica sacra in San Marco, pensava a un triennale che valorizzasse il repertorio dell'antica scuola veneta<sup>2</sup>. A dare corpo al progetto contribuirono i contrasti tra il Tebaldini e la direzione del periodico «Musica sacra» di Milano<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. SH.M. PHILIBERT, *Giovanni Tebaldini e la Cappella Lauretana nella riforma musicale di Pio X*, tesi di magistero, Roma, Pontificio Istituto di Musica sacra, a.a. 1974-1975; L. INZAGHI, *Notizie su Giovanni Tebaldini*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, 2 voll., a cura di S. Martinotti, Milano, Vita e pensiero, 1996-2000, II, pp. 387-397; *Idealità convergenti. Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini. Ricordi, saggi, testimonianze, commenti*, a cura di A.M. Novelli e L. Marucci, Ascoli Piceno, D'Auria, 2001; A.M. NOVELLI, *Giovanni Tebaldini nella musica sacra*, «Rivista internazionale di musica sacra», n.s., IV/2, 2002, pp. 133-144; EAD, *Giovanni Tebaldini e il triennio di Padova*, «Il Santo», XLIII/2-3, 2003, pp. 431-444; *Giovanni Tebaldini: il canto gregoriano nella musica moderna*, a cura del Centro studi e ricerche "Giovanni Tebaldini", «Rivista internazionale di musica sacra», n.s., VI/2, 2004, pp. 179-196; *Pagine inedite di un'identità musicale. Carteggio Tebaldini-Barbieri (1910-1926)*, a cura di A.M. Novelli e L. Marucci, Loreto, Fondazione Cassa di Risparmio di Loreto, 2006; F. GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto tra storia e liturgia (1507-1976)*, 2 voll., Loreto, Fondazione Cassa di Risparmio di Loreto, 2007, I, pp. 113-122. Nel sito <http://www.tebaldini.it> si trova la bibliografia degli scritti del musicista bresciano e degli studi, delle tesi di laurea e degli articoli a lui dedicati.

<sup>2</sup> Roma, Archivio della Civiltà Cattolica (ACC), *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 2 marzo 1890 [II, 36].

<sup>3</sup> *Ivi*, lettera del 3 giugno 1890 [II, 44]; lettera del 6 ottobre 1890 [II, 51].

Il De Santi pensava a una rivista di modeste proporzioni e a diffusione provinciale, per riservare al periodico «Musica sacra» la trattazione delle questioni più importanti e complesse. Il titolo da lui proposto, «La scuola di S. Marco» o «La scuola veneta», intendeva fissare i limiti del raggio d'azione per la nuova pubblicazione, che avrebbe dovuto marcare una specificità veneziana, fornire «indicazioni di buona musica» e trattare di canto gregoriano<sup>4</sup>. La prospettiva di poter così iniziare ad allestire una rete di periodici locali rese il De Santi prodigo di consigli nei confronti del Tebaldini, al quale fornì indicazioni anche sulle spese di stampa e sul trattamento economico dei redattori<sup>5</sup>.

Nelle fasi iniziali del progetto l'interesse di Giovanni Tebaldini sembrò venire meno, a causa delle difficoltà incontrate nella gestione della *schola* di San Marco<sup>6</sup>. L'idea fu ripresa solo nel 1892, quando la situazione veneziana si stabilizzò e il Tebaldini poté anticipare al De Santi l'uscita del primo numero della rivista «La scuola veneta di musica sacra»<sup>7</sup>. Il programma prevedeva un editoriale, due approfondimenti su tematiche storico-liturgiche o di pratica musicale, il resoconto delle principali esecuzioni di musica sacra nel Veneto e nel Nord Italia. Un repertorio bibliografico avrebbe segnalato edizioni di musica sacra, studi sul canto gregoriano e sulla polifonia antica. Ogni numero sarebbe stato chiuso da eventuali necrologi di esponenti del movimento di riforma della musica sacra e dal resoconto delle attività della Società regionale veneta di San Gregorio<sup>8</sup>.

L'orientamento della rivista è annunciato nel primo editoriale, *La nostra fede*, con il quale il Tebaldini attacca apertamente gli avversari della riforma della musica sacra che si affidavano a risorse tecnico-compositive, prescindendo dalla fede cattolica e dalla lezione della polifonia classica. Egli si appella all'autorità di Richard Wagner cui riconosce, oltre il magistero artistico, il merito di avere richiesto agli autori di melodrammi «cognizioni letterarie, verità scenica, idealità nei concetti [...] conoscenza delle dottrine musicali»<sup>9</sup>. Il Tebaldini era convinto che il musicista tedesco

<sup>4</sup> E. NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini nel movimento di riforma della musica sacra*, tesi di laurea, Milano, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica sacra, a.a. 1967-1968, pp. [445-446, 449-450].

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. [451-452].

<sup>6</sup> ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3 e 9, lettera s.d. [II, 50]; lettera del 31 dicembre 1890 [II, 52].

<sup>7</sup> *Ivi*, lettera del 6 maggio 1892 [II, 65]; lettera del 29 luglio 1892 [II, 68].

<sup>8</sup> «La scuola veneta di musica sacra», 1/3, 1892-1893, p. 20.

<sup>9</sup> Nel febbraio del 1891, il Tebaldini partecipò, come pianista accompagnatore, al concerto in memoria del maestro tedesco presso il Liceo musicale "Benedetto Marcello" di Venezia. Cfr. «Gazzetta di Venezia», CXLIX, 1891, 14 febbraio.

avrebbe ritenuto valide le medesime prescrizioni anche per i compositori di musica sacra in quanto, come maestro della Cappella Reale di Dresda,

preconizzò la riforma della musica sacra resuscitando il culto pel canto gregoriano e per le opere di Palestrina. Infatti, non osando affrontare con idee musicali proprie le bellezze dei testi sacri, egli si adoprò a tutt'uomo per far eseguire i più classici capolavori della scuola italiana antica, iniziando così in Germania quella riforma che doveva poi dare nomi chiari quali Proscke, Witt, Haberl, Haller, Piel, Mitterer ecc: seguaci tutti – se l'abbiano per inteso i ringhiosi che vorrebbero deridere l'opera nostra di restaurazione – seguaci tutti della grande scuola italiana antica.<sup>10</sup>

A chi vedeva nella riforma un regresso dell'arte musicale, il Tebaldini risponde citando il *vóστος* all'antico attuato dal Wagner nel *Parsifal* e sostenuto da Giuseppe Verdi, che raccomandava «lo studio costante e l'esecuzione delle opere di Palestrina»<sup>11</sup>. Fedele a questa scelta, egli decide di allegare a ogni fascicolo della rivista le trascrizioni di musiche del Rinascimento veneziano, ottenendo l'apprezzamento di Angelo De Santi che non gli farà mancare i suoi consigli, suggerendo di indicare sempre le fonti manoscritte o a stampa utilizzate e se le trascrizioni riguardino composizioni inedite<sup>12</sup>.

### I. *Gli inserti musicali*

Sfogliando gli inserti musicali del periodico «La scuola veneta di musica sacra», risaltano immediatamente evidenti le scelte e i criteri adottati dal Tebaldini, che egli motiva come segue.

La pubblicazione nostra non sarà una rivista scientifica né una cronologia critico-storica di quel periodo glorioso, per la scuola musicale veneta di musica sacra, che incominciando da Willaert, si innalza a grandi altezze coi Gabrieli e con Lotti, per discendere poi repentinamente nelle barocchagini del Bertoni e de' suoi successori. L'indole di questa pubblicazione sarà assolutamente pratica. Cominceremo col far luogo a quegli autori i quali per il loro carattere non si scostano gran fatto dall'indirizzo musicale del nostro tempo, conciliando del pari le loro composizioni, coi mezzi limitatissimi di esecuzione di cui al giorno

<sup>10</sup> «Musica sacra», 1/1, 1892-1893, p. 1.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>12</sup> È uno dei mottetti più celebri della raccolta *Andreae Gabriellis Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) quinque vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commo-dissimae. Liber primus*, Venezia, Antonio Gardane, 1565 (RISM A/1/3, G 49). Una precedente trascrizione era stata pubblicata nel 1874 nell'inserto del periodico «Musica sacra» di Regensburg: cfr. NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini*, cit., pp. [471-472].

d'oggi si può disporre nei grandi e piccoli centri. Più tardi, quando l'opera nostra sarà presa in quella considerazione di cui abbisogna; quando le sorti della musica sacra volgeranno a più nobili sensi, non disperiamo di far conoscere le opere dei più insigni maestri del periodo classico della polifonia vocale, contribuendo colle nostre modestissime forze a rimettere in onore quelle composizioni che, studiate e rese pubbliche in altri paesi<sup>13</sup>, qui in Italia, per una stupida vanità personale e per ignoranza più che secolare, rimasero sepolte e dimenticate negli archivi e nelle biblioteche.<sup>14</sup>

Volendo proporre agli abbonati del materiale semplice con un accompagnamento essenziale, il Tebaldini dedica i primi cinque inserti al *Domine ad adiuvandum* e ai salmi *Dixit Dominus* e *Nisi Dominus* «a cinque» di Giovanni Legrenzi, di cui aveva riscoperto l'opera servendosi delle informazioni di Francesco Caffi, perché «l'archivio della cappella di S. Marco [...] non possedeva una sola nota» del musicista bergamasco<sup>15</sup>. Nelle composizioni del Legrenzi, trascritte nelle chiavi di Sol e di Fa (a eccezione del *Nisi Dominus*), oltre a inserire indicazioni dinamiche e agogiche, il Tebaldini compendia le due parti concertanti di violino nell'accompagnamento dell'organo, che funge da sostegno alle voci come una sorta di basso continuo, «allo scopo di facilitare l'esecuzione». Interviene anche sul profilo melodico dei brani (a esclusione del *Nisi Dominus*), omettendo «qualche fioritura di gusto» giudicata «molto discutibile» perché, nonostante la «freschezza», la «grandiosità» e l'«elevatezza veramente magistrali», le composizioni del Legrenzi non si possono considerare pienamente compatibili con «i canoni chiesastici»<sup>16</sup>.

Non mancarono le critiche dall'ala più intransigente della riforma e il Tebaldini riporta sul periodico una lettera nella quale sono sintetizzate le obiezioni pervenute.

<sup>13</sup> Il Tebaldini si riferisce a *Trésor musical. Collection authentique de musique sacrée et profane des anciens maîtres belges*, 29 voll., a cura di R.J. van Maldeghem, Bruxelles, Muquardt, 1865-1893 (rist. Vaduz, Kraus, 1965), e all'edizione *Pierluigi da Palestrina's Werke*, 33 voll., a cura di Th. de Witt, Fr. Espagne, Fr. Commer, Fr. Xaver Haberl, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1907 (rist. Hants, Gregg International Publishers Limited, 1968).

<sup>14</sup> Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», 1/1, 1892-1893, pp. 4-5.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 5. Cfr. F. CAFFI, *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco in Venezia, dal 1318 al 1797*, 2 voll., Venezia, Antonelli, 1854-1855 (rist. [con aggiornamenti bibliografici al 1984] Firenze, Olschki, 1987). I tre brani pubblicati dal Tebaldini sono tratti da G. LEGRENZI, *Salmi a cinque, tre voci e due violini. Opera quinta*, Venezia, Francesco Magni, 1657 (RISM A/I: V, L 1614), precisamente «da alcuni esemplari esistenti nella biblioteca di Breslau in Slesia» e trascritti da Franz Commer.

