

Giovanni Tebaldini: *Il canto gregoriano nella musica moderna*

Giovanni Tebaldini¹, oltre che musicista e musicologo, fu erudito e ameno conferenziere. Il primo discorso a Brescia è dell'agosto 1888, "in lode" di Antonio Bazzini, suo direttore al Conservatorio di Milano, anch'egli bresciano. Terminò la carriera di fine dicatore a San Benedetto del Tronto il 10 ottobre 1951, pochi mesi prima della scomparsa, con un'applaudita commemorazione di Giuseppe Verdi, quando, insieme con Arturo Toscanini, era l'ultimo dei musicisti viventi ad averlo conosciuto e frequentato.

Per 173 volte parlò in pubblico, su argomenti di vario interesse e su grandi personalità del mondo musicale.

All'inizio dissertava soprattutto di musica sacra, teso com'era a spiegarne origini e finalità; a sostenere le ragioni della riforma; a esaltare il talento dei maestri della polifonia vocale, primo fra tutti Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Più tardi, in sintonia con il lavoro di paleografo e per affermare i valori della tradizione italiana, si diffuse a illustrare i grandi autori del Cinquecento e Seicento, soprattutto dell'antica Scuola Veneta, ma anche quelli della Camerata Fiorentina, come de' Cavalieri, Peri e Caccini.

Tenne conferenze teorico-pratiche, dove la parola era supportata da esecuzioni al pianoforte e da canti corali. Fin dal 1907 promosse lezioni di estetica comparata con esempi musicali e proiezioni di famosi dipinti. Da ricordare, nel 1914, "La musica sacra e le arti figurative".

Quando si doveva commemorare un personaggio, era puntualmente interpellato. Così fu per Vecchi, Pergolesi, Spontini, Scarlatti, Beethoven, Padre Martini, Mariani, Bossi, Martucci, Ponchielli, Verdi e tanti altri.

Alcuni testi furono pubblicati dalla "Gazzetta Musicale di Milano", dalla "Rivista Musicale Italiana" di Bocca, da altre testate o in brochures.

Qualche mese fa, presso l'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Brescia² sono stati ritrovati gli autografi di conferenze inedite, tra cui quelli delle lezioni del 1929 nei Conservatori "S. Cecilia" di Roma e "San Pietro a Majella" di Napoli su "Storia, Estetica e Pratica gregoriana". Tre furono gli incontri nella Capitale (16-22 febbraio e 2 marzo), cinque quelli nella città partenopea (10-17-21 aprile e 1-8 maggio), su "Il canto gregoriano nella storia, nella liturgia e nella poesia", "La teoria, l'estetica e la pratica del canto gregoriano", "Il canto gregoriano nella polifonia vocale e nella musica per organo", "L'elemento gregoriano nella musica moderna. Caratteri della polifonia vocale", "L'elemento gregoriano nella musica moderna. Della tradizione, dell'evoluzione e dell'individualismo nell'arte".

Ci sembra opportuno riproporre le ultime due perché l'argomento trattato, a distanza di decenni, resta attuale.

Tebaldini era un profondo conoscitore del canto gregoriano, della polifonia vocale, della musica in generale, per cui la sua analisi risulta sicuramente circostanziata e attendibile. Tra l'altro, in anni non sospetti, come didatta era stato tenace sostenitore della necessità di avviare gli allievi dei conservatori a questi studi. Al Conservatorio di Parma, infatti, aveva istituito, per primo in Italia, una classe speciale di Canto gregoriano e Polifonia palestriniana, da lui stesso tenuta, nella convinzione che i musicisti dovessero conoscere le nostre migliori radici culturali e trarre da esse linfa vitale per la loro arte.

Va ricordato che in questo ambito egli è stato riconosciuto da molti come un precursore. E aveva affermato tale sua convinzione anche da sapiente compositore in brani che esprimevano le sue idealità sulla "riviviscenza della tradizione", aderivano ai canoni del movimento ceciliano e nel contempo introducevano elementi di modernità.

1. L'elemento gregoriano nella musica moderna. Caratteri della polifonia vocale.

[...] Ricercare le origini talvolta modeste e pressoché casuali del movimento di rinnovazione verso l'arte antica che negli ultimi anni ha assunto pur in Italia sì vaste proporzioni, non è facile di certo. Non di meno a qualcuna di esse giova accennare.

L'opera di restaurazione del canto gregoriano nella sua ricostruzione archeologica, paleografica, tecnica (ritmica e modale) e interpretativa, dovuta a quei pertinaci esegeti che, muovendo dal P. Lambillotte³, scopritore del celebre *Codice* di San Gallo, arriva alle diverse scuole benedettine, appare oggi quale punto luminoso verso cui si è fissata l'attenzione degli spiriti più sensibili che, ne' molteplici campi dell'arte, apparvero da oltre cinquant'anni col desiderio di pronunciare la parola capace di riallacciarsi, con senso di modernità, al linguaggio de' secoli trascorsi, rimasto troppo tempo come inascoltato e obliato.

Pel diritto storico di primogenitura che la Scuola fiamminga della polifonia nei secoli XV e XVI può vantare sull'Europa musicale, pur il primo accenno di un ritorno alla tradizione gregoriana, efficacemente innestata sul ramo dell'arte moderna, doveva sorgere dal Belgio.

César Franck⁴, il purissimo (nato a Liegi nel 1822 e morto a Parigi nel 1890), dando consistenza e infondendo energia a quel nucleo di musicisti francesi che poi fece capo alla ormai celebre *Schola Cantorum* di Parigi retta da Vincent d'Indy⁵, e il suo compatriota e conterraneo Adolfo Samuel⁶ (del quale udremo alcuni brani di musica), vanno riguardati quali precursori della iniziale rinnovazione, circoscritta dapprima – è ben vero – nell'ambito dell'arte liturgica o puramente religiosa, corale e organistica, ma uscita poi da tali confini, e penetrata in tutto lo spirito della musica moderna.

Essi – quei pionieri – oltreché al canto gregoriano, si richiamarono alla polifonia vocale di Palestrina, di Andrea Gabrieli, di Orlando di Lasso, del pari che all'organistica di Frescobaldi, di Couperin⁷ e di Buxtehude⁸, e parvero pronunciare la nuova attesa parola.

In Germania il movimento medesimo, ne' suoi inizi, non si delineò meno efficace. Con senso di larghezza che onora gli alti intelletti i quali - da Giorgio Winterfeld⁹ al Dr. Carlo Proske¹⁰; da Francesco Xaver Witt¹¹ al Dr. Francesco Xaverio Haberl¹² (che portò a termine la grandiosa ristampa dell'*Opera omnia* di Palestrina) – si dedicarono alla grande restaurazione, abbracciò esso tutte le scuole della polifonia vocale, specie le scuole italiane di Roma e Venezia. Tuttavia il movimento di riforma, in Germania, si affermò e si sviluppò esclusivamente con intendimenti liturgici, rimanendo appartato dal cammino ascensionale dell'arte profana quale si andava delineando in Belgio e in Francia. Né da tale orbita seppe o volle uscire, fors'anche per la tendenza rigidamente statica e formalistica palesata dal cosiddetto cecilianismo che da esso ebbe a sorgere. Si diffuse realmente nei paesi di lingua tedesca la conoscenza e la pratica del canto gregoriano (non però secondo la tradizione dei Codici, bensì per la più facile Edizione medicea del 1600), si approfondì anche mirabilmente la cognizione storica, tecnica ed estetica della polifonia vocale, ma il movimento riformatore non riuscì a dilatarsi né a uscire dai limiti iniziali.

In Spagna, invece, per merito di un solo uomo, Felipe Pedrell¹³ (nato a Tortosa nel 1841 e morto a Barcellona nel 1922), dalla cultura vasta e profonda; creatore egli pure ed esteta immaginoso, dalle visioni più superbe e ideali; al risorgere – in tutta la sua purezza – del canto gregoriano romano e mozarabico, volle si accompagnasse la rivelazione folkloristica delle stesse proprietà etniche dei canti andalusi, catalani e basco-provenzali – come appare da' suoi drammi lirici *I Pirenei*, *Celestina*, *Il Conte Arnau* – in uno alla restaurazione della superba polifonia vocale di Cristoforo Morales¹⁴ e di Tommaso Lodovico da Vittoria¹⁵, nonché dell'organistica di Cabezon¹⁶.

Alla scuola di Felipe Pedrell si formarono e Millet¹⁷ e Granados¹⁸ e Albeniz¹⁹ e De Falla²⁰, cioè, quei moderni compositori spagnuoli che a un osservatore superficiale può sembrare non abbiano più alcuna relazione col movimento iniziale, ma i quali, invece, per virtù di quella Tradizione trascendente e sempre operante di cui abbiamo parlato, vivono sorretti precisamente dal primo impulso e dal primo alito di vita soffiato in essi dall'avvenuto movimento restauratore e riformatore.

E diciamo qualche cosa dell'Italia.

I primi accenni a un vago ritorno propulsivo agli studi gregoriani e palestriniani risalgono al 1876. Partirono essi da una modesta scuola milanese cui mi onoro di aver appartenuto: quella dell'allora sacerdote Don Guerrino Amelli²¹, 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. Dall'ambiente chiesastico propriamente detto, le risorte teorie (osservate dapprima con indifferenza, specie dagli scolastici chiusi nella stretta cerchia di un formalismo di maniera gabellato per tradizione), per virtù congenita, penetrarono nei Conservatori di musica recando, non tanto nell'insegnamento ufficiale quanto nell'anima dei giovani, un fervore appassionato di ricerche e di vita novella che non doveva tardare a produrre frutti copiosi e lussureggianti.

Tralasciando di accennare alle opere di carattere prettamente liturgico in cui già si era andato cercando far posto – sia pure in modo vago e incerto – all'elemento gregoriano, è bene osservare come abbia servito esso di substrato, pur nel teatro, tanto a situazioni sceniche nelle quali l'ambiente da ritrarre ricordasse la chiesa e le cerimonie del culto cattolico, quanto a composizioni – o parti di esse – tutt'affatto indipendenti entro di cui il musicista compositore credette poter attingere lo spunto melodico e la mossa iniziale di un successivo sviluppo tematico, dalle stesse melodie gregoriane.

Certo i tempi nei quali, nel teatro d'opera, era lecito arruffare un qualsiasi intreccio banale di voci, di strumenti, organo e campane allo scopo di far entrare l'elemento lirico-drammatico-melodico-passionale sullo sfondo ieratico di un ambiente chiesastico grottescamente convenzionale erano ormai, e per davvero, sorpassati!

A questo punto – tralasciando ogni altro rilievo cronistorico – credo opportuno far presente come Lorenzo Perosi²² – più di tutti – si sia valso nelle sue opere – tanto liturgiche quanto lirico-religiose (*Oratori e Cantate*) - dell'elemento gregoriano. Senza che mi soffermi alla *Passione*, alla *Trasfigurazione*, alla *Resurrezione di Lazzaro* e alla *Resurrezione di Cristo*, credo poter additare *Il Natale del Redentore* – che risale al 1899 – in cui i bellissimi temi gregoriani sono stati introdotti e sviluppati in larga misura tanto nella parte corale quanto in quella strumentale. E ho scelto appunto *Il Natale* – per uno de' nostri esempi – onde aver modo di avvicinare un brano di esso a una composizione del belga Samuel, costruita, come vedremo, sullo stesso tema gregoriano in VIII tono (misolidio). Avremo modo così di mettere accanto e Samuel e Perosi illuminati dalla medesima luce secolare.

E, prima di presentare gli esempi che mi riprometto far ascoltare, quale osservazione d'indole generale, può essere interessante constatare come qualcuno dei maggiori compositori, se non di proposito, certo per quella sensibilità spirituale che è stata in essi trasfusa dalla virtù della *Tradizione* – senza che si possa determinare dove abbia tratto il primo suo alimento – si sia valso di temi o di frammenti di temi gregoriani.

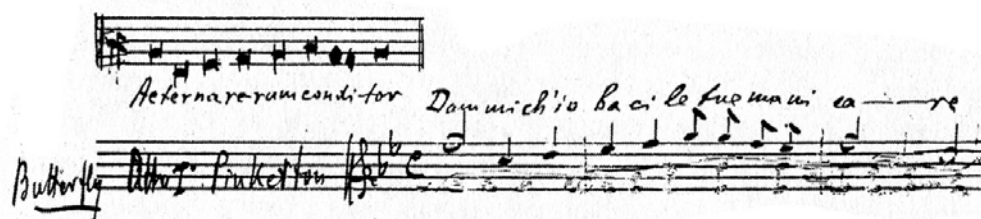
È notissimo il tema del *Parsifal* di Wagner che si disse appartenere a una risposta liturgica (un *Amen*) che si usa cantare nelle chiese cattoliche di Dresda. Ebbene, esso, senza alcuna alterazione, può adattarsi all'inizio di un'Antifona gregoriana delle più note.

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the 'Amen' theme from Wagner's Parsifal. It consists of two systems of staves. The top system is a vocal line in G major (one sharp) and 4/4 time, with the lyrics 'Si-mi-la-bo & un vi-ro da-pi-en-ti' written below it. The bottom system is a piano accompaniment in the same key and time, with the handwritten text 'R. Wagner Parsifal' written on the left side. The music features a simple, diatonic melody in the voice and a harmonic accompaniment in the piano.

Nella precedente lezione²³ ho ricordato i temi dell'Inno *Iste confessor* con i quali Palestrina ha costruito la sua celebre *Messa* dal medesimo titolo.



E in *Butterfly* canta Pinkerton usando, inconsapevolmente al certo, della mossa tematica con cui si inizia l'Inno ambrosiano.



Badate che io mi guardo bene dal ritenere queste più che coincidenze incidentali, le quali, non di meno, traggono la loro origine dalla trascendenza del passato in noi medesimi, persuaso come sono che il nuovo assoluto - in arte specialmente - come ben disse l'Eliot²⁴ - *non esiste*.

Riccardo Wagner, che lanciò i suoi strali contro Rossini, contro Mendelssohn e contro Schumann, non attinse egli stesso, e in larga misura, alla fonte di que' suoi tanto ripudiati predecessori?

Ho accennato - doverosamente - all'importanza dell'opera perosiana riguardo all'uso dell'elemento gregoriano nella musica moderna e ho pur detto di Adolphe Samuel. Di questo quasi sconosciuto compositore, da oltre un quarantennio, reco con me una piccola *Messa* a due voci, dettata per un Collegio femminile di Gand, costruita interamente su temi gregoriani. Nel maestro belga - concittadino e amico di César Franck - che nel suo lavoro si servì dell'elemento gregoriano in modo suggestivo, a me sembra di rintracciare persino gli atteggiamenti delle stesse armonizzazioni debussyane contenute in *Pelleas et Melisande*.

Quale esempio, offrirò dapprima i temi gregoriani di cui si è servito il Samuel, nella primitiva semplicità; indi nella interpretazione modernizzata e nella armonizzazione colorita e suggestiva che egli ha dato loro; da ultimo [...] per intero il *Kyrie* e il *Sanctus* della *Messa* portata ad esempio.



Questo medesimo tema del *Sanctus* - come ho pur ricordato - ha servito anche a Lorenzo Perosi in una pagina del suo *Natale*, tutta pervasa di senso mistico e ideale. Vediamo come:

[...] Forse non in tutti, anche per le vie opposte da me e da alcuni di voi percorse, rimarrà traccia duratura di ciò che ho detto e ho cercato in queste mie lezioni di ridestare. Ma io mi accontento di

poco. Al Conservatorio di Parma – trent’anni addietro²⁵ – uno solo mi comprese: Ildebrando Pizzetti²⁶. Mi è bastato! Che uno ancora sorga in mezzo a voi, animato dai medesimi propositi, e l’opera mia sarà ad esuberanza compensata!

2. L’elemento gregoriano nella musica moderna. Della tradizione, dell’evoluzione e dell’individualismo nell’arte.

Dovendo riassumere la nostra trattazione intorno all’importanza storico-liturgica, tecnico-estetica del canto gregoriano, è bene tener presenti i giudizi espressi dagli esteti, dai critici e dai filosofi da me ricordati, e in parte riferiti: il Bernard²⁷, l’Eliot, l’Hermet²⁸, il Weismann²⁹ e il Leichtentritt³⁰.

Il canto gregoriano appartiene a una tradizione che data almeno quindici secoli. E appartiene a quella tradizione la quale, come dice l’Eliot, appare quale un tutto vivente sempre operante e in continuo progresso verso quella ideale ascesa estetica la quale deve essere riguardata, non come elemento di vita passata che nessun contatto abbia con la vita presente, bensì quale elemento di vita nostra, dei nostri giorni, della nostra età stessa, pur se dalle lontane epoche tanto sembra discostarsi.

È legge incontrovertibile questa! Infatti, potremmo noi staccare il nostro essere morale e biologico dalla esistenza dei nostri padri e de’ nostri antenati? Assurdo il pensarlo! Deviazioni sono avvenute; intrusioni, sovrapposizioni di razze, anche, ma gli anelli di congiunzione fra il passato e il presente non si sono mai spezzati, e noi viviamo precisamente perché vissero gli altri..., anzi della vita degli altri.

“La potenza del genio – ha detto Pietro Fedele³¹ da Ministro della P. I. – si manifesta con modi suoi, legata – se pure inconsapevolmente – alla tradizione che solo i piccoli di mente possono disconoscere e crea con gioia le espressioni profonde della vita, e raggiunge l’equilibrio e l’armonia fra la verità e la passione, fra la realtà e l’idea”.