<sup>16</sup> Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», 1/1, 1892-1893, p. 5.

Persuasissimo del merito e classicismo del Legrenzi, non so persuadermi che a promuovere la musica sacra veramente liturgica, ossia la riforma della musica sacra, possano giovare i *Salmi* del maestro bergamasco, siccome quelli che sebbene da lei alquanto puliti, sono pur sempre di un genere che di poco si discosta dal teatrale; che ripete spessissimo parole le quali ripetute anche dieci volte e simili; e che al coro a tre voci va alternando gli *a solo* del basso con quelli del primo e del secondo tenore. Né credo molto buona scusa quella che il vespro non ha la importanza liturgica della messa, sia perché l'importanza maggiore della liturgia nella messa è propria solo del sacerdote che la celebra, sia perché da tanto tempo, avendo pigliato piede l'andazzo delle forme teatrali per qualsiasi funzione di chiesa, credo che ogni concessione di chi per la riforma si dichiara o è creduto puritano, equivalga ad una approvazione di tutti gli altri disordini permessi o tollerati dai vescovi.<sup>17</sup>

Il Tebaldini risponde ribadendo l'intenzione d'iniziare «dal genere più facile – esteticamente parlando – per arrivare poi in avvenire all'ideale nostro di musica sacra; cioè Lotti, Gabrieli, Croce ecc.». In pratica, egli pensa a un percorso didattico, ritenendo che

la grandiosità della linea melodica, la robustezza della disposizione vocale e bene spesso l'ispirazione vera, fanno capolino nei *Salmi* del Legrenzi e possono scusare la povertà di qualche intermezzo, la decrepitezza di qualche andamento.<sup>18</sup>

Dopo i salmi del Legrenzi, il Tebaldini sceglie la polifonia del Rinascimento veneto, con una trascrizione del mottetto in due parti a cinque voci *Nigra sum sed formosa* di Gioseffo Zarlino, da lui ritenuto il primo rappresentante della scuola veneta di musica sacra<sup>19</sup>. Tra i criteri di trascrizione ci sono l'uso delle chiavi originali, la conservazione dei valori e del *tactus*, la mancata distinzione tra alterazioni *subintellectae* ed espresse, tra legature moderne e *ligaturae* sciolte<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> *Ivi*, 1/3, 1892-1893, p. 19.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>19</sup> Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», 1/6, 1892-1893, p. 48. Il mottetto fa parte del primo libro di *Iosephi Zarlino musici Quinque vocum moduli, motecta vulgo nuncupata*, Venezia, Antonio Gardane, 1549 (RISM A/I: IX, Z 99). Questo brano, una trascrizione del quale è in I-Vnm, ms. CANAL 10894, acquisì una discreta notorietà e fu pubblicato in *L'arte musicale in Italia. Pubblicazione nazionale delle più importanti opere musicali italiane dal secolo XIV al XVIII*, 7 voll., a cura di L. Torchi, Milano, Ricordi, 1897-1908, 1, pp. 69-78 (rist. Milano, Ricordi, 1968). Allo Zarlino teorico il Tebaldini dedicò un articolo ne «La scuola veneta di musica sacra», 1/7-8, 1893, pp. 49-50, 57-58, riedito nella «Gazzetta musicale di Milano», XLVII/19-20, 1893, pp. 321-323, 374-375.

<sup>20</sup> Sui criteri di trascrizione applicati nelle edizioni ottocentesche cfr. M. GABBRIELLI, *La polifonia antica nelle edizioni dell'Ottocento in Italia*, in *Ballo teatrale, opera romantica, recupero dell'antico. Tre contributi per la storia della musica in Italia*, a cura di M.G. Sità, Lucca, LIM, 2004, pp. 173-284: 219-277.

Nel numero successivo del periodico il Tebaldini presenta due canzoni, una di Andrea Gabrieli e l'altra di Giovanni, rispettivamente nel V (XI) e nel IV tono<sup>21</sup>. Il brano di Andrea è ripreso dal *Concert historique d'orgue* curato da Félix-Alexandre Guilmant, quello di Giovanni dalla biografia di Carl von Winterfeld<sup>22</sup>. Le due trascrizioni, neutre sotto il profilo della revisione e prive di registrazione, contengono poche prescrizioni dinamiche ed agogiche, confinate all'inizio e alla fine dei brani. Per comodità dell'esecutore, sono inserite le indicazioni «manuale» e «pedale».

È quindi la volta del mottetto *O sacrum convivium* di Andrea Gabrieli<sup>23</sup>, per il quale il Tebaldini propone un uso abbondante di forcelle piuttosto che di puntuali indicazioni dinamiche, limitate all'inizio e all'«alleluia» finale alquanto postillato dal punto di vista dell'espressione.

Il primo tema è costruito sulle parole *O sacrum convivium*; i primi tenori ed i bassi iniziano poscia il secondo tema sulle parole *in quo Christus sumitur* che si amplifica con grande sonorità all'entrata dei soprani ed alla successiva risposta dei tenori. Questo secondo tema è di una efficacia melodica straordinaria; di una ispirazione così mistica ed ideale da destare nell'ascoltatore, più che sorpresa, un'intima commozione. Le parole *recolitur memoria passionis eius* offrono occasione all'autore per far entrare il terzo tema, mentre sulle altre che susseguono, *mens impletur gratia et futurae gloriae*, ha luogo il bellissimo quarto tema [...] ripetuto sulle susseguenti *et futurae gloriae*, e questo contro le regole severe della scuola che prende nome da Palestrina. Il sesto tema, *in tempo perfetto*, sull'*Alleluja*, è in istile omofono. Fatta necessaria considerazione che il ritmo della polifonia antica prende le norme dall'accentuazione del testo e non dalla *misura* propriamente detta: mentre la stessa misura veniva segnata al principio della composizione soltanto per stabilire la natura del ritmo, si spiega come l'accento della parola *Alleluja*, nella composizione del Gabrieli, possa cadere in tempo debole. Dovrà esser cura quindi di chi eseguisce il *mottetto* ottenere maggior forza sulla sillaba accentata e fors'anche soffermarsi su di essa a preferenza che sulle altre. In questa chiusa si possono ottenere degli effetti di *crescendo* che raggiungono la maggior forza sulla *cadenza finale*, veramente grandiosa, e la quale chiude mirabilmente la splendida composizione del Gabrieli.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», 1/7, 1892-1893, p. 51.

<sup>22</sup> *Concert historique d'orgue. Morceaux d'auteurs célèbres de différents écoles du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, a cura di F.-A. Guilmant, Paris, Schott et c.ie, [1890]; C.G.A.V. VON WINTERFELD, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüte heiligen Gesanges im XVI, und der ersten Entwicklung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhunderte, zumal in der Venedischen Tonschule*, 3 voll., Berlin, Schlesinger, 1834.

<sup>23</sup> Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», 1/8, 1892-1893, p. 60.

<sup>24</sup> *Ibid.*

Si tratta dell'ultima trascrizione di autori veneti inclusa in «La scuola veneta di musica sacra», ma l'attività di ricerca e di trascrizione del Tebaldini proseguì con la collaborazione di Giovanni Concina<sup>25</sup>. In una lettera a Paolo Guerrini del 9 dicembre 1932 il Tebaldini fornisce i titoli, il genere e il numero delle voci delle composizioni dei Gabrieli trascritte assieme al Concina<sup>26</sup>. Di seguito, se ne riporta l'elenco, indicando le opere a stampa e i probabili testimoni utilizzati per le trascrizioni<sup>27</sup>.

Andrea Gabrieli (1510/33-1586)	forma	voci
<i>O sacrum convivium</i> [«La scuola veneta di musica sacra», 1/8, 1892-1893]	mottetto	5
<i>Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) quinque vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Liber primus, Venezia, Antonio Gardane, 1565 (RISM A/I: III, G 49)</i>		
Testimone: ed. del 1584 (G 51), I-Bc S.158		

(segue)

<sup>25</sup> «Quaranta e più anni addietro, [...] arrivammo sì a mettere in partitura parecchie delle composizioni dei due Gabrieli, in ispecie composizioni polifonico vocali – sacre e profane; ed arrivammo anche ad eseguirne parecchie. Ma chi si accorse allora di tutto questo? Le composizioni in parola – in numero di venti all'incirca, oltre quelle da noi pubblicate per la stampa in periodici quasi clandestini – sono qui in una raccolta manoscritta affatto inedita, che risale a quei tempi e la quale – dei due Gabrieli – comprende madrigali a 3, e mottetti a 6, a 7 e ad 8 voci, che mai videro la luce dopo le prime antiche edizioni neppure all'estero, e che io conservo sin dal tempo in cui (principalmente ad opera di un paziente ed operoso allievo cantore della schola di San Marco – il m° Giovanni Concina, oggi organista nella grandiosa chiesa di S. Stefano, ove nel 1613 veniva seppellito Giovanni Gabrieli) avemmo la gioia, pur se per gli altri sterile ed infeconda di tradurre in atto il nostro divisamento». Cfr. G. TEBALDINI, *La scuola veneta ed i due Gabrieli - Andrea e Giovanni*, conferenza al Conservatorio di Santa Cecilia in Roma (9 febbraio 1933), autografo in I-Bra (copia presso il Centro studi e ricerche "Giovanni Tebaldini"). G. Concina compilò il *Catalogo delle opere musicali teoriche e pratiche di autori vissuti sino ai primi decenni del secolo XIX, esistenti nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia. Città di Venezia, Parma, Zerbini e Fresching, [ca 1914] (rist. Sala Bolognese, Forni, 1983)*.

<sup>26</sup> Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», 1/7, 1892-1893, p. 52. Le lettere del Tebaldini al Guerrini sono conservate presso la Fondazione "Civiltà bresciana" di Brescia (copie presso il Centro studi e ricerche "Giovanni Tebaldini").