“In tutte le età i popoli sentirono il bisogno di vedersi nello specchio del passato”. Così esclamava Arduino Colasanti³². E Raffaele Calzini³³: “Il mondo è vivo per le sue rovine, così come la vita esiste per il suo passato”. E coloro che parlano in questo modo sono degli uomini vigorosi, attivi e fattivi. Ora – poiché tutto questo che ho ricordato è assiomatico e ineluttabile - come trascurare la conoscenza esatta del mondo che ci ha preceduto, non soltanto dal punto di vista storico, ma pure dal punto di vista spirituale, se esso vive *in noi, con noi e per noi*? Ogni teoria contraria e ogni negazione getterebbe a capofitto innanzi al dominio o dell’ignoranza o dell’insensibilità. Non c’è via di mezzo!

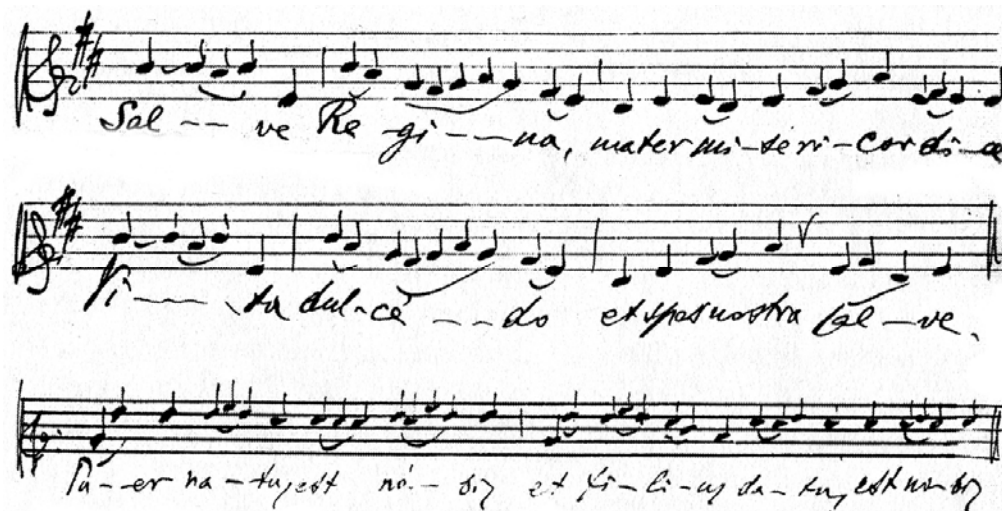
Il Bernard ha detto: “Non si ha né arte antica né arte moderna; c’è l’arte espressione dell’eterno ideale”. Eliot ha aggiunto, lo ripeto: “La Tradizione non è un mondo a sé storico e senza vita, ma un tutto vivente, sempre in progresso e sempre operante”. A sua volta il Weismann insegna che “La Tradizione non lascia perdere gli elementi vitali già acquisiti, mentre l’Evoluzione fa sì che questi elementi non isteriliscano in forme ed espressioni statiche, ma abbiano a mantenere tutta la loro vitalità progrediente”. Non dimentichiamo che il nostro Giambattista Vico aveva già detto che “il principio non muta, pur se mutano le forme in cui esso si attua”. “Secondo taluni – ha ricordato il Leichtentritt – il concetto del progresso sta in opposizione all’*accademismo*, alla *tradizione* e alla cosiddetta *convenzione*”. Ebbene, senza *accademismo* non vi ha una *scuola base*; senza *tradizione* nessun *nesso logico*; senza *convenzione* nessuna *forma* e nessuno *stile*.

[...] Veniamo a dire un’altra volta – e rapidamente – degli autori moderni che nelle loro creazioni si sono serviti con coscienza del canto gregoriano. Ho già ricordato Adolfo Samuel e Lorenzo Perosi. Di quest’ultimo molte sono le composizioni in cui entra l’elemento gregoriano usato e trattato magistralmente. Ricordo fra le altre un grandioso *Te Deum* che io ho fatto eseguire per ventiquattro anni alla Basilica Lauretana nella funzione della Notte di Natale³⁴. Fra le luci fulgenti riflettentesi sui grandi affreschi della Cappella di Maccari³⁵ e della Cappella del Coro di Ludovico Seitz³⁶; fra gli ori abbaglianti delle decorazioni che incorniciano e incoronano i quadri storici e i quadri simbolici esaltanti le glorie di Maria, quel ritorno solenne del tema ambrosiano sulla polifonia vocale retta dall’organo maestoso, mi dava – lo confesso – fremiti di intensa e profonda commozione.

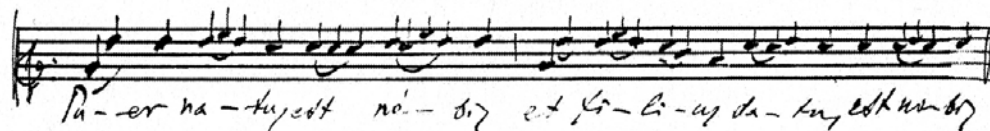
Dell’elemento gregoriano portato sulla scena lirica in uno alla declamazione salmodica a guisa di *falso bordone* – cioè di canto gregoriano in ritmo libero, armonizzato dalle stesse voci – con mano felice –

si servirono e Felipe Pedrell nei *Pirenei*³⁷ e Alberto Franchetti³⁸ nel II atto del *Cristoforo Colombo*³⁹ alla scena del mare. Sul tema di una autentica *Canzone araba* – e dico autentica ricordando che il Pedrell fu de' più arditi ricercatori e propugnatori dell'uso, oltreché delle melodie gregoriane, pur dei canti folkloristici basco-provenzali e arabo-andalusi – il compositore spagnolo, per contrasto, in una scena che si svolge accanto a una Chiesa, ha introdotto il *De profundis* liturgico alternato a *falsi bordoni*.

A sua volta Alberto Franchetti, sul tema dell'antifona gregoriana – *Salve Regina* – fa sorgere e innesta la rivolta della ciurma al condottiero della Caravella “Santa Maria”, ottenendo dal parlato dei singoli personaggi e dalla salmodia del coro effetti e contrasti teatralmente efficacissimi. Ne farò breve accenno:



Fra i moderni compositori francesi – rimasto molto in ombra, ma nondimeno ben conosciuto da ogni musicista che si rispetti – va ricordato Carlo Maria Widor⁴⁰, organista a Saint Sulpice e Professore di composizione al Conservatorio di Parigi. La sua *Sinfonia gotica* per organo reca un ultimo *Tempo* il quale è tutto costruito e sviluppato sul tema gregoriano dell'*Introito* della Messa di Natale: *Puer natus est nobis*. Perché Widor abbia chiamata gotica la sua sinfonia, permeata di latinità specie per i temi presi a sviluppare, davvero non saprei. Forse dettandola ha pensato o si è visto egli in una Cattedrale gotica? Può darsi. Ma è singolarissimo poi che il Widor abbia taciuto l'origine del tema gregoriano preso a sviluppare e del quale – ad ogni modo – si è servito magistralmente. Il tema è il seguente:



E ora parliamo di altri moderni compositori più prossimi a noi, specie di alcuni italiani i quali, però, fra di essi si presentano sotto diversi aspetti. Dei giovani quegli che nella propria produzione (oramai ricchissima e vasta) seppe valersi efficacemente dell'elemento gregoriano e polifonico corale, senza dubbio, è Ildebrando Pizzetti. Ma a questo riguardo io non potrei né dovrei dir nulla, perché la mossa verso la via da lui prescelta e percorsa forse l'ebbe nella mia classe del Conservatorio di Parma. Lo stampò lui stesso e lo affermarono altri. Nel volumetto su *La Musica dei Greci*⁴¹, apparso nel 1914, è contenuta una lettera a me indirizzata. Ne leggo alcuni brani:

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

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

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

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

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

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

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

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

Firenze, febbraio 1913.

E dopo questo, leggo alcuni periodi dello studio storico-critico del Pizzetti i quali confermano le mie tesi e le mie deduzioni di allora e di oggi, tesi e deduzioni che non ho mancato di esporre e di sostenere nel corso delle mie lezioni:

[...] La musica moderna è costituita su *due modi* solamente, il *maggiore* (avente i semitoni fra il 3° e 4° e il 7° e 8° grado) e il *minore* (avente i semitoni fra il 2° e 3° e il 7° e 8° grado). Il primo non è che il modo *lidio* dei greci, il secondo non ha equivalente nella musica antica; tutt'al più potrebbe essere considerato come derivante dal modo *ipodorico**. I nostri due modi sono trasportabili, come erano del resto i modi greci, ma con la trasposizione non possiamo ottenere che una varietà apparente in quanto la posizione rispettiva degli intervalli rimane sempre la stessa. Fra i diversi modi costituenti la scala – maggiore e minore – ve ne sono, ognuno lo sa e lo sente, alcuni dominanti sugli altri, ce ne sono dei forti e dei deboli, gli uni aventi carattere di stabilità, gli altri di movimento (la stabilità di questi genera la forza motrice di quelli). Qualsiasi melodia dovrà dunque essere costruita avvicinando necessariamente i vari suoni così da imprimere al discorso musicale una specie di respirazione naturale più o meno calma e agitata, lenta o frequente, ampia o breve. Questo diverso carattere dei gradi della scala nella formazione della melodia dipende precisamente dal loro rapporto rispettivo di toni e semitoni.

Ora, la ricchezza della melodia è relativa alla ricchezza dell'elemento modale che la contiene; e poiché i modi della musica moderna sono due soli, le melodie che noi possiamo comporre sono in numero relativamente limitato.

Chi non vede già, dopo queste sommarie considerazioni, quanto la musica greca avesse – nel maggior numero dei modi – elementi di espressione incomparabilmente maggiori di quel che abbia la nostra?... Chi non vede come la facoltà creatrice del musicista sia costretta a operare in una piccola parte del suo campo, ora in confronto dei tempi antichi, se alla melodia sono state mantenute, per muoversi e camminare, due sole strade?... Noi non conosciamo che due basi modali (le due cosiddette *toniche*, maggiore e minore) e i greci ne usavano sette; è evidente che riducendo il numero dei *modi* è stata ridotta la varietà della melodia; vedremo fra poco come ne sia stato ridotto anche il potere espressivo.

Alcuno potrebbe osservare che nella musica moderna l'elemento fondamentale è ormai vinto – nella formazione della melodia – dalla predominanza del cromatismo.

È un errore: il nostro cromatismo è veramente una ricca fonte di espressione e di varietà melodica, ma lo è sempre relativamente ai due *modi* nei quali è costretta la sua applicazione. Noi usiamo il cromatismo, o aggiungendo a un intervallo di tono il semitono intermedio – aumentando dunque il numero dei gradi di un sistema – o trasponendo i periodi, le frasi, o un semplice inciso della melodia, da un tono all'altro per mezzo della *modulazione*. Nel primo caso noi riproduciamo sostanzialmente le *sfumature* (*chroai*) dei greci, nel secondo caso riproduciamo la *metabole* quale è definita negli *Stoicheia* di Aristosseno e negli scritti teorici di altri aristotelici. Noi abbiamo dunque più – nella nostra dottrina musicale, e nella pratica di conseguenza – neppure quel vero *genere cromatico* dei greci, nel quale i rapporti di distanza tra i diversi gradi di un *sistema* venivano mutati pur rimanendo il numero dei gradi inaccresciuto; quel *genere* per i quali i sette modi potevan essere ancora modificati nella loro struttura, nella successione dei suoni, così da assumere ognuno un nuovo carattere per la composizione della melodia.

Anche si potrebbe chiedere: l'adozione di tanti nuovi elementi tecnici riuscirebbe veramente ad arricchire il potere espressivo della musica moderna, o non farebbe altro che complicarne inutilmente la pratica? Ma la risposta non può essere dubbia.

È chiaro che avendo noi musicisti moderni a nostra disposizione due *modi* soli nei quali comporre le nostre melodie intese a tradurre ogni sensazione più sottile, ogni sentimento più complesso, è chiaro che nostro malgrado la forza espressiva delle melodie riescirà diminuita in ragione della maggiore quantità e varietà delle sensazioni o dei sentimenti da esprimere; perché derivando, in gran parte, il carattere estetico di una melodia dal *modo* in cui essa è composta, questo carattere non può mutare se il *modo* resta sempre lo stesso.

[...] Questo dunque è certo: che formando nei modi greci le nostre melodie, come fino ad ora le abbiamo formate solo nei due *modi* che conosciamo, ci sarà rivelata una ricchezza di elementi espressivi quale nessun musicista moderno saprebbe ottenere pur con tutti gli artifici più complicati della tecnica attuale. [...]

* Questa questione meriterebbe di essere ampiamente trattata e non sarebbe forse difficile dimostrare la costituzione indipendente (occidentale) del *minore* moderno.

Quale conto abbia fatto il Pizzetti di queste teorie assieme alle proprietà caratteristiche della polifonia corale nella sua ricca, varia e ardita produzione, da *La Nave*⁴² a *Fedra*⁴³, da *Debora e Jaele*⁴⁴ ad *Abramo ed Isacco*⁴⁵ e *Fra Gherardo*⁴⁶, dalle *Sonate* per violino e violoncello⁴⁷ alle *Liriche* per canto e al *Trio*⁴⁸ ormai celebre, è inutile che io qui ricordi.

Dopo di lui vennero altri, valorosi senza dubbio, da considerarsi però quali seguaci occasionali e alquanto ritardatari dell'idea che doveva condurre alla rinascita gregoriana, non soltanto a scopo liturgico, ma pure quale elemento vivificatore della moderna lirica vocale e sinfonica. Parecchi di essi – da Respighi⁴⁹ a Malipiero⁵⁰, da Tommasini⁵¹ a Ticcianti – sono riusciti sì, attraverso il canovaccio della stoffa tessuta con elementi gregoriani, a imprimere alle loro composizioni una apparente vitalità concettuale, ma non seppero valersi poi dei medesimi elementi (di un senso animato della polifonia tradizionale non è il caso di parlare perché esso – in aderenza al canto gregoriano – sino ad ora è stato reso e inteso – sia pure in diversa maniera – soltanto dal Perosi e dal Pizzetti), se non in maniera artificiosa e decorativa, forse perché è mancata loro la capacità psicologica di penetrare nel contenuto spirituale e nella portata tecnico-estetica sia del canto gregoriano che della polifonia vocale, nati entrambi nell'atmosfera della poesia religiosa, anzi della vita liturgica. [...]

Mi soccorre a questo proposito un'altra testimonianza abbastanza autorevole. Quella di Guido Alberto Fano⁵². Egli, nel 1916, dettava una pagina di memorie che giudico opportuno rileggere:

[...] 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. E la vivezza della commozione si spiega benissimo, da un lato per l'indole di quelle melodie, dall'altro per le condizioni dello spirito ascoltante. Poiché infatti quei canti erano nati da una ardente luminosa visione d'Amore e da una infinita aspirazione alla morte come a suprema consolatrice e liberatrice dei mali e delle ingiustizie di quaggiù, era naturale che trovassero facile e vivida eco nell'anima giovanile e svelassero a lei come per incanto la sintesi delle aspirazioni cristiane.

La dimostrazione del fatto che parecchi dei moderni compositori, pur servendosi dell'elemento gregoriano non fanno né potrebbero rivivere nell'atmosfera, non dico spirituale ma neppure estetica di esso, la offre, ad esempio, Ottorino Respighi quando arriva a servirsi delle melodie liturgiche persino in *Belfagor*!⁵³ Oh, senza dubbio, un musicista della sua forza e della sua capacità tecnica può arrivare a tutto, però avendo l'avvertenza di fermarsi sulla soglia del santuario ideale entro il quale non tutti sono in grado di penetrare. Non così potrebbe dirsi di César Franck che dall'organo di S. Clotilde alle *Beatitudini* seppe cantare sempre – anche perché profondamente cattolico – con anima gregoriana, dal I Tempo della *Sonata* per violino ai tre ultimi *Corali* per organo. E faccio un altro nome: quello di Francesco Malipiero. Non appartiene egli alla schiera, diciamo così, dei neogregoriani, ma richiama la mia attenzione per un fatto singolare. In una delle sue *Sette Canzoni* o espressioni drammatiche testé eseguite anche al Teatro Reale di Roma, nella seconda di esse – in una Chiesa – per un errore di prospettiva, abbastanza strano in chi vorrebbe riuscire rigorosamente obbiettivo come un artista del 300 e 400 veneziano, in una parafrasi orchestrale del *Kyrie* e del *Christe* della popolarissima *Messa degli Angeli*, fa eseguire a *Vespro* – cioè a sera – quanto in chiesa vien cantato di mattina, adottando in pari tempo una armonizzazione statica in contrasto assoluto con le proprietà modali del canto gregoriano⁵⁴.

Malgrado questo, la via che riconduce alle fonti pure della sana tradizione gregoriana è stata oramai aperta e tracciata ed essa venne o viene percorsa con evidenti felici risultati da parecchi.

Infatti, al presente, il senso della modernità, pur nei modernissimi, si va congiungendo idealmente – e questo è palese – alla grande Tradizione – non avulsa dall’animo delle generazioni a noi prossime, ma soltanto assopita dal tempo e resa come silenziosa.