<sup>27</sup> Oltre che di WINTERFELD, *Johannes Gabrieli*, cit., e di CAFFI, *Storia della musica sacra*, cit., il Tebaldini si servi del *Catalogo della biblioteca del liceo musicale di Bologna compilato da Gaetano Gaspari*, 5 voll., a cura di F. Parisini, L. Torchi, R. Cadolini, U. Sesini, Bologna, Libreria Romagnoli Dall'Acqua, Regia Tip. F.lli Merlani e Coop. tip. Azzoguidi, 1890-1943 (rist. Bologna, Forni, 1961-1970), e dell'antologia *Musica divina, sive Thesaurus concertuum selectissimorum omni cultui divino totius anni iuxta ritum sanctae Ecclesiae catholicae inservientium: ab excellentissimis superioris aevi musicis numeris harmonicis compositorum*, 4 voll., a cura di C. Proske e Fr. Xaver Haberl, Regensburg - New York - Cincinnati, Pustet, 1853-1884.

	forma	voci
Andrea Gabrieli (1510/33-1586)		
<i>A casa un giorno mi guidò la sorte</i>	madrigale	3
<i>Dunque baciarsi si belle e dolci labbra</i>	madrigale	3
<i>Ella fa se non invan dolersi</i>	madrigale	3
<i>Libro primo de' madrigali a tre voci,</i> Venezia, figli di Antonio Gardane, 1575 (RISM A/I: III, G 68; rist. Köln, Becker, 1989)		
Testimone: ed. del 1582 (G-0069), I-Bc S. 154		
<i>Angeli, archangeli</i> [Paris, Association des chanteurs de Saint-Gervais, 1893]	antifona	4
<i>Ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum, omnibus sanctorum solemnitatibus deservientium, Liber primus,</i> Venezia, Angelo Gardane, 1576 (RISM A/I: III, G 54)		
Testimone: ed. del 1589 (G 55), I-Vgc [?]		
<i>Angelus Domini descendit de caelo</i>	responsorio	7
<i>Ave Regina caelorum</i>	antifona	8
<i>Deus, qui beatum Marcum</i>	mottetto	7
<i>Domine Deus, in te speravi</i>	mottetto	7
<i>Ego dixi: Domine, miserere mei</i>	mottetto	7
<i>Hor che nel suo bel seno</i> [Venezia, Visentini, 1898 ca.]	dialogo	8
<i>Inclina, Domine, aurem tuam</i>	offertorio	6
<i>Isti sunt triumphatores</i>	mottetto	6
<i>O crux splendidior</i>	antifona	8
<i>O salutaris hostia</i>	mottetto	8
<i>Concerti... Continenti musica di chiesa, madrigali, et altro, per voci, et istromenti musicali a 6, 7, 8, 10, 12 et 16... Libro primo et secondo, 3 voll.,</i> Venezia, Angelo Gardane, 1587 (RISM B/I-2: I, 1587 <sup>16</sup> ; RISM A/I: III, G 58).		
Testimone: I-Vnm Mus. 235-245 (manca la parte del Duodecimius)		
<i>Canzona</i>	canzone alla francese per org./cemb.	[4] [rid. orch]
<i>Canzoni alla francese per sonar sopra istromenti da tasti. Libro sesto et ultimo,</i> Venezia, Angelo Gardane, 1605 (RISM B/I-2: I, 1605 <sup>19</sup> [?]; RISM A/I: III, G-0084; rist. Bologna, Forni, 1972) [?]		
Testimone: I-Bc S.162 [?]		

	forma	voci
Giovanni Gabrieli (1554/57-1612)		
<i>Sacro tempio d'onore</i>	madrigale	5
<i>Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran duchessa di Toscana posta in musica da dodici eccellentiss. auttori a cinque voci,</i> Venezia, Angelo Gardane, 1586 (RISM B/I-2: I, 1586 <sup>17</sup> )		
Testimone: I-Bc R. 252		
<i>Alma cortese e bella</i> [Torino, Capra, 1915; rist. 1928]	madrigale	3
<i>Fiori musicali di diversi auttori a tre voci libro primo,</i> Venezia, Giacomo Vincenti, 1587 (RISM B/I-2: I, 1587 <sup>16</sup> )		
Testimone: ed. del 1590 (1590 <sup>18</sup> ), I-Bc R. 267		
<i>Surrexit Christus</i> <sup>28</sup>	mottetto [vv. e str.]	II [rid. orch]
<i>Symphoniae sacrae... Liber secundus. Senis, 7. 8. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17 et 19. Tam vocibus, quam instrumentis,</i> Venezia, Erede di Bartolomeo Magni, 1615 (RISM A/I: III, G 87)		

La Cappella musicale di San Marco eseguì sicuramente il mottetto *O sacrum convivium* e l'antifona *Angeli, archangeli* che, con il dialogo *Hor che nel suo bel seno* e il madrigale *Alma cortese e bella*, sono le uniche trascrizioni del Tebaldini e del Concina pubblicate. L'elevato numero delle parti vocali di molti brani costituiva un ostacolo per l'esecuzione, per cui le uniche trascrizioni edite sono di composizioni a quattro o cinque voci, accessibili alle *scholae cantorum*. Fa eccezione il dialogo a otto *Hor che nel suo bel seno*, pubblicato dal Concina per le nozze Barozzi-Foscari. Escluso il mottetto per voci e strumenti *Surrexit Christus*, delle altre trascrizioni di musiche dei due Gabrieli si è persa ogni traccia<sup>29</sup>.

Il Tebaldini e il Concina prestarono attenzione anche ad Antonio Lotti, organista e maestro di cappella di San Marco, le cui musiche superstiti sono pervenute in fonti manoscritte<sup>30</sup>. Per la *schola cantorum* e la

<sup>28</sup> Il Tebaldini ne realizzò una versione per coro e orchestra, servendosi della trascrizione pubblicata in WINTERFELD, *Johannes Gabrieli*, cit., III.

<sup>29</sup> Presso il Centro studi e ricerche "Giovanni Tebaldini" sono conservati una copia manoscritta della partitura del *Surrexit Christus* e l'autografo della guida.

<sup>30</sup> Il Tebaldini considerava Antonio Lotti l'ultimo depositario della tradizione polifonica antica. Cfr. GABBRIELLI, *La polifonia antica*, cit., p. 194.

cappella musicale di San Marco vennero trascritti il mottetto *Ecce panis angelorum* e l'antifona *Regina caeli*, due brevi brani a quattro voci miste in stile omoritmico<sup>31</sup>. Particolare è il caso della *Messa a tre voci* del Lotti, che ha goduto di una tradizione costante come testimoniano le copie manoscritte conservate nelle principali biblioteche veneziane, e che nel 1886 fu pubblicata in «Musica sacra» con una versione per tre voci virili e organo<sup>32</sup>. Il Tebaldini trascrisse questa composizione sulla scorta di una copia settecentesca per contralto, tenore e basso dell'archivio musicale della Cappella Marciana e la fece eseguire dalla *schola cantorum* della basilica la terza domenica di Avvento del 1890<sup>33</sup>.

Fu questa l'occasione per aprire una *querelle* con il periodico milanese «Musica sacra» e contestare la scelta della tonalità di Si $\flat$  maggiore nella quale era stata trasposta la messa del Lotti, che nella copia marciana, invece, risulta in Do maggiore come nella successiva trascrizione di Delfino Thermignon<sup>34</sup>. Secondo il Tebaldini, nella riduzione in Si $\flat$  i tenori primi vengono a occupare una tessitura troppo acuta e i bassi una eccessivamente profonda; invece nella tonalità di Do i contralti si trovano in una posizione eccessivamente centrale, mentre i tenori e i bassi tendono al grave. Pertanto, egli propone la trasposizione della messa in Mi $\flat$  maggiore, osservando che nel registro acuto i contralti raggiungono il Do<sub>4</sub>, i tenori il Sol<sub>3</sub> (due volte il La $\flat$ <sub>3</sub>) e i bassi il Mi $\flat$ <sub>3</sub>. Inoltre, l'espressione coloristica delle singole voci e l'impasto timbrico verrebbero esaltati nel

<sup>31</sup> L'esecuzione di questi brani avvenne con il primo saggio della *schola cantorum* di San Marco, il 24 agosto 1890, presso la basilica veneziana. Cfr. «La difesa», XXIV, 1890, 25-26 agosto; «Gazzetta musicale di Milano», XLV, 1890/35, p. 560; «Musica sacra», XIV, 1890/9, pp. 153-154. In G. TEBALDINI, *La musica e le arti figurative. Saggio di estetica comparata*, «Arte cristiana», 1/12, 1913, pp. 354-368, sono riportate le trascrizioni di alcuni frammenti del *Crucifixus*, dell'*Ecce panis angelorum* e del *Regina caeli* del Lotti, oltre che della *Passio sacra* di Francesco d'Ana, dell'*Angeli, archangeli* di Andrea Gabrieli, del mottetto *O magnum pietatis opus* di Claudio Monteverdi e del mottetto *Si consurgis quasi aurora* di Benedetto Vinaccesi. Cfr. anche ID., *L'anima musicale di Venezia*, «Rivista musicale italiana», XV/1, 1908, pp. 42-72.

<sup>32</sup> Cfr. I-VC, ms. CORRER 123.1; I-Vlevi, ms. CF.D.10; I-Vnm, ms. CANAL II309; I-Vnm, ms. CANAL II310 (due copie); I-Vnm, ms. It.IV.1733. Cfr. *Repertorio economico di musica sacra per voci ed organo. Anno decimo*, Milano, Calcografia di «Musica sacra», 1886, pp. 31-75.

<sup>33</sup> Il manoscritto, ritenuto dal Tebaldini «una delle più vecchie partiture che formano parte dell'archivio musicale di S. Marco», non è più reperibile nel fondo e non risulta schedato in *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, a cura di F. Passadore e F. Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1994-1996, III, pp. 686-699; IV, pp. 1156-1157. Cfr. «La difesa», XXIV, 1890, 29-30 novembre, 12-13 dicembre, 15-16 dicembre; «Musica sacra», XV/1, 1891, pp. 13-14.

<sup>34</sup> Cfr. A. LOTTI, *Messa in ut a tre voci dispari (contralto, tenore e basso)*. Edizione, ad uso dei cori moderni, curata sulla scorta del ms. della cappella di S. Marco in Venezia, a cura di D. Thermignon, Torino, Capra, 1910 (rist. Torino, STEN, 1924).

migliore dei modi, senza il ricorso all'accompagnamento dell'organo<sup>35</sup>. La risposta di «Musica sacra» arriva a firma del Terrabugio.

Nella *Scuola veneta di musica sacra* il maestro Tebaldini, togliendo ad argomento di critica la nostra edizione di una messa a tre voci del Lotti, esce in un'affermazione falsa riguardo al trasporto della musica antica: perché non è vero che in essa questo trasporto in generale succedesse di una *terza sopra maggiore o minore!* Allora sì, staremmo freschi. Si sa invece che quando il pezzo era scritto colle *chiavette* esso veniva trasportato di una *seconda*, di una *terza minore* o anche *maggiore sotto*. Invece era inutile il trasporto quando il pezzo di musica era scritto nelle solite chiavi di canto: sop[rano,] alt[o,] ten[ore,] bas[so].<sup>36</sup> Veniva il pezzo trasportato una *terza sopra* solamente quando in esso trovavasi scritto il sop[rano] in chiave di mez[z]o sop[rano]; il con[tralto] in chiave di ten[ore]; il ten[ore] in chiave di bas[so]; ed il bas[so] nella sua chiave, ma in tessitura grave.<sup>37</sup>

Nella replica, il Tebaldini ribadisce la prassi invalsa «presso gli antichi di non servirsi nella notazione di note tagliate sotto o sopra il rigo» e fa notare come anche i brani scritti nelle chiavi proprie delle voci spesso devono essere trasposti alla terza superiore per una corretta esecuzione. Egli cita gli *offertoria* a cinque voci del Palestrina, molti dei quali, seppure in chiave di soprano, contralto, tenore e basso (il Quintus è a tutti gli effetti un secondo Tenor), richiedono una trasposizione perché le parti risultano troppo basse<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», 1/9, 1892-1893, p. 70. Nell'archivio storico della Santa Casa di Loreto sono conservate le copie manoscritte della *Messa a tre voci* del Lotti nella trascrizione del Tebaldini, con un'annotazione autografa: «Ho cominciato a dirigere questa *Messa* di A. Lotti da me esumata a San Marco di Venezia nell'Avvento del 1890 ed ho finito nella Settimana Santa del 1925 nella basilica di Loreto».

<sup>36</sup> Sull'utilizzo delle «chiavette» nella musica antica cfr. P. BARBIERI, «*Chiavette*» and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837), «Recercare», III, 1991, pp. 5-79; ID., *Diapason, chiavette et tempérament dans l'interprétation de Palestrina*, in *L'interprétation de Palestrina*, giornate di studio (Royaumont, Octobre 1990), Paris, Association Palestrina, 1991, pp. 25-43; ID., *Corista, chiavette e intonazione nella prassi romana e veneto-bolognese del tardo Rinascimento*, in *Ruggero Giovannelli musicista eccellentissimo e forse il primo del suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi (Palestrina-Velletri, 12-14 giugno 1992), a cura di C. Bongiovanni e G. Rostirolla, Palestrina, [Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina], 1998, pp. 433-457.

<sup>37</sup> «Musica sacra», XVII/6, 1893, p. 104.

<sup>38</sup> Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», 1/11, 1892-1893, p. 86. Le osservazioni del Tebaldini erano pertinenti, ma con una precisazione. Se nelle composizioni del Lotti la trasposizione era necessaria perché le parti erano state scritte in una tonalità più bassa, nella polifonia antica l'Altus era spesso interpretato da tenori acuti che davano trasparenza alla trama vocale, mentre i registri vocali erano più flessibili degli attuali e coprivano, soprattutto al grave, un *ambitus* molto esteso. Per questa ragione i cori attuali richiedono la trasposizione alla terza maggiore o minore superiore.

Nel secondo anno di pubblicazione (1893-1894), «La scuola veneta di musica sacra» dà spazio ad autori contemporanei, come Luigi Bottazzo, Vittorio Franz e lo stesso Tebaldini, presentando solamente tre inserti con brani di musica sacra antica<sup>39</sup>. Il primo è un Credo all'unisono con accompagnamento d'organo, dai *Credo corali a una e due voci* dell'accademico filarmonico bolognese Giuseppe Maria Carretti<sup>40</sup>. Il brano, in canto fratto, abbandona la struttura modale a favore della tonalità d'impianto in *Si b* maggiore, con alcune rapide modulazioni, e in ritmo ternario (3/2) tipico dell'«andar zopicando con la tripla», per rompere l'uniformità del tempo comune<sup>41</sup>. Forse il Tebaldini non aveva una percezione precisa del *modus cantandi* espresso dalle composizioni del Carretti, ma ne comprese la funzione<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Gli inserti della prima annata furono completati con l'inno *O Dei Mater* e un *Veni creator Spiritus* del Tebaldini, una *Fantasia* per organo di Oreste Ravanello, cadenze e preludi di Luigi Bottazzo. Nella seconda annata, oltre a brani di Vittorio Franz e di Giuseppe Barbieri, furono inclusi un *Beatus vir* ed esempi del Bottazzo per l'accompagnamento di melodie gregoriane, un *Tantum ergo* di Lorenzo Perosi e i due offertori del Tebaldini *Laetentur caeli* e *Tui sunt caeli*.

<sup>40</sup> «La scuola veneta di musica sacra», II/1-2, 7-8, 1893-1894, pp. 52-53. Cfr. G.M. CARRETTI, *Credo corali a una e due voci con l'organo, se piace*, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1737 (RISM A/I: II, C 1260). Probabilmente, la trascrizione fu fatta dall'esemplare conservato in I-BC EE.20.

<sup>41</sup> Tra i primi esempi di canto fratto cfr. L. DA VIADANA, *Venti quattro Credo a canto fermo sopra i tuoni delli hinni, che santa Chiesa usa cantare, col versetto, Et incarnatus est, in musica, a chi piace. Con le quattro antiphone, della Madonna in tuono feriale*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1619; G. FREZZA DALLE GROTTI, *Il cantore ecclesiastico. Breve, facile ed essatta notizia del canto fermo per istruzione de' religiosi Minori conventuali e beneficio comune di tutti gl'ecclesiastici*, Padova, Stamp. del seminario, 1698, con l'appendice [ID.], *Symbolum apostolorum cum aliis cantionibus ecclesiasticis cantu firmo semifigurato multifariam secundum temporum diversitatem ad ecclesiarum usum, ac studiosorum exercitium variatum*, Padova, Stamp. del seminario, [1698]. Per una bibliografia aggiornata sul fenomeno del canto fratto cfr. *Il canto fratto. L'altro gregoriano*, atti del convegno internazionale di studi (Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003), a cura di M. Gozzi e F. Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 2006. Sulle polifonie semplici, invece, cfr. *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, a cura di G. Cattin e F.A. Gallo, Venezia-Bologna, Fondazione Ugo e Olga Levi - il Mulino, 2002; *Polifonie semplici*, atti del convegno internazionale di studi (Arezzo, 28-30 dicembre 2001), a cura di F. Facchin, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2003.

<sup>42</sup> In G. TEBALDINI, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova. Illustrazione storico-critica con cinque eliotipie*, Padova, Tip. e libreria Antoniana, 1895, pp. 104-105, sono riportate le avvertenze esecutive riguardanti il «canto semifigurato» inserite in FREZZA, *Il cantore ecclesiastico*, cit., p. 76. Il Tebaldini, pur considerando interessante «conoscere quali fossero i criteri che dominavano al tempo del Frezza», afferma che «la riduzione in canto semifigurato è riuscita punto accettabile dopo la restaurazione avvenuta del canto gregoriano», in quanto snatura «le stesse proprietà fondamentali» della monodia liturgica. La differenza d'opinione rispetto ai *Credo* del Carretti potrebbe derivare del fatto che il Tebaldini si sia fatto influenzare, oltre che dai rimandi al *cantus firmus*, dalla notazione mensurale nera impiegata nell'opera del Frezza, che gli doveva apparire come una corruzione di quella quadrata propria della monodia

Egli [Carretti], mentre era addetto del coro della basilica petroniana, procurò che i canti liturgici fossero eseguiti con singolare esattezza e gravità. Nella musica che dettò, vi è la impronta di uno stile largo, sostenuto, e singolarmente adatto alla maestà del tempio.<sup>43</sup>

Seguono due composizioni di Giovanni Perluigi da Palestrina: il *Quocumque pergis virgines* a quattro voci virili (terza strofa dell'inno *Iesu, corona virginum*) e l'offertorio a cinque voci miste *Dextera Domini* (trasposto). Con molta probabilità, il Tebaldini non ha consultato le fonti originali, ma si è servito degli *opera omnia* del Palestrina editi da Breitkopf & Härtel<sup>44</sup>. Le due trascrizioni, infatti, abbondano di segni dinamici e agogici perché egli si sentiva in obbligo di fornire il maggior numero possibile di indicazioni per una corretta esecuzione, come risulta dalla sua analisi dell'offertorio *Dextera Domini*<sup>45</sup>.

La composizione si divide in due parti principali [...]. A sua volta ogni parte si forma di più temi. *Dextera Domini fecit virtutem* (1° tema). Ritorna poi il primo membro del tema; alle parole *exaltavit me* appare la variante al tema medesimo

gregoriana. Il Carretti, invece, aveva pubblicato i propri *Credo* in notazione moderna e senza riferimenti al *cantus planus*, ma approntando comunque un'ulteriore edizione realizzata secondo i tipi consueti del libro liturgico. Cfr. I-BC Q.137 (RISM A/I: II, C 1261).

<sup>43</sup> «La scuola veneta di musica sacra», II/1-2, 7-8, 1893-1894, p. 53. Si noti il parallelismo con la prefazione di Viadana, *Venti quattro Credo*, cit.: «Sentendo io tutto 'l giorno; cortesi lettori, cantarsi ne sacri tempj tante stravaganze, e varie sorti di Credo a canto fermo, fatti alla peggio, & a capricci d'huomini (salvo sempre i buoni) che per lo più non hanno né cognizione, né regola alcuna in tal professione, mi son mosso dico a compatire a tanto disordine, e con la gratia di Dio, ne ho fatti venti quattro sopra i tuoni degl'hinni, di quasi tutto l'anno, con obbligarli sempre a i propri tuoni, che perciò non si potrà dire, che sieno fatti a caso, né a capriccio». Cfr. F. MOMPOLLIO, *Lodovico Viadana musicista tra due secoli, XVI-XVII*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 171-172.

<sup>44</sup> Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», II/7-8, 1893-1894, p. 53. I due brani sono tratti da G.P. DA PALESTRINA, *Hymni totius anni secundum sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem necnon hymni religionum quatuor vocibus concinendi*, Venezia, Angelo Gardane, 1589 (RISM A/I: VI, p. 738); ID., *Offertoria totius anni secundum sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem quinque vocibus concinenda... pars prima [pars secunda]*, 2 voll., Roma, Francesco Coattino, 1593 (RISM A/I: VI, p. 746, p. 749). Cfr. anche Pierluigi da Palestrina's *Werke*, cit., VIII, IX.

<sup>45</sup> Testimoniano l'interesse del Tebaldini per l'opera del Palestrina studi e conferenze inedite (copie presso il Centro studi e ricerche "Giovanni Tebaldini"). Cfr., in particolare, G. TEBALDINI, *Della musica sacra. Giovanni Pier Luigi da Palestrina. Conferenze. Appendice*, Padova, Scuola veneta di musica sacra, 1894<sup>2</sup>; ID., *Per celebrare il IV centenario dalla nascita di Giovanni Pier Luigi da Palestrina nella Sala Martucci. Discorso commemorativo*, Napoli, Coop. tip. Forense, 1925. Nel settembre del 1921 a Ravenna fu eseguita la *Trilogia sacra con melodie gregoriane, mottetti ed inni di G.P. da Palestrina a commento delle cantiche dantesche da eseguirsi nella restaurata chiesa di San Francesco nei giorni 17 e 18 settembre 1921 nella visione immaginata ed espressa da G. Tebaldini*, a cura del Comitato cattolico dantesco, Recanati, Tip. Simboli, 1921, eseguita a Ravenna.

con cui si chiude la prima parte. *Non moriar sed vivam*; (1° tema della seconda parte) variato alle parole *sed vivam et narrabo opera Domini* (2° tema). Su questo secondo tema della seconda parte, si forma la grandiosa cadenza finale, degna veramente di narrare la grandezza dell'opera divina. A nostro parere chi volesse eseguire con efficacia la superba composizione palestriniana, dovrebbe innanzi tutto far risaltare e distinguere i diversi membri che la compongono specialmente rallentando ad ogni cadenza intermedia e ravvivando invece il tempo ed il colorito là dove si inizia un nuovo tema.<sup>46</sup>

L'ultima raccolta di musica antica proposta dal Tebaldini comprende alcuni interludi organistici tratti dai *Fiori musicali* di Girolamo Frescobaldi, nella trascrizione dell'Haberl<sup>47</sup>. La selezione effettuata prevede il Kyrie *alternatim* e la *Canzon dopo l'epistola* dalla «Messa della domenica» e il Kyrie *alternatim* dalla *Messa della Madonna*, senza indicazioni aggiuntive.

## 2. I concerti storici

L'interesse militante per i repertori antichi pone il Tebaldini tra i precursori della musicologia storica italiana, assieme a Oscar Chilesotti, Pier Costantino Remondini e Luigi Torchi<sup>48</sup>. Alle trascrizioni e alle pubblicazioni, infatti, egli fece seguire numerose esecuzioni di composizioni dei secoli XVI-XVIII sia durante le celebrazioni liturgiche sia in concerto, contribuendo al recupero di musiche non tradite attraverso un processo di rifunzionalizzazione.