Hugo Leichtentritt, nel capitolo *Über die Dauerwerte der Musikalischer Kunst* – da me già ricordato – parla succintamente del canto gregoriano e della polifonia palestriniana, riportandosi di preferenza all’influenza esercitata sui moderni dalle antichissime melodie; sul fascino suggestivo di esse per la stessa loro costruzione ritmico-tonale, la quale appunto trae le sue origini dalla tradizione formatasi nel centro di vita di una razza sviluppatasi poi in modi esteriormente diversi a seconda dei popoli che da Oriente a Occidente le raccolsero e le alimentarono, e dal sud al nord dei vari paesi nei quali lo stesso canto liturgico, pur mantenendosi integro, nel suo contenuto si è personalizzato – o meglio diremo – *nazionalizzato*. Dalle medesime fonti, per lo stesso processo di evoluzione, sono scaturiti pur gli elementi animatori della musica popolare la quale si può identificare benissimo in quello che oggi chiamasi folklorismo; conservazione vitale e operante, cioè, di quanto rappresenta e significa l’anima nazionale d’un paese, espressa attraverso i canti tradizionali delle singole regioni. Con più chiara immagine, seconda faccia di una medesima medaglia; ché la prima ne appare illuminata a dovizia da quel canto gregoriano intorno al quale ci siamo intrattenuti abbastanza diffusamente. [...]

Note

1. Giovanni Tebaldini (Brescia, 7 settembre 1864 – San Benedetto del Tronto, 11 maggio 1952) fin da giovanissimo manifestò inclinazioni musicali e iniziò gli studi presso l’Istituto Filarmonico Venturi della sua città natale. A quindici-sedici anni lavorò come maestro di cori in teatri di Macerata e Milano. Nel 1881 fu organista a Vespolate. Al Regio Conservatorio di Milano studiò composizione con Amilcare Ponchielli. Contemporaneamente collaborava, come critico musicale, sui periodici “Gazzetta Musicale di Milano” e “Musica Sacra”, sui quotidiani “La Sentinella Bresciana” e “La Lega Lombarda”. Fu direttore della Schola Cantorum di Vaprio d’Adda e organista a Piazza Armerina. Nel 1889 frequentò la Kirchenmusikschule di Regensburg (Ratisbona), primo italiano della famosa scuola. I brillanti risultati gli valsero subito la nomina a secondo maestro di Cappella della Basilica di San Marco a Venezia, dove restò fino al 1894, quando divenne Direttore della Cappella Musicale della Basilica di Sant’Antonio a Padova. Si dedicò intensamente alla causa della riforma della musica sacra, appoggiato da Mons. Giuseppe Sarto. Lasciò la città antoniana alla fine del 1897, per assumere l’incarico di direttore del Regio Conservatorio di Musica di Parma, dove ebbe per allievo Ildebrando Pizzetti. In quel periodo fu in corrispondenza e frequentò Giuseppe Verdi. Dal 1902 al 1924 diresse la Cappella Musicale della Santa Casa di Loreto. Quando nel 1903 Giuseppe Sarto fu eletto Papa (Pio X) e, dopo qualche mese, diffuse il “Motu proprio” per disciplinare le esecuzioni liturgiche, incaricò Tebaldini e pochi altri di vigilare sull’attuazione della riforma. Nel 1919 era stato tra i fondatori dell’Associazione “Alessandro Scarlatti” di Napoli, per la quale organizzò e diresse memorabili “Concerti Storici”. Dal 1925 al ’30 insegnò “Esegesi del Canto gregoriano e della Polifonia vocale palestriniana” al Conservatorio “San Pietro a Majella” della città partenopea. Nei due anni successivi diresse l’Istituto musicale “Monteverdi” di Genova, poi rivestì diversi incarichi ministeriali, tra cui quello di docente di Canto corale e Organo presso il Conservatorio di Pesaro.

Sebbene si sia dedicato di preferenza alla musica sacra, componendo e pubblicando *messe, mottetti, salmi, inni e pezzi per organo* (140 titoli), non abbandonò mai il genere profano (46 titoli).

Insigne studioso di paleografia musicale, si impegnò nell’attività di trascrizione e riduzione in partitura moderna di oltre 130 composizioni italiane e straniere, prevalentemente antiche.

Fino al 1936 aveva diretto 70 concerti nelle principali città italiane e straniere, oltre a quelli liturgici delle Cappelle Musicali di Venezia, Padova e Loreto.

Da didatta ha lasciato un importante “Metodo di studio per l’organo moderno”, elaborato con Marco Enrico Bossi (Ed. Carisch e Janichen, Milano, 1894).

Come critico e ricercatore di musiche antiche, ha curato pubblicazioni sugli archivi musicali di Padova (1895) e Loreto (1921).

Nel 1942 si trasferì a San Benedetto del Tronto, in casa di una figlia. Lavorò con lucidità fino agli ultimi giorni.

Per ulteriori informazioni sulla vita e l’opera di Giovanni Tebaldini si rimanda al sito internet www.tebaldini.it

2. Tebaldini nel 1941 aveva lasciato all’Istituzione oltre 200 volumi con le dediche degli autori, sue partiture e gran parte della documentazione relativa agli incarichi avuti.

3. Lambillotte Louis (Lahamade, Charleroi, 1796 – Vaugirard, Parigi, 1855), compositore e musicologo belga. Gesuita, fu autore di musica sacra e curò l’edizione del codice gregoriano *Cantatorium 350*.

4. Franck César (Liegi, 1822 – Parigi, 1890), compositore e organista francese di origine belga. Studiò a Parigi, dove si stabilì, svolgendo dapprima attività di insegnante e, dal 1846, di organista in varie chiese. Dal 1872 fu professore di organo al Conservatorio, avendo tra gli allievi Vincent d’Indy e, per un breve periodo, il giovane Debussy. Nel 1871 fu tra i fondatori

della “Société nationale de musique”. Attivo anche come concertista, fu considerato uno dei maggiori organisti del suo tempo, mentre vide riconosciuto il suo valore creativo solo negli ultimi anni di vita. Nel campo sinfonico-corale diede il meglio di sé col poema sinfonico per soprano, voce recitante, cori e orchestra *Rédemption* e, soprattutto, con l’oratorio in otto parti e un prologo *Les Béatitudes* (1869-’79), su testo tratto dal Vangelo.

5. D’Indy Vincent (Parigi, 1851 – ivi, 1931), abbandonati gli studi giuridici, frequentò il Conservatorio di Parigi con C. Franck. Maestro di cori e organista, nel 1896 fondò con Guilmant e altri una famosa Schola Cantorum. Entrò in contatto con i maggiori musicisti europei. Dal 1912 al 1929 insegnò direzione d’orchestra al Conservatorio di Parigi. Alla sua scuola si formarono numerosi compositori francesi del Novecento. È autore di sei opere teatrali, di musica vocale (sacra e profana) e di pezzi per pianoforte. Apprezzati il suo *Cours de composition musicale* in quattro volumi e i suoi studi su Franck, Beethoven e Wagner. Tebaldini lo conobbe nel 1896 ad un congresso di musica sacra a Bilbao. Quando ricevette i premi della Tribune de Saint Gervais di Parigi, d’Indy faceva parte della commissione. Ebbero sempre rapporti di amicizia e di lavoro.

6. Samuel Adolphe (Liegi, 1824 – Gand, 1898), compositore. Fu direttore del Conservatorio di Gand dal 1871. Fondò e diresse i “Concerti popolari”. Lasciò opere teatrali, sette sinfonie, cantate, musica da camera e un trattato di armonia.

7. Couperin Louis (Chaumes-en-Brie, 1626 – Parigi, 1661), organista e compositore francese. Dal 1653 tenne l’organo di Saint Gervais di Parigi ed ebbe anche incarichi a corte come suonatore di viola. Di lui rimangono alcune musiche strumentali e oltre 200 pezzi per cembalo e organo. Anche i fratelli svolsero l’attività di organisti.

8. Buxtehude Dietrich (Oldesloe, Holstein. 1637 – Lubecca, 1707), compositore e organista danese. Dal 1668 fino alla morte fu organista nella chiesa di S. Maria di Lubecca dove organizzò costantemente “serate musicali” rinomate in tutta la Germania. La sua produzione conta circa 50 corali e 40 tra preludi e fughe, toccate, canzoni, ciaccone, oltre a pezzi per clavicembalo. Da ricordare nella sua produzione corale *Il giudizio universale*, una *Missa brevis*, il mottetto *Benedicam Dominum* e 116 cantate su testi latini e tedeschi che costituiscono il modello delle cantate di Bach.

9. Winterfeld Carl G. V. von (Berlino, 1784 – ivi 1852), musicologo tedesco, autore di monografie su Palestrina (1852), Gabrieli (1834) - quest’ultima ancora oggi considerata un modello di biografia critica - e sulla musica della riforma (1840).

10. Proske Carl (Gröbnig, Alta Slesia, 1794 – Ratisbona, 1871), musicologo tedesco. In numerosi viaggi in Italia raccolse composizioni polifoniche sacre dei maggiori musicisti dei secoli XVI- XVIII, delle quali iniziò la pubblicazione intorno al 1850. Curò anche una edizione della *Missa Papae Marcelli* di Palestrina.