La strada era stata aperta dai sei concerti organizzati nell'inverno 1862-1863 dai fratelli Giuseppe e Leopoldo Mililotti per la rassegna «Renaissance de la musique classique et profane» a palazzo Altemps a Roma, che ave-

<sup>46</sup> «La scuola veneta di musica sacra», II/7-8, 1893-1894, p. 53.

<sup>47</sup> È possibile che l'inserito sia uscito con l'ultimo numero del periodico, nel giugno 1895. Cfr. G. FRESCOBALDI, *Fiori musicali di diverse composizioni toccate, Kirie, canzoni, capricci e ricercari in partitura a quattro utili per sonatori... Opera duodecima*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1635 (RISM A/I: III, F 1871; rist. Sala Bolognese, Forni, 2000), e la trascrizione *Sammlung von Orgelsätzen aus den gedruckten Werken des Hieronymus Frescobaldi*, a cura di Franz Xaver Haberl, Leipzig und Brüssel, Breitkopf & Härtel, [1889].

<sup>48</sup> Cfr. G. TEBALDINI, *Contributo critico-bibliografico alla cronaca della "musicologia" in Italia nella seconda metà del sec. XIX*, «Harmonia», II/6, 1914, pp. 6-13; M. TARRINI, *Pier Costantino Remondini e le «tornate musicali» della sezione di archeologia della Società ligure di Storia patria (1875)*, in *Musica a Genova tra Medio Evo ed Età Moderna*, atti del convegno (Genova, 8-9 aprile 1989), a cura di G. Bulzelli, Torino, Utet, 1992, pp. 162-245; M. DI PASQUALE, *Dei concerti storici in Italia e di Oscar Chilesotti*, in *Oscar Chilesotti e la musicologia storica*, a cura di I. Cavallini, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 25-113.

vano permesso l'ascolto di brani del Palestrina e di Claudio Monteverdi<sup>49</sup>. Fu una delle prime occasioni per proporre musiche diverse da quelle di Marcello, Händel e Glück, che il gusto neoclassico aveva introdotto nei programmi concertistici già nella seconda metà del secolo XVIII<sup>50</sup>.

Un ritorno all'antico era stato proposto anche nelle due «tornate musicali» organizzate dal Remondini presso la Società ligure di Storia patria (1876), dove vennero commentate ed eseguite composizioni, strumentali e vocali, di Giacomo Gorzanis, Giovanni Battista dalla Gostena, Gioseffo Guami, Francesco da Milano, Simone Molinaro e Vincenzo Ruffo<sup>51</sup>. Nello stesso periodo, a Milano la Società del Quartetto corale e la Società di Canto corale proponevano un repertorio che spaziava dal Palestrina al Victoria al barocco italiano e tedesco fino al romanticismo di Brahms, Mendelssohn e Schumann<sup>52</sup>. A Torino, invece, per la Settimana santa del 1881 e del 1882, l'Accademia di Canto corale «Stefano Tempia» organizzò due concerti durante i quali vennero eseguiti brani dell'Allegri, di Felice Anerio, di Giovanni Gabrieli, del Palestrina e del Victoria<sup>53</sup>.

Un impulso notevole alla realizzazione di «concerti storici» fu dato da Oscar Chilesotti che, nell'aprile del 1888, presso il Liceo musicale «Benedetto Marcello» di Venezia svolse una conferenza-concerto «intorno alla melodia popolare nel secolo XVI», proponendo l'esecuzione di alcuni brani strumentali<sup>54</sup>. Assieme a Cesare Pollini, il Chilesotti aveva progettato anche un grande evento da svolgere nella città lagunare nel marzo 1889, poi eseguito a Roma nel maggio seguente. Preceduto da una conferenza del Chilesotti, il concerto fu diretto dal Pollini con brani vocali profani di Bartolomeo Tromboncino, Francesco d'Ana, Alessandro Stradella, Luca Marenzio, Giovanni Battista Bassani e Orazio Vecchi, alternati a compo-

<sup>49</sup> DI PASQUALE, *Dei concerti storici*, cit., p. 44.

<sup>50</sup> Cfr. C. DAHLHAUS, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Arno Folk, 1977 (ed. it. *Fondamenti di storiografia musicale*, Firenze, Discanto, 1980), pp. 65-87; H. HASKELL, *The Early Music Revival: a History*, New York, Thames & Hudson, 1988; L. ZOPPELLI, *Lo «stile sublime» nella musica del Settecento: premesse poetiche e recettive*, «Recercare», II, 1990, pp. 71-93; DI PASQUALE, *Dei concerti storici*, cit., pp. 25-26.

<sup>51</sup> Cfr. TARRINI, *Pier Costantino Remondini*, cit.; DI PASQUALE, *Dei concerti storici*, cit., pp. 48-55.

<sup>52</sup> Cfr. M. G. SITÀ, *Le connotazioni musicali dell'associazionismo milanese*, in *Milano musicale, 1861-1897*, a cura di B.M. Antolini, Lucca, LIM, 1999, pp. 233-281: 254-255, e appendice; A. ESTERO, *Quale musica e in quale conservatorio?*, in *Milano e il suo conservatorio. 1808-2002*, a cura di G. Salvetti, Milano, Skira, 2003, pp. 73-123: 90-94; GABBRIELLI, *La polifonia antica*, cit., pp. 200-201.

<sup>53</sup> Cfr. E. BASSI, *Stefano Tempia e la sua Accademia di Canto corale*, Torino, Centro studi piemontesi - Fondo «Carlo Felice Bona», 1984; DI PASQUALE, *Dei concerti storici*, cit., p. 59; GABBRIELLI, *La polifonia antica*, cit., pp. 202-203.

<sup>54</sup> Cfr. DI PASQUALE, *Dei concerti storici*, cit., pp. 66-72.

sizioni strumentali di Fiorenzo Maschera, Adriano Banchieri, Giovanni Legrenzi, Giovanni Battista Vitali e Francesco Veracini. In quest'ottica di riscoperta del patrimonio musicale antico, fu eseguita una sonata per violino e clavicembalo di Antonio Vivaldi, allora pressoché ignorato<sup>55</sup>.

In questa direzione si mosse anche Giovanni Tebaldini che, due anni dopo avere assunto la direzione della *schola cantorum* di San Marco (1891), organizzò il primo «Concerto storico di musica sacra e profana [della] scuola veneta del secolo XVII» presso il liceo musicale veneziano<sup>56</sup>. Accostando brani sacri e profani dello stesso periodo, l'evento si distinse da quello organizzato da Chilesotti e Pollini, i quali avevano proposto composizioni di epoche diverse.

Il Tebaldini incentrò il concerto sull'opera del Legrenzi, includendo il citato *Nisi Dominus*, due sinfonie e il recitativo con l'aria di Belisario «Coronato di verdi allori» dal *Totila*. A complemento della parte profana, egli scelse una sonata per clavicembalo e organo del Bassani (ridotta per violino, oboe e organo) e alcuni brani tratti da *L'incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi, dal *Giasone* di Francesco Cavalli, da *Gli amori di Apollo e Leucote* di Giovanni Battista Volpe e dall'*Alessandro Magno in Sidone* di Marc'Antonio Ziani. Sul fronte della musica sacra, invece, diresse la *schola cantorum* marciata nell'antifona *Virgo mater Ecclesiae* di Giulio Cesare Martinengo e nel responsorio *Beata viscera Mariae* di Giovanni Rovetta. La scelta di questi due autori è significativa perché, sia pure indirettamente, ruota attorno alla figura di Claudio Monteverdi, maestro della cappella di San Marco dal 1613 al 1643, e alla fase di trapasso dalla «prima» alla «seconda pratica»<sup>57</sup>. Infatti, mentre l'antifona del Martinengo è un esempio di *stylus antiquus*, il responsorio del Rovetta privilegia la dimensione armonica rispetto alla tessitura contrappuntistica.

Le recensioni apparse sulla stampa locale sono positive sia sulla qualità dei due brani sia sul livello della *schola cantorum*. Così si esprimono «L'Adriatico» e «La Venezia».

*Virgo mater Ecclesiae*, il sacro "inno" del bresciano Giulio Cesare Martinengo, di forma e di carattere prettamente palestriniano, è intonato dalle bianche voci degli alunni della "schola cantorum" con una sicurezza che fa davvero meraviglia

<sup>55</sup> Ivi, pp. 73-113.

<sup>56</sup> Cfr. «Gazzetta musicale di Milano», XLVI/13, 1891, pp. 216-217; *Concerto storico di musica sacra e profana (scuola veneta del secolo XVII) nella sala del Liceo Benedetto Marcello la sera di venerdì 20 marzo 1891 ore 9*, [Brescia, Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti, 1941].

<sup>57</sup> Il Martinengo fu l'immediato predecessore del Monteverdi, mentre il Rovetta, ne fu il successore dal 1664 al 1668.

in ragazzini giovani di età e di studio. Il Tebaldini, loro paziente ed intelligente maestro, ha curato ogni effetto di chiaro-scuro ed ha saputo ottenere un'interpretazione mirabile. Anche il "responsorio" *Beata viscera* di Gio[vanni] Rovetta fu cantato assai bene da quei minuscoli cantori.<sup>58</sup>

Del coro soggiungo che nel "responsorio" *Beata viscera* del Rovetta, i fanciulli creati dal Tebaldini ebbero nel canto delle sfumature così serenamente mistiche da strappare alla folla esclamazioni di meraviglia.<sup>59</sup>

Più articolato il commento del periodico «Musica sacra», che però subordina ogni criterio di giudizio al modello palestriniano.

L'inno *Virgo mater Ecclesiae* a 4 voci del Martinengo fu accolto da unanimi applausi; piacquero molto le voci bianche; l'esecuzione del difficile inno fu veramente ottima.

Questo magnifico pezzo è dello stile palestriniano; noto che impressionò molto l'uditorio quell'armonia pura, risultante dall'intreccio di contrappunti magistralmente disposti. Anche il *responsorium* di Rovetta piacque; ma osservo che questo, sebbene forse più d'effetto del primo, è inferiore a quello e vi si riscontra l'artificio più che altro; manca quella spontaneità, quella purezza di linee propria del genere polifonico di Palestrina e dei suoi contemporanei; di più, per la disposizione delle parti, ogni voce non naviga molto bene, come nel primo pezzo; ad ogni modo anche questo è un bel squarcio di musica.<sup>60</sup>

Se nel periodo veneziano la possibilità di eseguire musica antica durante la liturgia incontrò un arduo ostacolo nel maestro di cappella titolare, Nicolò Coccon, negli anni trascorsi a Padova (1894-1897) alla guida della Cappella Antoniana il Tebaldini poté allestire una serie di programmi molto significativi. In particolare, le celebrazioni del VII Centenario antoniano gli permisero di eseguire dei veri e propri concerti di musica antica. Nei giorni 16-18 agosto 1895, infatti, egli diresse la *Missa Aeterna Christi munera* e l'inno per sant'Antonio *En gratulemur hodie* del Palestrina, alcuni salmi in falsobordone di Lodovico da Viadana, di Cesare de Zaccaria, del Victoria e di Giuseppe Antonio Bernabei, un *Magnificat* di Giuseppe Ottavio Pitoni e l'antifona *Salve Regina* a tre voci di Giovanni Martini. Il secondo giorno fu dedicato agli antichi maestri di cappella della basilica antoniana, con l'esecuzione della *Missa brevis* di Costanzo Porta, di brani a cinque voci di Bonifacio Pasquali, Giulio Belli, Orazio Colombani e Bartolomeo Ratti, di due salmi in falsobordone di Giovanni Ghizzolo e della *Salve Regina* «ripiena» di Giuseppe Tartini.

<sup>58</sup> «L'Adriatico», XVI, 1891, 21 marzo. Cfr. anche *Concerto storico*, cit.

<sup>59</sup> «La Venezia», XVI, 1891, 21 marzo. Cfr. anche *Concerto storico*, cit.

<sup>60</sup> «Musica sacra», XV/4, 1891, pp. 61-62.

Si trattava di un programma insolito e ardito, che richiese la presenza di voci ben addestrate<sup>61</sup>, ma che fu sapientemente articolato. Il Tebaldini, infatti, raggruppò la serie di brani rinascimentali sulla base dell'organico vocale, proponendo il falsobordone nella salmodia, secondo il modello cinque-seicentesco, e concludendo con le composizioni in contrappunto osservato di Giovanni Battista Martini e Giuseppe Tartini. Il livello delle esecuzioni, rilevato dalle corrispondenze apparse in «Musica sacra» e nel settimanale padovano «La sentinella», colpì particolarmente il musicista Guido Alberto Fano, che se ne ricordava ancora a molti anni di distanza<sup>62</sup>.

Mi si ravvisa nello spirito un ricordo personale. Ero nella prima giovinezza, in quel periodo della vita in cui tutto nell'anima si tramuta in sogno. Il bel tempio di Sant'Antonio in quel giorno che sto rievocando, come sempre nel periodo delle feste dedicate al santo protettore della città, era stivato di gente. L'altar maggiore di Donatello era stato di recente ripristinato per opera di Camillo Boito; un magnifico organo era stato appena costruito; un mite profumo d'incenso vanito inebriava i sensi e la fantasia. Per la prima volta allora, sotto la direzione di Giovanni Tebaldini, io udii salmodiare melodie gregoriane, modulare musiche del divino Palestrina. Orbene, la commozione interna che ne provai fu tale che non dimenticherò mai più; fu per me, imbevuto fino allora di musica moderna, specie drammatica e strumentale, una vera rivelazione; e ricordo che ricevetti un'impressione così viva, che parevami, mi sia permessa l'immagine, di avere nel mio spirito, come scolpito, lo spirito di quei primi cristiani annientanti la propria individualità nella contemplazione estetica del divin Redentore.<sup>63</sup>

Alcuni rilievi, invece, furono mossi dal periodico «Musica sacra» e da «La lega lombarda» nei riguardi dell'esecuzione della *Missa Aeterna Christi munera* del Palestrina e della *Missa brevis* del Porta.

La messa di Palestrina [...] ebbe un'interpretazione diversa da quella che siamo soliti udire, in qualche parte un po' affrettata, in altra piuttosto lenta, però sempre in quei passi ove il sacro testo poteva darne ragione al dirigente; molte volte è questione di sentire.<sup>64</sup>

La *Missa brevis* eseguita ieri offre [...] forse più un interesse storico che un interesse artistico. L'ispirazione viva, che scuote l'anima e la eleva, colmandola di sensazioni soavi e pure, ben di rado si presenta in questa messa e spesso invece

<sup>61</sup> Ad esempio, per l'esecuzione della messa del Porta, alla Cappella Antoniana furono aggregate le voci bianche della *schola cantorum* della cattedrale di Cremona. Cfr. «La sentinella», 1, 1895, 21 agosto.

<sup>62</sup> *Ibid.*; «Musica sacra», XIX/9, 1895, pp. 134-136.

<sup>63</sup> G.A. FANO, *Nella vita del ritmo*, Napoli, Ricciardi, 1916, pp. 54-55.

<sup>64</sup> «Musica sacra», XIX/9, 1895, p. 135.

l'animo nostro resta quasi oppresso da un senso di pesantezza, di cui – anche con le migliori prevenzioni – non abbiamo saputo liberarci. [...]

Chi ci legge sa che non intendiamo con questo negare il valore intrinseco che dal lato tecnico può avere la *Messa* del Porta; [...] tuttavia – e questo anche a giudizio di persone di non dubbia competenza – non crederemmo opportuna l'esecuzione della *Messa* del Porta in condizioni diverse da quelle che si sono avute a Padova, dove[,] come abbiamo sopraccennato[,] questa musica avea una particolare ragione per far parte del programma.<sup>65</sup>

Le obiezioni alle scelte esecutive del Tebaldini permettono di approfondire le direttrici lungo le quali egli operò nel recupero della musica antica. Innanzitutto, la convinzione che la musica fosse un'arte

così astratta e soggettiva da non potersi riguardare e considerare – neppure in ciò che riguarda l'interpretazione di essa – nella sua apparente consistenza esteriore entro limiti fissi ed assoluti. Una data composizione (la storia e l'esperienza in questo ci ammaestrano) pur mantenendosi sostanzialmente quale è stata concepita in origine, può – portata sotto altra luce ed in altro ambiente – ampliare le sue proporzioni ingrandendosi od anche limitandosi sino a destare sensazioni tutt'affatto nuove né dapprima sospettate. Può anzi con questo mezzo rivelare proprietà congenite e contenuto espressivo dapprima sfuggiti e passati inosservati, magari anche allo stesso artista creatore. [...]

La stessa polifonia cinquecentesca, dettata per piccole masse di cantori, è divenuta oggi campo grandioso non totalmente esplorato neppure dagli stessi interpreti che hanno saputo in questi ultimi anni elevarsi al di sopra del vieto formalismo e della *routine* di maniera (da non confondersi con la tradizione) durata per secoli.<sup>66</sup>

Pertanto, l'esecuzione della *Missa Aeterna Christi munera* mirava a rivestire di caratteri espressivi inediti la composizione palestriniana, in quanto la tradizione esecutiva di un brano musicale, secondo il Tebaldini costituita dall'accumulo delle diverse interpretazioni, è soggetta ad accrescimento e sviluppo continui, che la differenziano nettamente dall'inerte riproposizione di modelli esecutivi che si è «soliti udire». Infatti,

il rispetto alla tradizione, anzi il culto di essa, non significa immobilizzare l'opera d'arte nelle sue forme estrinseche entro i confini angusti in cui è nata. Facendo a questo modo – e così si è praticato a lungo – si è andati incontro all'abbandono

<sup>65</sup> «La lega lombarda», X, 1895, 19-20 agosto.

<sup>66</sup> Brescia, Archivio di Stato (ASB), *Archivio storico Ateneo di Brescia, Carte Tebaldini*, b. 165, *Della tradizione* (copia presso il Centro studi e ricerche "Giovanni Tebaldini"). Cfr. R. NAVARINI, *L'archivio storico dell'Ateneo di Brescia*, Brescia, Ateneo di Brescia - Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, 1996, p. 374.

delle medesime opere d'arte ed al convincimento durato a lungo della loro intima capacità puramente iniziale e quindi deceduta, sorpassata dalle nuove forme.<sup>67</sup>

È una posizione che ai criteri filologici antepone una prospettiva di tipo evolucionista, più consona all'attività di un musicista pratico, attento alle possibili ricadute nei riguardi di un pubblico assuefatto alla musica di stile drammatico e non avvezzo a esecuzioni archeologizzanti. Tuttavia, al Tebaldini non mancava uno spiccato interesse per la prospettiva storica della musica e le sue molteplici implicazioni, che lo indusse a riesumare la *Missa brevis* del Porta, nonostante il suo contenuto valore artistico, e a realizzare i pionieristici cataloghi degli archivi musicali delle cappelle musicali Antoniana e Lauretana<sup>68</sup>.

Volendo tracciare il percorso compiuto dal Tebaldini nel recupero dell'antico, la tabella seguente fornisce un elenco della maggior parte dei brani di musica sacra dei secoli XVI-XVIII che egli diresse negli otto anni (1889-1897) trascorsi tra Venezia e Padova come *magister capellae*<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> ASB, *Archivio storico Ateneo di Brescia, Carte Tebaldini*, b. 165, cit. Nello stesso scritto, il Tebaldini riferisce che, a causa delle proprie scelte non filologiche, fu attaccato dai «musicologi ortodossi e puristi» per avere proposto l'*Euridice* di Jacopo Peri e Giulio Caccini con un organico orchestrale moderno e non con i quattro strumenti citati nella prefazione della partitura originale. Il medesimo approccio 'modernista' si riscontra anche nell'orchestrazione del *Surrexit Christus* di Giovanni Gabrieli e della *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri.

<sup>68</sup> Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana*, cit.; ID., *L'archivio musicale della Cappella Lauretana. Catalogo storico-critico*, Loreto, Amministrazione di Santa Casa, 1921.

<sup>69</sup> Per compilare la tabella mi sono avvalso delle annotazioni apposte dal Tebaldini ad alcune sue trascrizioni, delle recensioni apparse in vari quotidiani e periodici, oltre che della documentazione riguardante l'attività della Cappella Antoniana conservata in 1-Pca. Per gli anni 1896-1897, è stato possibile effettuare solo una ricostruzione parziale del repertorio, in quanto la documentazione relativa risulta lacunosa. Oltre a un *Magnificat* a quattro voci in falsobordone eseguito per la Pentecoste del 1893 nella basilica di San Marco, attribuito (probabilmente in maniera erronea) a Giovanni Gabrieli e non rintracciato, non sono incluse le composizioni di Antonio Calegari e di Francesco Antonio Vallotti, in quanto esse non erano mai uscite completamente dal repertorio della Cappella Antoniana.

Autore e brano	Possibile fonte utilizzata	Prima esecuzione
CAROLUS ANDREAE (sec. XVII) <i>Beatus vir</i> , 4vv	<i>Musica divina</i> , cit., a. II, t. III, fasc. 2	Padova, basilica di Sant'Antonio, 16 agosto 1895 (VII Centenario antoniano)
GIULIO BELLI (1560 ca - 1621 ca) <i>Beatus vir</i> , 5vv, bc	<i>Psalmi ad vespere in totius anni solemnitatibus...</i> , Venezia, Riccardo Amadino, 1606 <sup>3</sup> (RISM A/I: I, B 1757)	Padova, basilica di Sant'Antonio, 17 agosto 1895 (VII Centenario antoniano)
GIUSEPPE ANTONIO BERNABEI (1649-1732) <i>Dixit Dominus</i> , 4vv [1] <i>Popule meus</i> , 4vv [2]	<i>Musica divina</i> , cit., a. I, t. IV [2]; a. II, t. III, fasc. 2 [1]	Padova, basilica di Sant'Antonio, Settimana Santa 1895 [2]; 16 agosto 1895 (VII Centenario antoniano) [1]
GIUSEPPE MARIA CARRETTI (1690-1774) <i>Credo</i> , 1v, org	<i>Credo corali a una e due voci</i> , cit.	[n.d.]
CLAUDIO CASCIOLINI (1697-1760) <i>Missa pro defunctis</i> , 3vv	<i>Messe di requiem</i> , Regensburg, Pustet, [s.d.]	Venezia, basilica di San Marco, Settimana Santa 1893
ORAZIO COLOMBANI (1550 ca - 1595) <i>Confitebor tibi Domine</i> , 5vv	<i>Armonia super davidicos vesperarum psalmos maiorum solemnitatum...</i> , Brescia, Vincenzo Sabbio, a istanza di Francesco e dell'erede di Simone Tini, 1584 (RISM A/I: II, C 3424)	Padova, basilica di Sant'Antonio, 17 agosto 1895 (VII Centenario antoniano)
ANDREA GABRIELI (1510/33 ca - 1585 ca) <i>Angeli, archangeli</i> , 4vv	<i>Ecclesiasticarum cantionum</i> , cit.	[n.d.]
GIOVANNI GHIZZOLO (1580 ca - 1625 ca) <i>Laudate Dominum omnes gentes</i> , 4vv, bc <i>Laudate pueri Dominum</i> , 4vv, bc	<i>Salmi, messa, et falsi bordoni concertati a quattro voci...</i> , Venezia, Alessandro Vincenti, 1624 <sup>3</sup> (RISM A/I: III, G 1793)	Padova, basilica di Sant'Antonio, 17 agosto 1895 (VII Centenario antoniano)