11. Witt Franz Xaver (Walderbach, Palatinato Superiore, 1834 – Landshut, 1888), compositore e musicista tedesco. Studiò teologia e fu cantore del Duomo di Ratisbona. Insegnò musica corale nel Seminario di quella città e si dedicò allo studio dell’antica polifonia vocale e alla composizione. Fu maestro di Cappella nel Duomo di Eichstätt e leader del movimento ceciliano in Germania. Collaborò al periodico di Milano “Musica Sacra” di cui Tebaldini fu per alcuni anni redattore. Divenne amico dei collaboratori del futuro Papa Pio X per la riforma del canto liturgico.

12. Haberl Franz Xaver (Oberellenbach, Baviera, 1840 – Ratisbona, 1910), sacerdote e musicologo, dal 1862 fu maestro di cappella nel Duomo di Passau, poi organista e maestro di coro a Roma. Dal 1871 all’82 assunse l’incarico di maestro di cappella della Cattedrale di Ratisbona, dove istituì la Scuola di Musica Sacra (1874) e fondò l’Associazione per la pubblicazione dell’Opera omnia di Palestrina in 33 volumi da lui stesso curati. Dal 1872 diresse la rivista “Musica divina” e, dal 1888, il periodico “Musica Sacra” di Ratisbona. Fu docente di Tebaldini alla Kirchenmusikschule e lo propose al posto di secondo maestro di cappella in San Marco a Venezia, incarico che T. ricoprì dall’agosto ’89.

13. Pedrell Felipe (Tortosa, 1841 – Barcellona, 1922), compositore e musicologo spagnolo. Ebbe le prime impressioni musicali come fanciullo cantore, a 7 anni, nel coro della Cattedrale di Tortosa. Nel 1873 si stabilì a Barcellona come secondo direttore d’una compagnia d’operetta. La sua attività pubblicistica in campo musicale iniziò nel 1868 con alcuni articoli wagneriani sull’ “Almanaque musical”. Nel 1874 fece rappresentare la sua prima opera. Dopo aver collaborato a vari giornali, dal 1894 al 1904, risiedette a Madrid, dove insegnò al Conservatorio. Tenne corsi di storia della musica e di canto popolare all’Università. Nel 1915 fu nominato professore al Conservatorio di Madrid. Tebaldini lo conobbe a Bilbao nel 1896.

14. Morales Cristóbal de (Siviglia, 1500 ca – Málaga, 1553), compositore spagnolo. Visse a Roma dal 1535 al 1545, e fu tenore della cappella papale. Tornato in patria, occupò il posto di maestro di cappella a Toledo, Siviglia e Málaga. È stato il primo grande compositore spagnolo di musica sacra e il primo che assurse a fama europea. La sua produzione, comprendente messe, mottetti, i *Magnificat* a 4 voci (1542) e le *Lamentazioni* a quattro-sei voci (1564), influenzò generazioni di musicisti spagnoli e fu pubblicata da molti editori europei, compresi i veneziani Scotto e Gardano.

15. Vittoria Tomaso Lodovico da (Avila, 1540 ca – Madrid, 1605 ca) studiò in Italia, ma sotto i suoi connazionali Escobedo e Morales, cantori della Cappella Pontificia. Nei suoi lavori è mirabile la purezza del contrappunto, animata da grandiose e nobili idee musicali.

16. Cabezon Antonio de (Castrillo de Matajudios, Burgos, 1510 – Madrid, 1566), compositore e organista spagnolo. Cieco dalla nascita, fu al servizio dell’imperatrice Isabella e di Carlo V, indi di Filippo II, al seguito del quale viaggiò in molti paesi d’Europa fra cui l’Italia. Venne a contatto con le principali scuole europee. La sua produzione è costituita principalmente di

tientos, forma analoga al *ricercare*, soprattutto per organo. Per la tendenza al monotematismo della sua produzione e per la religiosità della sua musica, è stato definito “il Bach spagnolo”.

17. Millet Luis (Masnou, Barcellona, 1876 – Barcellona, 1941), compositore spagnolo. Allievo di Rodoreda e di Pedrell, nel 1891 fondò con Amado Vives l’ “Orfeó Catalá”, che diresse fino alla morte. Lasciò musica religiosa, cori, brani per piano e per orchestra.

18. Granados y Campiña Enrique (Lurida, Catalogna, 1867 – Stretto della Manica, 1916), compositore e pianista spagnolo. Fu allievo di F. Pedrell. Completati gli studi a Parigi, si impose come esecutore e iniziò una lunga carriera di concertista. Come compositore, diede il meglio di sé nella produzione pianistica, comprendente fra l’altro *Goyescas* (1908), il suo capolavoro ispirato alle pitture di Goya. Più modesti risultati raggiunte in alcuni poemi e suites sinfonici, nella musica da camera e nelle sette opere teatrali. Fa eccezione *Goyescas* (1916), in buona parte ricavata dalle omonime pagine pianistiche.

19. Albeniz Isaac (Camprodòn Catalogna, 1860 – Cambo-les-Bains, Bassi Pirenei, 1908), compositore e pianista spagnolo. A una prima attività di concertista, che lo vide esibirsi anche in America Latina e negli Stati Uniti, fece seguire un periodo di studi a Lipsia, Bruxelles, Barcellona. Frequentò Listz a Weimar e Roma. Quindi, compose innumerevoli pezzi pianistici di carattere brillante. Nel 1893 abbandonò la carriera concertistica per dedicarsi completamente alla composizione. Si stabilì a Parigi e frequentò d’Indy, Fauré, Debussy, Dukas. maturò uno stile in cui si fusero mirabilmente l’iniziale ispirazione folkloristica e l’impegno costruttivo derivante dalla tradizione francese e dall’impressionismo.

20. Falla Manuel de (Cadice, 1876 – presso Córdoba, Argentina, 1946), compositore spagnolo. Dopo i primi studi sotto la guida della madre, si trasferì a Madrid, dove affrontò le prime esperienze teatrali. Di questo periodo è *La vita breve* (1905). Stabilitosi a Parigi (1907), entrò in contatto con alcuni dei più celebri musicisti francesi (Debussy, Ravel, Dukas). Diede un capolavoro con *Notti nei giardini di Spagna*, per piano e orchestra. Compose anche due balletti, *L’amore stregone* (1915) e *Il cappello a tre punte* (1919). Del 1919-’23 è *il teatrino di mastro Piero*; il *Concerto* per clavicembalo, flauto, oboe, clarinetto e violino del 1923-’26. Tornò soltanto raramente alla composizione dopo il 1926. Nel 1939 andò esule in Argentina e coltivò un progetto ambizioso: l’opera *Atlántida*, glorificazione della storia mitica della sua terra. Il lavoro, rimasto incompiuto e integrato da E. Halffter, giunse alle scene solo nel 1962.

21. Amelli Guerrino (Milano, 1848 – Montecassino, 1933), fu sacerdote della diocesi di Milano, addetto alla Biblioteca Ambrosiana. Autodidatta di musica, conobbe il movimento ceciliano in Germania. Nel 1874 fu relatore sulla musica sacra al primo Congresso Cattolico Italiano di Venezia, quando furono gettate le fondamenta per l’Associazione Italiana di Santa Cecilia e per la restaurazione della musica sacra. Diede vita al periodico “Musica sacra” che uscì dal 15 maggio 1877. Fondò a Milano la prima scuola di musica intitolata a S. Cecilia, frequentata anche da Tebaldini. Nel 1885 si fece monaco benedettino con il nome di Ambrogio Maria e si trasferì nell’Abbazia di Montecassino. La rivista “Musica sacra” fu rilevata dal conte Lurani, G. Terrabugio e M. E. Bossi; Giuseppe Galignani ne divenne il direttore e Tebaldini il redattore. Alla morte di Amelli, Tebaldini scrisse un sentito necrologio sul “Bollettino Ceciliano” n. 9 del settembre 1933.

22. Perosi Lorenzo (Tortona, 1872 – Roma, 1956), compositore e organista. Figlio dell’organista Giuseppe, iniziò studi regolari al Conservatorio di S. Cecilia, studiando poi con Michele Saladino al Conservatorio di Milano. Nel 1890 fu nominato organista e maestro di canto nell’Abbazia di Montecassino. Nel 1892 riprese gli studi al Conservatorio di Milano, diplomandosi e perfezionandosi a Ratisbona nel 1893 con F. X. Haberl e M. Haller. Verso la fine di quell’anno assunse l’incarico di maestro di canto nel seminario di Imola, dirigendo la Cappella di quel Duomo e poi quella di San Marco a Venezia. Consacrato sacerdote, ebbe modo di farsi conoscere dirigendo esecuzioni di proprie composizioni oratoriali. Nel 1898 fu posto a capo della Cappella Sistina. Il 22 ottobre 1930 venne nominato Accademico d’Italia. Fu autore di numerosi oratori e di composizioni per orchestra. Fin dagli anni della riforma della musica sacra divenne amico di Tebaldini, il quale, in diverse occasioni, scriverà sulla sua musica difendendola dai detrattori.