(segue)

Autore e brano	Possibile fonte utilizzata	Prima esecuzione
GIOVANNI LEGRENZI (1626-1690) <i>Dixit Dominus</i> , 3vv, 2vl, bc [rid. 3vv, org] [1] <i>Domine ad adiuvandum</i> , rv, 2vl, bc [rid. iv, org] [2] <i>Nisi Dominus</i> , 3vv, 2vl, bc [3]	<i>Salmi a cinque</i> , cit. (trascr. di Franz Commer)	Venezia, Liceo musicale "Benedetto Marcello", 20 marzo 1891 («Concerto storico di musica sacra e profana [della] scuola veneta del secolo XVII») [3]; basilica di San Marco, Ascensione 1893 [1]; Pentecoste 1893 [2]
ANTONIO LOTTI (1667-1740) <i>Ecce panis angelorum</i> , 4vv [1] <i>Messa a tre voci</i> [Do magg.], 3vv [2] <i>Miserere</i> , 4vv [3] <i>Regina caeli</i> , 4vv [4]	I-Vlevi, fondo musicale di San Marco, ms. B.779/1-10 [4], ms. B.852/1-22 [1]; ANTONIO LOTTI, <i>Miserere a quattro voci</i> , Milano, Calcografia di «Musica sacra», [1883] [3] <sup>70</sup>	Venezia, Liceo musicale "Benedetto Marcello", 24 agosto 1890 (primo saggio pubblico della <i>schola cantorum</i> di San Marco) [1, 4]; Ivi, III domenica di Avvento 1890 [2]; Ivi, Settimana Santa 1893 [3]
BENEDETTO MARCELLO (1686-1739) <i>Miserere</i> , 3vv, bc [1] <i>Salmo XXII</i> , 2vv, bc [2]	I-Pca, ms. B.III.709 (orchestrazione di Giovanni Soranzo) [?] [1]; <i>Miserere (inedito) a tre voci per due tenori e basso...</i> <i>con accompagnamento d'organo di Jacopo Tomadini...</i> , Milano, Calcografia di «Musica sacra», [1890] [1]; MARCELLO, <i>50 salmi di Davide</i> , cit., III [2]	Padova, basilica di Sant'Antonio, Dome- nica delle Palme 1895 [1]; sala dei concerti della <i>schola cantorum</i> della basilica di Sant'Antonio, 25 marzo 1897 (primo saggio della Cappella Antoniana) [2]
GIULIO CESARE MARTINENGO (1564/1568-1613) <i>Virgo mater Ecclesiae</i> , 4vv	[ms. segnalato dal Tebaldini nel fondo musicale di San Marco, ma attualmente non più reperibile]	Venezia, Liceo musicale "Benedetto Marcello", 20 marzo 1891 («Concerto storico di musica sacra e profana [della] scuola veneta del secolo XVII»)

(segue)

Autore e brano	Possibile fonte utilizzata	Prima esecuzione
GIOVANNI BATTISTA MARTINI (1706-1784) <i>Salve Regina</i> , 3vv, archi, bc [rid. 3vv, org]	<i>Salve Regina, antifona</i> , Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1734; <i>Salve Regina a 3 voci e organo</i> , a cura di Pierre-Joseph E. Tinel, [s.l., s.n., s.d.]	Padova, basilica di Sant'Antonio, 16 agosto 1895 (VII Centenario antoniano)
GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1525-1594 ca) <i>Benedictus Dominus</i> <i>Deus Israel</i> , 4vv [1] <i>Dextera Domini</i> , 5vv [2] <i>Dum complerentur</i> , 6vv [3] <i>En gratulemur hodie</i> , 4vv [4] <i>Iste confessor</i> , 4vv [5] <i>Missa Aeterna Christi</i> <i>munera</i> , 4vv [6] <i>Missa papae Marcelli</i> , 6vv [7] <i>Pueri Hebraeorum</i> , 4vv [8]	<i>Pierluigi da Palestrina's Werke</i> , cit., I, V, VIII-IX, XI, XIV, XXX	Venezia, basilica di San Marco, Settimana Santa 1894 [2]; Padova, basilica di Sant'Antonio, Domenica delle palme 1895 [1, 8]; 16 agosto 1895 (VII Centenario antoniano) [5-6]; 18 agosto 1895 (VII Centenario antoniano) [4]; Pasqua 1896 [7]; Pentecoste 1896 [3]
BONIFACIO PASQUALI (?-1585) <i>Dixit Dominus</i> , 5vv <i>Domine ad adiuvandum</i> , 5vv	<i>Componimenti di autori bolognesi ecc...</i> , a cura di Alessandro Busi, Bologna, Luigi Trebbi, [s.d.] <sup>71</sup>	Padova, basilica di Sant'Antonio, 17 agosto 1895 (VII Centenario antoniano)
GIUSEPPE OTTAVIO PITONI (1657-1743) <i>Magnificat</i> , 4vv, bc [1] <i>Responsoria. Feria V in Coena Domini</i> , 4vv, bc [2]	I-Pca, ms. C.III.1168 [2]; <i>Musica divina</i> , cit., a. I, t. III [1]	Padova, basilica di Sant'Antonio, 16 agosto 1895 (VII Centenario antoniano) [1]; Settimana Santa 1896 [2]

(segue)

<sup>70</sup> Cfr. *San Marco*, cit., III, pp. 695, 697. Come già rilevato in precedenza, il ms. contenente la Messa a tre voci in Do maggiore del Lotti non è più reperibile nel fondo musicale di San Marco.

<sup>71</sup> Cfr. L. Busi, *Il padre G.B. Martini, musicista-letterato del secolo XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1891 (rist. Bologna, Forni, 1969), p. 455.

Autore e brano	Possibile fonte utilizzata	Prima esecuzione
COSTANZO PORTA (1529-1601 ca) <i>Missa brevis</i> , 4vv	<i>Constantii Portae... missarum Liber primus</i> , Venezia, Angelo Gardane, 1578 (RISM A/I: VII, P 5180); I-Pca, ms. B.III.654 (trascr. di Francesco Antonio Vallotti [1738], con aggiunta del bc) [?]	Padova, basilica di Sant'Antonio, 17 agosto 1895 (VII Centenario antoniano)
BARTOLOMEO RATTI (1565-1634) <i>Magnificat</i> , 5vv	<i>Musica divina</i> , cit., a. II, t. III, fasc. 2	Padova, basilica di Sant'Antonio, 17 agosto 1895 (VII Centenario antoniano)
GIOVANNI ROVETTA (1596 - 1668 ca) <i>Beata viscera Mariae</i> , 4vv, bc	I-Vlevi, fondo musicale di San Marco, ms. B.787/1-39 <sup>72</sup>	Venezia, Liceo musicale "Benedetto Marcello", 20 marzo 1891 («Concerto storico di musica sacra e profana [della] scuola veneta del secolo XVII»).
FRANCESCO SORIANO (1550 ca - 1621) <i>Passio D.N.I.C. secundum Ioannem</i> , 4vv [1] <i>Salve regina</i> , 4vv [2]	<i>Passio</i> , [s.l.], Haberl, 1895 [1]; <i>Salve Regina, antifona</i> , Düsseldorf, Schwann, 1893 [2]	Padova, basilica di Sant'Antonio, 16 giugno 1895 (Dedicazione della basilica) [2]; Ivi, Settimana Santa 1896 [1].
GIUSEPPE TARTINI (1692-1770) <i>Canzoncine sacre</i> , 1v, bc [elab. a 2vv del Tebaldini] [1] <i>Salve Regina</i> , 4vv [2]	I-Pca, ms. D.VI.1894 [1]; Ivi, ms. D.VII.1937 [2]	Padova, basilica di Sant'Antonio, 17 agosto 1895 (VII Centenario antoniano) [2]; Padova, sala dei concerti della <i>schola cantorum</i> della basilica di Sant'Antonio, 25 marzo 1897 (primo saggio della Cappella Antoniana) [1]

(segue)

Autore e brano	Possibile fonte utilizzata	Prima esecuzione
LODOVICO DA VIADANA (1560 ca - 1627) <i>Beatus vir</i> , 4vv [rid. 3vv, org] [1] <i>Benedictus Dominus Deus Israel</i> , 4vv [2] <i>Confitebor tibi Domine</i> , 4vv [rid. 3vv, org] [3] <i>Confitebor tibi Domine</i> , 5vv [4] <i>Laudate pueri Dominum</i> , 5vv [5]	<i>Cantiones selectae ex operibus ecclesiasticis fr. Ludovici Viadanae</i> , Regensburg - New York - Cincinnati, Pustet, 1890 [1-2]; <i>Musica divina</i> , cit., a. II, t. III, fasc. 2 [3-4]	Vicenza, chiesa di San Lorenzo, 21 giugno 1891 (III Centenario aloisiano) [1, 3]; Venezia, basilica di San Marco, Settimana Santa 1893 [2]; Padova, basilica di Sant'Antonio, 16 agosto 1895 (VII Centenario antoniano) [4-5]
TOMÁS LUIS DE VICTORIA (1548 ca - 1611) <i>Domine ad adiuvandam</i> , 4vv [1] <i>Passio D.N.I.C. secundum Matthaeum</i> , 4vv [2]	<i>Musica divina</i> , cit., a. I, t. III [1]; <i>Turba passionis s. Matthaeum</i> , Roma, RCA, 1870 [2] [?]	Padova, basilica di Sant'Antonio, 16 agosto 1895 (VII Centenario antoniano) [1]; Settimana Santa 1896 [2]
BENEDETTO VINACCESI (1670 ca - 1719) <i>Si consurgis quasi aurora</i> , 3vv, bc	I-Pca, ms. B.II.621.	Padova, sala dei concerti della <i>schola cantorum</i> della basilica di Sant'Antonio, 30 maggio 1897 (secondo saggio della Cappella Antoniana).
CESARE DE ZACCARIA (1550 ca - 1605 ca) <i>Beatus vir</i> , 4vv [1] <i>Credidi</i> , 4vv [2] <i>Dixit Dominus</i> , 4vv [3] <i>Laudate Dominum omnes gentes</i> , 4vv [4] <i>Laudate pueri Dominum</i> , 4vv [5] <i>Lauda Ierusalem Dominum</i> , 4vv [6]	<i>Musica divina</i> , cit., a. I, t. III [1-3, 5-6]; a. II, t. III, fasc. 2 [4]	Padova, basilica di Sant'Antonio, <i>Corpus Domini</i> 1895 [2]; 15 giugno 1895 (Dedicazione della basilica) [1-3, 5-6]; 16 agosto 1895 (VII Centenario antoniano) [4].

<sup>72</sup> Cfr. *San Marco*, cit., III, p. 995.

## 3. Osservazioni

Nonostante l'intensa attività svolta presso la Cappella Antoniana, in una lettera inviata al De Santi il Tebaldini registra un atteggiamento tutt'altro che positivo degli ambienti padovani verso la riforma della musica sacra. Egli rivela l'autentica ragione che lo ha spinto ad abbandonare l'impresa editoriale de «La scuola veneta di musica sacra».

Ho fatto cessare la Scuola veneta perché Padova non è terreno propizio per far fiorire impresa simile. I tepidi amanti della musica sacra ivi raccolti sono di quelli che amano gli altri che lavorano ad un simile scopo – finché rimangono lontani. Vicini, vedendo menomato il loro prestigio si squagliano, tanto più avanti di chi non è tipo da far servire un giornale a scopi di gonfiatura, di ambizione e di vanità.<sup>73</sup>

Il giudizio, severo, evidenzia un aspetto cruciale per comprendere i meccanismi che avrebbero provocato il disfacimento del movimento ceciliano. In particolare, emerge la mancanza di coesione fra gli attivisti del movimento, separati da divergenze d'opinione e da personalismi. Tant'è che proprio a Padova, uno dei centri apparentemente più vivaci delle riforme ceciliane, un periodico di rottura e battagliero quale «La scuola veneta di musica sacra» incontrò insidie notevoli, a causa di pseudo-riformatori attenti al proprio prestigio personale e sempre propensi al compromesso.

Con la morte del Bonuzzi (1894) e il silenzio del Tebaldini veniva meno la spinta che aveva animato il movimento ceciliano veneto e la relativa attività pubblicistica; inoltre, con l'emanazione del nuovo e coercitivo decreto sulla musica sacra della Sacra Congregazione dei Riti si scioglievano le associazioni ceciliane locali. Si apriva, invece, il periodo della riforma "pratica" condotta senza clamore all'interno delle cappelle musicali delle basiliche di San Marco e del Santo rispettivamente da Lorenzo Perosi e dal Tebaldini stesso; un «continuo progresso» verso la riscoperta dell'antico, che non poteva essere fermato da alcuna prescrizione ecclesiastica e che avrebbe dato i suoi frutti, germinando vigorosamente dopo l'ascesa al soglio pontificio del cardinale Giuseppe Sarto.

Le ricerche tratteggiano un bilancio nel complesso positivo dell'attività di recupero della musica sacra antica svolta dal Tebaldini. Nel settore editoriale, il maestro bresciano operò infatti con acume e spirito critico, selezionando i brani da pubblicare in partitura moderna in base al reale valore intrinseco di ciascuno, alla capacità di rappresentare in maniera significativa

<sup>73</sup> ACC, Fondo De Santi, *Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 26 agosto 1895 [II, 103].

un determinato stile compositivo, alla valenza liturgica e, soprattutto, alla possibilità di essere eseguito dalla maggioranza delle *scholae cantorum* a voci miste di media grandezza. In quest'ottica, si spiega il motivo per il quale il *corpus* delle trascrizioni delle composizioni sacre a sette/otto voci di Andrea Gabrieli non sia stato edito, ma sia servito al Tebaldini principalmente come materiale di studio e fonte di esemplificazioni per i propri saggi e conferenze. Deve essere inoltre rimarcato l'approccio estremamente "selettivo" del Tebaldini nei riguardi della musica sacra antica. Differenziandosi in maniera netta dall'atteggiamento "permissivo" manifestato in precedenza dall'Amelli, il musicista bresciano era perfettamente consapevole del fatto che non tutta la produzione sacra settecentesca poteva rientrare facilmente nella categoria della musica liturgica. Ad esempio, riguardo alla scuola veneta di musica sacra, il Tebaldini affermava che, a proprio parere, essa si concludeva inderogabilmente con la morte del Marcello e del Lotti. Così infatti si esprimeva in due lettere del 1930 a Ildebrando Pizzetti, già suo allievo presso il conservatorio di Parma.

Ho tenuto in conto quanto mi dicesti a proposito della tua nuova opera di soggetto veneziano. Più che il '600 io però ti confesso che è il '500 della divina città che sento quasi in modo spasimante. Quelli poi che in Venezia non vedono che il '700, pur riconoscendo la grandezza del secolo di Tiepolo, io li guardo... come eresiarchi. Sarà effetto dei cinque anni passati in San Marco. Ah, come vorrei tornare alla vita di quei giorni: al Dextera Domini di Palestrina, al Surrexit Christus di Gio. Gabrieli ed all'Angeli archangeli di Andrea [Gabrieli]; e poi? Cosa farei se non ho più la forza di cimentarmi in nulla? L'anno scorso, quando tornai in San Marco esclamai: «...ed io ho lasciato questo paradiso? Mi misi a piangere!».<sup>74</sup>

Casanova... Goldoni... Traetta, Cimarosa, Galuppi? Tutta brava gente. Ma la grande Venezia musicale che ha principiato coi Gabrieli si ferma a Marcello e Lotti. Questo per me.<sup>75</sup>

L'attenzione del Tebaldini per la liturgia si manifesta anche nelle frequenti esecuzioni in falsobordone di compositori specializzati in tale pratica compositiva. Nello specifico, egli contribuì alla riscoperta dei falsobordoni del Viadana, uno degli autori più prolifici in questa particolare tipologia di amplificazione e di ornamento del testo sacro, alla quale gli aderenti al movimento ceciliano riconoscevano «un'efficace capacità di enfatizzare la parola divina, immutabile come il rito liturgico che

<sup>74</sup> I-PAC, *Lascito Pizzetti*, lettera del 21 agosto 1930.

<sup>75</sup> *Ivi*, lettera del 23 ottobre 1930.

la celebra»<sup>76</sup>. L'esecuzione di falsobordoni d'autore può essere valutata come una delle operazioni più riuscite di vero recupero dell'antico nell'ambito del cecilianesimo. Infatti, alla relativa facilità di esecuzione si accompagna l'adesione delle assemblee liturgiche alla sonorità maestosa e piena derivante dall'armonia stretta ed essenziale applicata alle corde di recita dei salmi.

Al vespro del primo giorno [16 agosto 1895, Padova, VII Centenario antoniano], specialmente nei grandiosi *falsi bordoni* a 5 voci del Viadana, provammo l'impressione di una imponente maestà religiosa. Quante recondite spirituali bellezze nella grandiosa salmodia così cantata!<sup>77</sup>

Nell'azione di recupero dell'antico entra anche il rapporto tra musica liturgica e musica drammatica, causa di forti contrasti per il Tebaldini che era fermamente convinto della loro radicale inconciliabilità. La contrapposizione tra misticismo e sentimentalismo è il criterio da lui preferito per misurare la dimensione liturgica della musica, come emerge chiaramente dall'annosa polemica con l'Angelini sulla natura della musica sacra del Gounod.

La vera musica sacra – non quella che attinge le sue fonti agli elementi mondani e profani – parla al cuore dei fedeli che credono, che soffrono, che amano e che sperano, attraverso la realtà, inquantoché essi vivono realmente della vita ideale che i testi sacri musicati vanno evocando.

La musica sul teatro invece no! Anche nei momenti i più intensamente vivi, i più commoventi, i più accesi, l'emozione che ne sorge non è che per conseguenza indiretta.<sup>78</sup>

Rispondono, invece, ad esigenze di divulgazione della musica antica le lezioni teorico-pratiche sul ruolo dell'organista liturgico e sull'accompagnamento del canto gregoriano, pubblicate nel periodico «La scuola veneta di musica sacra» da Luigi Bottazzo. In questo ambito, anche chi all'interno del movimento ceciliano esprimeva posizioni intransigenti finì per accettare la scelta di scindere il «lato dell'arte pura» dalla pratica del canto liturgico, permettendo che le melodie gregoriane più semplici

<sup>76</sup> Cfr. A. LOVATO, *Il canto dell'ufficio al Santo nei secoli XVII-XIX. Il ms. 746 della Biblioteca Antoniana*, «Il Santo», XXXII, 1992, fasc. 2-3, pp. 235-264; 263. Cfr. anche G. STEFANI, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, Flaccovio, 1975, pp. 175-176; M.C. BRADSHAW, *Lodovico Viadana as a Composer of Falsibordoni*, «Studi musicali», XIX/1, 1990, pp. 91-131; I. MACCHIARELLA, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, LIM, 1994.

<sup>77</sup> «La sentinella», I, 1895, 21 agosto.

<sup>78</sup> Appunto scritto su un mezzo foglio di quaderno e conservato presso il Centro studi e ricerche «Giovanni Tebaldini».

potessero essere eseguite dalle cantorie parrocchiali e, in qualche misura, anche dall'assemblea. Determinante, in questo caso, fu la posizione assunta da autorevoli esponenti della scuola di Regensburg, quali l'Herberl e il Kienle, che vedevano con favore le iniziative intese a riprendere e riproporre il canto gregoriano<sup>79</sup>. Rimanevano però forti divergenze riguardo all'accompagnamento del canto gregoriano: il Bottazzo, estraneo alla filologia di orientamento solesmense, lo ammette anche nel caso dei canti neumatici, mentre il Tebaldini, appoggiandosi allo studioso francese Stephen Morelot e al De Santi, si dichiara favorevole al sostegno dell'organo esclusivamente nei brani di stile sillabico, ritenendolo nel caso «di melodie neumatiche secondo i codici, [...] piuttosto d'impaccio e di rovina che di aiuto». Tuttavia, l'orientamento prevalente era di accettare l'accompagnamento della monodia liturgica, qualora fosse introdotto «per ragioni di opportunità» e «secondo le regole del sistema diatonico, proposte dai migliori maestri»<sup>80</sup>.

Nel complesso, il dibattito non giunse ad elaborare strumenti efficaci per un recupero sistematico dei repertori antichi né a definire criteri che permettessero di contestualizzare il gregoriano e la polifonia rinascimentale dentro i percorsi intrapresi dalla musica tra Otto e Novecento, al fine di creare un linguaggio moderno, possibilmente di massa, come era nelle aspirazioni del movimento di riforma. Non si andò oltre tentativi limitati e a risultati isolati, come avvenne anche nel caso di Giovanni Tebaldini, le cui intuizioni e sperimentazioni, condizionate dall'urgenza apologetica e polemica, non sono pervenute a delineare una proposta condivisa.

<sup>79</sup> Cfr. FR.X. HABERL, *Magister choralis. Manuale teorico pratico per l'istruzione del canto fermo secondo le melodie autentiche proposte dalla S. Sede e dalla S. Congregazione de' Riti*, a cura di A. De Santi, Ratisbona, Pustet, 1888; A. KIENLE, *Choralschule. Ein Handbuch zur Erlernung des Choralgesanges*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1884.

<sup>80</sup> Cfr. *Relazione del Congresso nazionale di Musica sacra*, cit., pp. 76-77. Cfr. anche ST. MORELOT, *Elements d'harmonie appliquée à l'accompagnement du plain-chant d'après les traditions des anciennes écoles*, Paris, Lethielleux, 1861.