23. L’argomento trattato era *L’elemento gregoriano nella polifonia vocale e nella musica per organo*.

24. Eliot Thomas (Saint Louis, Missouri, 1888 – Londra, 1965), drammaturgo. Si laureò ad Harvard, perfezionandosi alla Sorbona, a Oxford e in Germania. Nei suoi testi il tema ricorrente è quello del disordine che domina nel mondo contemporaneo. Con l’opera *La terra desolata* (1922) acquistò un posto di primo piano nel panorama letterario internazionale. Affiancò la sua attività di critico e saggista a quella di scrittore. Diresse la rivista “Criterion” (1922-’29). Esordì nel teatro nel 1935 con l’opera *Assassinio nella cattedrale* (musicata da Ildebrando Pizzetti) a cui seguirono molti altri drammi. La raccolta in versi *I quattro quartetti* è considerata il suo capolavoro. Nel 1948 gli fu conferito il Premio Nobel per la letteratura.

25. Tra il 1897 e il 1902 Tebaldini diresse il Conservatorio di Parma apportando sostanziali innovazioni organizzative e didattiche non sempre ben accette dai conformisti. Dovette lottare e, alla fine, lasciare il campo. Tra l’altro, si batté per dare agli allievi una formazione multidisciplinare e una solida preparazione di base, facendo loro studiare il canto gregoriano e gli autori della tradizione classica. In un articolo su “Musica sacra” del 4 marzo 1894 scriveva: “Nell’arte di Palestrina è riposto il segreto dell’avvenire musicale d’Italia. Questo precetto dovrebbe essere scolpito nelle aule dei nostri Conservatori”. Gli studiosi gli riconoscono il merito di aver preparato un’epoca, come pure di aver avviato Ildebrando Pizzetti ai felici esiti della sua produzione.

26. Pizzetti Ildebrando (Parma, 1880 – Roma, 1968) studiò al R. Conservatorio di Musica di Parma, prima sotto la direzione di Giuseppe Gallignani e, dal 1897, del Tebaldini. Dal 1908 insegnò composizione nel medesimo Conservatorio per passare, come docente di armonia e contrappunto, all'Istituto Musicale di Firenze che diresse dal 1917. Nel 1924 fu nominato direttore del Conservatorio di Milano. Nel 1936 occupò la cattedra di perfezionamento di composizione nel Conservatorio di S. Cecilia a Roma. Riconosciuto come uno dei massimi compositori del Novecento, ha prodotto importanti opere anche su suoi testi. Tra le più note *Fedra*, *La figlia di Jorio*, *Assassinio nella Cattedrale*. Ebbe un fecondo sodalizio con Gabriele D'Annunzio.
27. Bernard Emile (Lille, 1868 – Parigi, 1941), pittore francese amico di Cézanne e Van Gogh, si staccò da loro per lanciare il manifesto del Simbolismo. Dal 1902 al 1908 diresse la rivista “*Rénovation esthétique*”, che aveva come motto la frase riportata da Tebaldini nel testo della conferenza. Col tempo il suo talento si guastò ed egli finì per scivolare nell'accademismo.
28. Hermet Augusto (Trieste, 1889 – Fiesole, Firenze, 1954), critico letterario, rivolse gli interessi anche a problemi filosofici e argomenti religiosi. Si è cimentato nella poesia e nel teatro e si è occupato di musica. Ha dato una vivace rievocazione dei periodici letterari pubblicati in Italia dal 1903 al 1940 in *La ventura delle riviste* (1941).
29. Weismann August (Francoforte sul Meno, 1834 – Friburgo, 1914), laureato in medicina, esercitò la professione medica, ma fu anche uno dei più acuti teorici dell'evoluzionismo. Accolse con interesse le teorie di Darwin che diffuse in Germania. È autore della teoria della continuità secondo la quale le cellule germinali costituiscono una linea virtualmente immortale. È considerato il precursore della moderna genetica.
30. Leichtentritt Hugo (Pleszew, Poznań, 1874 – Cambridge, Massachusetts, 1951) studiò alla Harvard University e, successivamente, a Parigi e Berlino. In Germania iniziò l'attività di insegnante e di giornalista. Trasferitosi negli Stati Uniti nel 1933, fu docente alla Harvard University, al Radcliffe College e all'Università di New York. Scrisse musica per ogni genere, ma il suo nome resta legato soprattutto agli studi musicologici, tra i quali *Chopin* (1905), *Storia del Mottetto* (1908), *Ferruccio Busoni* (1916), *Haendel* (1924), *Musica, storia e idee* (1938).
31. Fedele Pietro (Minturno, Latina, 1873 – Roma, 1943), competente medievista, pubblicò ampie raccolte di documenti su chiese e monasteri di Roma e note archeologiche e filologiche su svariati temi. Insegnò storia moderna a Milano e Torino; storia medievale a Roma. Eletto deputato nel 1924, aderì al fascismo. Gli fu assegnato il Ministero della Istruzione Pubblica dalle dimissioni di Casati fino al 1928, nel cuore delle polemiche della riforma Gentile. Prese l'iniziativa di importanti scavi archeologici e creò l'Accademia d'Italia.
32. Colasanti Arduino (Roma, 1877, ivi, 1935), storico dell'arte, dal 1919 al '28 direttore generale delle antichità e belle arti. Scrisse vari libri di critica tra cui *L'arte bizantina in Italia*, *Donatello*, *La pittura nelle Marche nel '400*.
33. Calzini Raffaele (Milano, 1885 – Cortina d'Ampezzo, 1953), laureato in giurisprudenza, non esercitò mai la professione forense, ma si interessò di letteratura e arti. Collaborò a “*La Perseveranza*”, aprendo il capoluogo lombardo alle esperienze intellettuali europee. Redattore del “*Corriere della Sera*” per oltre un trentennio, viaggiò nei diversi continenti. Fu critico letterario di quotidiani e periodici di primo piano. Fin dal primo numero collaborò a “*La Fiera letteraria*” (1925). Tra l'altro ha scritto una bella biografia di Segantini (1934).
34. Potrebbe trattarsi del *Te Deum* a 4 voci dispari in la minore, composto da Perosi il 17 maggio 1894, poco prima di lasciare Imola per sostituire Tebaldini alla Basilica di San Marco di Venezia. Dal 1902 al 1924, l'amico lo farà eseguire, sotto la sua direzione, nella Basilica della Santa Casa di Loreto, ogni vigilia di Natale.
35. Maccari Cesare (Siena, 1840 – Roma, 1919), pittore. Dopo aver studiato a Siena con Paolo Mussini, soggiornò a Firenze e Venezia, stabilendosi infine a Roma. Affrescò la Sala del Senato a Palazzo Madama e parte del coro della Basilica Lauretana. Lasciò, invece, incompiute le pitture al Palazzo di Giustizia della Capitale.
36. Seitz Ludovico (Roma, 1844 – Albano, Roma, 1908), pittore di famiglia tedesca, si accostò ai pre-raffaelliti inglesi. Operò a Roma in Santa Maria dell'Anima (1875-1882), ai mosaici per la cappella funeraria di Pio IX in San Lorenzo fuori le Mura (1878), nel Duomo di Treviso (1888). Nella Basilica Lauretana affrescò le “*Storie di Maria*” (1892-1902). Lavorò anche nel Duomo di Friburgo, nella Basilica di Djakovo e al Santo di Padova. Fu direttore della Pinacoteca Vaticana.
37. Tebaldini, amico ed estimatore di Pedrell, fu l'organizzatore della prima esecuzione del *Prologo alla Trilogia “I Pirenei”*, avvenuta a Venezia la sera del 12 marzo 1897, a cura della Società musicale “*B. Marcello*” (direttore M. E. Bossi). Tebaldini stesso redasse le note esplicative.
38. Franchetti Alberto (Torino, 1860 – Viareggio, Lucca, 1942), compositore. Studiò a Torino e Venezia, indi si perfezionò in Germania. Dal 1926 al '28 diresse il Conservatorio di Firenze. Formò il suo gusto per le grandi sonorità orchestrali in Germania e mise in pratica quanto appreso nelle sue opere. Tra le minori sono da ricordare *Asrael* e *Notte di leggenda*; tra le maggiori *Cristoforo Colombo* (1892) e *Germania* (1902), entrambe su libretto di Illica.
39. Sull'“*Orfeo*” n. 5 dell'8 febbraio 1913 era apparso l'articolo *Giuseppe Verdi e il “Colombo” di Franchetti. Una lettera del M. Tebaldini*. Rivolgendosi al direttore Incagliati, il musicista ricordava che nel febbraio 1899, trovandosi a Palazzo

Doria di Genova, dimora di Verdi nel periodo invernale, il Maestro gli aveva parlato con “vera ammirazione” dell’opera di Franchetti e aveva confermato il giudizio in altre occasioni.

40. Widor Charles-Marie (Lione, 1845 – Parigi, 1937), organista e compositore francese. Successore di Léfèbure-Wély all’organo di St.-Sulpice a Parigi (1870) e di Franck nella classe d’organo del Conservatorio (1890), fu concertista rinomato, grande interprete bachiano e improvvisatore eccezionale. Compose alcune opere teatrali, musica per orchestra e da camera; ma lo si ricorda soprattutto per le sue composizioni per organo da concerto. Aggiunse un supplemento al *Traité d’orchestration* di Berlioz (*La Technique de l’orchestre moderne*, 1904). Dal 1914 fu segretario perpetuo de “L’Académie des beaux arts”.

41. *La musica dei greci* (studio storico-critico), Casa Editrice “Musica”, Roma, 1914.

42. Ildebrando Pizzetti compose le musiche di scena per *La Nave* di Gabriele D’Annunzio la cui prima rappresentazione si tenne al Teatro Argentina di Roma nel 1908.

43. *Fedra* (1910), tragedia in 3 atti su testo di G. D’Annunzio, andata in scena in prima assoluta al Teatro alla Scala di Milano il 20 marzo 1915.

44. *Debora e Jaele* (1921), dramma in 3 atti con testo e musica dello stesso Pizzetti, fu rappresentata per la prima volta alla Scala di Milano il 16 dicembre 1922 sotto la direzione di Toscanini.

45. Pizzetti compose le musiche di scena per *La sacra rappresentazione di Abramo e Isacco*, di cui si tenne la prima a Firenze il 9 giugno 1917.

46. *Fra Gherardo* (1917), dramma in 3 atti e 5 quadri con testo e musica di Pizzetti, ebbe la prima rappresentazione alla Scala di Milano il 16 maggio 1928, direttore Toscanini.

47. *Sonata in la*, per piano e violino, (1918-‘19), fu eseguita per la prima volta a Firenze il 1° luglio 1919. *Sonata in fa* (1921), per pianoforte e violoncello, al Conservatorio di Milano il 9 dicembre 1921.

48. *Il Trio in la*, per violino, violoncello e pianoforte, fu pubblicato da Ricordi nel 1925. Fu eseguito per la prima volta a Parigi il 23 maggio dello stesso anno nell’ambito del Festival Coolidge.

49. Respighi Ottorino (Bologna, 1879 – Roma, 1936), compositore e concertista. Nel 1891 entrò al Liceo Musicale di Bologna, diplomandosi in violino nel 1899. Verso la fine del 1900 si recò a Pietroburgo quale 1^a viola dell’orchestra del Teatro Imperiale. Tornato a Bologna nel 1901, con *Preludio, Corale e Fuga* ottenne il diploma in composizione in quel Liceo. Fu accompagnatore pianista nella scuola di canto E. Gardini-Gerster a Berlino, dove si fece conoscere con alcune trascrizioni di musiche antiche, fra cui *Il lamento d’Arianna* di Monteverdi. Tornato in Italia, nel 1911 sostituì Torchi nella classe di composizione al Liceo Musicale bolognese. Due anni dopo venne nominato professore di composizione al Conservatorio di S. Cecilia in Roma. Nel 1924 ne assunse la direzione che tenne fino al 1926. Nel 1932 fu nominato Accademico d’Italia.

50. Malipiero Gian Francesco (Venezia, 1882 – Treviso, 1973), compositore. Studiò al Conservatorio di Vienna, al Liceo Musicale di Venezia e in quello di Bologna, dove si diplomò in composizione con M. E. Bossi nel 1904. Dopo aver insegnato al Conservatorio di Parma (1921-‘24), si ritirò ad Asolo, dedicandosi alla composizione. Nel 1936 tornò all’attività didattica, prima tenendo la cattedra di storia della musica all’università di Padova e la direzione del locale Istituto musicale (1938-‘39), poi dirigendo il Liceo Musicale di Venezia (1939-‘52). Tra le sue opere: *L’Orfeide*, trilogia (1918-1921); *Tre commedie goldoniane* (1919-1921); *Il mistero di Venezia* (1925-‘28); *Giulio Cesare* (1936); *La vita è sogno* (1944); *Il Figliuol prodigo* (1953); *Venere prigioniera* (1957). Copiosa è anche la produzione sinfonica e strumentale, fra cui 11 sinfonie, concerti per pianoforte, violino e flauto.

51. Tommasini Vincenzo (Roma, 1878 – ivi 1950), compositore. Studiò al Conservatorio di S. Cecilia con Pinelli e Falchi, poi a Berlino con Bruck. Tornato a Roma, collaborò alla “R.M.I.” con articoli che contribuirono ad avvicinare la musica italiana a quella europea. Nel 1908 il suo stile compositivo, influenzato da Debussy, cambiò radicalmente. Dopo il 1912 rivolse particolare attenzione al balletto e con *Le donne di buon umore* (adattamento da musiche di Scarlatti) raggiunse fama mondiale. Altri suoi balletti *Le diable s’amuse* (1936, su temi di Paganini) e *Tiepolesco* (1945, su temi popolari). Collaborò con Toscanini al completamento e alla strumentazione del *Nerone* di Boito. Si cimentò anche nella musica sacra. Importanti i suoi scritti critici *La luce invisibile* (Roma, 1926) e *Saggio d’estetica sperimentale* (Firenze, 1942).

52. Fano Guido Alberto (Padova, 1875 – Tauriano di Spilimbergo, 1961), studiò pianoforte con Vittorio Orefice e Cesare Pollini, ma Giuseppe Martucci lo volle suo allievo al Conservatorio di Bologna, dove si diplomò in composizione. Aiutato dal Martucci e dal Ministro Gianturco, dimorò all’estero ricevendo premi e menzioni onorevoli. È stato docente di pianoforte al Liceo Musicale di Bologna e, dal 1905, direttore del Conservatorio di Parma, dove attese a riforme importanti e a ricostituire la Società di Concerti. Successivamente è stato direttore del Conservatorio “San Pietro a Majella” di Napoli e di quello di Palermo. Come pianista ha tenuto applaudite tournées. Ha composto pezzi per pianoforte e pubblicato i libri *Pensieri sulla musica* e *Nella vita del ritmo* (Ed. Ricciardi, Napoli, 1916).

53. L'opera (1922) segnò il ritorno di Respighi al teatro musicale dopo una parentesi in cui si era dedicato a trascrivere musiche antiche e a comporre in uno stile di chiara tradizione italiana: *Concerto gregoriano* per violino e orchestra; *Concerto in modo misolidio* per pianoforte e orchestra (1924).

54. Tebaldini rivendicava la primogenitura della riscoperta della tradizione, avendo organizzato e diretto il primo “Concerto Storico” a Venezia nel marzo del 1891 con musiche di Monteverdi, Martinengo, Rovetta, Cavalli, Bassani, Legrenzi, da lui trascritte o ridotte dai Codici della Biblioteca Marciana. Altri suoi memorabili concerti storici furono tenuti nel 1898 dai suoi allievi del Conservatorio di Parma (e Verdi gliene rese merito); nel 1912 all'Accademia di Santa Cecilia e all'Augusteo di Roma; nel 1916 al Conservatorio di Milano; nel 1917, 1919, 1923 a Bologna; nel 1920 a Napoli. Per questo non accettava che Malipiero, decenni più tardi, si ergesse a paladino della riscoperta delle musiche antiche. Nel 1942, sulla “Rivista Musicale Italiana” (a. XLVI, fasc. IV), con determinazione riproponeva la questione: “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. Questo diciamo per l'esattezza storica”. Fedele D'amico in *Note ad un equivoco* (“La rassegna musicale”, n. 4, aprile 1943) ebbe a scrivere: “Nessuno ha voluto disconoscere i meriti del Tebaldini né dei mondi a lui giustamente cari. Egli ci parla del suo ideale; quello di cui oggi tanti – ma alquanto in ritardo – si son fatti campioni e banditori. Perché in ritardo? Solo perché nacquero in ritardo? [...] E invece proprio l'avvento di questi “ritardatari”, proprio lo sviluppo e l'accrescimento in tante e tante nuove direzioni di quell'ideale, testimonia la bontà di quest'ideale. Proprio per il fatto che tanti oggi ripetono e sviluppano in vario senso gl'impulsi avviati dal Tebaldini, al Tebaldini possiamo oggi riconoscere il titolo di precursore coraggioso e fecondo”.

a cura del Centro Studi e Ricerche “Giovanni Tebaldini”

(da “Rivista Internazionale di Musica Sacra”, nuova serie, a. XXV - 2004², Libreria Musicale Italiana, Lucca)